

ITINERA

⊗ Rivista di filosofia e teoria delle arti

Numero 26

Anno 2023

MIMESIS AS CONDITIO HUMANA

edited by
Valeria Maggiore
and
Salvatore Tedesco

HABIT AND LITERATURE

edited by
Alessandra Aloisi,
Marco Piazza,
Sofia Sandreschi de Robertis



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI MILANO

ISSN: 2039-9251

Mimesis as conditio humana

Valeria Maggiore

valeria.maggiore@unipa.it

Salvatore Tedesco

salvatore.tedesco@unipa.it

The concept of *mimesis* originates in the Greek context in the 5th century BC, and since then, it has been at the heart of Western aesthetic reflection. It finds its best-known formulation in the Aristotelian affirmation that “art imitates nature”; however, as C. Wulf has emphasised, the mimetic faculty plays a role not only in the art domain but also in almost all areas of human action, representation, speech and thought: *mimesis* is a *conditio humana*. Thus, alongside the passive-imitative meaning of *mimesis*, we can also identify an active meaning of the term since it indicates a process that leads us to encounter external reality aesthetically and to reproduce its traits creatively, even in our bodies. The topicality of the question lies in this complexity, which connects *mimesis* not only to the terms of imitation but also to those of individual plasticity and *autopoiesis*.

Key words: Mimesis, imitation, autopoiesis, *conditio umana*.

Mimesis come conditio humana

Valeria Maggiore

valeria.maggiore@unipa.it

Salvatore Tedesco

salvatore.tedesco@unipa.it

«Ma dal momento che la natura è una, come potete immaginare, amico mio, che ci siano tanti modi diversi di imitarla e che li si approvino tutti?»

D. Diderot, *Salon 1767*¹

Il concetto di *Mimesis* prende forma in ambito greco nel V secolo a.C. e da allora si colloca al cuore della riflessione estetica occidentale, assumendo di volta in volta significati differenti e mascherandosi sotto una varietà di traduzioni e di termini correlati: dall'emulazione al mimetismo, dalla verosimiglianza alla corrispondenza, dall'identificazione al realismo². Per tale motivo, come sottolinea Matthew Potolsky, possiamo affermare che il concetto di *mimesis* è uno «più antichi della teoria letteraria e artistica, e certamente uno dei più fondamentali. Definisce a tal punto il nostro modo di pensare all'arte, alla letteratura e alla rappresentazione in generale che ci affidiamo a tale concetto, anche se non ne abbiamo mai sentito parlare o non ne conosciamo la storia»³.

¹ D. Diderot, *I Salons. Edizione integrale con i saggi sulla pittura e i pensieri sparsi. Testo francese a fronte*, trad. it di M. Mazzocut-Mis, Bompiani, Milano 2021, p. 781.

² Per una breve sintesi dei significati connessi al termine *mimesis* e della sua storia cfr. la voce *Mimesis*, curata da G.M. Pozzo, G. Santinello, E. Turolla, C. Gentili, in AA. VV., *Enciclopedia filosofica*, vol. 8 – Men-Pap, Bompiani, Milano 2006, pp. 7451-7453. Per un'analisi più approfondita del tema nella letteratura italiana di settore cfr. anche E. Mattioli (a cura di), *Mimesis*, numero monografico di “Studi di estetica”, voll. 7-8, 1993; Id. (a cura di), *Ragioni della mimesis*, numero monografico di “Studi di estetica”, vol. 9 1994; Id. (a cura di), *Poetiche della mimesis*, numero monografico di “Studi di estetica”, vol. 10, 1994; F. Desideri, C. Talon-Hugon, *Ways of Imitation*, numero monografico di “Aisthesis online”, vol. 10, 2017.

³ M. Potolsky, *Mimesis*, Routledge, New York and London 2006.

Il *paradigma classico della mimesis*, secondo il quale il termine oggetto della nostra analisi descrive un rapporto *imitativo* tra le immagini artistiche e la realtà, tale per cui “l’arte è una copia del reale”, affonda le sue radici nella *Repubblica*⁴ e nel *Sofista*⁵ di Platone. Conseguenza di tale concezione è il ritenere la *mimesis* una pratica “passiva” che si limita a riprodurre il reale, «due gradi lontana dal mondo delle idee, di cui gli oggetti che l’arte imita sono già una copia», instaurando fra quest’ultima e l’originale un rapporto valoriale che mira a svalutare il valore dell’oggetto artistico⁶.

Tale paradigma, seppur con una chiara inversione valoriale, trova la sua formulazione forse più nota nella celebre affermazione aristotelica secondo la quale «l’arte imita la natura»⁷. Facendo appello a tale definizione gli studiosi di estetica si sono tradizionalmente interrogati proprio sul ruolo “passivo” delle pratiche mimetiche (perché l’arte sente il bisogno di imitare il reale? Quali sono le strategie messe in campo per operare tale imitazione? Come tale imitazione è stata condotta nelle diverse epoche storiche?); tuttavia, come sottolinea Christian Wulf, «la mimesis non può essere ristretta all’arte, alla poesia, all’estetica. La facoltà mimetica gioca un ruolo in pressoché tutti gli ambiti dell’agire, del rappresentare, del parlare e pensare degli uomini»⁸: essa è *conditio*

⁴ Platone, *La Repubblica. Testo greco a fronte*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2009. Cfr. in particolare Libro X, 596 a 6-597 e 2, celebre passaggio in cui Socrate dialoga con Glaucone, definendo (almeno secondo la lettura tradizionale di tale passo) l’arte come una pratica imitativa votata alla produzione di copie di ciò che esiste in realtà. Sull’importanza del concetto di *mimesis* nel pensiero platonico e antico cfr. E. Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2003; R. Mckeon, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity, Critics and Criticism*, Chicago 1952; A. Melberg, *Theories of mimesis*, Cambridge University Press, Cambridge 1995 e S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2002.

⁵ Id., *Il Sofista*, tr. it a cura di B. Bianchini, Armando, Roma 1997, in cui Platone si sofferma sulla tecnica *mimētiké* (cfr. in particolare 219 b 1, 234 b 2, 6), distinguendo nell’ambito della produzione di “immagini” (*eidolopoietiké tékhne*) due diverse tipologie produttive (cfr. 236 a-c): la produzione di “apparenze percettive” (*phántasma*) e la produzione di “icone” (*eikastiké*) o “presentazioni analogiche” (*homoiōmata*) del reale.

⁶ E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 249. Nella *Repubblica*, l’imitatore (*μιμητής*) è difatti artefice della terza generazione di cose a partire dalla natura (cfr. Platone, *La Repubblica*, cit., 597 e) poiché imita ciò che è prodotto dall’artigiano (*δημιουργός*), il quale, a sua volta, imita l’idea che è opera del dio. Alla luce della sua dottrina gnoseologica, l’arte viene dunque condannata da Platone in quanto copia di copia: le opere di artisti e poeti distano infatti «ben tre lunghezze dal vero» (ivi, 599 a).

⁷ Aristotele, *Fisica. Testo greco a fronte*, trad. it a cura di R. Radice, Bompiani, Milano 2011, Libro II, 2, 194a 21-27, p. 191.

⁸ C. Wulf, *Mimesis, l’arte e i suoi modelli*, Mimesis, Milano, 1995, p. 9. Cfr. anche G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis: Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1998²; trad. it di A. Borsari, F. Peri, *Mimesis. Cultura – Arte – Società. La Vita e le Forme*, Bononia University Press, Bologna 2017; C. Wulf, *Homo imaginationis. Le radici estetiche dell’antropologia storico culturale*, a cura di F. Desideri, M. Portera, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2018; Id., *Human beings and their images. Imagination, mimesis and performativity*, Bloomsbury, London 2022; trad. it di M. Portera, *Gli*

humana. Non deve quindi essere intesa in senso ristretto come un processo soltanto imitativo, ma il suo campo d'indagine deve tener conto anche di un'accezione "attiva" del termine, poiché essa indica anche il processo che ci porta a entrare esteticamente in contatto con la realtà esteriore e a riprodurne creativamente i tratti nel nostro stesso corpo.

In tale concezione non ravvisiamo un distacco rispetto alle radici etimologiche del termine, quanto piuttosto la ripresa di un significato del termine *mimesis* già presente nei dialoghi platonici, strettamente legato a rituali religiosi e in particolare dionisiaci, ma destinato ad avere minore successo nella storia del pensiero estetologico⁹. Già nel 1954, Hermann Koller avvertiva nell'opera *Die Mimesis in der Antike*, infatti, che il termine *mimo* indica l'attore o la maschera del dramma dionisiaco e il verbo greco adesso collegato, *mimeisthai*, il "portare a rappresentazione attraverso la danza"¹⁰. Nei rituali dionisiaci, danzando il mimo non si limita quindi a rappresentare il dio, ma rappresenta il farsi *evento* di quest'ultimo: lo imita perché lo *incarna*, lo *rende visibile* costituendo un'omogeneità emotiva tra sé e lo spettatore.

Tale accezione attiva del termine che vede il corpo umano protagonista è, inoltre, anch'essa già presente nella celebre affermazione aristotelica, inserita in un'opera, la *Fisica*, in cui il filosofo di Stagira tratta i soggetti e le cause del divenire naturale, cioè di quei processi il cui principio è nell'oggetto stesso che diviene: da un'accurata lettura contestuale si comprende che l'arte non si limita a prendere la natura a modello di riferimento per il suo produrre ma opera come la natura stessa, perché è a essa identica quanto al modo di procedere.

È in tale complessità semantica, che connette la nozione oggetto della nostra analisi non solo ai termini d'imitazione e verosimiglianza, ma anche a quelli di plasticità individuale e autopoiesi, che risiede l'attualità della questione della *mimesis*. Il numero di "Itinera" è quindi dedicato all'analisi di tali questioni, prendendo le mosse da uno scritto inedito di Christoph Wulf, intitolato *La mimesi come conditio humana* che traccia sinteticamente la portata del concetto di *mimesis* dalla sua definizione

esseri umani e le loro immagini. Fondamenti immaginari e performative degli studi culturali, Meltemi editore, Milano 2023.

⁹ Cfr. E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica*, p. 248 ss. in cui si fa riferimento allo *Ione*, al *Fedro* e alle *Leggi* in cui la poesia viene posta in relazione con l'ispirazione piuttosto che con la tecnica (al centro, invece, delle celebri pagine della *Repubblica* sopra indicate).

¹⁰ H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954, p. 119.

tradizionale fino alle sue più recenti interpretazioni. Coscienti che il tema oggetto della presente indagine consente di spaziare dal rapporto uomo-natura, all'antropologia, dalle arti plastiche alle teorie biologiche abbiamo scelto di dare al numero un taglio multidisciplinare, coinvolgendo studiosi di estetica, antropologia, storia dell'arte, biologia e arti performative.

Nell'articolo *Development and Natural Selection, the Historical Foundations of Mimesis in Animal and Plant Form*, Alessandro Minelli analizza il significato che il concetto di *mimesis* assume dal punto di vista biologico, distinguendo – con il supporto di numerosi esempi – il concetto di “imitazione” da quello di “mimetismo”.

Confrontandosi con il mondo delle arti nell'articolo *What is real in hyperrealism? Pictorial representation and layers of the visible* – prima parte di un lavoro che troverà compimento nel prossimo numero della rivista *Itinera* – Krešimir Purgar indaga la pittura iperrealista americana, che si colloca tra le tradizionali abilità pittoriche mimetiche e l'immaginario della cultura popolare americana, evidenziando la possibilità che l'“eccesso di reale” in un dipinto possa avere una funzione simbolica e sottolineando al contempo che l'iperrealismo come stile artistico non è definito in modo cruciale dal problema della mimesi, ma piuttosto dalla questione della (dis)continuità con la realtà; Rinaldo Meschini *La mimesis dell'esperienza quotidiana. L'influenza del pensiero di John Dewey nella socially engaged art statunitense* analizza il concetto di *mimesis* inteso come pratica artistica di trasformazione dell'ordinario all'interno delle cosiddette *socially engaged* e *community based art practices* statunitensi a partire dagli anni '90; Diego Mantoan in *Finding the conditio muliebris in Postmodernism: Mimetic exploration and aesthetic understanding of female nature* si sofferma sulla relazione mimetica fra donna e natura, rileggendola alla luce delle opere di artiste appartenenti a tre generazioni di postmodernisti (in particolare Lucy Lippard, VELIE EXPORT e Mary Kelly).

Analizzando le possibili reinterpretazioni filosofiche del concetto di *mimesis* nella modernità e nella contemporaneità filosofica Nicola Ramazzotto s'interroga, nell'articolo *Stadi sul cammino della mimesis. Kierkegaard e la dialettica tra introflessione ed estroflessione*, le possibilità esistenziali che il concetto di mimesi ha nell'ambito del pensiero di Søren Kierkegaard; Elettra Villani in *To shudder in the sign of mimesis: towards a recovery of unreduced experience in Theodor W.*

Adorno mira a mettere in evidenza il ruolo di pietra miliare che il concetto oggetto della nostra attenzione ha nel pensiero estetico di Theodor Adorno; Stéphane Vinolo in *La puissance satanique de la mimesis chez René Girard*, si propone invece di analizzare la costruzione dell'antropologia filosofica di René Girard sulla base di una teoria mimetica del desiderio.

Sottolineando il rapporto fra estetica e scienze politiche, nell'articolo *Il sistema della mimesis in J. Rancière: tra estetica e politica*, Imma De Pascale ripercorre l'analisi proposta da Rancière del regime etico delle immagini, del regime rappresentativo e del regime estetico con l'obiettivo di mostrare i termini in cui il sistema della mimesi interviene nella definizione dello spazio estetico-politico che abitiamo.

Una riflessione sul carattere attivo della mimesi in ambito teatrale e cinematografico è condotta da Augusto Sainati nel contributo *Corpo, mimesi e montaggio nella produzione di Pippo Delbono*, che mira a evidenziare come l'intero percorso di vita e di spettacolo del noto regista e attore italiano possa essere letto alla luce di un'incessante pratica di montaggio che conferisce alle sue opere una forma solo apparentemente documentaristica o performativa. Anche Tiziana Bonsignore sottolinea il ruolo della mimesis nella pratica teatrale: nell'articolo *Come perenne metamorfosi. Orazio Costa e la mimesi*, evidenzia difatti l'aspetto ludico/pedagogico del termine, introducendoci al sistema pedagogico mimetico di Orazio Costa, direttore teatrale e docente presso l'Accademia Nazionale di Arti Drammatiche di Roma. Sulla stessa linea, mirante ad evidenziare il nesso indissolubile fra *mimesis*, gioco e pedagogia si pone anche il contributo di Teresa Schillaci, intitolato *Sulla continuità tra arte e gioco: mimesi e finzione tra Gombrich e Walton*, che propone un'analisi della lettura che Kendall Walton dà del concetto di *mimesi* seguendo le intuizioni di Ernst Gombrich e radicalizzando la linea di continuità tra arte e gioco.

In chiusura al presente numero della rivista *Itinera*, vi proponiamo infine l'intervista *The Homo mimeticus and the need for a mimetic turn*, colloquio fra uno dei curatori del presente numero, Valeria Maggiore e Nidesh Lawtoo, docente presso le University of Lausanne, la Johns Hopkins University (USA) e la KU Leuven (Belgium), nonché titolare dal 2017 al 2022 del progetto di ricerca ERC *Homo Mimeticus: Theory and Criticism*, che si propone, nella medesima ottica interdisciplinare che regge il nostro

numero, di rintracciare nel concetto di *mimesis* la chiave per la comprensione della complessità dell'umano.

Mimesis as *conditio humana*

Christoph Wulf

chrwulf@zedat.fu-berlin.de

This contribution aims to review the contemporary debate on mimesis, opening perspectives of considerable topicality. Due to our very anthropological constitution, we become human beings only because we can implement processes that allow us to enter mimetic relationships with other human beings and the world around us. However, to speak of an authentic "social mimesis", the meaning of the mimetic act must not only be considered from an aesthetic point of view because mimesis is also (and perhaps above all) an anthropological concept, as already demonstrated using the term by the ancients. Thus, it is crucial to understand that the mimetic act is not a mere imitation in the sense of merely "making a copy", drawing attention to its cultural and social role through the staging of the body and the "culture of performance".

Keywords: social mimesis, mimetic learning, education, corporeity.

La mimesi come *conditio humana*

Christoph Wulf

chrwulf@zedat.fu-berlin.de

A causa della nostra stessa costituzione antropologica, diventiamo esseri umani solo perché siamo in grado di attuare processi che ci permettono di entrare in relazione mimetica con altri esseri umani e con il mondo che ci circonda, di attuare, cioè, una *mimesi sociale*¹. Per potere però parlare di un'autentica "mimesi sociale" devono essere soddisfatte le seguenti tre condizioni: in primo luogo, il significato dell'atto mimetico non deve essere considerato solo da un punto di vista estetico perché quello di mimesi è anche (e forse soprattutto) un concetto antropologico, come già dimostrato dall'uso del termine da parte degli antichi²; in secondo luogo, l'atto mimetico non deve essere inteso come mera imitazione nel senso di limitarsi a "fare una copia"; infine, l'etimologia stessa del termine e il contesto in cui è stato utilizzato fin dall'antichità richiamano l'attenzione sul ruolo culturale e sociale svolto dalla mimesi attraverso la messa in scena del corpo e la "cultura del performativo"³.

1. L'origine del concetto

Le origini del termine "mimesi" risalgono alla Sicilia antica. "*Mimesis*" è, infatti, il vocabolo greco utilizzato per riferirsi al modo in cui il "*mimos*" (il mimo) mette in scena una farsa. Il termine fa riferimento a pratiche della cultura quotidiana della gente comune, in particolare alle rappresentazioni sceniche date nelle feste per intrattenere i ricchi. In quest'accezione, il termine *mimesi* è adoperato quindi principalmente in relazione a pratiche artistiche/culturali e ha una connotazione decisamente sensibile,

¹ Cfr. C. Wulf, *Anthropologie de l'éducation*, Editions L'Harmattan, Paris 1999; Id., *Antropologia dell'Uomo Globale. Storia e Concetti*, trad. it di M. Carabone, M.T. Costa, T. Menegazzi, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

² Cfr. G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis: Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1998²; trad. it di A. Borsari, F. Peri, *Mimesis. Cultura – Arte – Società. La Vita e le Forme*, Bononia University Press, Bologna 2017.

³ Cfr. C. Wulf, *Une anthropologie historique et culturelle. Rituels, mimésis sociale et performative*, Téraèdre, Paris 2007; C. Wulf, J. Zirfas J. (hrsg. v.), *Pädagogik des Performativen*, Beltz, Weinheim/Basel 2007.

essendo associato ai movimenti del corpo. Nel V secolo a.C. il termine si diffuse ampiamente nel mondo greco, in particolare nelle regioni della Ionia e dell'Attica. In tale contesto esso comincia ad essere adoperato anche in ambito filosofico e già in epoca preplatonica si possono distinguere tre sfumature di significato che ancora oggi caratterizzano aspetti importanti dell'apprendimento mimetico: il comportamento mimetico si riferisce all'imitazione diretta di animali ed esseri umani attraverso la parola, il canto e la danza, dall'imitazione di azioni umane e, infine, dalla ricreazione di immagini di persone o cose in forma materiale⁴. In epoca platonica, invece, il termine comincia a essere utilizzato per descrivere i processi di imitazione, emulazione, rappresentazione ed espressione e, nel terzo libro della *Repubblica* di Platone, il concetto di mimesi viene esteso per la prima volta al campo dell'educazione⁵. Secondo il filosofo greco, l'educazione si realizza infatti in gran parte attraverso la mimesi, alla quale egli attribuisce quindi una notevole importanza.

2. La mimesi come concetto antropologico

Già Aristotele aveva sottolineato che gli esseri umani possiedono una capacità naturale di sviluppare un comportamento mimetico: «questa capacità si manifesta fin dall'infanzia, e l'uomo si distingue dalle altre specie animali per il fatto che è capace di imitare ed è attraverso questo che acquisisce la sua prima conoscenza»⁶. Da un punto di vista antropologico, questa particolare disposizione all'azione mimetica è legata all'incompletezza dell'essere umano alla nascita e alla dipendenza dall'educazione e dall'apprendimento per il raggiungimento del pieno sviluppo. Poiché tale capacità mimetica può essere vista solo nelle sue manifestazioni storiche, è dalla prospettiva dell'antropologia storica che dovremmo affrontare le questioni relative al comportamento, all'apprendimento e alle azioni mimetiche⁷.

⁴ Cfr. Id., *Anthropologie de l'éducation*, cit.; Id., *Das Rätsel des Humanen*, Wilhelm Fink, Paderborn, 2013; Id. (hrsg. v.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Wienheim 1997; trad. it di A. Borsari, *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*, Bruno Mondadori Editori, Milano 2002.

⁵ Cfr. Platone, *Sämtliche Werke*, Rowohlt, Reinbek 1958.

⁶ Aristotele, *Poetics*, transl. by A. Kenny, Oxford University Press. Oxford 2013, p. 11.

⁷ Cfr. a tal proposito i seguenti testi: C. Wulf, *Anthropologie de l'éducation*, cit.; Id. (a cura di), *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*, cit.; Id., *Une anthropologie historique et culturelle*, cit.; Id., *Antropologia dell'Uomo Globale*, cit.; C. Wulf, J. Zirfas (hrsg. v.), *Handbuch Pädagogische Anthropologie*, Springer VS, Wiesbaden 2014; N. Wallenhorst, C. Wulf (eds.), *Handbook of the Anthropocene. Humans between Heritage and Future*, Springer Nature, Cham 2023.

3. L'apprendimento mimetico nella prima infanzia

Sin dalla più tenera età i bambini piccoli vogliono diventare “come” le persone che li circondano e, per operare tale emulazione, sviluppano un comportamento mimetico⁸. A differenza dei piccoli primati, all'età di pochi mesi i bambini sono difatti in grado di servirsi di movimenti mimetici per imitare il comportamento delle persone a loro vicine, in particolare dei genitori e dei fratelli maggiori e, già all'età di otto mesi, sono in grado di percepire e differenziare le intenzioni delle persone che li circondano⁹. Cercano di rendersi simili a queste ultime – ad esempio rispondendo a un sorriso con un sorriso – e sono altresì in grado di indurre reazioni corrispondenti negli adulti, dimostrando di padroneggiare le competenze acquisite. Durante questi primi processi di scambio, i bambini sviluppano la sfera della sensibilità e imparano anche a conoscere i sentimenti: relazionandosi con gli altri, imparano a produrre sentimenti dentro di sé e a suscitargli negli altri. In questi scambi con il mondo circostante, il loro cervello si evolve: alcune capacità si sviluppano mentre altre si atrofizzano. Le condizioni culturali di questa prima fase della vita sono impresse nel corpo dei bambini. Per tale motivo, chi non ha imparato a vedere, sentire, percepire o parlare in tenera età non può imparare a farlo in seguito.

3.1. La mimesi come imitazione creativa

Per mimesi, in generale, si intende quindi la capacità di “rappresentare qualcosa”, di “rendersi simile” a qualcosa o a un essere umano, di modellarsi su di esso. Il comportamento o l'azione mimetica si riferisce all'atto di relazionarsi con un altro essere umano o con un altro “mondo”, con l'obiettivo di diventare come questi ultimi produttori di “mondo”, con l'obiettivo di assomigliare loro. Il comportamento mimetico può riferirsi a una situazione reale che ha avuto luogo e viene rappresentata, nel qual caso designa una relazione di rappresentazione. Può anche riferirsi all'“imitazione” di qualcosa che non è accaduto, ad esempio la narrazione di un mito che esiste solo in tale rappresentazione e non si basa su alcun modello conosciuto. Lo stesso vale quando il comportamento mimetico ha una dimensione predittiva, come nel caso dei gesti e delle

⁸ Cfr. Id., *Une anthropologie historique et culturelle*, cit.

⁹ Cfr. M. Tomasello, *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 2002.

pratiche magiche. In questi ultimi esempi, il comportamento o l'azione mimetica non fa riferimento necessariamente a una "qualcosa di reale"; può riferirsi a una parola, a un'immagine o a un gesto che diventeranno a loro volta modelli per altre parole, immagini o gesti.

I processi mimetici non sono in alcun modo paragonabili al meccanismo di una macchina fotocopiatrice che riproduce lo stesso modello a piacimento. Sono processi di "imitazione" grazie ai quali gli esseri umani si relazionano con gli altri esseri umani e con il loro ambiente, prendendone un'impronta e incorporandola nel loro immaginario¹⁰. Le azioni mimetiche non sono quindi la semplice ed esatta riproduzione di un modello prestabilito; nelle pratiche sociali con dimensione mimetica si crea qualcosa di unico e di singolare¹¹.

La rappresentazione performativa, la messa in scena e la mimesi denotano la capacità umana di rappresentare immagini interiori, visioni immaginarie, eventi, storie o trame e di organizzarle scenicamente. L'espressione corporea e la messa in scena sono pertanto il punto di partenza dei processi mimetici, che vengono assimilati e fatti propri attraverso l'imitazione. Le condizioni particolari in cui lo stesso modello può essere assimilato producono una diversità di risultati che è sempre fonte di novità.

3.2. La mimesi come apprendimento culturale e sociale

Come già anticipato, i processi mimetici garantiscono l'acquisizione del comportamento sociale e della cultura. Per mezzo di essi i bambini imparano a focalizzare l'attenzione, a controllare i movimenti, ad accompagnarli e a elaborare azioni attraverso il linguaggio; grazie ad essi, inoltre, imparano a camminare, a partecipare alle interazioni

¹⁰ Cfr. B. Hüppauf, C. Wulf (eds), *Dynamics and Performativity of Imagination: The Image between the Visible and the Invisible*, Routledge, London, New York et al. 2009; C. Wulf, *Homo imaginationis. Le radici estetiche dell'antropologia storico culturale*, a cura di F. Desideri, M. Portera, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2018; Id., *Human beings and their images. Imagination, mimesis and performativity*, Bloomsbury, London 2022; trad. it di M. Portera, *Gli esseri umani e le loro immagini. Fondamenti immaginari e performative degli studi culturali*, Meltemi editore, Milano 2023.

¹¹ Cfr. G. Gebauer, C. Wulf, *Spiel, Ritual und Geiste. Mimetiche Grundlagen des Sozialen*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1998; tr. fr. par C. Roger, *Jeux – Rituels – Gestes. Les fondements mimétiques de l'action sociale*, Anthropos, Paris 2004; Id., *Mimesis. Cultura – Arte – Società*, cit.; C. Wulf, *Embodiment Through Mimetic Learning*, in A. Kraus, C. Wulf (eds.), *The Palgrave Handbook of Embodiment and Learning*, Palgrave Macmillan, London 2022, pp. 39-60.

sociali, a parlare e a sviluppare i propri sentimenti¹². Il modo in cui tali processi di imitazione creativa si realizzano varia però da un essere umano all'altro.

I comportamenti sociali possono essere descritti come autenticamente mimetici quando i movimenti messi in atto da chi esercita tali comportamenti fanno riferimento ad altri movimenti, ad altre azioni e ad altri mondi e possono essere colti come rappresentazioni o messe in scena del corpo. Ogni volta che qualcuno agisce in riferimento a una pratica sociale esistente e produce a propria volta una propria pratica sociale, si verifica un comportamento mimetico che sintetizza il passaggio dall'uno all'altro: è il caso di quando agiamo secondo un modello sociale o quando ci esprimiamo corporalmente in modo conforme al modello sociale. Ciò avviene nel caso in cui agiamo sulla base di un modello sociale o quando esprimiamo fisicamente una rappresentazione sociale. Il comportamento e le azioni mimetiche svolgono un ruolo importante nella capacità di rappresentare e mettere in scena gesti e rituali e nella capacità di assimilarli e appropriarsene¹³.

4. Prospettive biografiche ed educative

Occorre ora citare una serie di elementi che evidenziano l'importanza dei processi di apprendimento mimetico per l'educazione e la formazione dei soggetti e quindi per la ricerca biografica.

4.1. Processi mimetici e corporeità

A differenza della simulazione, la nozione di mimesi è associata all'idea di un'esteriorità alla quale ci avviciniamo e cerchiamo di assomigliare, ma in cui il soggetto non “dissolve” la propria identità, rimanendo a distanza da essa e tracciando comunque una differenza fra il Sé e l'Altro da Sé. Questo elemento esterno verso il quale i soggetti si muovono può essere un'altra persona, un oggetto presente nell'ambiente o ente fittizio, esistente solo in un mondo immaginario. In tutti i casi sopra citati si realizza un'operazione di avvicinamento a un altro mondo. Con l'aiuto dei sensi

¹² Cfr. Id. (a cura di), *Cosmo, corpo, cultura*, cit.; C. Wulf, J. Zirfas (hrsg. v.), *Handbuch Pädagogische Anthropologie*, cit.

¹³ Cfr. G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis. Cultura – Arte – Società*, cit.; G. Gebauer, C. Wulf, *Jeux – Rituels – Gestes*, cit.; Id., *Mimesis. Cultura – Arte – Società*, cit.; C. Wulf, *Antropologia dell'Uomo Globale*, cit.; Id., *Embodiment Through Mimetic Learning*, cit.; Id., *Une anthropologie historique et culturelle*, cit.)

e dell'immaginazione, la dinamica mimetica trasforma quest'altro mondo in immagini interiori, corpi sonori, universi tattili, olfattivi e gustativi, e crea esperienze viventi legate alla corporeità fondamentale del soggetto.

I processi di apprendimento mimetico si danno con la corporeità stessa e quindi hanno inizio molto presto. Hanno luogo prima della divisione tra Io e Tu e della separazione soggetto-oggetto e contribuiscono in modo sostanziale alla genesi psichica e sociale dell'individuo. Penetrano nella pre-coscienza e, a causa del loro legame con i primissimi processi di costituzione corporea (nascita, svezzamento, desiderio), i loro effetti sono estremamente duraturi. Prima ancora che emergano il pensiero e il linguaggio, gli esseri umani sperimentano il mondo, se stessi e gli altri in modo mimetico. I processi mimetici sono perciò indissolubilmente legati ai sensi. Svolgono un ruolo chiave in particolare nell'apprendimento delle abilità motorie. Il desiderio sessuale viene suscitato e sviluppato attraverso processi mimetici. Le differenze e le identità di genere sono vissute, apprese e acquisite allo stesso modo. Il desiderio è il risultato di un comportamento mimetico in relazione al desiderio degli altri: è contagioso e si contamina. Così facendo, dispiega una dinamica spesso in contrasto con le intenzioni del soggetto. Ed è proprio questa dinamica ad essere alla base dello sviluppo di rappresentazioni, progetti ed esperimenti sempre rinnovati.

4.2. Gli effetti e l'ambivalenza dei processi mimetici

I processi mimetici sono ambivalenti: hanno una dimensione pulsionale che agisce indipendentemente dal valore dei mondi coinvolti e che può provocare automatismi o rigidità che bloccano o deviano lo sviluppo interiore del soggetto. La mimesi può degenerare in simulazione e mimetismo (nel senso primario e stretto del termine). I processi mimetici si verificano in strati di corporeità, sensualità e desiderio, in cui sono determinanti forze diverse da quelle della coscienza. Queste includono l'aggressione, la violenza e la distruzione. In situazioni di gruppo e di massa, tali processi possono diventare particolarmente attivi, poiché in questo caso il centro di controllo e di responsabilità dei soggetti cede il passo a un'autorità collettiva che, attraverso una

forma di delirio contagioso, sfocia in azioni distruttive che i soggetti non commetterebbero da soli¹⁴.

Tuttavia, la mimesi può anche incoraggiare il soggetto a espandersi nel mondo, costruendo ponti con l'esterno e portando a nuove esperienze di apprendimento. L'obiettivo del processo mimetico non è, infatti, plasmare o cambiare il mondo, quanto piuttosto far sì che il soggetto si sviluppi e si formi grazie all'incontro con esso. Attraverso i processi mimetici, è possibile acquisire un approccio non strumentale agli altri. Il movimento mimetico permette, infatti, a questi ultimi di esistere così come sono e non cerca di cambiarli. Porta con sé un'apertura verso l'estraneo, che ci spinge ad avvicinarci all'altro senza però l'intenzione di annullare le nostre differenze. L'impulso mimetico che mi spinge verso l'altro accetta la sua "non-identità" con me; presuppone una rinuncia all'unicità a favore dell'alterità dell'altro, la cui identità con me sarebbe possibile solo attraverso la riduzione allo stesso, al conosciuto.

Nei processi mimetici, i valori, gli atteggiamenti e le norme incarnati dalle istituzioni – la famiglia, la scuola, le imprese – vengono appresi da bambini, giovani e adulti. Come ha dimostrato il dibattito sull'"agenda nascosta", i valori che sono effettivamente attivi nell'istituzione possono contraddire l'immagine che essa dà consapevolmente di sé.

Lo stesso vale per gli effetti educativi e sociali delle relazioni tra le persone, i quali coinvolgono processi mimetici in misura molto maggiore di quanto si pensi. Anche in questo caso, c'è una discrepanza tra l'immagine di sé degli educatori e gli effetti delle loro azioni concrete. Non è raro che effetti inconsci e non voluti – come la personalità di insegnanti ed educatori – abbiano un'influenza duratura su bambini e ragazzi. Il modo di reagire, pensare e giudicare di ogni insegnante sarà sperimentato e appreso attraverso processi mimetici. I movimenti di attrazione e di rifiuto giocano un ruolo diverso in ogni relazione educativa e i loro effetti sono difficili da misurare.

4.3. Processi mimetici, sviluppo del soggetto e interpretazione del mondo

L'appropriazione mimetica di luoghi, spazi e oggetti è di importanza centrale per lo sviluppo del soggetto. Fin dalla prima infanzia, gli esseri umani instaurano una relazione mimetica con il mondo circostante che viene vissuto come un mondo "animato". Assimilando e armonizzandosi con il mondo circostante, i bambini ampliano

¹⁴ R. Girard, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris 1972 ; Id., *Le bouc émissaire*, Grasset, Paris 1982.

il proprio spazio, incorporandolo nel loro mondo immaginario interiore e dando così forma a sé stessi. E poiché si tratta sempre di un mondo storicamente e culturalmente determinato, i cui oggetti hanno un significato e sono simbolicamente codificati, i processi mimetici di tal tipo corrispondono anche a processi di inculturazione del bambino o del giovane. Oggetti e istituzioni, figure immaginarie e azioni pratiche sono radicati in relazioni sociali di potere che vengono trasmesse anche attraverso l'assimilazione mimetica. Anche se non sono riflesse e assimilate consapevolmente, queste relazioni di potere entrano a far parte della conoscenza esperienziale del soggetto.

Nel movimento mimetico impariamo a produrre nuove interpretazioni del mondo esistente, che è esso stesso un mondo già interpretato. Ciò vale anche per la semplice riproduzione perché un gesto ripetuto rigorosamente crea strutture di significato diverse dalla prima volta che è stato eseguito. Isola un oggetto o un evento dal suo contesto abituale e crea una prospettiva di ricezione diversa da quella in cui viene percepito il mondo precedente¹⁵. La reinterpretazione mimetica è una nuova percezione, un “vedere come” in quanto l'azione mimetica implica l'intenzione di mostrare un mondo prodotto simbolicamente in modo che venga visto in un certo modo.

Conclusion

I processi mimetici sono di importanza costitutiva per la formazione dell'individualità, della soggettività e dell'identità. Senza di essi, le ricostruzioni biografiche non sarebbero possibili. Esse richiedono un riferimento mimetico alla vita delle persone che vogliamo esplorare. È solo attraverso un rapporto mimetico con la vita di queste persone, infatti, che la rappresentazione, l'interpretazione e la costruzione biografica sono possibili. Nel lavoro autobiografico, la dinamica dei processi mimetici alla base dei significati e delle interpretazioni diventa particolarmente chiara. A seconda del momento e del contesto, nonché dei significati attribuiti agli eventi della storia di vita di ciascuno di noi, nel corso del tempo possono emergere diverse interpretazioni dello stesso fenomeno, ampliando lo spettro dell'interpretazione biografica. Per tutte queste

¹⁵ C. Wulf C., E. Fischer-Lichte (hrsg. v.), *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, Wilhelm Fink, Paderborn 2010.

ragioni, i processi mimetici costituiscono una componente essenziale di tutti i settori della ricerca biografica.

Development and Natural Selection, the Historical Foundations of Mimesis in Animal and Plant Form

Alessandro Minelli

alessandro.minelli@unipd.it

In biology, mimesis includes imitation between individuals of the same species – the study object of behavioral sciences and neurophysiology – and mimicry between different species through traits or behaviours generally common to all individuals – to be analyzed from an evolutionary and morphogenetic perspective. Mimicry is widespread among representatives of many animal lineages, but has been also recorded among plants. Mimicry is very often adaptive, e.g. because of protection produced by the similarity of a harmless animal to a poisonous or otherwise dangerous one (Batesian mimicry, e.g., false vs. true coral snakes, or hoverflies vs. wasps), or by sharing of closely similar livery by animals protected by different weapons (Müllerian mimicry). Less conventional kinds of mimicry include the aggressive behaviour of some fireflies imitating the flashing of a different species on which they prey; the intraspecific Müllerian mimicry between larva and adult of some ladybirds; and the presence of identical compounds in the sexual pheromone produced by a female wasp and in the fragrance of the orchid species pollinated by the male. Morphological and biochemical similarity cannot be explained by selective advantage only. Even in cases of adaptive mimicry, shared developmental constraint may facilitate the evolution of similarity between model and mime.

Keywords: adaptation, developmental constraints, evo-devo, mimicry.

Development and Natural Selection, the Historical Foundations of Mimesis in Animal and Plant Form

Alessandro Minelli

alessandro.minelli@unipd.it

We humans, and the others

It is not easy to avoid lexical pitfalls when exporting a term from philosophy to the natural sciences or applying to other species (animals or even plants) terms that have a meaning consolidated in relation to human conditions or actions. This applies also to mimesis. In biology, mimesis can advantageously be split into imitation and mimicry. Imitation, when mimesis is exercised between individuals of the same species; mimicry when it instead takes on the connotation of similarity between different species. In biology, this distinction is fundamental. Imitation is the object of study of behavioral sciences and neurophysiology, while mimicry describes properties common (generally) to all individuals of the species and can be analyzed from an evolutionary and morphogenetic perspective.

Mirror neurons

A little over thirty years ago, a group of Italian researchers from the Institute of Human Physiology at the University of Parma, directed by Giacomo Rizzolatti, discovered in the macaque's brain a set of neurons that are activated every time the animal sees one of its fellows perform an action: those same neurons are activated when it is the animal itself that performs the same actions¹. Thanks to these cells, the observer identifies himself, so to speak, with the watched individual. A few years later, the same group of researchers

¹ G. di Pellegrino, L. Fadiga, L. Fogassi, V. Gallese, G. Rizzolatti, *Understanding motor events: a neurophysiological study*, in "Experimental Brain Research", XCI, 1992, pp. 176-180.

demonstrated the presence of this type of neurons in humans and gave them the suggestive and well-chosen name of mirror neurons². This discovery is probably the most important contribution of experimental science to the understanding of imitation phenomena. Within a few years, the existence of mirror neurons was ascertained not only in primates but also in some birds. In these animals, therefore, we know at least in part the morphological and functional basis of flexible behaviour, which allows an individual of one species to imitate the behaviour of a conspecific and perhaps, at least in some cases, of another species³.

However, in the living world, mimesis is not only the result of flexible behaviour of the individual, but also manifests itself in the more or less precise resemblance between species, even those that are phylogenetically very distant from each other, and in each of them it takes on the character of a species-specific structural or behavioural trait, essentially invariant within the species. To study this form of mimesis, we leave the sphere of behaviour and neurophysiology and venture into evolutionary biology and, as we shall see later, developmental biology.

Before addressing from an evolutionary and developmental biology perspective the complex case history of mimicry in the animal kingdom, it is necessary to devote some attention to plants.

Unexpected mimesis in plants

Boquila trifoliolata is a liana native to South America that appears to imitate the leaves of the trees on which it climbs. But these trees belong to different species, which means that the shape of the liana's leaves is not strictly determined genetically, but is modulated by imitation of the shape of the leaves of the plant on which each individual *Boquila* leans. If, in the course of its growth, it comes into contact with two or more different trees, the shape of its new leaves will adapt to that of the leaves of the new tree offering support⁴.

² V. Gallese, V., Fadiga, L., Fogassi, L., Rizzolatti, G., *Action recognition in the premotor cortex*, in "Brain", CXIX, 1996, pp. 593–609; G. Rizzolatti, L. Fadiga, V. Gallese, L. Fogassi, *Premotor cortex and the recognition of motor actions*, in "Social Cognitive and Affective Neuroscience", III, 1996, pp. 131-141.

³ V. Gallese, M.A. Gernsbacher, C. Heyes, G. Hickok, M. Iacoboni, *Mirror neuron forum*, in "Perspectives on Psychological Science", VI, 2011, pp. 369–407; C. Heyes, C. Catmur, *What happened to mirror neurons?*, in "Perspectives on Psychological Science", XVII, 2022, pp. 153–168. G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai, Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006.

⁴ E. Gianoli, F. Carrasco-Urra, *Leaf mimicry in a climbing plant protects against herbivory*, in "Current Biology", XXIV, 2014, pp. 984-987.

How this polymorphism comes into being is still unclear, the proposed explanation that the leaves of the liana are able to ‘see’ what the leaves of the tree on which the plant leans look like and grow by imitating the shape of these⁵ being problematic. It is possible, however, that this similarity may have adaptive value, reducing the consumption of *Boquila* leaves by phytophages. This remains to be verified in nature, but it is at least certain that the production of very different leaves by the same plant can actually reduce the risk of these being used by phytophagous animals.

This is known for some species of passion flowers, mostly vines or lianas, that are the feeding plants for the caterpillars of the showy *Heliconius* butterflies. Several *Passiflora* species have evolved preventive defence mechanisms against butterflies, with strategies that reduce the risk of *Heliconius* laying the eggs on their leaves. In *Passiflora cyanea*, for example, there are yellow outgrowths at the base of the leaves that look very much like the eggs of some *Heliconius*, including *H. ethilla*, which is the most frequent visitor to this plant⁶. Unlike many other lepidopterans, the females of these butterflies avoid laying an egg close to another already present on a leaf, so by egg laying they will also keep their distance from the false eggs developed by the *Passiflora*; as a result, the overall number of eggs laid on one *Passiflora* plant will be reduced. An example, we might say, of deterrent mimesis. To the same category we can ascribe the production, by the same plant, of very differently shaped leaves, as in *Passiflora tenuiloba*⁷, a condition that can reduce the risk of being recognised as an optimal site for oviposition by the *Heliconius*. Gilbert⁸, noting the high degree of visual acuity and behavioral sophistication of *Heliconius*, speculated that different passion vines have diverged in their appearance and even come to mimic the leaves of other groups of common tropical plants to escape detection by these butterflies. The ability of the latter to choose the oviposition sites based

⁵ J. White, F. Yamashita, *Boquila trifoliolata* mimics leaves of an artificial plastic host plant, in “Plant Signaling & Behavior”, XVII, 2022, 17, 1977530.

⁶ W.W. Benson, K.S. Brown, Jr., L.E. Gilbert, *Coevolution of plants and herbivores: passion flower butterflies*, in “Evolution”, XXIX, 1975, pp. 659-680; L.E. Gilbert, *Ecological consequences of a co-evolved mutualism between butterflies and plants*, in L.E. Gilbert, P.R. Raven (eds.), *Coevolution of animals and plants*, University of Texas Press, Austin 1975, pp. 210-240.

⁷ K. Porter-Utley, *A revision of Passiflora L. subgenus Decaloba (DC.) Rchb. supersection Cieca (Medik.) J.M. MacDougal & Feuillet (Passifloraceae)*, in “PhytoKeys”, XLIII, 2014, pp. 1-224.

⁸ L.E. Gilbert, *Ecological consequences of a co-evolved mutualism*, cit.

on their perception of leaf shape had been repeatedly suggested based on field observations⁹, and has recently been demonstrated experimentally¹⁰.

Mimicry – adaptive or not

If the robust insect that has just entered our room through the window has a conspicuous black-and-yellow livery, we should not treat it with confidence: it is likely to be a wasp, whose venomous sting would be very painful and possibly dangerous. The advantage the insect obtains from being immediately recognised is not difficult to discover: the fear of a sting will induce the observer (a human or an insectivorous animal) to keep distance and the wasp will avoid a conflict that could still harm it and it will conserve its supply of venom for a possible later occasion.

It is not certain, however, that the black-and-yellow insect is really a wasp. It could be instead a hoverfly, i.e. a two-winged insect (a member of the Diptera, like houseflies and mosquitoes), which, due to its wasp-like livery, is likely to be kept at a distance from the observer despite its inoffensive nature. This insect is therefore protected by its resemblance to a dangerous insect such as a wasp, but it spends nothing on offensive tools such as the wasp's sting and venom. Naturalists describe this similarity between the two insects as a case of mimicry, where the wasp is the model and the hoverfly is its mime. In similar terms we can describe the similarity between two American genera of snakes, the highly venomous coral snakes (*Micrurus*) and the inoffensive false coral snakes (some species of the genus *Lampropeltis*, e.g. the scarlet kingsnake (*L. elapsoides*) and the milk snake (*L. triangulum*), have coloration and patterning that can cause them to be confused with the highly venomous coral snakes, with which they share the unmistakable and very conspicuous livery with yellow and black rings on a red background.

Our suspicions about the adaptive value of this similarity must always be verified experimentally, but there are general criteria that can support, or deny, its plausibility. Firstly, the two species must live in the same geographical region and, essentially, in the same environments: if the hypothetical mime is not seen with the hypothetical model, the similarity would produce advantage for the former. For this reason, the similarity between

⁹ K.S. Brown, *The biology of Heliconius and related genera*, in “Annual Reviews of Entomology”, XXVI, 1881, pp. 427-456.

¹⁰ D.D. Dell’Aglio, M.E. Losada, C.D. Jiggins, *Butterfly learning and the diversification of plant leaf shape*, in “Frontiers in Ecology and Evolution”, IV, 2016, 81.

the livery of coral snakes (true and false), which are exclusive of the Americas, and that of some species of terrestrial free-living flatworms of the genus *Bipalium* living in Borneo cannot be considered an example of mimicry. Secondly, the mime can only benefit from its resemblance to a model protected from venom or other forms of defence if the abundance of the mime is modest, compared to the model. Only under these circumstances their livery will be a reliable signal of danger to other animals. However, if the alleged mime is as abundant as or more than its alleged model, it too is likely to represent a source of annoyance, if not danger, to other animals. If so, we move from Batesian mimicry, where the harmless mime looks like the venomous model, to Müllerian mimicry, in which the same livery is shared by two or more different species, each of which is equipped with its own weapons: in this way, the same visual image corresponds to a set of dangers, for example the venomous bite of a spider and the toxic substances present in a similarly coloured beetle or butterfly¹¹.

Mimicry can therefore have adaptive value, at least for one of the partners, but on other occasions this is not true. The resemblance to true penguins, which live only in the Southern hemisphere, did not save from extinction a Northern sea bird, the great auk (*Pinguinus impennis*), superficially similar to them to the point of giving them their name: penguin was originally one of the names for the great auk, only later applied to the similarly looking birds eventually met by sailors in the Southern seas, which however belong to a different order¹².

Sometimes, even the presence of both species in the same territory is not sufficient to explain their similarity, as in the case of the stinging nettle (*Urtica dioica*) and the dead nettle (*Lamium purpureum*), whose leaves are singularly similar, and likewise between the false helleborine (*Veratrum album*) and the great yellow gentian (*Gentiana lutea*); a similarity that has repeatedly caused fatal poisoning of people who have picked and used the former, which is very poisonous, instead of the latter, whose roots are good for making tonic and stomachic infusions and still used to produce a number of bitter liqueurs.

Thus, an explanation of mimicry in Darwinian terms may be convincing in some cases, but would fail in others.

¹¹ For an overview of the diversity of mimicry scenarios in the living world, see G. Pasteur, *A classificatory review of mimicry systems*, in "Annual Review of Ecology and Systematics", XIII, 1982, pp. 169-199.

¹² Auks are currently classified with the Charadriiformes, whereas penguins are placed in an order of their own (Sphenisciformes).

Before shifting our attention to the developmental processes that result in the production of these similar phenotypes, it is worth mentioning kinds of mimicry other than those which concern the morphological similarity between two species, as considered so far.

Intraspecific mimicry

Let's first focus on one of those infrequent examples of *intraspecific mimicry*, evolved through an increasing and sometimes surprising similarity between larva and adult, in lineages where these stages are nevertheless separated by a radical metamorphosis. We will look for them within holometabolous insects, where precisely the presence of larvae and adults radically different in morphology and ecology has facilitated an extraordinary adaptive radiation of unsurpassed success.

In most major groups of holometabolous insects, e.g. beetles and flies, we recognise a trend towards the evolution of larval types increasingly diverging from adult morphology. The maggots, that is, the larvae of the flies, are an example: lacking a recognisable head, legs or other appendages, their metamorphosis is accomplished through a veritable dismantling of larval structures and the simultaneous building of the adult from specialised groups of cells (histoblasts and imaginal discs). In other insects, the metamorphosis is less dramatic than in the true flies, but the great morphological and biological discontinuity separating the larva from the adult are nearly universal among the holometabolans.

There are, however, some examples of newly evolved similarity (convergence) between the larva and its adult. These include a small ladybird common in our regions, the small *Psyllobora vigintiduopunctata*, which is often found on the leaves of pumpkins and courgettes. These are not the insect's foodplants, however, but are regularly visited by it as soon as the leaves or the stems are attacked by a microscopic fungus¹³ that cover its leaves with a white coating on which the *Psyllobora* graze, feeding on the fungus' spores. Larva and adult live together and feed on the same food. Although the larva has a soft elongated body, while the adult has the typical stiffness and compact shape typical of beetles, the observer does not hesitate an instant to recognise that the two yellow animals on the gourd leaves are two different stages of development of the same animal:

¹³ Usually, either *Golovinomyces cichoracearum* or *Podosphaera xanthii*.

both share the same shade of yellow as the adult and, like the latter, is sprinkled with small black dots. Very similar is also the livery of the pupa. Distasteful or even poisonous as ladybirds generally turn out to be, as advertised by their showy livery, the different developmental stages of *Ps. vigintiduopunctata* deserve be described as a case of *intraspecific Müllerian mimicry*¹⁴.

Behavioural mimesis

In the case of the similarity between wasps and hoverflies and, in general, in all cases of Batesian or Müllerian mimicry, the similarity takes on adaptive significance only if the different species involved fall into the visual field of the same external observer. In other situations, however, the mime benefits precisely from being perceived by its model. This occurs when the mime interferes into the communication between members of the other species, using signals that make it indistinguishable from those used by the latter. This allows, for example, insects of different species to be tolerated within an ant nest, as their cuticle contains molecules that the hosts cannot distinguish from those borne by their sisters¹⁵.

Sometimes, this form of mimicry, which allows for a real manipulation of communication between members of the other species, takes on a decidedly aggressive character, allowing the mime to feed at the expense of a victim lured by a misleading signal.

Other than among ants, where the most important communication channel is the chemical one, fireflies mainly rely on visual cues. Each species has its own language made up of flashes of light of different duration and emitted at characteristic time intervals, which enables a dialogue between males and females and thus the formation of reproductive pairs. But this is not always the case. In North America, the females of some fireflies of the genus *Photuris* emit light signals very similar to those of a species of the

¹⁴ M. Aslam, P. Veselý, O. Nedvěd O., *Response of passerine birds and chicks to larvae and pupae of ladybirds*, in "Ecological Entomology", XLIV, 2019, pp. 792-799.

¹⁵ T. Akino, *Chemical strategies to deal with ants: a review of mimicry, camouflage, propaganda, and phytomimesis by ants (Hymenoptera: Formicidae) and other arthropods*, in "Myrmecological News", XI, 2008, pp.173-181; P.E. Cushing, *Spider-ant associations: an updated review of myrmecomorphy, myrmecophily, and myrmecophagy in spiders*, in "Psyche", 2012, 151989.

genus *Photinus*, and are thus able to attract males of the latter who, instead of a conspecific partner, find a predator ready to feed on them¹⁶.

Molecular mimesis

Mimesis is not restricted to morphology or behaviour it may involve instead the production of particular molecules, e.g. those that enable a flowering plant to obtain visits from a particular species of insect that can ensure its pollination. How close this relationship between plant and insect can be, especially in certain genera of orchids, has long been known: in particular, it was the subject of a monographic study by Charles Darwin¹⁷. However, it was not possible to seriously tackle the study of this relationship until precise analytical techniques were available to identify the substances (often numerous, even hundreds) that make up the scent emitted by the flower and the electrophysiological techniques that enable the study of the insect's perception of these substances. In the absence of this information, it was legitimate to believe that the specificity of the attraction exerted by the plant would lay in the particular blend of hundreds of different molecules mixed in its fragrance, rather than to one of those substances. But this is not the case.

The flowers of some genera of orchids, deceptively similar to an insect, are visited exclusively by the males of one species (or very few species) of hymenopterans. In a few instances at least, the flower is broadly similar to the female of the same wasp species, to the point that the insect-flower relationship has been often described as a pseudocopulation¹⁸. It seems thus useful to compare the scent of the plant with the sexual pheromone produced by the females of these insects, assuming that the males head for the flower following the same chemical clue that would lead them to a female of their species. An in-depth analysis will then make it possible to establish whether the efficacy of the lure is due to the mixture of the different molecules present in both the pheromone and the scent of the orchid, or to one or a few specific substances.

¹⁶ J.E. Lloyd, *Aggressive mimicry in Photuris: firefly femmes fatales*, in "Science", CXLIX, 1965, pp. 653-654; Id., *Aggressive mimicry in Photuris fireflies: signal repertoires by femmes fatales*, in "Science", CLXXXVII, 1975, pp. 452-453.

¹⁷ C. Darwin, *On the various contrivances by which British and foreign orchids are fertilised by insects: and on the good effect of intercrossing*, John Murray, London 1862.

¹⁸ H.F. Paulus, *Deceived males – Pollination biology of the Mediterranean orchid genus Ophrys (Orchidaceae)*, in "Journal Europäischer Orchideen", XXXVIII, 2006, pp. 303-353.

The studies by Florian P. Schiestl and co-workers on an Australian orchid (*Chiloglottis trapeziformis*) and its pollinator, the male of the typhiid wasp *Neozeleboria cryptoides*, deserve close attention. These researchers analysed both the scent of the flower and the attraction pheromone of the female wasp using the gas chromatography technique. They then exposed males of the same species to molecules present in the two natural mixtures and found that only one of them triggers a reaction when it is perceived by the insect with its antennae. This is a volatile compound (2-ethyl-5-propylcyclohexan-1,3-dione, more friendly called chiloglottone), which is present, in very modest quantities, in both the *Chiloglottis* perfume and the *Neozeleboria* pheromone¹⁹.

Why similar? An evo-devo perspective

Caleana major is the scientific name of an orchid whose flower, observed from a suitable angle, bears an extraordinary resemblance to a bird in flight, which is why the plant is known as the flying duck orchid. In this case, the resemblance, although extraordinary to our eyes, admits no rational explanation in terms of adaptation. However, while in this case we can limit ourselves to registering our visual perceptions, and avoid setting out in search of explanations that cannot be based on the mechanisms of biology or ecology, this example perhaps helps to remind us that every case of mimesis deserves to be addressed jointly both in terms of a possible adaptive explanation and in terms of the evolvability of the morphogenetic mechanisms involved.

In the case of Batesian mimicry, for example, the selective advantage of the similarity between model and mime is hardly disputable, and is in any case experimentally verifiable, but this does not help us understanding its origin. The similarity, in fact, could result from a complex interweaving of causes, both instructive and selective. That is, it is possible that the evolution of mimicry between distantly related groups, irrespective of the selective canalization due to its adaptive advantage to at least one of the partners, was also facilitated by the availability, for both models and mimes, of similar pattern units that are more likely to be expressed and modified in parallel ways due to shared developmental constraints.

¹⁹ F.P. Schiestl, R. Peakall, J.G. Mant, F. Ibarra, C. Schulz, S. Franke, W. Francke, *The chemistry of sexual deception in an orchid-wasp pollination system*, in "Science", CCCII, 2003, pp. 437-438.

This way, we shift attention away from the adaptational perspective on evolution, to tackle the dimension of morphogenesis.

This change of perspective characterises the biological discipline that goes by the name of evolutionary developmental biology, or evo-devo. Here, the focus is no longer on the adaptive value of a phenotype, but rather on its evolvability, the plausibility of its appearance in the evolutionary history of the lineages concerned. Taking an example that has become very popular in recent years, one can explain this change in perspective by emphasising the insufficiency of a purely adaptive explanation of, say, the giraffe's long neck. There is no reason to doubt the advantage conferred by this long neck on the animal, which thanks to it is able to find food in the foliage of the acacias scattered across the African savannah, but it cannot tell us whether this long neck is supported by a large number of short vertebrae like our cervicals, or by a few elongated cervicals, perhaps in the same number as ours. This can only be answered by developmental biology, which, in this case, has revealed the extreme resistance of mammals to producing a series of cervical vertebrae in numbers other than seven. Returning to mimicry, beyond its adaptive value, which can be verified (or ruled out) on a case-by-case basis, we cannot avoid tackling the complementary problem, i.e. the possible existence of morphogenetic constraints that may have channelled its evolution.

This hypothesis has been tested in a comparison between wasps and hoverflies, their Batesian mimics²⁰. Although they are insects belonging to different orders (wasps are hymenopterans, hoverflies are dipterans), it is possible to identify correspondences (homologies) between many elements of the exoskeleton (sclerites) of one and the other. One can therefore ask whether the black-and-yellow patterns of the models and mimics are constructed, predominantly at least, from homologous elements. In other words, whether a given sclerite that is habitually black in wasps corresponds to a homologous sclerite that is habitually black in wasp mimics, and so for the yellow elements of the shared livery. If this is so, the production of similar colour patterns could be partly conditioned by very ancient morphogenetic constraints, dating back to the evolutionary history of insects before the divergence of the lineages that led to wasps and hoverflies respectively, ca. 250 million years ago, between the Late Permian and the Early Triassic

²⁰ M. Marchini, D. Sommaggio, A. Minelli, *Playing with black and yellow: the evolvability of a Batesian mimicry*, in "Evolutionary Biology", XLIV, 2017, pp. 100-112.

period²¹. This would have facilitated the evolution of mimicry, obviously reinforced over time by the adaptive advantages provided. Data collected on a large sample of wasp and hoverfly species supports the plausibility of this hypothesis.

Evo devo – rescuing implausible mimicry

Development makes the evolution of similar structures more likely than a purely adaptationist argument might suggest²². This argument can tentatively be applied to the striking morphological similarity that sometimes exists between species belonging to evolutionarily remote lineages. For example, the unmistakable raptorial appendages into which the front legs of the praying mantis are modified are very similar to the front legs of the adults of the mantid lacewings (Mantispidae), a family belonging to a different insect order. Mantispids undergo a complete metamorphosis while mantises develop through a series of stages that are entirely similar to the adult (including the raptorial legs). Both true mantises and mantid lacewings use their raptorial appendages to catch their preys, but their common predatory habit per se does not explain their very detailed similarity. This is still truer of the similarity between the raptorial appendages of these two insect groups and the second thoracic legs of the mantis shrimps (Stomatopoda), a group of marine crustaceans, the second pair of thoracic limbs of which is strikingly similar to the raptorial legs of true mantises. To date, no studies have been carried out on the developmental genetics of all these appendages, and it is not easy to hazard a guess as to the possible presence of common mechanisms involved in the production of these very similar appendages in three groups of arthropods so distant from each other.

²¹ D. Grimaldi, M.S. Engel, *Evolution of the insects*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

²² A. Minelli, *An evo-devo perspective on analogy in biology*, in “Philosophies”, IV, 2019, 5.

What is real in hyperrealism?

Pictorial representation and layers of the visible

Krešimir Purgar

kresimirpurgar@gmail.com

Abstract: American hyperrealist painting is one of the most famous phenomena of American culture in general, but also one of the most difficult to fit into the art-historical canon. Hyperrealism causes difficulties in interpretation because it is placed between traditional mimetic painting skills and the imaginary of American popular culture. In this article, we will suggest that hyperrealism may be evaluated as primarily a philosophical problem of the understanding of reality and its transformation into a pictorial surface. We will try to foreground the neglected possibility that the “excess of the real” in a painting can be in some allegorical function: as the opposite of reality, in other words, as an absence rather than a presence. Moreover, we will point out the twofold contingency of the hyperrealist pictures: as a philosophical platform for the study of pictorial representation on the one hand and as an evidence that there is no universal theory of pictorial depiction that would establish a connection between extra-pictorial reality and representation on the other. The article will analyze why hyperrealism as an artistic style is not crucially defined by the problem of mimesis, but rather by the problem of (dis)continuity in regard to reality. Instead of asking why hyperrealist paintings are so close to human perception of the world, we try to unveil consequences of its playing on the edges of complex systems such as representation, depiction, similarity, imagination, simulation and recognition. Referring to the aspects of reality in painting, photography and conceptual art we will consider to what extent theory can influence a seemingly straightforward artistic phenomenon to gain a different kind of relevance, while providing insights into the possibilities of viewing hyperrealist paintings as both part of the cultural imaginary and philosophical objects.

Keywords: hyperrealism, depiction, naturalisation of perception, intensities of reality

What is real in hyperrealism?

Pictorial representation and layers of the visible

Krešimir Purgar

kresimirpurgar@gmail.com

1.

The etymology of the term *hyperrealism* hides an insoluble contradiction: that some human activity can lead to the creation of a reality that can be – or is – even more real than reality itself and that such activity is specific to art¹. However, in the history of Western philosophy – from Plato through the iconoclastic disputes during the Middle Ages and the conclusions of the Seventh Ecumenical Council held in 787 in Nicea all the way to the invention of photography and film in the 19th and 20th centuries – realism, as a generic term for a specific type of figurative artistic practice, could never be in a fundamental relationship with reality, regardless of the changing status it had in certain historical periods. For Plato, it was a mere obsession; the iconoclasts forbade it because it disturbed the order of the divine and the earthly, and the iconophiles advocated it because they considered that only the representation, not *what* was shown, was realistic, i.e., truly visible; photography was based on chemical processes; and early

¹ In order to resolve potential terminological confusions, *hyperrealism* is used here as a generic term for artistic tendencies in painting and sculpture in the second half of the 20th century adopted by individuals who used photographs in a distinct way as templates for their works or made extremely realistic, human-like sculptures, for example, John de Andrea and Duane Hanson. *Photorealism* will be used specifically for the artists who exhibited at Documenta 5 in Kassel in 1972 (curated by Harald Szeeman) and who formed the core of that style: Richard Estes, Ralph Goings, Don Eddy, Chuck Close, and Robert Cottingham. Linda Chase, in her pioneering publication *Hyperrealism* from 1973, called them «new realists» (including artists such as John Salt, Chris Cross, Malcolm Morley, Stephen Posen, Harold Gregor, Robert Bechtle, and others). Although Chase provided key insights into how the first hyperrealists used photographic templates for their paintings, she did not call them photorealists. See L. Chase, *Hyperrealism*, Rizzoli, New York 1975. Gregory Battcock's edited collection *Super Realism* contributed further to this terminological variety. See G. Battcock (ed.) *Super Realism: A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co., New York 1977. Adjectives or prefixes added to this realist style – hyper, photo, new or super – testify that there is a consensus about something «real» in it. However, questions raised as to what this reality refers to – whether physical actuality, photographs that serve as models or images themselves, the intensity of the reality depicted or its essence – are still being answered in ways that examine works of art while not taking into account the very concept of the image.

film was a technically produced representation of movement that would not have existed without a deliberately generated illusion. Although images are never what we see on them or in them, only objects or visual stimuli, humans interpret images as if they are in a direct causal relationship with reality, as if images themselves created it and are not just reflections of completely different states and activities external to them. This is why the two fundamental stylistic determinants of art history – realism and abstraction – were also established relationally in correspondence to reality and not to art: something is realistic if it approaches the conventional notion of reality and abstract if it departs from it.

The conventions of reality are much easier to establish and understand within everyday interactions than in the symbolic world of art, regardless of how close the latter may seem to the conventions of reality. Traditional art historical hermeneutics built its own system of conventions, i.e., stylistic analysis, which relied on observing the types and intensity of reality in works of art in relation to the era in which they were created. This enabled the discipline of Art History to establish a logical developmental sequence within which the works were simultaneously compared on a synchronic level – that is, in the context of the associated period, territory, or genre – and on a diachronic level – in relation to previous epochs. The methodological plausibility of this method was questioned at a time when modern technologies began to change more quickly and thoroughly the human relationship to reality itself and, what is especially important for us here, to the visual conventions of representing reality, as well as with the creation of new ones. The new reality of the 20th century brought different realisms that, even when they were created in the traditional medium of painting and seem to be in a direct causal relationship with reality, expose serious doubts about the nature of what they purport to show.

What kind of paradigm shift are we talking about here? First of all, we will try to point out that similarity, likeness, and imitation in the hyperrealism of the late 1960s and 1970s, which theorists of contemporary art tend to interpret as a retrograde phenomenon in the heyday of high modernism, can be «rehabilitated» and viewed in a different light. This article first recalls what kind of reality the painterly realism in the 19th century actually «imitated» and then what kind of relationship there is between painting and photography, i.e., what specific relationship hyperrealism establishes

between these two visual media. In the last part of the article, we propose an approach to hyperrealism as a kind of *conceptual reality* in which it is possible to recognize a meaning different from the one to which the etymological-stylistic determinants of a contestable artistic practice lead us.

2.

In her seminal 1971 work *Realism*, Linda Nochlin, almost in the manner of Alois Riegl's theses on *Kunstwollen*, explains that 19th-century realism as an artistic style is a reflection of the artist's perception of reality specific to that particular historical period. By expanding our insights into the formal characteristics of the style, Nochlin puts them in the context of an artist's ability to interpret social relations through increased sensitivity to historically unobtrusive aspects of life and their treatment of painterly surfaces and the pictorial «frame» as a result of the development of technical dispositives of the (re)production of pictures, primarily photographs. In the French painter Gustave Courbet's contention in *The Realist Manifesto* that «the art of painting can only consist of the representation of objects which are visible and tangible for the artist» and that artists of one century were therefore «basically incapable of reproducing the aspect of a past or future century»², she recognizes «moral implications of modernity»; the feeling of the realist for «now, today and the present» is then transposed into «images of the random, the changing, the impermanent and unstable»³.

What Nochlin calls an «isolated moment in time», already noticeable with the realists, she grasps to a greater extent in the fragmentary style of the impressionists in whose paintings the human figure is portrayed as «a body in pieces». She views visual representations as semiotically coded, as a form of metonymy or substitute for transferred meanings that do not arise from what the image narrates but from the way individual signifiers are structured⁴. Nochlin argues that the new way of framing – more precisely, everything that falls within the scope of the impressionist painters, such as Édouard Manet, Edgar Degas, or Paul Cézanne – testifies to a new understanding of

² G. Courbet, *The Realist Manifesto & Champfleury, Letter about Courbet*, in Linda Nochlin (ed.) *Realism & Tradition in Art, 1848-1900*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ 1966, pp. 33-45.

³ L. Nochlin, *Realism*, Penguin Books, Harmondsworth 1971, p. 28.

⁴ L. Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Thames & Hudson, New York 1994, pp. 23-38.

pictorial representation as a *convention*. What we do not see, because it remains outside the frame of the picture, has the same dramatic importance as what we do see since the reality of the picture testifies to the mere selection of a vast visual field and the fact that each representation is based on choosing only one among many possibilities. That realization, Nochlin argues, is at the core of the modernist scopic regime. For example, in Degas's 1875 painting *Place de la Concorde*, we do not see a single character in their physical integrity, nor do any of the characters communicate with the observer, which can be considered a method of fragmenting the unity of the frame and rejecting internal psychological connections⁵.

According to Nochlin, the difference that the styles of the mid- to late 19th century brought to the depictions of movement is that the «Realist [and impressionist, *op. aut.*] motion is always motion captured as it is “now”, as it is perceived in a flash of vision»⁶, as if stopped at some point that sublimates the broader temporal context of the scene. In older art, time was never an utterly isolated moment but always implied what preceded and what would follow, thus relying on the continuity of the natural perception «condensed and stabilized by means of a significant kinetic summary»⁷. Nochlin's hypotheses can be instantiated by comparing Courbet's painting *The Wheat Sifters* of 1854 and Caravaggio's *Entombment of Christ* of 1603-1604. In these two paintings, what is relevant for us is not only the temporally different concepts of the *snapshot* (in filmic vocabulary, a *frame* separated from a visual narrative) but also the construction of the *mise en scène*, the dramatics of framing, and the communication with the observer. Caravaggio's motif is set in an unidentified gloomy space illuminated only by a direct light source from the left. The deposition in the grave is shown as the only visible and, indeed, the only possible event at that moment in time and space. The movement unfolds at a steady pace and extends from Mary of Clopas in the upper right corner to the dead Christ's hand in the lower left corner, enhancing the impression of the event's singularity. In the painting of Courbet, who also creates a snapshot, the movement is not isolated from some imagined course of events but scattered throughout the entire frame, and the characters are engaged in independent activities. Unlike

⁵ For more on this topic, see K. Purgar, *Iconic Bodies: Semiotics of Masculinity in Fashion Photography and Art History*, in Ž. Paić (ed.) *Fashion Theory and the Visual Semiotics of the Body*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2022, pp. 146-151.

⁶ L. Nochlin, *Realism*, pp. 28-29.

⁷ *Ibid.*

Caravaggio, where the dark background makes the illuminated scene seem «cut out» and placed on a uniformly dark surface, Courbet's framing, which separates the displayed objects, clearly implies to the observer that the scene could have been part of a situation in real time and space. As much as Caravaggio is «more realistic» in portraying the human body, at least if we observe it in the tradition of the original notion of mimesis, Courbet's concept of realism affects the broader aspect of reality as a discontinuity, which means presenting existence that always includes or alludes to lateral events, as opposed to the idealized universal actuality of Caravaggio.

In the second half of the 19th century, the development and spread of photography began to influence visual culture, which until then had been based on the dialectic of the uniqueness of the original and the multiplicity of the graphic print. Painting and sculpture were considered art, while printing was intended for the masses as entertainment and information. Precisely because of this rooted dichotomy of high and low in visual culture, photography needed almost a century to come to terms with its own prospects, first as a technical medium and then to reach the full extent of its cultural agency. At a time when realism was the dominant artistic and literary style, photography found itself in a paradoxical situation: on the one hand, the physical transmission of light onto the photosensitive surface of what was actually in front of the camera allowed the represented scene to be a more authentic trace of reality than any painted scene, but on the other hand, the need for a long exposure prevented photography from showing movement either as a baroque «kinetic summary» or as a separated form of discontinuity, characteristic of painterly realism.

The consequences are easy to grasp if we consider typically static photographic compositions from the era of painterly realism, such as those of Édouard Baldus or Julia Margaret Cameron. Thus, the possibility of capturing the moment and focusing on the temporal dimension of events in the mid-19th century was enabled more by the new, intellectual, proto-filmic depictions represented in the old medium of oil on canvas than by the actual technical possibilities of photography. This was partly because the long-term exposure of light to the photographic plate made it impossible at the time to record movement (especially of a large number of people with rapid and frequent changes of movement direction), but particularly because the mediatic and cultural specificity of

the photographic *apparatus* or *dispositive* had not yet been established⁸. In other words, it was still not clear what the observer really saw in images created in this way, what ontological dimension the optically and chemically produced trace possessed, and, above all, in what way the image thus produced explained or perhaps redefined the social reality in which the observer partook.

In the early stage of the development of photography, when the observer believes that something is real and that it really happened in front of a seemingly neutral camera lens, they idealize the machine's objectivity and allow it to shape their subjectivity. In Eugène Atget's use of photography as an experimental medium at the turn of the 19th and 20th centuries, or later in the surrealist visualizations of Man Ray, it is evident that photographic representation is not only the material evidence, index, or trace of some event but enables a new cultural and anthropological phenomenon: the interiorization of pictorial information, which is crucially influenced by the intertwining of *subjective* actors and their completely different social roles – not a technical device. In this case, the *apparatus* is a set of ideological photographic practices and uses: first, as a means of differentiation between spaces of physical reality, institutions, and discursive power, and second, as an artistic practice aimed at overcoming the mere instrumental use of photography. That is why the manipulation of perception is at the core of the photographic media, especially if we deal with it as an artistic practice, as we always do with painterly realism. When used as a means of *transcending* reality (unlike its much more frequent *documentary* function), we cannot consider photography any more transparent than other artistic practices. Its ability to reproduce the situation in front of

⁸ The term *dispositif* (apparatus, dispositive, mechanism, or social practice in a broader sense) was first used by the French philosopher Michel Foucault to mean a set of institutional practices that condition social relations, primarily through systems of power, knowledge, regulation, and repression. Foucault described it as «a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions...». See M. Foucault, *The Confession of the Flesh*, in C. Gordon (ed. by), *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Pantheon Books, New York 1980, pp. 194-195. The Italian philosopher Giorgio Agamben later broadened the cultural implications of this Foucauldian term turning the concept of *apparatus* into a kind of metaphor of one's personal, interpersonal, and collective conditions: «Further expanding the already large class of Foucauldian apparatuses, I shall call an apparatus literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviors, opinions, or discourses of living beings. Not only, therefore, prisons, madhouses, the panopticon, schools, confession, factories, disciplines, judicial measures, and so forth (whose connection with power is in a certain sense evident), but also the pen, writing, literature, philosophy, agriculture, cigarettes, navigation, computers, cellular telephones and – why not – language itself». See G. Agamben, *What is an Apparatus?*, in Id., *What is an Apparatus? And Other Essays*, Stanford University Press, Stanford, CA 2009, p. 14.

the camera authentically, even in its very early days, surpassed that of painting, but the observer could not know then that «photographic truth» always depended on the unpredictable entanglement of the author's *intentions* to record precisely that scene and not some other, their *preferences* to frame the situation in a certain way, and, finally, their *manipulation* of the device itself. These aspects are related equally to the photograph's creator and the observer, who decides (even more today than before) what they want to see in it. However, the latter's role was considered inferior during the scopical regime of high modernism because the priorities of intentions, preferences, and especially manipulation then belonged to the author, not the observer.

3.

When members of new realism (or photorealism) began to work intensively with photographs as templates for paintings in the 1960s and 1970s, they faced the criticism that their manipulation of the seemingly objective representation of reality created redundant pictorial matter that parasitized the barren symbiosis of the objectively existing world and super-objective pictures of that world. The historical causes of such criticism were found in ideologically charged debates in high modernism's heyday, based on the belief that the medium has a specific dominant aspect of its own and that the work of art must always make evident what that dominant aspect is⁹. Art theory before postmodernism postulated that the specific feature of a photographic picture was its credibility vis-à-vis reality, while that of a painting consisted in its intrinsic artifactuality – that is, the complete rejection of causality between the image and reality. The technological progress of photography in the second half of the 20th century, just before the digital revolution, gave this medium the status

⁹ The American art historian Clement Greenberg consistently advocated this thesis. In his article "Towards a newer Laocoon" from 1940, he claimed that the disappearance of depth in abstract painting led to an emphasis on the meaning of the picture itself, its surface and plane as authentic sites on which art occurs. See C. Greenberg, *Towards a newer Laocoon*, in *Partisan Review*, 7, n. 4 (1940), pp. 296-310. Greenberg's insistence on the purity of the medium emerges particularly in his 1962 essay "After abstract expressionism" in which he claims that all the characteristics thought to be typical of modernism were, in fact, non-essential, except for two «constitutive conventions or norms»: «flatness» and the «delimitation of flatness». For him, noticing just these two features of the painterly medium is «enough for us to experience some object as a painting»; therefore, he considered any additional characterization of the pictorial plane superfluous, for example, the one that points to an extra-pictorial reality, or everything that we consider physical actuality. See C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, in "Art International", October (1962), p. 131.

of a «mirror of truth» like no other before it, but it also faced a new challenge – the *fallacy of transparency* and the ensuing *fallacy of reality*. This had an enormous impact on attempts at understanding the most recent art, especially intermedia works using photography as a *Bildträger* that foregrounded the artificial construction of the pictorial reality, such as those of Thomas Demand and Andreas Gursky.

Before we propose an interpretation of hyperrealism beyond the critical angles of high modernism, it is necessary to recall the key theoretical canons that led to them. In “Notes on the Index: Seventies Art in America”, published in two parts in the *October* journal in 1977, Rosalind Krauss discusses how contemporary artists use the poetics of leaving their own physical mark or generally indexing reality in a work of art, whether through photography, painting, drawing, or sculpture. She considers an index to be «that type of sign which arises as the physical manifestation of a cause, of which traces, imprints, and clues are examples»¹⁰ and generally divides indexical art into that which deals with the «registration of a sheer physical presence» and the one characterized by «more highly articulated language of aesthetic conventions»¹¹. In this author’s reasoning, the index can be a highly potent artistic practice with the preconditions that the artist’s subject is as depersonalized as possible and that the trace is as indirect as possible. As an early but distinct example of the index’s overobjectification, Krauss mentions the photograms of Man Ray and claims that with this technique, the artist only took to the extreme what essentially determines *all* photographs:

Every photograph is the result of a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface. The photograph is thus a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its object. Its separation from true icons is felt through the absolut[e]ness of this physical genesis, one that seem[s] to short-circuit or disallow those processes of schematization or symbolic intervention that operate within the graphic representations of most paintings¹².

Previously, Krauss stated that what is actually imprinted on the photographic emulsion, and then on the photograph itself, is the «order of the natural world», which gives this medium a documentary character and undeniable truth: «But at the same time this veracity is beyond the reach of those possible internal adjustments which are the

¹⁰ R. Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America: Part Two*, in “October”, n. 4 (Autumn 1977), p. 59.

¹¹ R. Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, in “October”, n. 3 (Spring 1977), p. 81.

¹² *Ibid.*, p. 75.

necessary property of language. The connective tissue binding the objects contained by the photograph is that of the world itself, rather than that of a cultural system»¹³. By insisting on the high-modernist purity of the medium on the one hand and the sophistication of the index on the other, Krauss notices the «deliberate short-circuiting of issues of style» in photorealism inasmuch as the artist gives up formally intervening in the creation of their own work due to the «overwhelming physical presence of the original object»¹⁴ (in hyperrealist paintings from the 1970s, that «original object» is, of course, a photograph).

The above leads us to conclude that for this American theorist, photography is a kind of super-indexical medium that mirrors reality and does not contaminate it with language and culture because its absolute truthfulness does not allow symbolization, otherwise characteristic of painting and art in general. However, when it comes to painterly hyperrealism, the medium is beyond the symbolizing reach of language and culture in a twofold way: first, because it is based on the photographic picture; second, because the photograph is used to produce a double photographic-painterly index through the process of representational redundancy.

In Krauss' thesis, we find a continuation of Greenberg's attempt to delimit the high-modernist notion of the artistic medium (specifically, abstract painting), which is not understood here as being under the influence of various cultural processes but which – having its own specificity and independence – takes on a paradoxical power of producing a new culture from the spirit of an autonomous work of art. In her two-part article, Krauss invokes the French philosopher Roland Barthes intensively, especially his arguments concerning photography as a «message without a code», probably because she felt that his insights helped her attempt to expose the mechanisms of imprinting those elements that are not entirely under the author's control into the artwork. One of these elements was the proliferation of photographic pictures in the second half of the 20th century. The confusion stems from the fact that Barthes is not an art theorist under the influence of the idea of the purity of the medium but a cultural semiologist who believed that photography, though it cannot be coded like spoken languages, writing, or musical notes, does not abstain from meaning. For him, the «message without a code» is a technical term indicating two things: the cultural

¹³ Ibid., pp. 59-60.

¹⁴ Ibid., p. 80.

conditionality and ontological specificity of photography. The photographic image is created independently of the pre-established system of conventions in that it arises first from iconic-indexical practice and only then by acquiring symbolic meaning. In other words, the photograph is born without a code but automatically establishes it by entering the cultural context. Unlike all other media, in which coding takes place by combining signifiers prior to the signification process, this process occurs in parallel in photography.

In his essay “Rhetoric of the Image”, Barthes states that the first message that the photograph offers us is information – a «linguistic message» – and in order to understand it, we need knowledge of a specific cultural code with which the linguistic message is established precisely for the image in question. However, even if we do not know the linguistic code(s), we still have the same picture in front of us. In that case, it will not bring us a linguistic code but two simultaneously present and inseparable «iconic messages»; the first is coded, and the second is not. As Barthes explains, «If all [the] signs are removed from the image, we are still left with a certain informational matter; deprived of all knowledge, I continue to “read” the image, to “understand” that it assembles in a common space a number of identifiable (nameable) objects, not merely shapes and colours»¹⁵. Therefore, the state of a photographic image as an un-coded entity, on which Krauss based her arguments, is a kind of raw, ontological condition of the photographic picture as a highly transparent medium, not the common situation in which we encounter photographs in everyday communication.

According to Barthes, «We never encounter (at least in advertising [and especially in art, *op. aut.*]) a literal image in a pure state. Even if a totally naive image were to be achieved, it would immediately join the sign of naivety and be completed by a third – symbolic message»¹⁶. For Barthes, the cultural conditioning of perception is crucial, i.e., the difference between pure visual information and the meaningful aspect of the image, or, as he puts it in a semiotic key, «The literal image is *denoted* and the symbolic image is *connoted*»¹⁷. Furthermore, when he talks about the «message without a code», he does so in order to explain what it means to «encode» a photo and what kind of

¹⁵ R. Barthes, *Rhetoric of the image*, in Id. *Image – Music – Text*, trans. S. Heath, Hill and Wang, New York 1977, p. 35.

¹⁶ Ibid., p. 43.

¹⁷ Ibid., p. 37.

information coding brings into the photographic process, not because he believes that uncoded photos can exist independently in the chain of communication. Finally, as he claims, «Only the opposition of the cultural code and the natural non-code can, it seems, account for the specific character of the photograph and allow the assessment of the anthropological revolution it represents in man's history»¹⁸.

Comprehending contemporary photography is heavily dependent on Barthes' concept of mythical signifiers, which is essentially postmodernist and allusive and refers to what is always already obsolete, and this especially applies to post-indexical visualizations in the age of digital technologies. Unlike Krauss, the American theorist Susan Sontag understands this very well when she claims that contradiction was always immanent to photography: on the one hand, it possessed the built-in property of objectivity, but on the other, it always uncovered someone's point of view. Its essence moves between the undeniable imprint of reality created by a machine, not the person behind it, and the fact that someone always had to witness the event¹⁹. Our following argumentation will be based precisely on the insights by means of which the hyperrealist painting of the 1970s can be interpreted as a kind of metamedia that uses the presumable objectivity of photography only to disavow it. In other words, we will try to show that manipulations of the extra-pictorial world in hyperrealism are not primarily related to reality, art, skill, copying, or style but are invitations to discuss the fundamental *relationship* between image and reality.

4.

When, at the very beginning of the 1980s (therefore, at a relatively early stage of hyperrealism), the French art historian Jean-Claude Lebensztejn referred to the opinions that then prevailed in French cultural circles about the novelty coming from America, he described them as a long-awaited relief for all those who had never been able to accept Kazimir Malevich, Barnett Newman, or any abstraction, who did not understand what kind of art may interpret another kind of art, and who could not bear that there were simply no guarantees for understanding contemporary art. Lebensztejn was entirely correct when he said,

¹⁸ Ibid., p. 45.

¹⁹ S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York 2003, p. 26.

The hyperrealists seemed to have abandoned most of the old questions which had preoccupied painting since Cézanne: of tradition, of perspective, of discourse, of representation, of figure, of frame, of design, of «painting», of art, of its status, of its space. They made easel-pictures, clean, overpolished, framed, representing scenes recognizable to the fact, or sculptures which you may have taken for their models²⁰.

Like photographs, which photorealists normally used as the special kind of reality they wanted to refer to, they shared another feature with this medium – ambivalence. As we have seen, for Barthes and Sontag, the photograph was not created by codification, nor could it avoid it; it *is* and is *not* an objective picture of the world. The photograph is a trace of reality, but it is also a symbolic construction at the same time. By ascertaining that hyperrealism offers both «the greatest proximity of object and sign, and the greatest difference between them» and understanding that it is characterized by both «absolute flatness and spatial illusionism»²¹, we almost hear the echoes of a discussion on a double nature of photography. However, such conceptual connections of two seemingly divergent media do not exhaust their dialectical nature and ability to intervene in the concept of representation.

Lebensztein recognized this when he said photorealism revealed «coldness, absence, no expressionism, rejection of all figurative hierarchy [...] no texture, no movement, no emotion, no life, especially no style»²², almost as if it originated from the radical monochromes of Ad Reinhardt²³. Indeed, if we compare this intransigent abstract painter's so-called *Black Paintings* from the 1960s with, for example, *Downtown* or *Rappaport Pharmacy* by Richard Estes, created ten years later, it is easy to notice that they are utterly distinct when it comes to showing the visible reality, the relationship of abstract and figurative, «empty» and «full». However, most of the characteristics that the French art historian attributes to hyperrealism may be applied to Reinhardt's abstraction. How is that possible? Can a completely black canvas really have so many characteristics similar to paintings containing so many minute, realistic details,

²⁰ J.-C. Lebensztein, *Photorealism, Kitsch and Venturi* (trans. K. Cooper), in “SubStance” 10, n. 2, issue 31 (1981): *The Thing USA: Views of American Objects*, p. 80.

²¹ *Ibid.* p. 81.

²² *Ivi.*

²³ On this, see A. Reinhardt, *Twelve Rules for a New Academy*, in “Art News”, May 1957, quoted in Lebensztein, *ivi.*

important to art historians, painted with the intention of looking like photographs while still being different from them? What is it, ultimately, that connects the photo, hyperrealism, and abstraction? Does anything at all? Before responding to these key issues, we must consider some additional fundamental insights about hyperrealistic painting.

In her essay “Realism Now” from 1968, Nochlin argues that it is wrong to view the new realists of the 20th like those of the 19th century because the reality the former want to portray is not a list of contradictions within the social system but the specifics of different principles of visual representation: one medium in relation to others, i.e., painting in relation to photography. In that respect, the paintings of photorealists should be evaluated in accordance with high-modernist self-referentiality, not with the ideological or political content so characteristic of Courbet²⁴. Nochlin believes that photorealists did not succumb to formal conventions such as Pop Art or modernist abstraction and that they demonstrated how Greenberg’s idea of the purity of the medium becomes irrelevant in modern times when the observer’s perception becomes increasingly discontinuous²⁵.

In his recapitulation of numerous ambivalences that accompanied hyperrealism and contributed to its interpretation from diametrically opposed positions, Craig J. Peariso points to a contradiction between the old and the new and the political and apolitical²⁶. In his opinion, both of these aporias, at least when they were immediately relevant, were detrimental to this style. On the one hand, hyperrealism could not be considered truly new within the modernist art-historical teleology of continuous progress. On the other hand, it was discredited by the self-proclaimed withdrawal of its members from social engagement precisely at the peak of class, gender, racial, and geopolitical turbulence²⁷. Dieter Roelstraete offered an interesting interpretation of the unpopularity of hyperrealism today when he contended that a problematic position of this style in our time may lie in the fact that it always implies diligence and focus, i.e., the classic work ethic with its precisely determined place of work and the belief that the time spent on

²⁴ L. Nochlin, *Realism Now*, in *Realism Now Catalogue*, Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, NY 1968, quoted in G. Battcock, *Super Realism*, p. 122.

²⁵ *Ibid.*, p. 116.

²⁶ C.J. Peariso, *Styleless Style? What Photorealism Can Tell Us About “The Sixties”*, in “*Journal of American Studies*” 47, n. 3 (August 2013), p. 745.

²⁷ On this, see the conversations with Chuck Close and Richard Estes: *Interview with Linda Chase and Ted McBurnett* in “*Art in America*” 60 (1972), pp. 76-80.

work is equivalent to the result of that work. Thus, contrary to the contemporary digital logic of precariousness and displacement, work no longer has its fixed time and place, and material goods are no longer added but multiplied exponentially²⁸.

Linda Chase's book *Hyperrealism* offers fundamental information on the methodological procedures of the first photorealists and, thus, the preparation for later theoretical analysis and assessment of the aesthetic reach of these artists²⁹. As the most prominent element in photorealists, Chase highlights new realists' use of photography as source material, suggesting that we are dealing here with a conceptual act that points to the relationship between photography, painting, and reality. Consequently, the focus of her interest, and a kind of «instruction for use», is not the celebration of the painter's skill. In making such arguments, Chase has already made her contentions future-proof in one of the first critical reviews of hyperrealism, but her opinions had too weak an influence on traditional art historians who have always seen in this style a mere formalist relapse of the «original», socially sensitive realism of Gustave Courbet or, worse, a de-subjectivized version of Edward Hopper's mystique. It follows that photorealism converts painterly shapes into contingent forms that can stimulate discussion on the layers of the visible in an image since these artists' figurative, «photographic» form encourages relational entanglements with different media, iconic spaces, modes of depiction, and the concept of representation itself.

Although connected by a general convention of hyperrealistic style, Chase notices a programmatic bond in the variations of painterly methods (she does not mention the term «technique») used by Richard Estes, Stephen Posen, and Chuck Close – and this is not a similarity to reality, nor the faithful reproduction of photography, nor the apotheosis of the precise style of filigree³⁰. Chase draws our attention to the fact that Estes does not make correct copies of one photo in his paintings but manipulates many of them, omits the inclusion of the human figure (even when it is present in the photo), creates a shining surface that does not exist on the original template, and uses a continuous depth of field that cannot be achieved in either photos or human perception. In his portraits, Close imitates the graphic reproduction of a tricolor separation, not a

²⁸ See more on this in D. Roelstraete, *Modernism, Postmodernism and Gleam: On the Photorealist Work Ethic*, in “Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry” 24 (Summer 2010), pp. 8-9.

²⁹ L. Chase, op cit. French language edition: L. Chase, *Les Hyperréalistes Américains*, Editions Filipacchi, Paris 1973.

³⁰ L. Chase, op cit., pp. 8-13.

photographic emulsion, and because of their oversized formats, they cannot really be considered hyperrealistic, neither in relation to a photographic model nor in reference to reality. As Chase says, «Close denies any humanist intention in his use of the face. He represents, in its purest or most extreme form, the use of the photograph as subject». On the other hand, with brilliant colors and a sharpness that no photograph can convey, Ralph Goings and Don Eddy show the interior *behind* the window glass or the exterior *through* the window glass as unique and, therefore, the unbelievably illuminated space. Stephen Posen does not even use a photo but makes three-dimensional full-size sculptures (different versions of boxes covered with fabric), which are then accurately transferred onto canvas. In Posen's method, his sculpture/installation is treated as if it were a neutral, de-subjectivized photographic image³¹.

If, therefore, a hyperrealist artist «separates himself from the concerns of classical representational painting» and «redefines painting in relation to the photograph» in order to deal with «second-hand reality»³², then we can propose the thesis that what is particularly relevant in their art goes beyond the framework of artistic form, genealogy of painterly style, originality and non-originality, camp or kitsch and enters the domain of representation theory or, more precisely, image theory. What do we mean by that, and how can we even differentiate the interpretation of an object as a work of art on the one hand and as a theoretical object on the other when we know that it is one and the same subject or idea? If we leave aside the simplistic argument that art transcends and thereby reshapes reality while theory explains it and thereby institutionalizes it, we may point out a third possibility, which is to see the work of art as a kind of *conceptual reality*, as a material fact that is able to indicate the existence of different layers of the visible or intensities of reality in images. In such an understanding, those works of art that experiment with modalities of representation and always already have social conventions of looking and evaluation built into them and essentially deal with naturalized forms of perception play a critical role. An open space of conceptual realities thus emerges before us in the cracks of convention, naturalization, and perception.

5.

³¹ *Ibid.* p. 10.

³² *Ibid.* p. 9.

The adaptability of perception, in relation first to the medium by means of which we get visual information on the one hand and then to the surface that contains pictorial information on the other, enables the observer to see *something* in *something*; for example, a car in a photograph, a flower in a lithograph, a forest in a drawing, or a kitchen interior on a movie screen. If we did not know the conventions of the media, i.e., the ways in which they naturalize our perception and adapt it to see something in something, then we would not know the relationship between pictorial information and the real or imaginary situation that we see in a painting, photograph, film, etc. The naturalization of expectations we have from visual media ensures that we do not recognize the real Dürer in Dürer's self-portrait, strike up a conversation with him, or invite him to the movies as if the person who lived in Nuremberg in the 16th century is here with us now, no matter how realistic the portrait. By the same mechanism, we do not recognize the tunnel interior or the unlit basement in Reinhardt's *Black Paintings* but simply observe them as a delimited black pictorial surface on the museum wall.

Let us consider Stephen Shore's photograph *Mineral Wells, Texas* from his *American Surfaces* series from 1972 and Don Eddy's *Cadillac Showroom Window* from the same year. When we look at these two works individually, that is, the former as a photograph in one viewing situation and the latter as a painting on canvas created according to a photographic model in another viewing situation, our perception adapts to the conventions of the medium currently before us. These conventions dictate that when we know we are looking at a photograph, we almost by definition seek a more credible imprint of reality from it than we would expect from a painting. The difference in our understanding of these two pictorial media is conditioned by the naturalization of our perception and our consequent ability to perceive layers of the visible (reality, truthfulness, cultural inflections, etc.). We stated earlier that photography cannot be considered more transparent than other media, and now we see why this is so: the intensity of reality in the image does not depend on some absolute relationship between the image and reality but on the observer's expectations in relation to the medium of representation. When Shore photographs the motif of a gas station in Mineral Wells, Texas, he does so by relying on the indexical nature of the photographic device, allowing him to use the neutral mechanism of letting a light leave a trace on a

photosensitive emulsion to create visual information without using, as Barthes explained, a semiotic code. Shore *denoted* the spatial situation within the limits of the photographic frame by using a technical appliance and a chemical process. Only after the photograph was developed could the visual information on the photo-paper enter the semiotic cycle of artistic, social, communication, and any other *connotation*.

When considering the method Eddy used in making a painting of a Cadillac showroom window according to a previously made photographic picture, whether his painting is a credible reflection of a photographic or physical reality – and, if so, to what extent it is – is not especially important. More significant is that he, unlike Shore, had to choose a semiotic code in line with the observer's naturalized perception when in front of the painting. The criticisms that can be leveled at this insight, for example, that Shore influenced what the photo would look like by choosing a particular frame and length of exposure – in other words, that he codified it by making his own decisions – would not be justified, simply because these two media have naturalized the observer's perception in an incomparable way since the beginning of the 19th century. In addition, in hyperrealism, the social, technical, and aesthetic connoting of the photograph is a condition without which the painter's denotation of the photographic motif(s) simply would not be possible; in other words, it is impossible to convey on the canvas a photograph that never meant anything at any moment to anybody.

The differences between these two media and semiotic systems have deepened even more over time. The changes brought by digital technology have shaken the nature of photographic truth and introduced hyperrealism into a new and different critical and theoretical context. For example, the German theorist Johannes Völz, when he writes about realism in Richard Estes and the visual artist Andreas Gursky, highlights the epochal change in the «culturally saturated imagination» at the beginning of the 21st century, a change which deprived photography, especially «artistic» photography, of any claims to truth. Völz compares Estes' manipulation of photographic motifs when he transfers it to a canvas with the digital manipulation by which Gursky creates works characterized by the «post-indexical, “dubitative” condition of the image»³³. With this approach, Gursky adopts a non-committal strategy of abstraction despite presenting in

³³ J. Völz, *The Index and Its Vicissitudes: Hyperrealism from Richard Estes to Andreas Gursky*, in “Amerikastudien / American Studies” 52, n. 1 (2007), thematic issue: *Transatlantic Perspectives on American Visual Culture*, p. 99.

his works a seemingly veridical view of a situation that could have looked just like the one in front of the camera lens. Völz concludes,

In its course from Estes to Gursky, then, hyperrealism has burdened itself with a gigantic task. It is no longer an aberration of photographic realism, capable of making us feel a truth that lies beyond the scope of the camera. Rather, hyperrealism now poses as the only believable realism in an age in which the photographic protocols of realism are in the process of being shattered³⁴.

For the theory of pictorial representation, the importance of artworks from an early period of hyperrealism is not in these works being crucially defined by a distinct mimetic form, much less in uncovering the author's exceptional skill, but in creating a new kind of sensitivity in the observer toward *layers of the visible* and *intensities of reality*, thus disrupting the conventions of the pictorial visualizations. In hyperrealist painting, we are talking about a border case of representation since the conceptual intervention of the artist deliberately de-conventionalizes the expectation of the observer, which means that it is in the conceptual premise, not a mimetic practice, that the meaning of this art should be sought. If the photograph and painting were absolutely the same, either as pure visual information or as a technical dispositive, we could disregard hyperrealism as utterly nonessential and meaningless, just as, for example, conceptual art would be pointless if its tautological propositions completely coincided through idea, text, and image.

Joseph Kosuth, the central figure of the original New York school of conceptual art, thought his works had reached exactly such a condition. In his text "Art after Philosophy" from 1969, he claimed that traditional artistic media could not question the nature of art since, for example, painting is always predetermined to be only a «kind of art», and as such, it is always already conventionalized. He believes that the conceptual dimension of art is much more important than the formal dimension and therefore proposes that artistic morphology be replaced by «analytical propositions», that is, that a work of art must describe what it shows or, *mutatis mutandis*, that it should only show

³⁴ Ibid.

what it is able to describe³⁵. However, if we consider some of Kosuth's works that exemplify his tautological-propositional method, it is easy to see that in visual arts – and we must still consider conceptual art to be visual³⁶ – it is impossible to convey the textual or conceptual into the visible without creating at least some surplus of meaning. When we transfer traces of mental structures created in the mind to a physical medium, they cannot be either semantically redundant or formally neutral because, for example, Kosuth's neon letters in *Neon Electrical Light English Glass Letters Yellow Eight* of 1965, due to its objecthood and materiality, do not convey thought in a pure, unadulterated state, so the proposition in its physical incarnation is always already contaminated with «unwanted» or nomadic signifiers³⁷.

Even a superficial glance at the paintings of early photorealists (it is important to reiterate that these are artists who used classic painterly techniques and airbrush) will show that they cannot be confused with photos. They were not imperfect copies of photographs because Ralph Goings, Don Eddy, Chuck Close, and Richard Estes did not possess enough manual finesse to do so but because their concept was based on the fissures of naturalized conventions of looking at photography and, consequently, on the (albeit inadvertent) deconstruction of its apparatus. As with Kosuth, photorealist depictions could not be tautologically redundant in an absolute sense and thus devoid of meaning, for something entirely different was at stake: the production of conceptual – rather than painterly – meaning. Hyperrealism and conceptual art met at the same point, although they departed from different premises. Paradoxically, regardless of the fact that «the amount of information that appeared on the [photorealist] canvas was almost

³⁵ J. Kosuth, *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990*, ed. G. Guercio, MIT Press, Cambridge MA 1991 (1969), pp. 13-32.

³⁶ In response to claims that conceptual art neglects its visual aspect in order to radically change the «nature of art», the American analytical philosopher Gregory Currie asserted that if the meaning of conceptual art is just in the annunciation of analytical propositions, then such art would not exist in any medium and would not have significant relations with any medium in particular. As this is not the case and almost all conceptual works depend on some essence, it is impossible to neglect the aspect of the materiality that this author calls «crafted appearance», even for conceptual art. See G. Currie, *Visual Conceptual Art*, in P. Goldie and E. Schellekens (eds.) *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford 2007, p. 35.

³⁷ Kosuth is probably aware that it is impossible to achieve absolute tautology in art: since every artwork depends on the way it is presented to the observer, he introduces the concept of the «art condition»; with it, he abandons the consecrated field of art propositions in a narrow sense and enters the field of the institutional theory of art. Yet, unlike institutional theory, which, under specified circumstances, allows every artifact or idea to be transformed into a work of art, Kosuth considers that the art condition can only be a «conceptual condition». See Kosuth, *op. cit.*, p. 20.

always less than what was contained in the photographic source»³⁸, this style is still under the burden of photographic naturalization of perception. Likewise, although there was always more information in the original conceptual art of the 1960s than Kosuth thought he was giving in his analytical propositions, his works are still considered to show the tautological equivalence of concept and matter.

* * *

Although we can agree with Wassily Kandinsky's claim that «every work of art is the child of its age», it is more important to note that every epoch changes the meaning of earlier works of art. Only the discovery of the possibilities of new digital technologies faced humanity with the fact that images can no longer be interpreted within the order of reality but only within the symbolic order of images – painting, photography, film, the internet, and art in general. The ideas presented here lead us to the conclusion that hyperrealism is not just one of the artistic styles at the border of modernism and postmodernism, high and low arts, skill and concept, but may also offer an answer to many questions about the status of the image in recent time, about the relationships between painting and photography, between the extra-pictorial and intra-pictorial reality. These questions cannot be answered if we believe that only what we see in hyperrealism is art, but still, the fact that these *are* artworks, objects outside the immediate instrumental function, allows us to bring an antagonistic position of image and reality to a completely different level of reasoning. In the extreme interspace between a painting and a photograph opens up an expanse where different intensities of reality appear. We are able to grasp them because the expectations of the observer are always encountered by the conventions of representation. Here, we have indicated the need for a specific theory that can interpret conceptual realities in pictorial representations, for only the image has the power to convert the fallacy of transparency into something much more insidious – a fallacy of reality, which is why this research must continue in the direction of detecting layers of the visible in images.

³⁸ J.P. Mandel, *The Deductive Image*, in G. Battcock (ed.) *Super Realism: A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co., New York 1975, p. 41.

The *mimesis* of everyday experience

The influence on John Dewey' Thought in American socially engaged art

Emanuele Rinaldo Meschini
emanuele.meschini2@unibo.it

The text aims to analyze the concept of “mimesis” as an artistic practice of transformation of the ordinary within the so-called “socially engaged” and “community-based art practices” in the United States since the 1990s. As a theoretical reference, the text explores the concept of experience expressed by the American philosopher John Dewey in his *Art as Experience* (1934), subsequently taken up by various curators and artists such as Mary Jane Jacob, Mark Dion and Pablo Helguera.

Since the 1990s, within the world of contemporary art a social and participatory trend has developed founding its place of action in the urban space and with marginalized communities as active participants. Given the collaborative attitudes, these actions soon took the name of practices moving away, even in a theoretical way, from public art and from any other type of authorial intervention in the public space. In the 2000s the critical discourse moved to the field of the value of social action (Kester, Bishop), or how to judge or not the artistry of a process that does not produce authorial works, has no spectators and takes place outside the artistic system proper. This is because these practices are based on an interdisciplinary theory which, moving from pedagogical and activist foundations, found in the thought of John Dewey its first moment of conjunction with artistic theory to the point of being recognized as a direct source for several artists and curators who worked between the 90s and 2000s. The geographical centre of this discourse is the United States as the role played by progressive education formalized in the early 1900s laid the foundations for an educational model that has also permeated artistic practice.

Keywords: experience, community, Dewey, socially engaged art, public art.

La *mimesis* dell'esperienza quotidiana

L'influenza del pensiero di John Dewey nella *socially engaged art* statunitense

Emanuele Rinaldo Meschini
emanuele.meschini2@unibo.it

1. John Dewey e le Laboratory Schools negli Stati Uniti

Il pensiero di John Dewey, così come la sua figura, rappresenta un substrato molto importante della pedagogia statunitense e dell'educazione progressista, di cui lo stesso Dewey è uno dei fondatori. Lungo tutto il Novecento le teorie deweyane vanno a radicarsi all'interno di una cultura in cui la conoscenza si costruisce processualmente, attraverso un apprendimento attivo in continuo contatto con l'ambiente circostante. Soprattutto, come si specificherà più avanti, gran parte del suo credo pedagogico è legato alla città di Chicago che, a partire dagli anni Novanta, vede lo sviluppo sistematico delle pratiche *socially engaged*. Dewey non considera mai la sua filosofia come un qualcosa di distaccato dalla pedagogia, anzi ritiene che il suo testo *Democracy and Education: An Introduction to the Philosophy of Education* (1916) sia quello maggiormente filosofico.¹ La filosofia deweyana, del resto, trova la sua applicazione più immediata proprio nel contesto delle cosiddette Laboratory Schools, ovvero quel sistema di scuole e metodi di insegnamento creati tanto per la formazione dei futuri insegnanti quanto per l'apprendimento attivo degli studenti.² Le prime notizie in merito alle Laboratory Schools si fanno risalire alle esperienze dei frati francescani, in quello che è l'attuale stato del New Mexico, dove all'inizio del XVII secolo vengono create le prime strutture rivolte alla formazione degli insegnanti. In questa svolta pedagogica la figura di Johann Heinrich Pestalozzi è centrale, in quanto è il primo a fondare le scuole in cui viene data agli insegnanti la possibilità di osservare e istruire gli allievi.³ L'influenza di Pestalozzi, così come quella del pedagogi-

¹ A. Granese, *Introduzione a Dewey*, Laterza, Roma-Bari, 1981.

² Le Laboratory Schools vengono chiamate anche *training schools*, *model schools* e *practice schools*.

³ P.M. Lamb, *The Laboratory School: An Historical Perspective*, in «The Journal of Educational Research», vol. 56, n. 2, 1962, pp. 107-109.

sta tedesco Johann Friedrich Herbart, che fonda una *practice school* all'University of Konigsberg nel 1809, vengono introdotte negli Stati Uniti da Francis W. Parker, che a sua volta forma la *National Society for the Study of Education*. La prima Laboratory School in territorio statunitense è la Mother Seaton's Teacher Training School, fondata ad Emitsburg, nel Maryland, nel 1808. Dopo questa prima esperienza ne seguono altre, soprattutto tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, durante il cosiddetto *scientific movement in education*. Proprio in quegli anni, nel 1894, Dewey si trasferisce all'Università di Chicago, per fondare, nel 1896, una Laboratory School all'interno dell'Università. Tuttavia, Dewey non è interessato a creare una scuola pratica per la sola formazione degli insegnanti. Cerca invece un ambiente pedagogico in cui nuove idee educative possano essere sviluppate e gradualmente portate a compimento.⁴ I principi sui quali Dewey imposta la scuola sono tre: principio psicologico, secondo il quale gli insegnanti non devono indirizzare gli studenti verso un loro concetto di didattica bensì devono seguire i loro interessi e impulsi; principio sociologico, secondo il quale devono essere sviluppate quelle pratiche e attitudini sociali che possono aiutare gli studenti nella vita e nella costruzione di una democrazia partecipativa; principio logico, secondo il quale tanto le materie quanto le metodologie devono avere un risvolto pratico e sociale. Un esempio di questo metodo si può vedere nel programma di storia che viene insegnato fin dalla prima elementare, insieme all'apprendimento della scrittura e della lettura. Per Dewey la storia non ha valenza come disciplina in sé, quanto piuttosto come storia dell'uomo, ovvero come analisi e studio di quei processi evolutivi che portano allo sviluppo della condizione umana. All'interno del programma di storia, pratica e teoria sono dunque strettamente correlate e i bambini imparano a leggere e scrivere con frasi attinenti a quanto imparato durante le attività pratiche, come ad esempio: “*People lived in trees.*”, “*People lived in huts.*”, “*People lived in caves*” (*Le persone vivono sugli alberi; Le persone vivono nelle capanne; Le persone vivono nelle grotte*).⁵

⁴ E.F. Provenzo Jr., *History as Experiment: The Role of the Laboratory School in the Development of John Dewey's Philosophy of History*, in «The History Teacher», vol. 12, n. 3, 1979, pp. 373-382.

⁵ In una recente rilettura dell'educazione progressista e del metodo deweyano la studiosa Kelly Vaughan fa notare la mancanza di misure adeguate, da parte del filosofo americano, in merito alla questione della giustizia razziale. Vaughan sostiene che, seppur Dewey si schieri apertamente contro la segregazione e il doppio binario razziale delle scuole americane del suo periodo, all'atto pratico usi la pedagogia più come metodologia di analisi sociale che come strumento per rivendicazioni o lotte politiche. In questo gioca un ruolo importante anche il fatto che, come successo proprio nella Laboratory School di Chicago, gli studenti afroamericani vengono ammessi solo dopo il 1940. Per questo Vaughan sostiene che le teorie educative di

2. *Art as Experience*

Grazie a questo confronto attivo, Dewey inizia ad elaborare il suo concetto di estetica, all'interno del quale l'arte assume un ruolo sempre più importante, fino a diventare il fulcro centrale del testo *Art as Experience* del 1934. L'avvicinamento al mondo dell'arte prende le mosse dal testo *Experience and Nature* (1925), con il quale il filosofo formalizza il ruolo dell'esperienza e della natura nella conoscenza umana. In questo testo, secondo Giovanni Matteucci, che cura l'edizione italiana di *Arte come Esperienza* del 2007, Dewey inizia a mettere le basi per il riconoscimento scientifico di una conoscenza estetico-artistica in grado di superare le dicotomie moderne in merito alla conoscenza e alla sua sostanziale divisione tra mente e corpo. Per Dewey, attraverso l'esperienza estetica, relegata fino a quel momento alla sfera del sentire, si possono acquisire saperi e cogliere significati. Dewey compie questo passaggio inserendo l'estetica in un campo di pratica, vale a dire il campo antropologizzato della natura, e traducendo successivamente l'esperienza attraverso l'arte. Come scrive Matteucci: «La locuzione *Art as Experience*, senza attributi di sorta, avverte che l'estetica viene considerata al di là dello statuto di un sapere disciplinare. Essa è praticata come dottrina dell'esperienza, senza aggettivazioni che ne limitino il senso»⁶. Questo concetto di estetica si basa essenzialmente sulla relazione tra organismo e ambiente, intesa come realtà antropologica indissolubile, ovvero l'impossibilità di esperire qualcosa di non vissuto. In questo processo mimetico, in cui arte, vita ed esperienza quotidiana non si imitano bensì compenetrano fino a dare vita a un risultato organico, Dewey pone al centro l'interesse, non da intendere in termini di utilitarismo, quanto piuttosto tensione al compimento di un qualcosa (*fulfillment*), che è proprio la fusione tra esperienza quotidiana ed esperienza estetica. Per Dewey l'arte non può essere separata da quei processi vitali, quotidiani e comunitari che la creano e, fin dalle prime

Dewey non possono essere universalizzate come sistema educativo valido per tutti. Questo lo si può vedere, come scrive Vaughan, anche nel programma di storia usato da Dewey, in cui viene presa in esame essenzialmente la storia di progresso secondo il canone bianco e occidentale. Allo stesso modo, l'obiettivo della studiosa non è quello di negare l'apporto teorico deweyano per un sistema scolastico equo e non razzializzato, quanto piuttosto quello di mettere in luce come l'intero sistema dell'educazione progressista venga largamente finanziato da facoltosi filantropi bianchi, i quali, nonostante il loro intento di riformare il sistema educativo, non fanno altro che normalizzare lo status quo escludente. In merito si veda: K. Vaughan, *Progressive Education and Racial Justice: Examining the Work of John Dewey*, in «Education and Culture», vol. 34, n. 2., Purdue University Press, 2018, pp. 39-68.

⁶ G. Matteucci, *Presentazione*, in J. Dewey, *Arte come Esperienza*, Aesthetica, Palermo, 2007, p. 17.

pagine di *Art as Experience*, sottolinea come tale divisione venga creata da un sistema artistico fatto da collezionisti e musei, che considerano l'arte solo nella sua declinazione di *fine art*.⁷ Se pur l'anti musealizzazione e l'antielitarismo dell'arte siano dei punti chiave per molti movimenti d'avanguardia di inizio Novecento, basti pensare al manifesto futurista, l'atteggiamento di Dewey è tutt'altro che distruttivo e provocatorio.⁸ Scrive Dewey: «Per comprendere il significato dei prodotti artistici dobbiamo per un po' dimenticarli, distoglierli da essi e rivolgerci alle forze e alle condizioni ordinarie dell'esperienza che solitamente non consideriamo estetica. Dobbiamo arrivare alla teoria dell'arte deviando dalla strada maestra»⁹. Questa deviazione (*detour*) si compie all'interno di quei territori non istituzionalmente riconosciuti per la fruizione e la produzione artistica, lì dove organismo e ambiente hanno la possibilità di riconnettersi. Questa apertura al mondo dell'esperienza non propriamente artistica, e soprattutto «l'indivisibilità dell'atto artistico»¹⁰ unita all'attenzione al processo anziché alla produzione in quanto elemento oggettuale, è ciò che influenza la pratica artistica statunitense in un passaggio che, considerando sempre la storia come un processo in divenire e non oggettivamente lineare, va dai pre *happening* del Black Mountain College degli anni Cinquanta fino a quelle operazioni di *socially engaged art* dei primi anni Novanta, che proprio in quella deviazione dalla strada maestra vedono il nascente spazio urbano, inteso come territorio di confronto.¹¹ Del resto Dewey, pur non trattando direttamente dei rapporti tra arte e spazio urbano, apre decisamente alla funzione sociale dell'arte e al ruolo dell'artista all'interno della comunità. Il pensiero di Dewey, seppur inserito all'interno di un concetto di educazione progressista all'apparenza non politica o militante, presenta aspetti radicali molto interessanti.¹² Uno su tutti il discorso contro il crescente sistema capitalista e contro i *nouveaux*

⁷ Nonostante questa posizione netta, il testo nasce in un contesto artistico propriamente detto come quello della fondazione di Albert C. Barnes a Philadelphia, il quale, dopo essere stato precedentemente suo allievo, lo nomina direttore del programma educativo della fondazione.

⁸ Il pensiero pragmatista di Dewey viene conosciuto anche all'interno del futurismo italiano, in particolare nella corrente fiorentina guidata da Giovanni Papini, che più volte definisce il suo futurismo come forma di pragmatismo. In particolare, una prima ricezione di Dewey in Italia passa dalla rivista «Leonardo», curata proprio da Papini.

⁹ J. Dewey, *Arte come Esperienza*, Aesthetica, Palermo, 2007, p. 32.

¹⁰ J. Dewey, *Arte come Esperienza*, cit., p. 215.

¹¹ Sulle influenze di Dewey nell'arte contemporanea statunitense, con particolare riferimento alle esperienze del Black Mountain College, espressionismo astratto e *happening*, si veda: M. Senaldi, *Art as Experience e l'arte contemporanea*, in L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Supplementa, Aesthetica Preprint, Palermo, 2007.

¹² Sul pensiero politico di Dewey si veda: R.B. Westbrook, *John Dewey e la democrazia americana*, Armando Editore, Roma, 2011; G. Cavallari (a cura di), *John Dewey. Scritti politici*, Donzelli, Roma, 2003.

riches, ovvero i collezionisti che hanno contribuito alla separazione dell'arte dalla sua sfera esperienziale quotidiana, rispetto ai quali scrive: «In generale il collezionista tipico è il capitalista tipico»¹³. Nonostante questa avversione nei confronti di quello che sarebbe diventato il sistema dell'arte contemporanea, il pensiero di Dewey, come sostiene la studiosa Kelly Vaughan, non viene considerato politico *tout-court*, ma legato ad una sfera di ricerca prettamente accademica. Va tuttavia ricordato come, nel 1937, Dewey venne eletto presidente della *Commission of Inquiry into the Charges Made against Leon Trotsky in the Moscow Trials*, che da quel momento prese il nome di *Dewey Commission*. La commissione venne istituita per volere dell'*American Committee for the Defense of Leon Trotsky* al fine di esaminare la veridicità delle accuse mosse dal regime sovietico contro Trotsky, cosa che gli valse un'investigazione da parte dell'FBI.¹⁴ Di certo questo non basta per definire il filosofo americano come attivista, ma di sicuro serve per chiarire come Dewey, pur non esternando mai posizioni apertamente radicali, fosse inserito nel clima politico del tempo, cosa che ha facilitato una ripresa delle sue teorie da parte di artisti attenti al valore politico dell'arte.¹⁵

3. L'esperienza come metro scientifico di conoscenza e l'arte come linguaggio

Nel suo articolo *Communication in Dewey Aesthetics* (1959) il filosofo George Boas contesta alla teoria alla base di *Art as Experience* di essere una micro-utopia, ovvero di condividere valori validi solo all'interno di un determinato gruppo, quindi di rappresentare un campione troppo ristretto per stabilire e formare un giudizio generale.¹⁶ Tuttavia, è proprio dalla comunità che Dewey muove la sua rivoluzione senza celebrazioni, calando il suo pensiero in una dimensione sempre più relazionale e sociale. Alla base del pensiero che anima *Art as Experience* vi è la convinzione di un'arte utile, di cui tutti possono fare esperienza, e pertanto l'arte è intesa come un agente di democrazia. Per Dewey l'esperienza estetica pervade ogni momento dell'esistenza e lo scopo dell'arte è il prolunga-

¹³ J. Dewey, *Arte come Esperienza*, cit., p. 36.

¹⁴ A riguardo si veda: M.J. Jacob, *Dewey for Artists*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra, 2018.

¹⁵ Per la ricezione di Dewey in Italia si veda: L. Bellatalla, *John Dewey e la cultura italiana del Novecento*, ETS, Pisa, 1999.

¹⁶ G. Boas, *Communication in Dewey Aesthetics*, in «Journal of Aesthetic and Art Criticism», XIII, n. 2, 1959.

mento e l'approfondimento della soddisfazione che la vita quotidiana offre spontaneamente. In quest'ottica l'esperienza è considerata processuale in quanto movimento, un fluire che mantiene ben distinta la sua singolarità, o per meglio dire un movimento che, arrivato al suo perfezionamento (*consummation*), conquista unità passando dallo stato di generica esperienza a quello specifico di "una" esperienza. Proprio in questa sua tensione al miglioramento personale come parte di un processo di condivisione collettiva, l'esperienza deweyana assume una valenza sociale. Già nel suo testo *Rifare la Filosofia*, del 1920, Dewey scrive:

Riconoscere il posto che il pensiero attivo e progettante occupa nei processi stessi dell'esperienza altera radicalmente lo status tradizionale di certi problemi tecnici come particolare e universale, sensazione e ragione, percettivo e concettuale. Il cambiamento va ben oltre il loro significato tecnico, poiché la ragione è l'intelligenza sperimentale concepita secondo il modello della scienza e usata per la creazione di arti sociali¹⁷.

Nel discorso deweyano la comunità è l'attivatrice dell'operazione artistica ed è proprio questa funzione a spostare l'attenzione da pubblico passivo e generico a comunità attiva e interessata. Questo processo di mutuo scambio e continuità esperienziale, tuttavia, non è presente in quell'arte intesa come *fine art*, dove la passività dello spettatore, sempre secondo Dewey, rappresenta una diretta conseguenza della divisione tra l'opera e il suo mondo, tra la creatura vivente che fa esperienza e l'ambiente che offre le basi per l'esperienza stessa. Del resto è proprio questa riunione tra organismo e ambiente che rappresenta il quid specifico dell'opera:

Il materiale delle arti belle consiste di qualità: quello di un'esperienza che ha una conclusione intellettuale è composto da segni o simboli che non possiedono una qualità intrinseca per loro stessi, ma stanno per cose che in un'altra esperienza possono essere esperite qualitativamente. La differenza è enorme. È una ragione per cui l'arte esclusivamente intellettuale non sarà mai popolare quanto la musica. Ma di per sé l'esperienza ha una qualità emotiva appagante quando raggiunge al suo interno integrazione e compimento grazie ad un movimento ordinato e organizzato. Questa struttura artistica può essere sentita immediatamente. In quanto tale è estetica¹⁸.

¹⁷ J. Dewey, *Rifare la filosofia*, A. Massarenti (a cura di), Donzelli, Roma, 1998, p. 74.

¹⁸ *Ivi*, pp. 63-64.

In questo costruirsi dell'opera non ci sono passaggi intermedi, ovvero non esiste un'opera prima dell'esperienza e non può esserci un'opera che non sia stata esperita. Così teorizzando, Dewey elimina di fatto i momenti separati della creazione in studio e della presentazione in galleria. L'opera, si potrebbe dire, che è nel "qui ed ora", senza che questo abbia valore di sola immediatezza bensì di contestualità. Essere con l'opera è fare l'opera. Il processo creativo diventa quindi altamente mimetico, non solo perché sembra annullare la concezione di autorialità, ponendo l'opera in un contesto orizzontale, ma anche perché pone la condivisione dell'esperienza stessa come prerogativa necessaria. Nella terminologia deweyana, non solo quella espressa in *Art as Experience*, c'è un continuo rimando a termini come fusione, assorbimento, assimilazione, metabolismo. Questi termini possono essere letti in un'accezione aristotelica del concetto di *mimesis* in quanto imitazione della forma ideale della realtà, per cui l'operare dell'artista diventa simile all'operare della natura, espungendo tuttavia un certo tratto di idealità, intesa come archetipo da seguire. La fusione che Dewey esprime nella relazione tra organismo e ambiente rappresenta un processo di assimilazione tanto attivo quanto passivo, in cui esperienze pregresse e future si uniscono nell'esperienza progettante, ovvero quella che comprende in maniera fisica e mentale la ragione del suo agire e le sue finalità, seppur queste, in riferimento alla pratica artistica, assumono modalità non del tutto controllabili. Come analizzato dal testo di Marco Senaldi *Art as Experience e l'arte contemporanea*, questa inscindibilità esperienziale sembra essere il tratto distintivo dell'influenza del pensiero deweyano nell'arte contemporanea. A partire dai rimandi diretti di Josef Albers, passando per l'espressionismo astratto di Pollock e l'*happening* di Kaprow, la fusione tra l'organismo e il suo ambiente diventa una sorta di elemento metodologico per fare entrare la casualità, tipica dei processi ordinari, all'interno di una nuova pratica estetica, a patto che ovviamente si operi una fusione con l'ambiente circostante. Il valore dell'opera che ne deriva in termini di sintesi formale tra organismo e ambiente, dunque, mette fuorigioco la rappresentazione e la semiotica nominalista. Essendo l'esperienza deweyana biunivoca, costantemente agita e subita, non è mai un soggetto/oggetto in sé e il suo significato non può essere ritrovato nella sua essenza singolare e irriducibile di opera, cosa che invece sosterrà un altro importante filosofo statunitense dell'arte come Arthur C. Danto

nella sua teoria dell'*aboutness*.¹⁹ Nell'ultimo capitolo di *Art as Experience* Dewey analizza nello specifico il valore sociale dell'opera e l'indissolubilità dell'esperienza dalle condizioni che la generano: «Il materiale dell'esperienza estetica, essendo umano - umano in connessione alla natura di cui è una parte - è sociale»²⁰.

Questo, secondo Matteucci, deriva da una concezione antropologica che mette al centro il processo di relazione tra l'essere umano e il suo ambiente nel momento in cui viene a crearsi quell'unità emozionale che è l'esperienza. Affinché tale esperienza diventi fruttuosa e porti ad un perfezionamento, deve entrare in gioco l'esperienza estetica, ovvero la trasfigurazione, il rapporto attivo di interazione che intercorre tra l'individuo e il suo ambiente. Contro ogni separazione, l'ambiente deve crescere con l'essere umano, inteso come una creatura vivente, che a sua volta deve sapersene nutrire. In questa ricostruzione diventa basilare la socialità che viene a crearsi. L'arte in Dewey assume dunque un valore sociale, anche perché l'esperienza estetica è fautrice della riunione tra l'organismo e il suo ambiente. Pertanto, questo atto di ricostruzione può essere considerato come un'operazione politica, una messa in pratica della democrazia, intesa come metodologia critica in grado di riunire quello che una serie di norme hanno diviso e bloccato in uno stato di passività all'interno di un'istituzione. Il compito dell'arte diventa quello di ricostruire il normale processo esperienziale nello spazio sociale delle relazioni. Allo stesso tempo, in questo suo rivalutare il concetto di estetica come pratica di un sentire che fa-conoscere, la ricostruzione artistica è guidata dal metodo scientifico. Il metodo dell'indagine e della ricerca è tutt'altro che contrapposto all'arte, anzi la scienza è vista in maniera complementare. Per Dewey gli opposti sono fondamentali anche se ridotti a livello metodologico ad una presunta incompatibilità. Come scrive il pedagogista Lamberto Borghi, la conflittualità in Dewey, «è indice di uno stato di tensione, di contrasto e di lotta»²¹, a dimostrazione di come, a differenza di quanto scritto da Vaughan, l'esperienza deweyana comprenda anche il conflitto e non possa pertanto essere intesa come esperienza unicamente "pacificatoria"²². In questa sua sintesi formale tra organismo e ambiente l'arte assume un

¹⁹ A riguardo si veda: G. Di Giacomo, C. Zambianchi (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

²⁰ J. Dewey, *Arte come Esperienza*, cit, p. 311.

²¹ L. Borghi, *Prefazione*, in L. Bellatalla (a cura di), *J. Dewey, Educazione e arte*, La Nuova Italia, Firenze, 1997, p. 10.

²² A riguardo si veda: K. Vaughan, *Progressive Education and Racial Justice: Examining the Work of John Dewey*, cit.

ruolo trasfigurante, senza che questo implichi la divisione contemplativa e la passività della sua ricezione e senza che la processualità dell'esperienza stessa rimanga "appiattita" esclusivamente sul dato reale. La trasfigurazione, infatti, presuppone il ruolo centrale dell'immaginazione e questo trasforma la processualità stessa in progettualità in quanto, come affermato dal filosofo, l'esperienza per dirsi tale deve raggiungere una sua conclusione. Nel terzo capitolo di *Art as Experience*, dal titolo *Fare un'esperienza (Having an Experience)*, Dewey tratta della divisione tra arte utile (*useful art*) e *fine art*, intesa come dicotomia tra il pratico e l'estetico, tema che aveva già affrontato in *Experience, Nature and Art*. Dewey usa anche qui, come nel primo capitolo, l'esempio dell'arte greca e della sua società, la quale non applica alcuna distinzione tra pratico e teorico, a differenza di quanto invece avviene in età moderna. Tale dicotomia si protrae di conseguenza, sulla ricezione da parte del pubblico. L'errore, secondo Dewey, consiste nell'isolare la conoscenza dalla sperimentazione, separando così l'aspetto pratico da quello teorico e trasformando il movimento dell'esperienza nella staticità della contemplazione. L'arte come distrazione e contemplazione rappresenta la fine dell'arte stessa e del suo valore sociale, cosa rimarcata dal seguente passaggio: «La degradazione del lavoro è accompagnata di pari passo dalla degradazione dell'arte»²³.

4. Dall'arte pubblica alla *socially engaged* negli Stati Uniti degli anni Novanta

In ambito statunitense, per una ricezione e citazione diretta di Dewey come riferimento teorico per una serie di pratiche artistiche, esperienziali e collaborative nello spazio urbano, bisogna aspettare la nascita e la sedimentazione delle cosiddette pratiche *socially engaged*, sviluppatasi in maniera sistematica negli anni Novanta. A cavallo tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, infatti, negli Stati Uniti si sviluppa un nuovo discorso in merito al ruolo della *public art* in relazione ad uno spazio urbano che si sta sempre più aprendo ad una serie di protagonisti che non condividono il concetto di *publicness* messo in moto da tali azioni e che, soprattutto, non si riconoscono come pubblico passivo, quanto piuttosto come fenomeno agente di una propria narrazione e rappresentazione. Sono tre le tappe cruciali che portano ad una ridefinizione del ruolo dell'ar-

²³ Ivi, p. 12.

tista nello spazio urbano in un rapporto dialettico tra istituzioni culturali e comunità periferiche o marginalizzate: *Places with a Past*, curata da Mary Jane Jacob a Charleston (South Carolina) nel 1991; *Culture in Action*, curata sempre da Jacob a Chicago nel 1993; l'edizione del testo *Mapping the Terrain*, a cura dell'artista Suzanne Lacy nel 1995.²⁴ Quello che viene a delinearci attraverso queste esperienze è soprattutto la contestualità del momento della produzione artistica con quello della sua fruizione, inserita all'interno di una condivisione esperienziale in cui il processo artistico risulta in grado di estendersi oltre la durata dell'evento stesso e, cosa ancora più importante, oltre l'autorialità dell'artista. Punto di partenza per la ridefinizione di queste pratiche è l'individuazione della comunità come primo referente attivo e partecipante e non come pubblico e destinatario ultimo dell'opera.²⁵ In molte delle operazioni realizzate dagli artisti coinvolti in questi primi eventi non c'è opera, per meglio dire non c'è un momento artistico separato dall'esperienza collettiva. Con l'operazione *Places with a Past* (24 maggio - 4 agosto 1991), all'interno dello Spoleto Festival di Charleston, viene riletto il passato schiavista e confederato della città, che con il suo porto rappresenta per lunghi anni uno degli approdi maggiori per la tratta atlantica.²⁶ Da un punto di vista metodologico, agli artisti viene chiesto di dialogare con specifici luoghi carichi di significato, come ad esempio il primo Palazzo della Dogana, la Chiesa episcopale metodista afroamericana, la vecchia prigione e quello che rimane del Museo di Charleston costruito nel 1899, che in origine viene usato come centro di riunione per i veterani confederati. Gli artisti vengono guidati alla scoperta della città per quasi un anno prima dell'inizio del Festival ed alcuni di loro, come David Hammons, decidono di soggiornarvi per diversi mesi. Proprio Hammons sceglie un luogo privo di storia nella zona dell'East Side, a prevalenza afroamericana, per costruirvi insieme ai residenti una casa inabitabile, che raffiguri l'emarginazione della

²⁴ Pur essendo pubblicato nel 1995, il testo nasce da tre incontri organizzati dal California College of Arts and Crafts tra il 1989 e il 1992. Gli incontri vengono finanziati sia da enti pubblici come il National Endowment for the Arts, che privati come la Rockefeller Foundation.

²⁵ Il termine comunità non viene inteso con un'accezione neutra bensì complessa e con ricadute specifiche. Negli ultimi vent'anni il soggetto "comunità" è stato al centro del dibattito critico artistico ed è stato articolato attraverso un approccio tanto empirico quanto teorico. In merito si veda: M. Kwon, *One Place after another. Site-specific art and locational identity*, The MIT Press, Cambridge-London, 2002; G.H. Kester, *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, in «After Image», vol. 22, nn. 7-8, 1995.

²⁶ A riguardo si veda: P. Gilroy, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Meltemi, Sesto San Giovanni, 2018.

comunità nera.²⁷ Da quel momento la casa diventa il simbolo del quartiere e nel corso degli anni viene mantenuta e curata proprio dalla sua comunità, che ne riconosce la trasfigurazione estetica di un'esperienza di esclusione quotidiana. Tuttavia, se *Places with a Past* apre alla possibilità di una pratica artistica alternativa nello spazio urbano in grado di superare la dinamica dell'opera e del decoro, il soggetto dell'intera operazione rimane vincolato ad un tema specifico. È con *Culture in Action* che inizia, a livello metodologico, una modalità d'intervento artistico in grado di dialogare e ascoltare le diverse esigenze delle comunità. Per l'operazione di Chicago Jacob chiama otto artisti a collaborare con altrettante comunità. All'interno di *Culture in Action* la maggior parte degli artisti propone interventi partecipativi, senza la realizzazione di un'opera finale. Così l'artista Mark Dion realizza un centro di ricerca temporaneo, il CUEAG (Chicago Urban Ecology Action Group), sugli ecosistemi tropicali e l'ambiente urbano; Daniel Martinez organizza una gigantesca parata, 120 gruppi partecipanti per quasi 500 persone, che attraversa i quartieri a maggioranza latina e afroamericana: il gruppo Haha, con il progetto *Flood*, costruisce un giardino idroponico in grado di produrre frutta, verdura ed erbe terapeutiche da distribuire ai malati di HIV/AIDS attraverso una serie di organizzazioni di zona; il duo Grennan-Sperandio produce una barretta di cioccolato insieme ad un gruppo di dipendenti di diverse fabbriche appartenenti al sindacato Bakery, Confectionery and Tobacco Workers' International Union of America. Di seguito si vuole riportare la descrizione di un'operazione divenuta nel tempo un modello per queste pratiche e nella quale si può vedere la messa in pratica del concetto deweyano di arte come esperienza e di fusione completa tra l'organismo e il suo ambiente.

5. *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project*

Per *Culture in Action* l'artista spagnolo Inigo Manglano Ovalle realizza l'intervento dal titolo *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project*. L'artista, che a Chicago frequenta la School of Art Institute (SAIC), si è da poco trasferito nell'area di West Town, dove decide di proporre l'intervento. Il tema è quello della violenza e della criminalità percepita, in particolare dalla comunità latina, e della sua successiva rappresentazione mediatica. Attraverso lo strumento del video l'artista sviluppa l'idea di un format della durata

²⁷ In merito alle operazioni sviluppate in *Places with a Past* si veda: E.R. Meschini, *Comunità, spazio, monumento. Ricontestualizzazione delle pratiche artistiche nella sfera urbana*, Mimesis, Milano, 2021.

di quindici minuti, realizzato dai residenti della zona, nel quale viene raccontato il quartiere. Nell'ottobre del 1992, grazie alla collaborazione con le associazioni di quartiere che si occupano di giovani a rischio, Manglano-Ovalle avvia una serie di workshop sulla realizzazione video. L'artista crea il WVVC, *West Town Vecinos Video Channel*, e da questo primo nucleo nasce il gruppo *Street-Level Video (SLV)*. Data una certa "inestrapolabilità" dei contenuti, Manglano-Ovalle decide che la restituzione del progetto debba seguire due strade parallele. Da una parte quella simbolica e rappresentabile, dall'altra quella interna e partecipata. Così, in collaborazione con il MCA (Museum Contemporary Art Chicago), realizza il progetto *Cul-de-sac* che, attraverso 14 monitor installati all'interno del museo, ripropone gran parte dei video realizzati nel quartiere. Nello spazio espositivo i monitor, sistemati sopra delle casse di plastica, vengono chiusi all'interno di una recinzione di metallo, per sottolineare il netto distacco tra la comunità che si racconta e lo spettatore che ascolta. Oltre alla video mappatura, da un punto di vista della partecipazione, viene organizzata una vera e propria festa di quartiere, *Tele Vecindario: Street-Level Video Block Party*, nella quale viene realizzata una sfilata di *street-fashion* insieme ad una serie di murales. Il palco viene presidiato da diversi ragazzi provenienti dalle quattro gang del quartiere, con i quali Manglano-Ovalle crea un gruppo di sicurezza attraverso il progetto *Truce*. Lungo le vie e nei cortili delle case vengono installati 70 monitor che trasmettono i video realizzati dal gruppo SLV e l'elettricità viene fornita direttamente dai residenti. Alla fine di *Culture in Action* tutti i materiali e i supporti per la realizzazione video vengono lasciati a SLV, che stabilisce la sua sede in un vecchio negozio di riparazioni elettroniche nei pressi del liceo locale. Questo permette a diversi studenti di continuare a produrre e realizzare video. Nel 1995 SLV diventa un'organizzazione non profit, prendendo il nome di *Street Level Youth Media*, ad oggi ancora attiva. Dal momento che questo progetto si inserisce all'interno di quella che è la tendenza della filantropia del momento - supportare la creatività all'interno di comunità marginali e periferiche - l'artista viene contattato dalla Rockefeller Foundation, la quale propone di finanziare ulteriormente il progetto. La fondazione chiede all'artista di scrivere un testo nel quale devono essere esplicitate le metodologie di valutazione della pratica artistica all'interno del contesto comunitario e come questo processo contribuisca alla diminuzione della violenza nel quartiere. L'artista, come racconterà in un'intervista del 2014, mostra la lettera al gruppo SLV, il quale risponde di non voler partecipare in quanto non si ritiene un gruppo

di assistenza sociale con il dovere di definire gli impatti e le ricadute delle proprie azioni sul quartiere.²⁸ Da questa volontà di autoaffermarsi nasce un ulteriore progetto, dal titolo *Neutral Ground*, che non viene presentato all'interno dell'operazione *Culture in Action* ma usato dai ragazzi come forma di ricerca interna. *Neutral Ground* si focalizza sulle diverse gang del quartiere e va a toccare le corde di una sorta di eticità ed emotività che non permette di addentrarsi in maniera speculativa all'interno di un mondo privato. Il progetto mette in comunicazione i diversi ragazzi, destrutturando il concetto di appartenenza legato al mondo delle gang e stabilendo un terreno neutrale in cui ognuno dei protagonisti possa esprimersi liberamente. In quest'ottica i membri delle diverse gang vengono intervistati dal gruppo SLV e le videocassette vengono poi consegnate ai rispettivi "rivali", di modo che tutti possano conoscersi e riconoscersi solo per quello che **erano**, liberi da ogni costruzione. Questo scambio avviene al di fuori di un circuito espositivo che possa andare a speculare o strumentalizzare le parole dei ragazzi stessi.

6. Mary Jane Jacob e il riconoscimento della teoria deweyana nella pratica artistica

Nel 2018, a 25 anni di distanza dall'operazione *Culture in Action*, la curatrice Mary Jane Jacob analizza la radice filosofica che l'ha portata a creare quell'evento, pubblicando il testo *Dewey for Artists*. Senza Dewey, scrive Jacob, non sarebbe stata in grado di cogliere i nessi tra arte e giustizia sociale, trovando in seguito nella curatela un modo di vivere grazie al quale mettere in pratica questa visione.²⁹ Per stessa ammissione dell'autrice, il libro nasce dalla sua esperienza sul campo, diventando così discorso autocritico rispetto alle modalità portate avanti ad inizio anni Novanta. Le prime radici per un riconoscimento dell'influenza deweyana all'interno delle pratiche *socially engaged*, tuttavia, vengono messe in evidenza già nella mostra del 2014, dal titolo *A Proximity of Consciousness: Art and Social Action* (Sullivan Galleries, Chicago), curata dalla stessa Jacob insieme a Kate Zeller. In quell'occasione l'artista ed educatore Pablo Helguera rende un omaggio diretto agli insegnamenti di John Dewey e Jane Addams con l'opera dal titolo *Addams-Dewey Gymnasium*, che riporta alla luce i metodi educativi e le pratiche sperimentali utilizzati

²⁸ R. Zorach, *Simply Agreeing to Appear Together: A Conversation about Street-Level Video*, in R. Zorach, *Art Against the Law (Chicago Social Practices History Series)*, The University of Chicago Press, Chicago, 2014.

²⁹ M.J. Jacob, *Dewey for Artists*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra, 2018, p. 7.

da Dewey nella sua Laboratory School e da Addams nella sua Hull House. Helguera ricrea una sorta di palestra filosofica nella quale, tra le illustrazioni di esercizi ginnici d'epoca, capeggiano i motti dei due, in particolare lo "slogan" deweyano *learning by doing*. La mostra, inoltre, dà avvio alla pubblicazione di una serie di testi sulla storia sociale di Chicago. Tra questi, nel volume *Support Networks* si trova un riferimento diretto a Dewey nel testo di Abigail Statinsky, la quale indaga le modalità per la formazione di una comunità coesa in grado di diventare un corpo politico capace di superare le difficoltà del momento, una comunità in grado di dare valore alle relazioni che le pratiche sociali mettono sul campo. Statinsky usa le parole di Dewey in merito alla necessità di prendere parte attiva alla costruzione di un processo democratico in grado di formare quella *Great Community* in cui, attraverso la vita comunitaria e l'associazionismo, le persone possono raggiungere un senso di *agency* all'interno della sfera pubblica.³⁰ Nella struttura del testo del 2018 Jacob organizza il discorso sull'influenza deweyana attraverso la descrizione di due macroaree: *The Artist's Process* e *The Social value of Art*. Queste due macroaree vengono poi analizzate e declinate attraverso alcuni fondamentali concetti: *making experiencing; democracy; participation; communication*. Anche se le teorie deweyane vengono spiegate e attualizzate nel contesto ampio dell'arte contemporanea, come il caso dell'artista Jeon Joonho, c'è una predominanza di artisti attivi nel sociale. Nella sezione *Democracy* Jacob si sofferma sulla pratica dell'artista cubana Tania Bruguera, che nel 2011 crea a New York l'*Immigrant Movement International*, un centro comunitario, nel quartiere a prevalenza latina di Corona, che offre servizi gratuiti come assistenza legale, medica e programmi educativi. In particolare Bruguera viene chiamata in causa per la modalità del *long term commitment*, ovvero l'impegno duraturo nel tempo e la conseguente dedizione verso la realizzazione di una pratica processuale. Progetti come quelli di Bruguera, scrive Jacob, mettono in risalto lo stretto legame tra organismo e ambiente e rappresentano l'evidenza delle possibilità trasformative dell'arte stessa. Il fatto che un centro di servizi per immigrati residenti sia nato grazie al lavoro di un'artista dimostra le possibilità operative della pratica artistica all'interno della sfera sociale e delle politiche cittadine, rafforzando ancora di più l'idea deweyana del portato democratico di

³⁰ A. Statinsky, *Support Networks (Chicago Social Practice History Series)*, The University of Chicago Press, Chicago, 2014.

un'arte non separata dal suo contesto. L'importanza di questa impostazione viene rimarcata anche dall'artista Mark Dion, in un'intervista del 2017 con Jacob in cui descrive il suo intervento per *Culture in Action* come un laboratorio per la creazione di una metodologia pedagogica. Dion conclude l'intervista dicendo: «*As any art student assigned Art as Experience knows, Dewey felt that the art was in the experience and not the object or thing per se. But his deeper message is often overlooked: we can have "aesthetic" experience with no art at all, and we can have it every day as experience becomes consummated and integrated in us*» (Come sa ogni studente d'arte a cui è stato assegnato *Art as Experience*, Dewey sentiva che l'arte era nell'esperienza e non nell'oggetto o nella cosa in sé. Tuttavia il suo messaggio più profondo viene spesso trascurato: possiamo avere un'esperienza "estetica" anche senza arte, e possiamo averla ogni giorno man mano che l'esperienza si compie e si integra in noi)³¹.

7. Conclusioni

Nonostante le teorie deweyane in merito all'esperienza artistica vengano formulate a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, serve un cambiamento del contesto sociale profondo e radicale per permetterne un riconoscimento diretto all'interno del mondo artistico contemporaneo che si occupa di arte, attivismo e pratiche sociali. È solo con le prime esperienze *socially engaged* degli anni Novanta che si attua uno spostamento decisivo verso la dimensione dello spazio pubblico non più inteso come spazio del consenso ma come luogo della fruizione collettiva, dove la dimensione dell'esperienza diventa il veicolo principale per conoscere le nuove realtà emergenti. Il lavoro di Jacob nel rintracciare questa influenza porta alla luce, e consapevolizza, quella necessità sentita da molti artisti di uscire fuori dalla sfera del campo artistico propriamente detto, non solo in termini di produzione dell'opera, ma soprattutto di risignificazione dell'operare artistico stesso. Quanto avvenuto negli anni Novanta nell'ambito statunitense delle pratiche *socially engaged* ha portato all'attenzione il processo sul prodotto, la comunità sullo spettatore, lo spazio urbano sulla galleria e il museo, in un continuo processo di fusione tra esperienze quotidiane ed esperienze estetiche. In tutto questo, le teorie deweyane sono state una colonna sonora

³¹ M. Dion, *Misadventures of a 21st-Century Naturalist*, Ruth Erickson, The Institute of Contemporary Art, Boston, 2017, p. 94.

costante e mai invasiva per una scena che stava completamente cambiando. Il riposizionamento teorico di Dewey operato da Jacob non solo rende giustizia alle intuizioni del filosofo, ma ancor di più serve come radice storica, teorica, critica ed estetica per quelle pratiche artistiche che, senza un pubblico, senza un'opera e senza un museo, rischiano di non entrare all'interno della trattazione critico artistica, rimanendo fuori dal successivo processo di storicizzazione della storia dell'arte. Il rapporto tra le teorie deweyane e le pratiche *socially engaged* serve più a quest'ultime in direzione di una certificazione estetica, che non alla riscoperta dell'estetica stessa di Dewey. In quest'ottica, il lavoro di Jacob fornisce una base teorica per quelle pratiche che, nella maggioranza dei casi, si muovono spinte da *agency* spesso militante, che tende a rifiutare la documentazione e quindi l'archiviazione. Riposizionare queste pratiche all'interno di una trattazione estetica significa dare loro la possibilità di trasformarsi in insegnamenti per il futuro e fare memoria, pur continuando ad essere quelle azioni processuali, mimetiche e democratiche delineate da Dewey quasi un secolo fa.

Finding the *conditio muliebris* in Postmodernism: Mimetic exploration and aesthetic understanding of female nature

Diego Mantoan
diego.mantoan@unipa.it

Abstract: The paper addresses the exploration of women's nature, intended as a peculiar *conditio muliebris*, focussing on woman artists that reflected on the female body with Postmodernist artistic means. Starting with an analysis of the theoretical propositions of Art Feminism practitioners such as Lucy Lippard, Valie Export, and Mary Kelly, who highlight the alterity of female nature and, thus, of woman's art, the paper later discusses three art installations addressing bodily explorations by woman artists belonging to different generations: Mary Kelly's *Post-Partum Document* (1973-79), Mona Hatoum's *Corps étrangers* (1994), and Sondra Perry's *Wet and Wavy Looks—Typhon coming on* (2016). The paper argues that these installations substantiate the mentioned theoretical propositions and form a thread of bodily awareness that allows woman artists and the wider public to ascertain female nature by means of a fully aesthetic mimesis. The relationship between art and nature thus becomes one of mimetic exploration of the female body that leads to the acknowledgment of a gender-specific corporal *feeling*.

Keywords: Art Feminism, woman artist, female body, installation art

Finding the *conditio muliebris* in Postmodernism:

Mimetic exploration and aesthetic understanding of female nature

Diego Mantoan
diego.mantoan@unipa.it

1. Understanding women's nature

A long-lasting stigma has haunted woman artists, at least since the inception of Modern Art, which has not yet dissolved completely. I am referring to an attitude clearly grounded in patriarchy that envisions woman artists – and women at large – as being more akin to nature, prone to sensitivity, and easily emotional¹. As regards the Visual Arts, such a vision can be said to have emerged in connection with the first woman painters affiliated to the Impressionist movement in late nineteenth century Paris, the likes of Berthe Morisot, Mary Cassat, and Helena Schjerfbeck. In the 1890s, at a common yet superficial reading, Impressionism was regarded as a style centred on the easy celebration of sensory experience, which by then seemed a practice most suited to women's nature and temperament². Indeed, this vision was instrumental to the rise of Symbolism as an arcane and masculine art cherishing the intellect and imagination, rather than sensations and superficial appearance, which instead were linked to the physicality and capriciousness of women³. Art critic and Symbolist supporter Camille Mauclair denigrated Impressionism, calling it a feminine art, and for that very reason he approved of it as the perfect style for woman painters such as Morisot, whose female charm he praised⁴.

¹ L.R. Lippard, *Projecting a Feminist Criticism*, in "Art Journal", 35/4, 1976, pp. 337-339.

² M. Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, Routledge, New York 2011 (Kindle Edition), p. 325.

³ T. Garb, *Berthe Morisot and the Feminizing of Impressionism*, in M. Tompkins Lewis (ed.), *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism*, University of California Press, Berkley 2007, pp. 191-204.

⁴ W. Babilas, *La querelle des mauvais maîtres*, in "Romanische Forschungen", 98/1-2, 1986, pp. 120-152.

Side lining – if not, even worse, choking – women’s creativity through gender profiling was not to be confined to the Belle Epoque, but stayed in the art world over the entire twentieth century in the form of cliché thinking and rhetoric weapon for the protection of male superiority in the field⁵. Hence, describing women’s nature as intrinsically delicate, fragile, sensitive, and nervous in temperament helped diminishing woman artists’ contribution to the overall development of the arts, confining them to traditional or lesser practices such as sewing and embroidery⁶. Particularly, women’s closeness to nature was both celebrated as a virtue, leaning on primitive idols of fertility, and stigmatised as a sin, when accused of savage sexualisation, which echoes the critique received by the early flower paintings of Georgia O’Keeffe in the 1920s, which later turned her into an icon of the feminist movements⁷. This kind of denigration based on basic naturalness and sexual reproachment were still at the heart of the critique of Performance Art pioneer Carolee Schneemann, who made this kind of gender specific attacks the very backbone of her *Interior Scroll* piece in 1974, literally extracting the patriarchal insults she had received from her vagina⁸. The sentiment of belonging to a lesser gender peaked in the 1990s, when a number of young woman artists, amongst whom Sarah Lucas and Tracey Emin, emerged in the British art scene and insistently demanded to be equally considered by the art establishment for awards, commissions, and exhibitions⁹.

Given the intricate development of the woman artist’s role in Modern and Contemporary Art, this paper analyses one of the biggest issues still confronting woman artists in the art world, which is the relationship between woman and nature or, in other words, the very nature of women. Indeed, the essay addresses the exploration of female nature, intended as a peculiar *conditio muliebris* as seen and understood by woman artists themselves. Taking a ride across three generations of Postmodernists, in the following paragraphs I will focus on

⁵ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971), in Nochlin, L. (ed.), *Women, Art and Power and Other Essays*, Routledge, New York 1988, pp. 1-43.

⁶ R. Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984), Bloomsbury Publishing, London 2019.

⁷ L.M. Grasso, ‘You Are No Stranger to Me’: *Georgia O’Keeffe’s Fan Mail*, in “Reception: Texts, Readers, Audiences, History”, 5, 2013, pp. 24-40.

⁸ H. Foster, Krauss, R., Bois, Y.A., Buchloh, B.H.D., Joselit, D., *Art Since 1900: Modernism Antimodernism Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2016, pp. 649-653.

⁹ R. Fortnum, *Contemporary British Women Artists: In their own words*, Taurus IB, London 2007.

woman artists that reflected on the female body and its sensations with artistic means. To start with a theoretical take on the subject matter, this essay offers an in-depth analysis of the morphological declarations and theoretical propositions of Lucy Lippard, VELIE EXPORT, and Mary Kelly, dating to the 1970s and early 1980s, at the end of the first wave of Art Feminism. As theoreticians and active practitioners in the field, their reflections are of particular interest, because they highlight the alterity of female nature and, thus, of woman's art, advocating for an aesthetic shift in the way the female experience and body are conceptualised and represented¹⁰.

Consequently, the paper discusses three examples belonging to different decades, conveniently offering a small diachronic survey. Mary Kelly's *Post-Partum Document* (1973–1979) leads the reflection as notes on motherly physical sensations, followed by Mona Hatoum's *Corps étranger* (1994) seen as an endoscopic bodily exploration, to conclude with Sondra Perry's *Wet and Wavy Looks – Typhon coming on* (2016) intended as corporal hybris inflicted on the audience. Particular attention will be paid to sensations such as control, uneasiness, trauma, and pain, which lead to the acknowledgment of a gender-specific corporal *feeling* – inner bodily sensations – rather than of stereotyped feminine *feelings* – externally perceived emotional state – superimposed by the male gaze. Hence, this theoretical overview and the mentioned installations will shed light on the artistic strategies adopted to raise bodily awareness and render corporal feeling, thus representing female nature by means of a fully aesthetic – so to speak, sensible – mimesis and redefining the peculiar *conditio muliebris* as an autonomous morphology of women that should rightly attempt to break, change, or expand the canon in art history¹¹.

2. The female field of art

Moving against the male gaze for Art Feminism in the 1970s was much more than simply claiming equal rights and integration for woman artists in the art world or in art history. For sure, as convincingly pointed out by Linda Nochlin, there *are* social, economic, and

¹⁰ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, cit., pp. 3-4.

¹¹ G. De Marco, *Sull'insegnamento universitario di storia dell'arte contemporanea e le scritture al femminile. Riflessioni sul metodo, il canone e i manuali di storia dell'arte. Spunti per un avvio di riflessione*, in "I problemi della pedagogia", LXV/1, 2019, pp. 75-102.

historical barriers that prevented women to become artists in the first place or, in case they succeeded to pursue such a career, to be acknowledged among leading figures of the fine arts until very recently¹². Furthermore, there *is* an alternative history of women's art that can be written, as attempted by Roszika Parker, which consists of so-called minor practices or crafts such as embroidery, sewing, and pottery¹³. However, when reading through some of the theoretical reflections of art feminists of this period – be they of woman artists, critics, or curators – the attention is rather set on first reclaiming women's power of self-definition, both regarding woman's nature and the female image. To fight effectively against the societal impediments to the flourishing of woman artists it seems that Art Feminism seized the redefinition of art *tout court* and, even more, of the nature of women, as well as of the way it is represented¹⁴. The problem is one of morphological comprehension of the female subject, as well as of art's mimetic attunement to women's nature, that can be summarised – so to speak – in the search for a peculiar *conditio muliebris*. If such a thing as a *conditio muliebris* exists – and it does, according to the extracts from art feminist writings presented in this paragraph – then woman artists' task is to explore what mimetic change is needed to comprehend and acknowledge woman's nature, which necessarily starts from the corporal dimension to reach the sentimental and intellectual life of women¹⁵.

After actively taking part to the birth of the art feminist movement in North America, supporting the work and ascent of artists such as Louise Bourgeois and Eva Hesse, curator and theorist Lucy Lippard tried to pin down the progresses and peculiar character of women artists of her generation¹⁶. In her 1980 reflections on *The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s* she puts the spotlight precisely on the different «way of life» that women lead and, thus, brought into the art field with the willingness to «change the character of

¹² L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, cit., p. 8.

¹³ R. Parker, *The Subversive Stitch*, cit., p. 60.

¹⁴ H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, , D. Joselit, *Art Since 1900: Modernism Antimodernism Postmodernism*, cit., pp. 672-675.

¹⁵ S. Kraft, *Cognitive Function and Women's Art*, in "Woman's Art Journal", 4/2 (1983), pp. 5-9.

¹⁶ H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, , D. Joselit, *Art Since 1900: Modernism Antimodernism Postmodernism*, cit., pp. 576-580.

art»¹⁷. She commences her essay by pinpointing the superficial or, so to speak, stereotyped contribution of women to art as seen from a patriarchal perspective that steadily wants to keep the true essence – or nature – of art unruffled. She stigmatises, for instance, the kind of appeasement with which women are said to have contributed with «real emotion and autobiographical content», as well as with the introduction of «low traditional art forms»¹⁸. In Lippard's reflection such rhetoric is unveiled as an attempt to dilute the real contribution of Art Feminism and attenuate its radical claim for a paradigm shift in the (art) world. To the contrary, she demonstrates that feminist methods and theories have offered a social and bodily alternative to the patriarchal notion of evolution in art history, thus tackling the very notion of progress in art seen as a central concern of the art market in a capitalist world¹⁹. The consciousness about this patriarchal and extractivist situation leads Lippard to highlight Art Feminism's counterstrategy of developing an autonomous morphology of art that rests on a mimesis centred on women's actual social and bodily conditions, which at the same time redefine the natural circumstances of humanity as a whole:

At its most provocative and constructive, feminism questions all the precepts of art as we know it. [...] The goal of feminism is *to change the character of art*. What has prevented women from being really great artists is the fact that we have been unable to transform our circumstances into our subject matter, to use them to reveal the whole nature of the human condition²⁰.

The insistence on the necessity to treat the subjects of the female nature anew, refusing to adapt to the patriarchal vision that shaped the image of women's social and even emotional life, was a central request also in the earlier theoretical writings of Austrian artist and activist VELIE EXPORT, the capitalised stage name of Waltraud Hollinger taken from a popular cigarette company, who became famous for her provocative public performances of bodily self-determination such as *TAPP und TASTKINO* (1968-1989)²¹. Writing about

¹⁷ L.R. Lippard, *The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*, in "Art Journal", 40/1-2 (*Modernism, Revisionism, Plurism, and Post-Modernism*), 1980, pp. 362-365.

¹⁸ *Ivi*, p. 362.

¹⁹ *Ivi*, p. 364.

²⁰ *Ivi*, p. 363.

²¹ Artwork ref.: MoMA, New York. Available at: <https://www.moma.org/collection/works/159727>

Woman's Art in 1973, her intervention is radical, avoiding the German capitalisation of nouns viewed as a sign of patriarchy, and proactive at the same time, offering strategies to supersede the male gaze with artistic means²². In EXPORTS's words, the power of art lies in its morphological ability, since it provides signs and meanings that permeate the social construction of reality which, however, so far has been dominated by men who «treated the subjects of life in general, and the problems of emotional life», thus imposing their views also on gender-related issues²³. For this very reason she suggests nothing but complete erasure of all the values and meanings that the patriarchal society has attributed to notions such as «love, fidelity, family, motherhood, spouse», in order to give women the opportunity of self-determination through the shaping of their own notions corresponding to their inner feelings and wishes, their social and natural conditions²⁴. Interestingly, as compared to Lippard, EXPORT goes beyond the necessity to establish a peculiar – or, even, separate – field for the female condition to flower into the (art) world²⁵, rather claiming that a general re-definition and re-alphabetisation of women's nature is needed to contrast the male gaze in art and the patriarchal state-of-affairs in society:

the question concerning what women can give to art and art can give to women, can be answered thus: to translate the specific situation of the woman into the artistic context is to construct signs and signals which, first, constitute new artistic messages and forms of expression and, second, retrospectively change the situation of the women²⁶.

Another performance and body artist such as EXPORT, the American practitioner Mary Kelly became known for the deep personal involvement in her projects, which relied on the direct exploration of female bodily experience to overcome generic patterns of woman-nature mimesis and eradicate any attempt of patriarchal morphology²⁷. In her 1981 remarks *Re-Viewing Modernist Criticism* Kelly reflects on the contribution of Art Feminism,

²² V. EXPORT, *Woman's art. A manifesto*, in "Neues Forum", XX/228, 1973, p. 47.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ L.R. Lippard, *Projecting a Feminist Criticism*, cit., p. 339.

²⁶ V. EXPORT, *Woman's art. A manifesto*, cit., p. 47.

²⁷ E. Richards, *Materializing Blame: Martha Rosler and Mary Kelly*, in "Woman's Art Journal", 33/2, 2012, pp. 3-10.

especially through its take on Body Art, which markedly goes beyond EXPORT's morphological claim, since the American artist refers to the authenticity of the body as a means to overcome artistic morphology for good and substitute it with direct corporal experience²⁸. In fact, she maintains that the sensations of the real body do «not pertain to the truth of visible forms» but, rather, they drag the viewer back to its essential content, which is the direct experience of natural conditions ascertained through one's own senses, such as with the experience of pain²⁹. For this reason, in her own practice the specific situation of the women was to be the artist's own conditions which she dealt with in her performances and installations, such as *Post-Partum Document* (1973–79), in order to address the discourse of the body in a way that highlighted the construction of the sexed subject. In Kelly's view, the corporal dimension of the woman is seen not as the repository of an artistic essence, but as a hermeneutic image that uncovers the true female identity behind the patriarchal façade. Hence, the woman artist's identity and body, perceived as a gendered subject, open to the possibility of a real encounter with women's sensations, emotions, psyche, and position in society – that is, a specific *conditio muliebris*, which is completely and irrevocably different from that of men, because:

[...] the [sexed] body is decentered and it is radically split; positioned; not simply *my* body, but *his* body, *her* body. Here, no third term emerges to salvage a transcendental sameness for aesthetic reflection. Within this system of representation, actual experience merely confirms an irrevocable difference in the field of the other.³⁰

3. Mimetic exploration of bodily conditions

The theoretical contribution of the above art feminist practitioners is a testimony to how theoretically informed woman artists drove towards a kind of morphological difference to men's art, which found substance in the specific mimetic quality of the female condition, thus changing the form of art³¹. In their reflections, acting in the art field became neither a

²⁸ M. Kelly, *Post-Partum Document*, Kegan Paul International, London 1983.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ K. Mondloch, *The Difference Problem: Art History and the Critical Legacy of 1980s Theoretical Feminism*, in "Art Journal", 71/2, 2012, pp. 18-31.

question of integration into the patriarchal art world and its male dominated perspective, nor one of creating a safe haven for women to indulge in their traditional dwellings and subject matters, but to change the character of art through a different aesthetic attitude derived from the *conditio muliebris* that is different from men's, precisely because it feels different to be a woman³². In this sense, it can be said that Lippard, EXPORT, and Kelly were coming to terms with the simplistic parallelism between woman and nature, which is partly nurtured by the primitive Mother Nature idealism of patriarchal ascendancy which, however, tends to pin down women to their reproductive role and confine them in the sphere of family matters that are not universal, as compared to male experience³³.

In this perspective, one should not wonder that the *Siloueta Series* (1973-1978) of Cuban artist Ana Mendieta, in which she explored the abstracted forms of women and their bodily parts connected to a natural setting as in Pre-Colombian cultures, albeit seeking to access an omnipresent female force, ended up reinforcing the male gaze's tendency to attribute a functional necessity to women's closeness to nature³⁴. Hinging on the natural forces narrative to seek out the «one universal energy which runs through everything», as expressed in Mendieta's own words, evoked a kind of natural alterity between women and man, but could not free women (and nature) from the male dominion³⁵. The response of American artist Barbara Kruger to this sort of natural captivity came with a famous palimpsest of 1983 showing the sensuous shot of a female head, laying upside down, with eyes shut, as if taken from the advertisement industry and obliterated by the artist's words «We won't play nature to your culture», underlining how the image of the woman was still hostage to capitalist functionalism, natural idealisation, as well as patriarchal submission³⁶.

At this point, a brief analysis of actual case studies spanning from the inception of Art Feminism up to the recent digital turn is due, such as to test how the relationship between woman's art and female nature evolved over the past five decades. For this purpose, I am

³² S. Kraft, *Cognitive Function and Women's Art*, cit., p. 8.

³³ L.R. Lippard, *Projecting a Feminist Criticism*, cit., p. 339.

³⁴ J. Perrault, *Earth and Fire: Mendieta's Body of Work*, in P. Barreras del Rio, J. Perrault (eds.), *Ana Mendieta: A Retrospective* (exh. cat.), New Museum of Contemporary Art, New York 1987, pp. 10-27.

³⁵ A. Mendieta, *A Selection of Statements and Notes*, in "Sulfur", 22, 1988, pp. 70-74.

³⁶ H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, D. Joselit, *Art Since 1900: Modernism Antimodernism Postmodernism*, cit., pp. 672-675.

considering an installation each of three woman artists belonging to subsequent generations who performed similar mimetic explorations of the female body, though each with changing Postmodernist means: the environmental installation *Post-Partum Document* (1973-1979) by Mary Kelly, the video art installation *Corps étranger* (1994) by Mona Hatoum, and the interactive digital installation *Wet and Wavy Looks – Typhon coming on* (2016) by Sondra Perry. In these installations each artist devotes particular attention to the staging of bodily sensations that disclose the *conditio muliebris* – such as with control, uneasiness, trauma, and pain – and lead to the acknowledgment of a gender-specific corporal *feeling*, rather than of patriarchally stereotyped feminine *feelings*.

In her *Post-Partum Document*, which shocked the tabloids when it was shown at the ICA in London in 1976, Kelly leads the reflection on the nature of women taking her direct corporal experience into account after having lived through a defining female event such as childbirth and subsequent childcare³⁷. Collecting, exhibiting, and reworking the objects belonging to the everyday of motherhood, like her child's baby onesies and stained nappy liners, she analyses the physical and psychological sensations in the development of the mother-son relationship, such as corporal pain and angst of failure, thus going beyond the autobiographical work to seize the kind of body politics bestowed on women in a patriarchal society³⁸. Offering a bold feminist critique of male-oriented Conceptual Art, the American artist created a true report of motherhood exploring the female condition through the documentary representation of physical pain, psychological distress, and societal coercion due to childbirth and postpartum events³⁹. The almost clinical methodology adopted for this installation did not just mock the coolness of many male conceptual artists, it made clear that in Kelly's view, who chaired the Women's Workshop of the Artists' Union in London, the aim was not simply to replace men in art, but initiate a radical shift towards the societal inclusion of women through the fullness of their bodily concerns and their truly lived everyday experience⁴⁰.

³⁷ M. Kelly, *Post-Partum Document*, cit., pp. 76-93.

³⁸ J.T. Paoletti, *Mary Kelly*, in *The Critical Eye/I* (exh. cat.), Yale Centre for British Art, New Haven 1984, pp. 20-25.

³⁹ P. McCloskey, *Post-Partum Document and Affect*, in "Studies in the Maternal", 5/1, 2013, pp. 1-22.

⁴⁰ A. Ventura, *Motherhood Is Hard Work*, in "Getty Research Institute News", May 4, 2002. Available at: <https://www.getty.edu/news/motherhood-is-hard-work-mary-kelly-postpartum-document/>

Roughly twenty years later, Palestinian-Lebanese artist Mona Hatoum, who relocated to Britain in 1975, equally sparked outrage in London with a video installation centred on her own endoscopic bodily exploration that earned her the Turner Prize nominee in 1995, albeit losing the award to young British uber-provocateur Damien Hirst who presented the infamous formaldehyde-dipped cow and calf cut in half⁴¹. Despite the tabloid critique, Hatoum's masterful work *Corps étranger* rightfully entered the canon of video art for its mesmerising and yet unsettling visual expansion of female corporality, since the endoscopic film is over-enlarged and projected onto the floor in a cylindric walk-in construction that the audience is forced to go through, literally finding itself inside the artist's body and hearing her amplified heartbeat⁴². What the visitor experiences is the record of a clinical analysis studying the woman's body by penetrating every orifice and hole, while the artist is only half-awake, thus unable to react to this alien body and its intrusive eye, though at the same time experiencing how its own female body looks estranged and becomes the other⁴³. The result is a definition of deep female corporality seen both from the inside and the outside, a body that is voyeuristically watched and visually controlled at the same time, thus revealing women's condition on the background of patriarchy. Hatoum's walk-in installation succeeds in turning a medical examen into a spectacular device that amplifies the sensations of bodily unease, sexual exploitation, and social control over women's corporality originated by the male gaze, which is here incarnated by the intrusive endoscopic camera.

Again, two decades on, after the completion of the digital turn, with the interactive installation *Wet and Wavy Looks – Typhon coming on* African American artist Sondra Perry dragged the viewer into a dramatic re-enactment of extreme bodily conditions, as can be found in the state of enslavement. Perry is directly quoting the subtitle of the landscape masterpiece *The Slave Ship* (1840) by Joseph Mallord William Turner, which celebrated Britain's abolition of slavery by condemning the brutal act of throwing the bodies of dead

⁴¹ D. Mantoan, *The Road to Parnassus: Artists Strategies in Contemporary Art*, Vernon Press, Wilmington 2015, pp. 292-293.

⁴² Artwork ref.: Centre Pompidou, Paris. Available at: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/bnhmTX0>

⁴³ G. Coxhead, *Mona Hatoum: Review*, in "ArtReview", October 2016. Available at: <https://artreview.com/october-2016-review-mona-hatoum/>

slaves overboard to claim insurance⁴⁴. Monumentally installed at the Serpentine Gallery in London in 2018, the piece consists of a rowing machine filled with hair gel, attached to screens showing purple waves intercut with the Turner painting, which is digitally distorted to resemble skin or flesh⁴⁵. The public is invited to sit on this rowing station made slippery, in order to inflict a coercive physical action and immerse the viewer into the body of enslaved people, thus feeling their mortal fatigue⁴⁶. Of course, the body of the visitor is offered but a glimpse of the corporal experience of constraint and exhaustion that characterises the kind of exploitation enslaved people suffered in the crossing of the ocean, but this condition was based on power relations that still today define the politics of control over racialised bodies. It is of particular importance that this re-enactment is the work of an African American woman who concentrates on blackness and gender given the exposure of the African American female body to sexual, economic, societal, and political restraint, which hinges on in postcolonial societies in the form of coercive conformation to white norms and imagery, as well as psychological pain, physical fear, and social insecurity⁴⁷.

4. Postmodernist generations of corporal feeling

At the start of this little enquiry in gender and Postmodernism the aim was to define the *conditio muliebris* or, in any case, to seek for such a thing as the nature of women. The secondary aim was instead to understand whether there is a specific nature of women's art, at least since the inception of Postmodernism, which results in a different mimetic character capable of comprehending or acknowledging women's nature. Having reflected on the words and works of some paramount contributors to historical and more recent Art Feminism, it looks indeed they brought us nearer to discover the peculiarity of female condition. To begin with, the theoretical reflections of Lippard, EXPORT, and Kelly insist on the affirmation of a *conditio muliebris*, which is set both on natural and societal

⁴⁴ M. Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, cit., p. 142.

⁴⁵ A. Coatman, *Sondra Perry on blackness, gender and internet culture*, in "RA Magazine", Spring, 2018. Available at: <https://www.royalacademy.org.uk/article/magazine-sondra-perry-typhoon-coming-on-serpentine-galleries>

⁴⁶ Artwork ref.: MoMA, New York. Available at: <https://www.moma.org/collection/works/221822>

⁴⁷ M. Kross, *Sondra Perry: The Kitchen*, in "Artforum", November 2016. Available at: <https://www.artforum.com/events/sondra-perry-226316/>

circumstances, giving way to a morphological difference based on gender that can be traced back to the specific mimetic quality of the female experience. Lippard's claim for an autonomous female morphology, EXPORT's attempt of a new alphabetisation of women's feeling, and Kelly's exploration of female bodily experience all go in the direction of highlighting the biological and social separation in gender related matters, thus contrasting the male gaze which confines women in the cage of generic natural and emotional patterns as done throughout Modernism. What emerges from this theoretical overview is not just a natural difference of *feelings* and sensitivity between women and men, but a difference in nature – that is, a difference of peculiar biological and psychological conditions, which are driven by a diverse mode of *feeling* and experiencing reality. Womanhood's very existence is different from being a man, both because of natural and societal circumstances, thus constituting a peculiar and autonomous *conditio muliebris*.

The art installations thus analysed, each conveniently distanced two decades apart, helped to dive into the female condition as seen from different generations of woman artists and with evolving means of Postmodernist practices. What holds the mentioned artworks together is their focus on an exploration of female corporality, which reveals a layered condition of women's nature and reality. In this sense, the *conditio muliebris* addresses a multiple dimension, based on social, sexual, reproductive, political, economic, and aesthetical elements at one and the same time. Kelly's report of motherhood is the documentary representation of reproductive distress and societal exploitation of the woman as mother and housewife. Hatoum's visual record of her corporality is a testimony of aesthetical, sexual, and political control of the woman's body under patriarchal conditions. Perry's re-enactment of the enslaved condition builds around the direct experience of physical exhaustion and economic exploitation of (female) bodies in the context of enduring colonialist and racialised power relations in society. Although through diverse mediatic strategies and diverging levels of interactivity, all three installations point at the complexity of sensations that characterises the *condition muliebris*, clearly negating the supposedly female simplicity of feelings. Furthermore, woman's nature is not treated as a mere question of choosing a subject matter, but rather as a morphological and aesthetic difference of feeling and experiencing reality. Eventually, it must be underlined that the

postmodernist practices they employ comprise evolving languages, techniques, and media strategies that successfully supersede the straightforward representation of women, in order to allow a direct aesthetic experience of female bodily awareness and sensations.

To answer the initial question, whether there is a true divergence in nature between women and men, the analysed texts and installations affirm the existence and necessity – at least since the inception of Postmodernism – of separate morphologies, as well as of a different aesthetic mimesis in art-related matters. As presented in the above paragraphs, art feminist theory and the discussed artworks envision what can be labelled as the *conditio muliebris* as very real, because it is about the reality – the world, so to speak – which women experience. And this female reality holds different natural and societal premises on the background of enduring patriarchal conditions, thus attributing a morphological unicity and specific mimetic aesthetics to the female condition. In short, it simply feels different to be a woman: that much is true in a bodily, psychological, and societal sense.

Stages on the path of mimesis.

Kierkegaard and the dialectic between introflection and extroflection.

Nicola Ramazzotto

nicola.ramazzotto@phd.unipi.it

The aim of this paper is to explore some existential possibilities that the concept of *mimesis* has in Kierkegaard. To this end, *mimesis* will be analyzed in two moments of his: in the life of the aesthete in *Either-Or*, where mimesis is related to the notions of poetry and fantasy, and in relation to the figures of the lily in the field and the bird in the sky. Two different notions of *mimesis* will then be studied in their dialectic between introspection and alienation. The aesthetic stage of *mimesis* will reveal the paradox of aesthetic life: on the one hand, the aesthete is apparently introflected, living in a world constructed of mimetic phantasms in his own image, but on the other hand, trapped in these reflections, he is unable to grasp his own self as a real possibility and is thus hopelessly alienated from himself. The opposite happens in the religious stage of mimesis, in which it is revealed that only in the apparent extroversion of imitating the absolute other is it possible to grasp one's own self.

Keywords: Kierkegaard; Mimesis; Aesthetics; Religion; Introflection; Alienation

Stadi sul cammino della *mimesis*

Kierkegaard e la dialettica tra introflessione ed estroflessione

Nicola Ramazzotto
nicola.ramazzotto@phd.unipi.it

1. Introduzione

L'obiettivo di questo saggio è quello di indagare alcune possibilità esistenziali che il concetto di *mimesis* ha nel pensiero di Kierkegaard. A questo fine si analizzerà il significato della *mimesis* in due momenti della produzione kierkegaardiana: il primo è la vita dell'*Aesthetiker*¹ delle carte di A di *Enten-eller*, dove la *mimesis* sarà collegata alle nozioni di poesia e fantasia, il secondo è invece il suo uso in riferimento alle figure del giglio nel campo e l'uccello nel cielo.

Per giustificare questo tentativo, in queste pagine si farà un uso ampio della nozione di *mimesis*, che va al di là del suo significato tradizionale di "imitazione". Come hanno dimostrato studi classici e recenti, l'etimologia della parola *mimesis*, derivante dal sanscrito *māyā*, ha infatti un ventaglio semantico ampio, certamente legato da un lato all'illusione, all'irrealtà e al fantasmatico, ma anche a un carattere performativo che si estende all'esibire, all'indicare e al presentare². La *mimesis*, quindi, non è solo imitazione che vuole copiare un dato reale, ma anche un atto di re-presentazione e di ri-evocazione (*re-enactment*), la cui connotazione esistenziale è imprescindibile. In generale, quindi, la nozione di *mimesis* a cui si farà riferimento in questo contributo è duplice: da un lato essa

¹ Sull'inopportunità di tradurre il danese *Aesthetiker* con "esteta", vedi P. D'Angelo, *Estetismo*, il Mulino, Bologna 2004, p. 119 ed E. Rocca, *Tra estetica e teologia. Studi kierkegaardiani*, ETS, Pisa 2004, p. 35n. Si è quindi preferito mantenere il danese.

² Cfr. M. Monier-Williams, E. Leumann, C.J.W. Cappeller, *A Sanskrit-English Dictionary. Etymologically and Philologically Arranged with Special References to Cognate Indo-European Languages*, Oxford University Press, Oxford 1899, s.v. *māyā*; J. Pokorny, *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, Francke, Bern 1959, s.v. **mā-*. Sul tema più in generale della *mimesis*, limitandoci ai testi disponibili in italiano, vedi almeno S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni* (2002), trad. it. di D. Guastini e L. Maimone Ansaldo Patti, a cura di G. Lombardo, *Aesthetica* Palermo 2009 e F. Di Santo, *Genealogia della mimesis. Fra mimesis antica e imitatio rinascimentale*, ETS, Pisa 2016.

è l'imitazione poetica e artistica del reale, dall'altro è la capacità di rievocare una pratica di esistenza a partire da un modello od esempio di cui si fa esperienza.

Lo stesso Kierkegaard, nella pluralità delle sue voci e nel corso della sua opera, tiene viva questa ambiguità tra le due nozioni di *mimesis*. Si argomenterà che questa ambiguità non è semplice contraddizione, ma corrisponde a due diverse possibilità esistenziali: quella dello stadio estetico e quella dello stadio religioso³. Il percorso di questo saggio è quindi, come dice il titolo, un cammino su alcuni stadi della *mimesis* nell'opera di Kierkegaard. Il tema della *mimesis* nel pensiero di Kierkegaard ha suscitato parecchio interesse negli ultimi anni, soprattutto per merito di Wojciech Kaftanski, che ha dedicato diversi articoli e un libro al tema⁴. Nella sua interpretazione, Kaftanski affronta il tema della *mimesis* in tutta la sua ampiezza, spaziando dagli aspetti estetici⁵, a quelli più propriamente religiosi⁶, e infine anche a quelli sociali o politici, legati alla dialettica tra autenticità e collettività⁷. Oltre a Kaftanski, anche altri autori, come Garff, hanno affrontato il problema del rapporto tra imitazione e costruzione del sé⁸, mentre altri si sono concentrati sulle questioni più propriamente teologiche, come il problema della contemporaneità⁹, o hanno tentato di ricostruire la categoria di imitazione nelle sue diverse sfaccettature¹⁰. Infine, il

³ Naturalmente, le due nozioni di “stadio estetico” e “stadio religioso” sono una semplificazione dovuta a ragioni di brevità. Il fenomeno estetico, così come la dimensione religiosa, sono in realtà ben più variegati e non si presentano come due blocchi compatti. Questo vale anche in riferimento alla *mimesis*: è possibile, infatti, tanto assumere un atteggiamento estetico-mimetico verso il religioso, quanto sono possibili esempi di vita estetica assolutamente non mimetici – ed è questo il caso di Don Giovanni, che nella sua assoluta immediatezza non ha spazio per autorappresentazioni, ma vive nell'attimo vuoto della sua esistenza musicale. Per un approfondimento di questa lettura del saggio sugli *Stadi erotici immediati*, vedi N. Ramazzotto, *Kierkegaard, Hegel e il segreto vuoto di Don Giovanni*, in «NotaBene. Quaderni di studi kierkegaardiani», X, 2018, pp. 89-104 e E. Matassi, *La figura impossibile: Kierkegaard, Mozart e "l'assolutamente musicale"*, in “NotaBene. Quaderni di studi kierkegaardiani”, VII, 2009, pp. 29-38. La stessa distinzione tra estetico e religioso, inoltre, non è netta, se è vero, come sostiene a ragione Rocca, che è presente in Kierkegaard una «seconda estetica», propria della dimensione religiosa (cfr. E. Rocca, *Kierkegaard's second aesthetics*, in “Kierkegaard Studies Yearbook”, IV, 1999, pp. 278-292).

⁴ Cfr. W. Kaftanski, *Kierkegaard, Mimesis, and Modernity. A Study of Imitation, Existence, and Affect*, Routledge, London 2022.

⁵ Cfr. Id., *Kierkegaard's Aesthetics and the Aesthetic of Imitation*, in “Kierkegaard Studies Yearbook”, XIX, 2014, pp. 111-133, e Id., *The Socratic Dimension of Kierkegaard's Imitation*, in “The Heythrop Journal”, LVIII, 2017, pp. 599-611.

⁶ Cfr. Id., *Mimesis in Kierkegaard's 'Does a Human Being have the Right to Let Himself Put to Death for the Truth?' Remarks on the Formation of the Self*, in “Kierkegaard Studies Yearbook”, XVI, 2011.

⁷ Cfr. Id., *Kierkegaard on Imitation and Ethics: Toward a Secular Project?*, in “Journal of Religious Ethics”, XLVIII/3, pp. 557-577.

⁸ J. Garff, *A Matter of Mimesis: Kierkegaard and Ricoeur on Narrative Identity*, in “Kierkegaard Studies Yearbook”, XX, 2015, pp. 321-334.

⁹ Cfr. J. Cockayne, *Imitation and Contemporaneity: Kierkegaard and the Imitation of Christ*, in “Heythrop Journal”, LXIII (4), 2022, pp. 553-566.

¹⁰ Cfr. Leo Stan, *Imitation*, in J. Stewart, S.M. Emmanuel and W. McDonald (ed. by), *Kierkegaard's Concepts*, Vol. 15, Tome III, Routledge, London 2021. Dello stesso anno, vedi anche il fascicolo della

tema dell'imitazione ha suscitato anche studi di etica, legati alla questione dell'esemplarità¹¹.

Rispetto a questa mole di studi, questo saggio vuole presentare un contributo originale non solo in quanto primo articolo sul tema in lingua italiana, ma anche in virtù dell'interpretazione che offre. Si argomenterà infatti che queste due possibilità esistenziali legate alla *mimesis* sono legate alla dialettica tra introflessione ed estroflessione nell'estetico e nel religioso. Lo stadio estetico della *mimesis* rivelerà il paradosso della vita estetica: da un lato, infatti, l'*Aesthetiker* è apparentemente introflesso, nel momento in cui vive in un mondo costruito di fantasmi mimetici a propria immagine e somiglianza, ma dall'altro lato, intrappolato in questi riflessi, non riesce a cogliere il proprio sé come possibilità reale e risulta così disperatamente estroflesso ed estromesso da sé stesso. L'opposto accade per lo stadio religioso della *mimesis*, nel quale si rivela come solo nell'apparente estroflessione dell'imitare l'assolutamente altro è possibile cogliere introflessivamente il proprio sé.

2. Fantasia estetica

Le carte di A di *Enten-Eller* cominciano con la descrizione dello stato d'animo tipico dell'*Aesthetiker*: Non solo i *Diapsalmata* sono dedicati «*ad se ipsum*»¹², ma appare chiaro fin dal primo frammento come la vita dell'esteta sia contraddistinta da una profonda chiusura (*Indesluttethed*)¹³, che separa il poeta da ogni compagnia umana: «Che cos'è un poeta? Un uomo infelice che nasconde profonde sofferenze nel cuore, ma le cui labbra sono fatte in modo che se il sospiro, se il grido sopra vi scorre, suonano come una bella musica»¹⁴.

rivista "History of European Ideas" curato da W. Kaftanski e intitolato *Imagination in Kierkegaard and Beyond*.

¹¹ Cfr. E. Rocca, *L'esempio etico tra ammirazione e sequela: Quattro figure kierkegaardiane*, in "Rivista di storia della filosofia", XXXIV (1), 2023, pp. 134-147 e R. Compaijen, *Authenticity and Imitation: On the Role of Moral Exemplarity in Anti-Climacus' Ethics*, in "Kierkegaard Studies Yearbook", XVI, 2011, pp. 341-364.

¹² S. Kierkegaard, *Enten-Eller* (1843), trad. it. di A. Cortese, Adelphi, Milano 1976-1989, 5 voll., vol. I, p. 71. D'ora in avanti abbreviato con EE, seguito dal numero del volume e dal numero di pagina.

¹³ Sul concetto di *Indesluttethed*, vedi E. Rocca, *Tra estetica e teologia*, cit., p. 23: «*Indesluttethed* è chiusura; è il chiudersi dentro, il separarsi da ciò che è fuori, è il chiudere il proprio cerchio impedendo la parola. Nel silenzio dell'*Indesluttethed* la parola è come una palla che rimbalza in moto perpetuo da un punto all'altro della circonferenza, sempre dentro il cerchio, e non fuoriesce».

¹⁴ EE, I, 73.

La chiusura del poeta, in quanto suo stato d'animo fondamentale, ha molto a che fare con la *mimesis*. Si prenda come esempio il seguente frammento:

La mia pena è il mio maniero feudale che come un nido d'aquila sorge sulla cima dei monti, tra le nubi: nessuno lo può assalire! Da esso volo giù nella realtà ad afferrare la mia preda, ma non vi rimango; la mia preda io porto via con me, e questa preda è un'immagine che inteso nelle tappezzerie del mio castello. Dunque io vivo come un defunto. Tutto ciò che è vissuto viene da me immerso in un battesimo d'oblio per l'eternità del ricordo. Tutto ciò che è finito e casuale vien dimenticato e cancellato. Dunque, come un vecchio incanutito dagli anni siedo pensoso e spiego le immagini a bassa voce, quasi sussurrando, e al mio fianco siede un fanciullo e ascolta, sebbene ricordi tutto prima ancora ch'io lo racconti¹⁵.

L'*Aesthetiker* non vive a contatto con la realtà, ma sulla cima di un maniero inattaccabile, metafora della sua soggettività chiusa, da dove scende nel mondo per catturare la sua preda. Afferratola, non si trattiene oltre, ma riporta il suo bottino nel castello del proprio ego. Per farlo, però, è necessario che la cosa incontrata perda il suo carattere di realtà e alterità, e si trasformi in un'immagine che il poeta possa facilmente intessere nelle tappezzerie del proprio maniero. Questa trasformazione è l'atto mimetico proprio dello stadio esistenziale dell'estetico¹⁶. La *mimesis*, qui, opera come trasformazione in mera immagine, come de-realizzazione del reale, che perde così la durezza del proprio essere-altro rispetto al soggetto e si fa immagine nella quale l'ego può riflettersi e specchiarsi. Il reale viene spogliato della propria capacità sovversiva e oppositiva¹⁷ e viene integrato nel cerchio chiuso della soggettività del poeta.

Questa trasformazione del mondo in immagine¹⁸, opera della fantasia mimetica del poeta, permea tutte le carte di A, e i *Diapsalmata* in maniera particolare. Pervasivo, infatti, è

¹⁵ EE, I, 103.

¹⁶ Perlomeno, è l'atto mimetico proprio del secondo e centrale significato che, secondo Adorno, ha l'estetico per Kierkegaard, quello cioè di «sfera» e possibilità esistenziale. Cfr. T.W. Adorno, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico* (1933), trad. it. di A. Burger Cori, Longanesi, Milano 1983, pp. 46-51. In linea con il tema generale del fascicolo, e per motivi di brevità, si è scelto di concentrarsi su questo aspetto dell'estetica kierkegaardiana. Per approfondire le possibilità dell'immagine e della *mimesis* negli altri due significati dell'estetico in Kierkegaard, quello legato alla comunicazione soggettiva e, soprattutto, all'arte e alla sua critica, vedi S. Davini, *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, Aesthetica Preprint, Palermo 2003.

¹⁷ Si potrebbe anche dire, della sua oggettività nel senso dell'essere *ob-jectum*, *Gegen-stand*, cioè ciò che sta o è gettato *contro* al soggetto, dal quale invece l'immagine viene riassorbita.

¹⁸ Sarebbe interessante vedere le similitudini tra questa idea di Kierkegaard e la nozione heideggeriana di "Weltbild" (M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo* (1938), trad. it. di V. Cicero, in *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano 2019, pp. 175-266). Si troverebbe più di una somiglianza

l'uso di un vocabolario legato all'immagine come modo dell'idealità e della non realtà, tanto che la vita stessa dell'*Aesthetiker* è tenuta assieme precisamente da questa catena di immagini impossibili e irreali:

Che cos'è che mi lega? Di che cos'era fatta la catena con cui venne legato il lupo di Fenris?
Fu ricavata dal rumore delle zampe di un gatto che cammina per terra, da barba di donne,
dalle radici delle rocce, dall'erba dell'orso, dal respiro dei pesci e dalla saliva degli uccelli.
Così anch'io son legato in una catena che è fatta d'oscure fantasie, d'angosciosi sogni,
d'inquieti pensiero, di paurosi sentimenti, d'inspiegate angosce. Questa catena è "Molto
flessibile, morbida come seta, sopporta la tensione più violenta, e non può essere spezzata"¹⁹.

Tutto ciò che circonda il poeta sfuma verso l'immagine, si fa irreali, e questa catena fantasmatica è l'unica cosa che tiene insieme l'esistenza dell'*Aesthetiker*.

In questo dominio dell'irrealtà, tuttavia, il poeta oscilla tra due atteggiamenti. Da un lato, infatti, egli trova in queste immagini il balsamo contro il proprio dolore, così che può per esempio affermare che «la melanconia è l'amante più fedele che abbia conosciuto»²⁰, che essa è il suo ultimo «intimo confidente»²¹. O ancora che «dico della mia pena quel che gli inglesi dicono della loro casa: la mia pena *is my castle*. Molti considerano l'essere in pena come uno dei conforti della vita»²². Dall'altro lato, il poeta sembra a volte combattere contro le proprie immagini melanconiche, come se le opere della sua stessa fantasia mimetica si ribellassero contro il loro creatore, che vogliono ora soggiogare: «cosa sono tutti questi nemici presi insieme, di fronte a quelle figure notturne, pallide, esangui, dure a morire, con le quali combatto e alle quali io stesso do vita e sussistenza?»²³. È il poeta stesso a dare vita a queste immagini perché esse sono il frutto della sua *mimesis*, sono figlie di quel processo di trasformazione del reale in immagine che è il *trait d'union* della sua esistenza. Esse sono inoltre «dure a morire» perché, per quanto «pallide» ed «esangui», possiedono quell'eternità e imperturbabilità che è propria dell'immagine, la quale, a differenza del reale, non sottostà alle leggi del divenire e del

nella comune critica alla posizione soggettiva della filosofia moderna, ma un approfondimento in questa direzione è al di là dei limiti di questo contributo.

¹⁹ EE, I, 93, trad. modificata.

²⁰ EE, I, 75.

²¹ *Ibidem*.

²² EE, I, 76.

²³ EE, I, 79.

decadimento. Come l'ombra di Achille, l'immagine vive nel regno delle ombre, dove ha perso ogni vivacità, ma ha guadagnato l'eternità del ricordo:

Per me non c'è nulla di più pericoloso del ricordare. Se solo ricordo un fatto della vita, il fatto stesso è cancellato. [...] Vivere nel ricordo è il modo più compiuto di vita che si possa immaginare; il ricordo sazia più di tutta la realtà, e ha una certezza che nessuna realtà possiede. Un fatto della vita che sia ricordato, è già entrato nell'eternità, e non ha più alcun interesse temporale²⁴.

Il legame tra ricordo e poesia sta proprio nella *mimesis* intesa come processo di de-realizzazione del reale: il ricordo è l'ombra sbiadita del fatto avvenuto, ma è anche la sua permanenza idealizzata ed eterna prodotta poeticamente. L'intera esistenza del poeta aleggia allora in questa dimensione del ricordo, che vibra al di sopra della storicità della vita "reale", rispetto alla cui fatticità e concretezza, egli vive *aeterno modo*²⁵.

La temporalità tipica di questa *mimesis* estetica si fa evidente soprattutto nel saggio delle carte di A intitolato *Il più infelice*, che può essere letto come una vera e propria fenomenologia dell'irrealtà²⁶. Il più infelice, il poeta, è infatti colui che non è mai *presente* a sé stesso, sia in senso temporale, sia in senso esistenziale. Egli vive sì nel ricordo, ma in una forma ancora più paradossale: il più infelice vive infatti nel ricordo del futuro, cioè nell'idealizzazione di una pura possibilità irrealizzata e irrealizzabile – si potrebbe dire: in una fantasia di una fantasia, in una *mimesis* di una *mimesis*²⁷.

Questa duplicità della *mimesis* estetica conduce direttamente all'ultima sua caratteristica: la riflessività. Il termine "riflessione" è da prendere tanto nel suo significato filosofico, quanto nel suo significato letterale. Se infatti la *mimesis* opera la trasformazione del reale

²⁴ EE, I, 91. Si ricordi inoltre, la conclusione della citazione sulla pena come maniero feudale: «Dunque, come un vecchio incanutito dagli anni siedo pensoso e spiego le immagini a bassa voce, quasi sussurrando, e al mio fianco siede un fanciullo e ascolta, sebbene ricordi tutto prima ancora ch'io lo racconti» EE, I, 73.

²⁵ «Non è solo in certi istanti che io, come dice Spinoza, considero tutto *aeterno modo*, ma io sono costantemente *aeterno modo*!» EE, I, 99.

²⁶ EE, II, 113-130. Jon Stewart (*Kierkegaard as a Thinker of Alienation*, in "Kierkegaard Studies Yearbook", XXIV, 2019, pp. 193-216) porta avanti un'argomentazione simile, facendo leva però sulla nozione esistenzialista e marxista di "alienazione". Il termine è sicuramente calzante anche in riferimento alla tesi che si vuole qui sostenere dell'estetico come "estroflessione", ma si è comunque preferito parlare di "irrealtà" per tenere viva una connotazione ontologica che è spesso sottovalutata nella lettura secondaria kierkegaardiana.

²⁷ Così lo chiama l'*Aesthetiker*: «l'inviato del regno dei sospiri, il prediletto, l'eletto delle sofferenze, l'apostolo della pena, il silenzioso amico del dolore, l'infelice amante del ricordo, nel suo ricordare turbato dalla luce della speranza, nel suo sperare frustrato dalle ombre del ricordo» EE, II, 127.

in un'immagine, essa funziona come uno specchio che *riflette* il dato reale e lo trasforma in un'illusione. Le immagini fantasmatiche che tappezzano la vita del poeta sono quindi il frutto di questa riflessione del reale nello specchio della fantasia mimetica del soggetto. Il processo di riflessione, tuttavia, si estende anche al poeta stesso e alla sua soggettività. Poiché ogni dato reale che egli incontra passa attraverso il processo di riflessione in immagine, accade che lo stesso soggetto non può mai incontrare un dato reale veramente altro-da-sé, ma ovunque guarda, egli si rifletterà nelle immagini che egli stesso ha creato. Egli vive così «riflesso in [sé] stesso come qualsisia *pronomem reflexivum*»²⁸, accerchiato da immagini che portano il sigillo della sua attività mimetica.

Tornando ora, in conclusione di questa prima parte, alla tesi principale, dovrebbe essere chiaro perché si può parlare di introflessione in riferimento allo stadio estetico della *mimesis*. La dialettica tra introflessione ed estroflessione è però più complessa di come sembra. Sarebbe infatti sbagliato concludere da quanto si è detto che l'egotismo ipertrofico e fantastico-mimetico del poeta, che ovunque mette il sigillo della propria creatività fantasmatica, sia un'attività che spinge l'*Aesthetiker* verso un'autentica appropriazione di sé. Si è già detto che il più infelice non è mai presente a sé stesso. La riflessività propria della *mimesis* estetica ha infatti un movimento paradossale: se da un lato il mondo si fa immagine dell'io, allo stesso il tempo l'io si fa immagine a sé stesso, catturato dalla sua stessa attività mimetica. Il poeta si fa irreali ai propri occhi, si confonde con il regno delle ombre che egli stesso ha creato, e aleggia così al di sopra della realtà come aleggia al di sopra di sé, incapace di cogliersi e potersi così scegliere²⁹. Egli confonde il proprio sé con il riflesso dello specchio che egli stesso ha posto di fronte al mondo ed è così espulso da sé stesso, in un movimento di auto-estroflessione.

²⁸ EE, I, 77.

²⁹ Perché questo sia possibile, come vedremo, l'auto-posizione del soggetto non è sufficiente, ma è necessario l'incontro con un altro, con un *tu*. Il poeta, nella sua chiusura mimetica, non può scorgere nessuna alterità, ma ogni opposizione viene riassorbita dell'io in un atto mimetico che trasforma l'oggetto in un'immagine del sé dell'*Aesthetiker*. L'ermeticità della vita del poeta è chiara soprattutto in riferimento al tema della comunicazione, su cui si concentra Ettore Rocca, che chiama l'intero stadio estetico di *Enten-Eller* una «filosofia del segreto» (E. Rocca, *Kierkegaard*, Carocci, Roma 2012, p. 93). Il segreto, infatti, non è semplice assenza di comunicazione, ma «comunicazione negata» (Id., *Tra estetica e teologia*, cit., pp. 33-34), una comunicazione che cioè *chiude* ogni ulteriore possibilità di comunicazione. Non potendo così comunicarsi all'altro, al poeta non resta che confidarsi alla notte che porta l'eco del suo silenzio: «Ho un solo amico, l'eco. E perché è mio amico? Perché amo la mia pena, e lui non me la porta via. Ho un solo confidente, il silenzio della notte. E perché è mio confidente? Perché tace». EE, I, 92.

3. Sequela religiosa

Il secondo passo sul cammino della *mimesis* è lo stadio religioso. La scelta di passare direttamente al religioso non toglie che anche altre possibilità esistenziali, come quella etica, hanno un legame profondo con la *mimesis* intesa, per esempio, come esemplarità morale³⁰. Similmente, anche lo stesso stadio religioso non è un blocco unico, ma ha al suo interno una struttura tanto polifonica quante sono le voci (pseudonimiche e non) che Kierkegaard usa per mostrarne tutte le sfaccettature³¹. Tra i diversi testi religiosi in cui Kierkegaard affronta il tema della *mimesis*, si è scelto qui di analizzare i tre discorsi di devozione del 1849 intitolati *Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo*.

La scelta può sembrare strana. Altre opere, e soprattutto gli *Esercizi di cristianesimo*, mettono infatti più chiaramente a tema il problema dell'*imitatio Christi*, affrontando la questione più lungamente e più dettagliatamente. Proprio la complessità della posizione di Kierkegaard in questi testi, tuttavia, renderebbe impossibile restituire l'argomentazione nel poco spazio di questo contributo³². Per questo motivo, la scelta ha favorito un testo che nella sua brevità fa risaltare più nettamente alcune caratteristiche fondamentali della *mimesis* dello stadio religioso e che ha il merito di mostrare chiaramente le differenze tra l'*imitatio* religiosa e la fantasia estetica. Questi tre discorsi di devozione stanno infatti in un rapporto diretto con *Enten-Eller*, dal momento che Kierkegaard li fa uscire proprio insieme alla seconda edizione del suo primo libro³³ e arriva ad affermare questi «[sono] offert[i] con la mano destra, in opposizione agli pseudonimi che vengono porti con la mano sinistra»³⁴.

La connessione tra i due testi, e in particolare tra i *Diapsalmata* e il primo discorso di devozione, è evidente fin dal loro incipit. Il primo frammento lirico, si è visto, lamentava la solitudine del poeta, il cui canto di dolore si trasformava in musica per chi lo ascoltava. Così comincia invece il discorso religioso:

³⁰ Oltre ai testi già citati nell'introduzione, vedi anche, in riferimento alla paradossale figura di Abramo per lo stadio etico della *mimesis*, E. Rocca, *If Abraham is not a Human Being*, in "Kierkegaard Studies Yearbook", VII, 2002, pp. 247-258.

³¹ Vedi l'opera che Kierkegaard stesso aveva approntato per spiegare la complessa struttura della propria attività di scrittore: S. Kierkegaard, *Sulla mia attività di scrittore* (1851), trad. it. di A. Scaramuccia, ETS, Pisa 2006.

³² Per la quale si rimanda alla bibliografia citata nell'introduzione.

³³ Furono entrambi pubblicati presso la libreria di C.A. Reitzel nel 1849. Sul significato di questa doppia pubblicazione, vedi S. Kierkegaard, *Sulla mia attività di scrittore*, cit., pp. 36-40.

³⁴ Id., *Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo* (1849), trad. it. di E. Rocca, Donzelli, Roma 2011, p. 29. D'ora in avanti GC, seguito dal numero di pagina.

Ma, dici forse con “il poeta”, e ti piace così tanto quando il poeta parla così: oh, potessi essere un uccello, [...] come il libero uccello che per la voglia di viaggiare volta molto, molto lontano sopra il mare e la terra, così vicino al cielo, [...] ah, io che mi sento sempre legato e ancora legato e inchiodato al mio posto [...]. Potessi essere come un uccello che più leggero di ogni peso terrestre si solleva nell’aria, più leggero dell’aria [...], ah io che, solo che mi muova, a ogni movimento, seppur minimo, sento quale pesantezza aleggi su di me! [...] Ah, io non ho un istante né nulla per me stesso, ma sono in frantumi perché devo avere mille riguardi!³⁵

Anche all’inizio di questo testo, Kierkegaard offre una descrizione della vita del poeta, i cui tratti fondamentali di chiusura, pesantezza (*Tungsind*), immobilità e frammentarietà sono precisamente quelli che dominavano già i *Diapsalmata*. In opposizione a questi sta il monito del vangelo di Matteo che offre lo spunto per i tre discorsi di devozione:

Guardate gli uccelli del cielo: non seminano, né mietono, né ammassano nei granai; eppure, il Padre vostro celeste li nutre. Non contate voi forse più di loro? [...] Osservate come crescono i gigli del campo: non lavorano e non filano. Eppure io vi dico che neanche Salomone, con tutta la sua gloria, vestiva come uno di loro. [...] Non affannatevi dunque dicendo: Che cosa mangeremo? Che cosa berremo? Che cosa indosseremo? [...] Cercate prima il regno di Dio e la sua giustizia, e tutte queste cose vi saranno date in aggiunta³⁶

Di fronte al monito evangelico ad osservare ed essere come il giglio e l’uccello, il poeta oppone la propria disperazione: «che io possa diventarlo è senz’altro impossibile»³⁷. Per il poeta esiste una separazione tra sé e il giglio e l’uccello. La cesura che li separa è precisamente la riflessione mimetico-poetica: il poeta pensa di poter solo imitare il giglio, di poter essere *come* loro, pensa che il giglio e l’uccello siano solo immagini – e che tra le immagini e la realtà vi sia tutta la differenza del mondo. Poiché egli, infatti, non vive veramente nel mondo, ma solo in un mondo di immagini, il poeta è colui che più di tutti è consapevole dell’abisso che separa immagine e realtà, e che lo separa quindi dal giglio e dall’uccello. Nota però Kierkegaard che opposto a tutte queste remore poetiche sta il comando del vangelo «il Vangelo osa ordinare al poeta: tu *devi* essere come l’uccello»³⁸.

³⁵ GC, 33.

³⁶ Mt, 6, 26-33.

³⁷ GC, 34.

³⁸ GC, 35.

Il Vangelo sta al di qua di ogni separazione tra immagine e realtà e non conosce la mediazione mimetica. In esso è sotteso un realismo e un'immediatezza che sta al di là di ogni mediazione – sia essa poetica, filosofica o concettuale³⁹.

A partire da quanto si è detto, si potrebbe supporre che nello stadio religioso non sia presente alcuna *mimesis*. Questo sarebbe vero solamente se la *mimesis* fosse circoscritta all'attività de-realizzante della poesia. Come si è detto nell'introduzione, però, *mimesis* ha anche il significato di *re-enactment*, di rievocazione di una pratica di esistenza a partire da un modello, ed è precisamente *questo* tipo di *mimesis* che si trova in questi discorsi. Per chiarire meglio cosa sia questa *mimesis*, che si può chiamare religiosa, può essere utile mostrarne le differenze con la *mimesis* estetica. La prima differenza evidente è il loro diverso movimento: se la *mimesis* estetica prevede un movimento di allontanamento *dal* reale, quella religiosa è invece caratterizzata da un movimento *verso* il reale, cioè verso il modello che deve essere rievocato⁴⁰. La seconda differenza riguarda il modo di funzionare delle diverse immagini mimetiche: nella *mimesis* estetica l'immagine è uno strumento col quale la soggettività afferra e si appropria dell'oggetto; al contrario, l'immagine della *mimesis* religiosa funziona piuttosto come uno schema simbolico⁴¹. In altre parole, essa non risolve l'enigma del reale, sbiadendolo a docile immagine estetica, ma assume il paradosso – che è il paradosso proprio del religioso: l'uomo-dio come pietra di scandalo – e lo mantiene tale, facendo gioco sull'ineliminabile ambiguità propria della forma-immagine, che presenta e non spiega, che schematizza e non concettualizza, e che si fa quindi unico medio per l'esibizione del paradosso.

In queste ultime riflessioni si può già intuire come anche nel caso della *mimesis* religiosa sia in gioco una paradossale dialettica tra estroflessione e introflessione, che si muove specularmente a quella della *mimesis* estetica. Se infatti la *mimesis* estetica era

³⁹ È questo il tema della fede come immediatezza dopo la riflessione, che Kierkegaard introduce già in *Timore e tremore* (1843), trad. it. di C. Fabro, BUR, Milano 2010.

⁴⁰ Volendo per un momento allargare l'orizzonte oltre il saggio sul giglio e l'uccello, questo aspetto della *mimesis* religiosa è particolarmente evidente nel caso della *imitatio Christi*, il cui obiettivo è proprio quello di diventare "a immagine e somiglianza" e "farsi immagine" di Dio. In questa seconda accezione, cui qui si può solo accennare, l'immagine mantiene il suo carattere di distacco dal dato reale, ma, per così dire, cambia direzione: non più verso ciò che è irreali (le immagini e i fantasmi estetici), ma verso l'*ens realissimum* che è Dio. Per un inquadramento, vedi C. Welz, *Humanity in God's Image. An Interdisciplinary Exploration*, Oxford University Press, Oxford 2016.

⁴¹ Il riferimento è all'interpretazione di E. Rocca in *Tra estetica e teologia*, cit., pp. 106-107. Si tratta del farsi "a immagine e somiglianza" e "farsi immagine" di Dio. In questa seconda accezione, cui si può qui solo accennare, l'immagine mantiene il suo carattere di distacco dal dato reale, ma, per così dire, cambia direzione:

apparentemente introflessa, ma essenzialmente estroflessa, per la *mimesis* religiosa accade il contrario. A prima vista, infatti, sembra che il soggetto sia alienato da sé nel tentativo di imitare il modello: l'individuo deve farsi giglio e uccello. Kierkegaard stesso, inoltre, afferma che l'obbedienza è condizione necessaria per seguire il comando del Vangelo⁴². È nell'obbedienza, infatti, che sorge la possibilità dell'ascolto (*ob-audire*) come disposizione per l'incontro con l'altro in quanto altro. Proprio nel momento di maggior alienazione, cioè nell'incontro con l'altro *in quanto altro*, accade per Kierkegaard che il soggetto può finalmente appropriarsi di sé. Solamente scorgendo il proprio confine e il proprio limite nell'incontro con ciò che egli non è, può infatti l'individuo per la prima volta capire chi è veramente.

Il confronto con la *mimesis* estetica può ancora una volta rivelarsi utile per capire il meccanismo dialettico della *mimesis* religiosa. Nella *mimesis* estetica il soggetto-poeta non poteva mai incontrare qualcosa di veramente altro: perché una cosa entrasse nel suo maniero feudale era necessario che perdesse ogni carattere oppositivo e si trasformasse a docile immagine in cui il poeta impone il sigillo della propria soggettività. Ora accade l'opposto: nel religioso l'alterità (divina) non solo viene mantenuta, ma enfatizzata. Proprio nell'incontro con il paradosso schematizzato dalla *mimesis* religiosa, l'individuo apprende che cosa egli non è, e nello scontro con ciò che irrimediabilmente gli si oppone e lo confina, egli scopre il proprio contorno e la propria determinazione. Se il poeta era continuamente assente a sé stesso e oscillava nell'irrealtà del mondo delle sue immagini, navigando tra passato e futuro, l'individuo è ora presente a sé stesso, esistenzialmente, temporalmente e ontologicamente. Kierkegaard chiama questa presenza «gioia»:

Che cos'è la gioia, che cos'è essere gioiosi? È essere davvero presenti a sé stessi. Ma l'essere davvero presenti a sé stessi è questo "oggi", è *essere* oggi, *essere* davvero oggi. Quanto più è vero che sei oggi, quanto più sei completamente presente a te stesso nell'essere oggi, tanto più il giorno dell'infelicità, il domani, non esiste per te. La gioia è il tempo presente con tutta l'enfasi su: *il tempo presente*⁴³.

⁴² Cfr. GC, 50-51.

⁴³ GC, 63.

Nella massima estroflessione del contatto con l'altro in quanto altro, accade il paradosso per cui l'individuo può finalmente fare quel movimento di introflessione che gli permette di riprendere e scoprire sé stesso⁴⁴.

4. Conclusione

In sede di conclusione si può riassumere la tesi che si è voluta sostenere. All'interno dell'opera di Kierkegaard sono in gioco diverse forme della *mimesis*, due delle quali sono state analizzate in questo contributo: la *mimesis* estetico-poetica e la *mimesis* religiosa. La *mimesis* estetica prevede una de-realizzazione del reale che investe tanto l'oggetto quanto il soggetto, che si estroflettono in un'immagine. Al contrario, la *mimesis* religiosa prevede che attraverso la rievocazione di una pratica di esistenza il soggetto possa introflettersi e cogliere sé stesso nella realtà dell'attimo. Quella tra introflessione ed estroflessione mimetica è una dialettica doppia, per cui nella *mimesis* estetica sotto l'apparenza di introflessione sta la massima alienazione ed estroflessione, mentre nella *mimesis* religiosa, nel paradosso della massima estroflessione, si apre la sola possibilità ad un'autentica introflessione.

Come spiegare questo doppio movimento? La risposta sta nel passo decisivo dell'antropologia religiosa kierkegaardiana, cioè nell'*incipit* de *La malattia per la morte*:

L'uomo è spirito. Ma che cos'è lo spirito? Lo spirito è il sé. Ma che cos'è il sé? Il sé è un rapporto che si rapporta a sé stesso, oppure è questo nel rapporto: che il rapporto si rapporta a sé stesso; il sé non è il rapporto, ma che il rapporto si rapporta a sé stesso. [...] Un tale rapporto che si rapporta sé stesso, un sé, deve o aver posto sé stesso o essere stato posto da un Altro. [...] Un simile rapporto derivato, posto, è il sé dell'uomo, un rapporto che si rapporta sé stesso, nel rapportarsi a sé stesso si rapporta a un Altro⁴⁵

Una spiegazione adeguata di questo passo richiederebbe un contributo a sé stante, ma qui si può tentare di dire qualcosa limitatamente al problema del doppio movimento della *mimesis* estetica e religiosa. Se l'uomo si rapporta a sé stesso e si fa sé cosciente di sé

⁴⁴ Questo movimento di ripresa è anticipato non solo nell'omonimo in S. Kierkegaard, *La ripresa. Tentativo di psicologia sperimentale di Costantin Constantius* (1843), trad. it. di A. Zucconi, SE, Milano 2013, ma anche nel doppio movimento che permette al cavaliere della fede di *Timore e tremore* di riappropriarsi dell'immanenza.

⁴⁵ S. Kierkegaard, *La malattia per la morte* (1849), trad. it. di E. Rocca, Donzelli, Roma 2011, p. 15. D'ora in avanti, MP, seguito dal numero di pagina.

nella propria riflessione, questo stesso sé può *aut* porsi da sé, *aut* essere stato posto da un Altro. La prima opzione è quella percorsa da Fichte (e, per Kierkegaard, dall'intera filosofia moderna⁴⁶) con l'autoposizione dell'io. Per Kierkegaard questa posizione porta alla disperazione «del voler essere disperatamente sé stesso»⁴⁷. L'io cerca a tutti i costi di afferrarsi, e per farlo impone il sigillo della propria soggettività su ogni cosa. Così facendo, però, non trova sé stesso, ma solo le immagini e i fantasmi che ha costruito⁴⁸. In altre parole, volendo disperatamente essere sé stesso ed introflesso, l'io finisce per disperare di cogliersi – finisce, cioè, per estroflettersi nelle immagini vuote che egli stesso ha costruito mimeticamente. Al contrario, la seconda opzione prevede che il sé si renda conto di essere *creatura*, cioè di essere stato posto da qualcosa che è esterno al sé, e che gli è superiore. Questo «Altro» con la lettera maiuscola, questa cosa *altra in quanto altra*, è per Kierkegaard Dio. Solo quando il sé si estroflette nell'assoluta differenza dell'Altro in quanto Altro e riconosce questo come l'abisso sul quale si fonda il rapporto che lo costituisce, può allora l'individuo introflettersi e cogliere finalmente sé stesso. Con le parole di Kierkegaard: «questa è infatti la formula che descrive lo stato del sé quando la disperazione è completamente estirpata: nel rapportarsi a sé stesso e nel voler essere stesso il sé si fonda in modo trasparente nella potenza che lo ha posto»⁴⁹. Questa è la dialettica tra estroflessione e introflessione della *mimesis* religiosa, che per Kierkegaard costituisce la cifra più profonda della *conditio humana*.

⁴⁶ Per un primo inquadramento sul tema, cfr. J. Stewart, *Søren Kierkegaard: Subjectivity, Irony, & the Crisis of Modernity*, Oxford University Press, Oxford 2015.

⁴⁷ MP, 16.

⁴⁸ O, per usare una metafora che Jacobi riserva a Fichte, la «maglia» che l'io ha intessuto con le proprie immagini. F. H. Jacobi, *Lettera a Fichte* (1799-1816), trad. it. di A. Acerbi, Napoli, La Scuola di Pitagora 2007. Per un confronto tra le critiche di Jacobi a Fichte e quella di Kierkegaard all'idealismo e romanticismo, vedi N. Ramazzotto, *Riflessione, datità, alterità. Note su Jacobi e Kierkegaard critici dell'idealismo*, in "Archivio di Filosofia", LXXXVIII/2-3, 2020, pp. 165-178.

⁴⁹ MP, 16.

To Shudder in the Sign of Mimesis

Towards a Recovery of Unreduced Experience in Theodor W. Adorno

Elettra Villani
elettra.villani2@unibo.it

In the last decades, an enthusiastic and undivided attention has been firmly dedicated to Adorno's notion of mimesis. Highly enigmatic and resistant to an easy comprehension, this concept has often been regarded as a fundamental cornerstone of Adorno's philosophy. In actual fact, the meanings and uses he has endowed the term with are so pervasive and diffuse that its imbrication in Adorno's main philosophemes transcends the strict realm of art, showing a substantial entanglement between the aesthetic dimension and the epistemic, the anthropological and the social ones. More precisely, this paper aims to investigate his specific conception of mimesis as that faculty that could contribute to heal that historical process of experiential impoverishment that affects modern life. To the mimetic comportment Adorno associates a productive openness to the other that allows the subject to touch and to be touched by the object, without coercively subsuming it. Thereby, through a renewed interplay between mimesis and rationality, Adorno hopes to restore the possibility of a full and unreduced experience.

Keywords: Adorno, mimesis, experience, shudder

To Shudder in the Sign of Mimesis

Towards a Recovery of Unreduced Experience in Theodor W. Adorno

Elettra Villani

elettra.villani2@unibo.it

1. Introduction

The peculiar role of mimesis has been recognized quite soon in the history of Western philosophy: Aristotle's well-known account in his *Poetics* marked a rather significant milestone in the theorization of the concept, which became the fundamental notion of his art theory¹. Henceforth, mimesis has been a constant source of interest both in the artistic practice and in the aesthetic reflection: at first, for several centuries, as the prime mover of the creative process; and later, as a polemical target, liable to be completely rejected. That mimesis has faced a controversial reception finds evidence already in Plato's harsh criticism, no less than in the profound suspicions, harboured by the contemporary poststructuralist tradition. Such reluctance towards mimesis is, however, counterbalanced by the representatives of the Frankfurt Critical Theory, who praised the mimetic instance as a strategic resource in order to critically contrast the pervasive power of a rationality that has become merely instrumental².

Among the various intellectuals that have gravitated around the Institute of Social Research and that have tirelessly worked on the concept of mimesis, it is impossible not to mention Theodor W. Adorno, who has been «perhaps the most dazzling of them all [...] the most alluring and surely the most complex representative of critical theory»³. To him, then, I will dedicate the argumentative path of my paper. At a closer look, though, taken in its entirety, my purpose risks to be far too pretentious: to the constitutive

¹ G. Koch, M. Vöhler, C. Voss, *Zur Einführung: Die Mimesis und Ihre Künste*, in id. (hrsg. v.), *Die Mimesis und ihre Künste*, Brill Fink, Paderborn 2010, p. 9.

² M. Jay, *Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe*, in T. Huhn, L. Zuidervaart (ed. by), *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, MIT Press, Cambridge 1997, p. 30.

³ S. E. Bronner, *Of Critical Theory and its Theorists*, Blackwell, Oxford 1994, p. 180.

indeterminacy and plurivocity that the term “mimesis” has historically shown⁴, Adorno adds a further factor of complexity. That is to say that his typical constellative way of thinking takes one of its most challenging shapes right in the concept of mimesis, that defies then any effortless understanding. *De facto*, this means that in Adorno’s overall philosophical production it is possible to detect multiple uses and meanings, all related to that same notion, which therefore resists to a settled and static definition.

Such an intrinsic enigmaticity has aroused many scholars’ enthusiastic interest, which has culminated in the publication of several studies⁵ that have tried to map all possible equivocations of the term in Adorno’s texts. Among them, art surely owns a privileged position in appearing as the most evident correlate of mimesis. This is true above all in *Aesthetic Theory*. Here, Adorno notoriously defines art as «a refuge for mimetic comportment»⁶, addressing once more the former as that instance of theoretical, ethical and aesthetical resistance against the reification and identification of the administered world. And yet, the argumentative structure of the present paper chooses to concentrate on specific angle of the mimetic question in Adorno that does not confine it in the sole realm of art, but, on the contrary, it exhibits its substantial imbrication with the aesthetic, the social, the anthropological and the epistemic dimensions.

More precisely, my intent is to let such constitutive and productive entanglement emerge in all its strength by pointing out the value that Adorno accords to mimesis in relation to that crucial issue that permeates his entire reflection, namely today’s withering of experience. In order to account for my interpretation, I will present a detailed analysis of the last segments of *Aesthetic Theory*’s excursus, *Theories on the Origin of Art*, that state as follows:

Ratio without mimesis is self-negating. Ends, the *raison d’être* of *raison*, are qualitative, and mimetic power is effectively the power of qualitative distinction. The self-negation of reason clearly has its historical necessity: the world, which is objectively losing its openness, no longer has need of a spirit that is defined by its openness; indeed, it can scarcely put up with the traces of that spirit. With regard to its subjective side, the contemporary loss of experience

⁴ To elaborate more on some of the possible heterogenous meanings that mimesis has taken on, see G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis: The History of a Notion*, 2013, available at <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3698687>

⁵ See, for example: A. Huyssen, *Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno*, in “New German Critique”, LXXXI, 2000, pp. 65-82: 66-67; or B. P. Paudyal, *Mimesis in Adorno’s Aesthetic Theory*, in “Journal of Philosophy”, IV/8, 2009, pp. 1-10: 3.

⁶ T. W. Adorno, *Aesthetic Theory* (1970), ed. and transl. by Robert Hullot-Kentor, Continuum, London-New York 2002, p. 53.

may largely coincide with the bitter repression of mimesis that takes the place of its metamorphosis. What in various sectors of German ideology is still called an artistic sensibility is just this repression of mimesis raised to a principle, as which it is transformed into artistic insensibility. Aesthetic comportment, however, is neither immediately mimesis nor its repression but rather the process that mimesis sets in motion and in which, modified, mimesis is preserved. [...] Ultimately, aesthetic comportment is to be defined as the capacity to shudder, as if goose bumps were the first aesthetic image. [...] Consciousness without shudder is reified consciousness. That shudder in which subjectivity stirs without yet being subjectivity is the act of being touched by the other. Aesthetic comportment assimilates itself to that other rather than subordinating it. Such a constitutive relation of the subject to objectivity in aesthetic comportment joins eros and knowledge⁷.

2. The contemporary loss of experience and the repression of mimesis

The first point I intend to comment on is Adorno's eloquent juxtaposition between the repression of mimesis and what he deems to be today's withering of experience. By that, Adorno means an ongoing historical process, because of which «[t]he marrow of experience has been sucked out»⁸. To really grasp its implications, it is necessary to deepen his conception of experience, starting by reminding the – rather decisive – nuance of meaning that the German language provides in this respect. That is to say that the term Adorno specifically uses is *Erfahrung*, in open polemic with the notion of experience as *Erlebnis*, which represents the distinctive feature of *Lebensphilosophie*, a frequent target of Adorno's criticism. In that noun, the verb *erleben* resounds powerfully, revealing its experiential connotation in terms of lived experience with highly subjective and punctual character, i.e. endowed with an immediacy without narrative continuity over time. Rather different implications are instead associated with the use of the concept *Erfahrung* that are discernible already from the verb that designates it. More precisely, the act of *erfahren* refers to an experience that values its processual being, the action of travelling a path, indeed. In such a conception, thus, much more significant than the outcome *per se* becomes that experiential accumulation that gathers in the unfolding of the process itself.

In line already with Hegel's idea, the experiential moment is for Adorno as far distant from the cold empiricist conception as it is from that of an originary or ontological

⁷ *Ivi*, p. 331.

⁸ *Ivi*, p. 31.

experience in the Heideggerian sense. In the same way, neither is it identified with the narrowness of its logical-cognitive traits. Inherent to the notion Adorno champions, then, is rather the idea that full experience does not involve the individual in its isolation, but it is nourished in the interdependence of unreduced subjects with each other and with the external world. However, precisely of the experience in its fullest and most meaningful sense Adorno perceives the systematised decay. That the latter has been dying out is according to him index of a more generalized crisis of modern life, where reason has become incapable of reflecting critically upon itself, reaching as a result its sedimentation into a purely instrumental rationality.

Thereby, thinking and knowing have come to correspond to merely identification and classification operations, whose object must be then shaped to conform to the principle of universal iterability. To this end, any particular quality is expunged: working under the strict logic of quantification, the means-end rationality tends to eliminate qualities and to transform them into measurable properties. What remains then is nothing more than effectively quantifiable and, therefore, perfectly manipulable matter. In doing so, the latter is effortlessly integrated by the hypertrophic *ratio* which, in order to fulfil its ambition of becoming an all-encompassing system, must absorb everything that differs from it, homologating it to itself. Except that, as Adorno's harsh criticism points out, by giving course to its identity impulse, that is to say by making everything real conceptually assimilable, thinking resolves itself into an empty tautological mechanism⁹. In other words, by ferociously colonising its otherness, the thought has actually ended up damaging itself as well. Briefly, in order to eliminate any roughness that might affect its well-oiled gear, the sclerotic form of rationality proceeds with the removal of the qualitative. However, «a thinking in which we do not think qualitatively is already emasculated and at odds with itself»¹⁰.

If until now I have examined how this process of mutilation towards the qualitatively different takes place in the realm of pure thinking, Adorno's gaze sees it at work elsewhere too. More precisely, the coercion to identification finds its counterpart in the standardisation and homologation in social reality. Thereby, Adorno stresses the pervasiveness of this degenerated form of rationality that penetrates all dimensions of life,

⁹ Adorno expresses this key idea on several occasions, among which for example: T. W. Adorno, *Negative Dialectics* (1966), transl. by E. B. Ashton, Routledge, London-New York 2004, pp. 54, 184.

¹⁰ *Ivi*, p. 43.

not least the social totality, which has turned into a fully administered world¹¹. Consequently, the intransigence of the reified spirit towards everything that is not immediately subsumable in it runs rampant in the administered world too, where it is again the individual who pays the highest price. The process of alienation that the latter undergoes deprives him of every qualitative instance that threatens to evade serial planning. The result of such a distorting operation is nothing but neutral and interchangeable beings, perfectly integrated into conceptual schemes¹².

In short, the prevailing suppression of the qualitative, of the diffuse, of the non-subsumable in favour of a deadly and indistinct homologation leads to a substantial neglect of what is non-conceptual, material, concrete: namely, one could say, to a general anaesthetisation that contributes to the aforementioned experiential pauperization. As the excerpt cited above claims, from the subjective point of view, there is a deep correspondence between such experiential withering and the repression of the mimesis. At a closer look, the middle term that relates the two is the qualitative: on the one hand, the experience gets mutilated right in its qualitative dimension; on the other, in Adorno's own words, mimesis appears precisely as that «power of qualitative distinction»¹³. Accordingly, the next paragraph will help us better understand this significative imbrication.

3. Rethinking con-tact

As already stated, objectively, we have assisted to a deformation of rationality that has hypostatized its means as ends: this is the sense of an instrumental rationality, except that, according to Adorno, ends are precisely the qualitative, which is thus repressed in favour of the quantitative. However, such tendency to universal quantification finds its fitting subjective correlate in the «reduction of the knower to a purely logical universal without qualities»¹⁴. Thereby, the limitation of the subject in its transcendental form affects also its capacity to experience and to know the object, since, in Adorno's view, getting a real

¹¹ M. J. Thompson, *Adorno's Reception of Weber and Lukács*, in P. E. Gordon, E. Hammer, M. Pensky (ed. by), *A Companion to Adorno*, Wiley Blackwell, Hoboken 2020, p. 224.

¹² M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Stanford University Press, Stanford 2002, p. 149.

¹³ T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., p. 331.

¹⁴ T. W. Adorno, *Negative Dialectics*, cit., p. 44.

access to the latter would mean «to do justice to the object's qualitative moments»¹⁵. Instead of that, the modern subject proceeds to a coercive subsumption of the object itself: an operation that historically and logically follows the Cartesian surgical hiatus between the two.

In short, Adorno warns us about the incontrovertible threat whereby the world is growing more and more ossified in a tautological abstractness, closing itself in a reiterative ever-sameness. By striving towards an all-encompassing domination, hypertrophied *ratio* turns against what is different, denying it right in its difference: the former is not thus anymore capable of an open and non-possessive contact with its other. And yet, as Adorno claims, such an autocratic attitude of thought «implies an impoverishment of thought [itself] no less than of experience; the separation of the two realms leaves both damaged»¹⁶. This is why, conversely, Adorno strongly envisages only a «thought that is fully saturated with experience»¹⁷. To be clear, this saturation does not consist in a blind anabasis in the isolated experiential datum, which would be just the exact equivalent of spiritual absolutism, but in a conceptual work that finds in the material and historical stratum its fuel to proceed productively. Thereby, the acquired awareness of the non-self-sufficiency of the hypertrophic concept is the moment in which thought clashes with the constriction of what is outside thought itself¹⁸. This friction, as fruitful experience, sets off the spark of critical reflection, namely the realisation of the necessity for thought to innervate and be innervated by those qualitative, material and concrete components that participate in the fullest sense of rationality and of historical and social reality.

In order to account for such possibility then, it is fundamental to rethink the contact with the otherness. For under the sclerotic form of *ratio* described so far, or, in other words, «under the law of pure functionality», it is now ascertained that things «assume a form that limits contact with them to mere operation»¹⁹ and captures them in pre-regulated schemes. In such a context of rigid closure and reiteration, it is not a coincidence, hence, that instrumental reason manifests a profound intolerance towards what Adorno loosely

¹⁵ *Ivi*, p. 43.

¹⁶ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, cit., p. 28.

¹⁷ T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., p. 349.

¹⁸ R. Foster, *Adorno. The Recovery of Experience*, State University of New York Press, Albany 2007, p. 178.

¹⁹ T. W. Adorno, *Minima Moralia. Reflections on a Damaged Life*, Verso, London-New York 2005, p. 40.

understands as substantial openness to the object, namely mimesis²⁰, which has therefore undergone a fate of repression in the administered world.

However, to be more precise, what does this openness consist of, exactly? As a deeply historical category, mimesis has taken on several features and nuances of meaning in correspondence to different historical moments. Nonetheless, it is impossible not to grasp a recurrent and constant trait of its, which depicts it as a more sympathetic, attentive and noncoercive relationship of non-conceptual affinity between particulars, without reifying them in a logic of subject/object dualism²¹. This is reflected actually in the way Adorno refers to the mimetic comportment: not as imitation in terms of identical reproduction of something, of mere identification with something, but rather as the gesture of making itself similar to it²². Such behaviour accounts indeed for an attention towards what is other and, accordingly, for a willingness to assimilate it and to be assimilated by it, finally to merge into it. Briefly, it does attest «an attitude toward reality distinct from the fixated antithesis of subject and object»²³.

Notwithstanding, as Adorno puts it, as much as instrumental *ratio* operates to get rid of the mimetic element, a certain affinity between the knower and the known is however unavoidable. Or else, no understanding between them would be absolutely possible. Thereby, this passage marks one of the pivotal points in Adorno's reflection on mimesis, that is its decisive blend with reason during a secularization process. Of course, what Adorno means by reason here is not the sclerotic deformation of the latter, which in its struggle against mimesis does not realize that it itself relapses into being its apparent opposite, however in a distorted form: mimesis of death²⁴. Imitating death, in this sense, represents the cyclical perpetuation of reified relations in the administered world, where experience has already lost all its vitality and fertility.

So, if mimesis needs to be grasped in its historical imbrication with the rational, this latter would be the rationality in its fullest and worthiest form, instead. Thanks to their interaction, mimesis as power of qualitative distinction is paradoxically supplemented by that very conceptual that seems to be its fiercest antagonist, but it alone can provide «the

²⁰ O. Hulatt, *Reason, Mimesis, and Self-Preservation in Adorno*, in "Journal of the History of Philosophy", LIV/1, 2016, pp. 135-151: 142.

²¹ M. Jay, *Mimesis and Mimetology*, cit., p. 32.

²² T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., p. 111.

²³ *Ivi*, p. 110.

²⁴ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, cit., p. 44.

logical organ for the relation of genus, species, and *differentia specifica*»²⁵ that brings the process of discrimination to complete maturity. Since only difference and the recognition of difference itself could be the appropriate philosophical response to that overwhelming sameness²⁶, Adorno deems the mimetic faculty necessary precisely to allow – epistemic and physical – contact with the particularity that refuses to be absorbed by concepts without remainders.

At the same time, however, mimesis is not sufficient unto itself either: in truth, Adorno does not theorize an irrational or a-rational return to a mimetic approach like in the archaic phase, denying thereby the whole course of civilization, as someone has conversely claimed²⁷. The role of mimesis in Adorno's thought is rather to be sought in its essential contribution to the generation and constitution of reason, no less than to the impellent restoration of the latter. In this regard, concepts should adopt mimesis' attention to differences, which are perceived in their distinction and in their interrelation at once, without being brought to a unifying collapse²⁸. In the enactment of such process of discrimination then, where the mimetic impulse mediated through rationality finds its refuge, Adorno sees the potential to recover the subjective capacity to really experience the object.

4. The aestheticity of goose bumps

As stated above, mimesis is decisive for a contact with the external world that significantly differs from the anaesthetic one that is however predominant in today's administered world. Under such aspect, mimesis shows the value of its contribution to Adorno's investigation on the possibility of an unreduced experience precisely in the realm of aesthetics. In this respect, it is worth referring again to the passage we have selected from *Aesthetic Theory*, that once more proves to be highly eloquent. Here, Adorno explicitly addresses the question of the aesthetic comportment as that peculiar instance where mimesis has already overcome its most immediate form, but at the same

²⁵ T. W. Adorno, *Negative Dialectics*, cit., p. 45.

²⁶ L. Goehr, *Dissonant Works and the Listening Public*, in T. Hunh (ed. by), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 223.

²⁷ See, for example, D. Roberts, *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno*, University of Nebraska Press, Lincoln 1991, p. 70.

²⁸ M. Jay, *Mimesis and Mimetology*, cit., p. 31.

time it does not incur in the contemporary prohibition and taboo. Consequently, in the aesthetic comportment Adorno finds the most fruitful evidence of the inextricable bound between mimesis and a non-reified rationality that is still capable of critical self-reflection.

Nonetheless, the Frankfurt philosopher does not simply report that in such an aesthetic behaviour mimesis is indeed preserved, but he also makes explicit how: immediately thereafter, the former is described as that capacity to shudder. This is a really dense juncture in Adorno's reasoning that deserves to be analysed more closely to grasp all its pivotal implications. In this regard, the first element I intend to examine more in depth is, of course, the shudder. The reference to the latter points directly to the source that triggers such epidermal phenomenon and that is of the utmost interest for my argumentation, namely the – albeit tangential – contact with what is other from ourselves and that we do not expect. Hence, the aesthetic has inherited from mimesis the disposition to an open encounter with object that affects the subject in a tangible way: in this sense, the aesthetic experience of shuddering bears a decisive epistemological value²⁹. The goose bumps, which Adorno speaks of as the first aesthetic image, represent the actual evidence that a productive touch has indeed occurred, that is to say a full experiential process that has left behind the perceivable debris of its enactment, which does not take place just in the empty space of concepts.

At a closer look, however, Adorno depicts the shudder in terms of a capacity. This implies, thus, a strong intrinsic historical dimension: today, that human capacity to engage contact with the other has been roughly sedated, especially since it imposes itself as an inherently qualitative, aesthetic, sensual and tactile act³⁰. And yet, Adorno does not exclude *a priori* the possibility of rescuing the reified consciousness that has lost the ability to shudder: by letting the modified mimesis operate through the aesthetic comportment, the subject could regain an unreduced access to the object. Except that, the subject involved in such an experiential encounter is quite significantly different from the transcendental subject that characterizes the instrumental rationality. In harsh contrast with the latter, the subject of the mediated mimesis does preserve its somatic and sensuous

²⁹ S. Singh, *The Aesthetic Experience of Shudder Adorno and the Kantian Sublime*, in N. Ross (ed. by), *The Aesthetic Ground of Critical Theory: New Readings of Benjamin and Adorno*, Rowman & Littlefield, London-New York 2015, p. 129.

³⁰ G. Matteucci, *L'utopia dell'estetico in Adorno*, in "Rivoluzioni Molecolari", I, 2017, p. 3.

element: as it clearly appears already in the image of the goose bumps, the human body entails a pivotal role in the mimetic interaction between the self and the external world³¹.

Actually, this should come as no surprise at all, for a genuine capacity to experience object again, which Adorno does strive for, can be performed exclusively by a complete (*voll*) subject. By that, he means obviously a subjective pole that has recognized the mutilating alienation of a strictly logical absolutism and, therefore, that aims to recuperate its qualitative determinations, in order to be able to appreciate those in the object. Accordingly, the integrity of the subject encompasses not just its cognitive aspect, but also its corporeal, sensitive and sensual one, in other words, its body. Since the latter is our first mediation to get in touch with the external reality, it goes without saying that it plays a vital function in the mimetic and aesthetic process. In that regard, I would like to stress also the anthropological value that such imbrication between aesthetics, mimesis and human body expresses. Therefore, I tend to disagree with Simon Mussell, who believes that Adorno's deployment of mimesis becomes less anthropologically directed when it deals with aesthetic experience³². For sure, in terms of quantity, the passages I am commenting on do not present the socio-anthropological inquiry that *Dialectic of Enlightenment* has gotten us used to. Nevertheless, in terms of significance, I do not find the former any less remarkable.

With Mussel, however, I do agree on what concerns his comment on Habermas' influential criticisms of mimesis. Recalling Habermas' substantial dismissal of the latter as a critically unhelpful impulse, completely opposite to reason³³, Mussel rightly stresses the erroneous simplification that this concept has consequently undergone. The crucial misinterpretation that Habermas has put forward lies in reading Adorno's notion of mimesis purely and simply in the sense of imitation to the point that the former goes so far as using the two terms interchangeably. As Mussel agreeably claims, imitation does account for some traits of mimesis³⁴: this is true, for example, if we refer to its archaic form or to its connotation as natural mimicry, where the subject really pursues an external resemblance up to a complete indifference with its *desideratum* (environment, inanimate

³¹ M. Jay, *Mimesis and Mimetology*, cit., pp. 32-33.

³² S. Mussell, *Mimesis Reconsidered: Adorno and Tarkovsky contra Habermas*, in "Film-Philosophy", XVII/1, 2013, pp. 212-233: 215.

³³ J. Habermas, *The Theory of Communicative Action* (1981), vol. 1 (*Reason and the Rationalization of Society*), transl. by T. McCarthy, Beacon Press, Boston 1984, p. 390.

³⁴ S. Mussell, *Mimesis Reconsidered*, cit., p. 216.

object, living being etc.). And yet, the mere sense of imitation does not do justice to the conception that Adorno actually elaborates for the notion of mimesis, as the excerpt above paradigmatically exemplifies.

Hence, the aesthetic comportment, which through the mediation of reason inherits the mimetic element, places the emphasis on the latter as a configurational force, which fuels a praxis that is able to establish a genuine interconnection between subject and object. Thereby, in this specific experiential process, the former does undergo a moment of passivity that results from the unexpected contact with the objective otherness. However, such passivity is at the same time susceptible of provoking some active response from the subject, whose reaction physically appears in the goose bumps. As Adorno suggests, the latter testifies a modality of encounter between the subjective and objective instances that essentially differs from the violent subjective coercion to identification. Accordingly, the subject in its shudder acknowledges the experience with an alterity that always remains to some extent negative, namely resistant to a full conceptual appropriation.

Therefore, by alluding to what permanently fleets the hypertrophic *ratio*, mimesis plays a pivotal function in decentering the autarchic constitutive subject, soliciting a consequent radical reconfiguration of the traditional epistemological pair. Such an operative trait of mimesis acts especially in the aesthetic comportment that engages the subject and the object in a relationship of co-constitution, where the differences between them are conserved in a way that the two poles do not collapse in a deadly identification. However, preserving their distinction in the sense of a *differentia specifica* mentioned above does not imply the impossibility of any interrelation between them. On the contrary, thanks to the mimetic impulse, subject and object are caught in a substantial affinity that maintains nonetheless their non-identity: such is the power of the qualitative distinction that Adorno attributes to the modified mimesis.

Thus, moving to the conclusions, the aesthetic comportment that recognizes the value of the latter does open up the possibility of a relation that fruitfully «joins eros and knowledge»³⁵. On the basis of what might be called a qualitative contact with otherness that the aesthetic inherits from mimesis, one is prompted to radically rethink not only the epistemological pair *par excellence*, but also the ideal of knowledge to which they lead. This is the sense of the erotic moment raised by Adorno, which stands for those

³⁵ T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., p. 349.

dimensions of the somatic, of the sensual, of the material: in short, for everything that falls victim of the universal quantification process but that is conversely rescued through an aesthetic approach. Accordingly, instead of continuing to perpetuate the split between spirit and body, between knowledge and eros, always in favour of the first poles, Adorno insists that the «somatic moment as the not purely cognitive part of cognition is irreducible»³⁶. Not only does it persist then, but it does so «in knowledge, as the unrest that makes knowledge move, the unassuaged unrest that reproduces itself in the advancement of knowledge»³⁷. Thereby, Adorno's thought proves to be firmly rooted in the experiential stratum, belying those contemporary suspicions that reduce it to a pure categorical effort³⁸. As a matter of fact, Adorno points to the aesthetic as the modality through which the erotic moment co-operates with the cognitive, in a logic that does not catch them in mutual idiosyncrasy. In other words, by means of an aesthetic reconsideration, he advances the attempt at a critical understanding of experience, namely of knowledge in its meaningful sense, which, in taking on all aspects of the real, also contemplates a possible surplus of and in the latter.

Last but not least, we could ultimately very well remark that Adorno identifies in the aesthetic way of comportment the chance for a renewed interplay between subject and object too: one, in which a subject – complete, in its turn – engages with the object in its entirety and not just in narrowness of its logical-cognitive traits. As my reasoning has hopefully shown, the contribution of mimesis in this radical reconsideration of the subject-object relationship is rather decisive. Posited in constellation together, Adorno says, reason and mimesis make up for the deficiencies of the other³⁹. In particular, in the argumentation I have proposed, mimesis helps the subjective rationality restoring a genuine connection with its correlate. Among the many nuances that can be traced in Adorno's thought then, mimesis does represent also and above all a critical force, deeply rooted in the history of human civilization, which today has become necessary to regain a full and unreduced experience of the object.

³⁶ T. W. Adorno, *Negative Dialectics*, cit., p. 193.

³⁷ *Ivi*, p. 203.

³⁸ R. Crawford, *Index of the Contemporary: Adorno, Art, Natural History*, in "Evental Aesthetics", VII/2, 2018, pp. 32-71: 46.

³⁹ M. Jay, *Mimesis and Mimetology*, cit., p. 46.

The satanic power of mimesis in René Girard

Stéphane Vinolo

svinolo@puce.edu.ec

Since 1961, René Girard has built a complete fundamental anthropology based on a single intuition: the theory of mimetic desire. While philosophical modernity had made us believe that the fundamental category of the subject was autonomy, Girard reminds us on the contrary that we are mimetic animals. However, mimesis is paradoxical. It is because we all have a desire for differentiation that we are condemned to imitate one another. In doing so, by rethinking mimesis and taking it out of its simple traditional representational field in which it was often confined, the author shows how it reveals all its ambivalence, both pacifying and violent, and allows Girard to place it not only at the heart of humanity but also at the center of the process of hominization.

Keywords: Scapegoating, Difference, Reciprocity, Violence

La puissance satanique de la mimesis chez René Girard

Stéphane Vinolo

svinolo@puce.edu.ec

« Le seul intérêt du terme grec [mimesis] est qu'il rend la face conflictuelle concevable même s'il ne nous en révèle jamais la cause. »¹

1. Introduction

La théorie du désir mimétique de René Girard présente un double intérêt pour qui s'intéresse à la *mimesis*. D'abord, elle repose dans son entier sur le mimétisme qui est la véritable pierre de façade de tout le système. Elle est le paradigme d'une théorie plaçant en son cœur la *mimesis*. En effet, le système girardien est une : « [...] pyramide qui repose sur sa pointe : *l'hypothèse mimétique*. »² C'est dans la littérature que, dès 1961, Girard mit au jour le fonctionnement triangulaire du désir, avant que de l'appliquer à l'anthropologie. D'où le caractère premier, tant du point de vue chronologique que logique, de la littérature afin de penser la *mimesis* : « Seuls les romanciers révèlent la nature imitative du désir »³ Ce n'est pas tant que les anthropologues, les philosophes ou les sociologues n'aient pas vu l'importance du mimétisme, puisque nous trouvons dans

¹ R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, in *De la violence à la divinité*, Grasset, Paris 2007, p. 725.

² J-P. Dupuy, *Ordres et désordres, enquête sur un nouveau paradigme*, Le Seuil, Paris 1982, 1990, p. 125.

³ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, in *De la violence à la divinité*, Grasset, Paris 2007, p. 45.

les textes de Platon, d'Aristote, de Spinoza⁴ ou de Sartre⁵, de nombreuses références aux processus mimétiques, mais ceux-ci ont constamment essayé de les occulter afin de ne pas avoir à en assumer les conséquences les plus terribles ; pour cela, ils préférèrent garder, à l'égard de ceux-ci, un « silence unanime »⁶. Cela est particulièrement frappant, pour Girard, dans le fait que souvent, dans les textes de Platon⁷, le problème du mimétisme est posé dans le cadre d'une réflexion sur la copie, sur la dégradation ontologique entre l'original et ses doubles, sans que jamais Platon ne se demande ce qu'il en est de l'imitation dans le champ des actions. Tout autant dans l'esthétique platonicienne que dans son ontologie, la relation mimétique est presque toujours représentationnelle. Même lorsqu'elle surgit entre le philosophe et le sophiste, et qu'elle pourrait donc les plonger dans des relations violentes en questionnant leur différence⁸, c'est sur le champ de l'épistémologie et de la connaissance que Platon ramène le débat mimétique⁹. Le sophiste est dangereux *in fine* parce que le vraisemblable ressemble au vrai¹⁰ comme une copie ressemble à son original. Pour Girard, la problématique de la *mimesis* a donc été mutilée, amputée du champ de l'action¹¹. Pour cela, contre cette mutilation, il faut, pour Girard, reprendre le problème de la *mimesis* dans sa globalité, et la redéfinir au moment même où nous réouvrons la totalité de son champ.

Mais la thèse de Girard présente un second intérêt afin de penser la *mimesis*. De par le caractère central de l'hypothèse mimétique, la totalité des manifestations humaines proviennent de façon directe ou indirecte, de l'imitation. Que ce soit l'art, la religion, le

⁴ S. Vinolo, *Spinoza, Girard and the possibility of an immanent democracy*, in E. Brighi & A. Cerella (éd.), *The Sacred and the Political: Explorations on Mimesis, Violence and Religion*, Bloomsbury, London 2016, pp. 107-126.

⁵ S. Vinolo, *Critique de la Raison Mimétique : René Girard lecteur de Jean-Paul Sartre*, in C. Ramond (éd.), *René Girard : La théorie mimétique, de l'apprentissage à l'apocalypse*, PUF, Paris 2010, pp. 59-104.

⁶ « S'ils veulent que leur œuvre survive à l'éphémère des modes, les dramaturges, comme les romanciers, se doivent de découvrir cette source essentielle des conflits humains qu'est la rivalité mimétique, sans attendre le moindre secours des philosophes, moralistes, historiens et psychologues, lesquels observant sur le sujet un silence unanime. », R. Girard, *Shakespeare, Les feux de l'envie*, Grasset, Paris 1990, p. 10.

⁷ « Chez Platon, le réel n'est qu'imitation de lointaines idées, tout est sujet à l'imitation sauf les comportements d'acquisition », R. Girard, *Quand ces choses commenceront*, Arléa, Paris 1994, p. 29.

⁸ M. Dixsaut, *Le naturel philosophe, essais sur les dialogues de Platon*, Vrin, Paris 1994 p. 335-345.

⁹ « [...] puisque c'est le savant qu'il [le sophiste] imite, il est évident qu'il doit en dériver son nom – et peu s'en faut que je comprenne déjà que c'est de lui que nous devons dire, en toute vérité, que c'est réellement et totalement un sophiste », Platon, *Le Sophiste*, 268c, Vrin, Paris 2022, p. 259.

¹⁰ « [...], Tisias, nous disions justement que le vraisemblable vient à s'imposer au grand nombre précisément parce qu'il ressemble à la vérité », Platon, *Phèdre*, 273d, Flammarion, Paris 1997, p. 175.

¹¹ « C'est Platon qui a déterminé une fois pour toutes la problématique culturelle de l'imitation et c'est une problématique mutilée, amputée d'une dimension essentielle », René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde, idem.*, p. 713.

sport, les institutions politiques et juridiques, l'économie ou encore les religions ; tout, dans le champ humain, est, pour Girard, le fruit de la *mimesis*. Nulle part mieux que chez Girard la *mimesis* est donc la *conditio humana* puisqu'elle explique le surgissement de toutes les activités humaines, tout autant que le mouvement même de l'hominisation.

Girard permet donc d'opérer un double geste eu égard à la *mimesis* et offre un terrain d'étude particulièrement fécond afin d'en acquérir une meilleure compréhension. D'un côté, il nous oblige à ne pas la limiter à un désir d'identification ou de reproduction, en articulant, en son sein, un rapprochement mais aussi une prise de distance entre les individus¹² ; d'un autre côté, elle montre comment une pensée peut faire reposer la totalité de ses conceptions sur la *mimesis* ou la *mêmeté*¹³.

2. La *mimesis* comme contre-productivité de la différence

La thèse proposée par Girard pourrait sembler très simple. Elle l'est tellement que Girard lui-même la résume en une seule phrase : « À l'origine d'un désir il y a toujours, disons-nous, le spectacle d'un autre désir, réel ou illusoire. »¹⁴ Nous sommes habitués à penser, depuis Platon au moins, que le désir est une relation en ligne droite, entre un sujet désirant et un objet désiré, dans laquelle le désir provient d'un manque de l'objet, et la désirabilité de l'objet de caractéristiques spécifiques pouvant combler ce manque. C'est là la pensée du désir telle qu'elle apparaît dans *Le Banquet* : « [...] il y a désir de ce qui manque, et il n'y a pas désir de ce qui ne manque pas. »¹⁵ Or, contre cette figure de la ligne, Girard instaure celle du triangle, et plus précisément encore, celle de la spirale. Le désir n'est pas une relation à deux, mais une relation à trois, qui se tisse entre un sujet, un objet, et un médiateur du désir qui fait d'un objet, un objet désirable, en le désirant lui-même. Un objet n'est pas désirable en soi, il ne le devient qu'à l'aune du nombre de désirs qui se cristallisent sur lui. Là où nous pensons que le désirable crée le désiré, Girard, au

¹² Nous préférons parler de *mêmeté* plutôt que d'identité afin de marquer l'importance de l'altérité dans la *mimesis*. Là où la *mêmeté* suppose l'existence de deux objets (et donc l'altérité) afin que ceux-ci puissent être les mêmes, l'identité, au contraire, peut se penser dans une pure relation autoréflexive qui ne suppose aucune altérité. Ainsi, la *mimesis* n'est pas la même selon qu'on la pense à l'aune de l'*idem* ou de l'*ipse*. Cf. V. Descombes, *Le même et l'autre*, Éditions de Minuit, Paris 1979, p. 8.

¹³ Là où la *mimesis* est le concept grec, amputé, qu'il s'agit de redéfinir et de réinterpréter, l'imitation offre un champ plus ample et adéquat afin de penser les relations humaines.

¹⁴ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *idem.*, p. 119.

¹⁵ Platon, *Le Banquet*, 200a, Flammarion, Paris 1998, 2016, p. 132.

contraire, montre que le désiré fonde la désirable. Plus un objet est désiré, plus il apparaît désirable.

Girard a pour lui un grand nombre de descriptions de phénomènes contemporains, raison pour laquelle il présente parfois sa théorie comme une « phénoménologie »¹⁶ du désir. Que nous parlions de la mode, de l'éducation ou du marketing contemporain qui nous pousse à l'achat en nous montrant combien un objet est mondialement désiré¹⁷, de toutes parts, le désiré nous apparaît comme désirable.

L'apparente simplicité de cette théorie nous permet de repenser le concept de mimesis. En effet, pour qui s'intéresse à l'histoire des idées, la thèse girardienne semble extrêmement banale, c'est donc qu'elle doit dire autre chose que le simple fait que les êtres humains s'imitent. Sa richesse est de penser, au cœur de la mimesis, une articulation complexe, au sens de la complexité épistémologique, entre la mêmété et la différence.

Cela apparaît clairement dans la philosophie de Spinoza. Dans son *Éthique*, Spinoza propose une théorie de l'imitation des affects. Nous la trouvons dans la proposition vingt-sept de la troisième partie du texte : « Du fait que nous imaginons qu'une chose semblable à nous, et pour laquelle nous n'avons encore éprouvé aucun affect, est affectée d'un certain affect, de ce fait même nous sommes affectés d'un affect semblable. »¹⁸ Cette théorie est tellement importante que nous pouvons multiplier les exemples dans lesquels la mimesis détermine la cristallisation des désirs humains sur les mêmes objets. Nous trouvons cela dans la définition de l'émulation : « [...] quand elle se rapporte au désir, elle se nomme émulation : affect qui par suite n'est rien d'autre que le désir de quelque chose, qui est engendré en nous du fait que nous imaginons que d'autres, semblables à nous, ont le même désir. »¹⁹ Même les enfants n'échappent pas à la loi du désir mimétique : « [...] l'expérience nous montre que les enfants, dont le corps est comme dans un équilibre continu, rient ou pleurent du seul fait qu'ils voient les autres rire ou pleurer ; et tout ce qu'ils voient en outre faire aux autres, ils désirent aussitôt l'imiter [...]. »²⁰ Toute la philosophie de Spinoza est donc irradiée par la logique mimétique.

¹⁶ « C'est à une « phénoménologie » de l'oeuvre romanesque qu'incombe la tâche d'élucider ces rapports. », R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *idem.*, pp. 110-111.

¹⁷ Nous pouvons penser aux bandeaux éditoriaux en signalant que cent mille exemplaires de ce livre se sont déjà vendus. Là, l'éditeur ne loue pas les qualités du livre qui le rendraient désirable, mais indique simplement que c'est un livre fortement désiré afin de le rendre désirable.

¹⁸ Spinoza, *Éthique*, III, 27, in « *Œuvres IV* », PUF, Paris 2020, p. 275.

¹⁹ *Ibid.*, III, 27, Scolie, p. 275

²⁰ *Ibid.*, III, 32, Scolie, p. 283.

Mais un problème de taille se pose. Encore que nous acceptions que les êtres humains soient des animaux mimétiques, pourquoi s'imitent-ils les uns les autres ? Est-ce à cause d'un processus biologique comme le fait de disposer de neurones miroirs²¹ ? La réponse de Spinoza et de Girard est plus riche de sens. Elle apparaît dans le *Traité de la réforme de l'entendement*. Spinoza s'y demande quel est le Bien suprême que les êtres humains devraient poursuivre dans la vie ? De façon traditionnelle, trois objets ont occupé cette place : la richesse, les honneurs et les plaisirs²². Spinoza rejette les plaisirs et les richesses à cause de leur instabilité, et de leur dépendance aux contingences des rencontres²³, mais il dédie une explication plus longue au problème des honneurs. En effet, le sage ne doit pas poursuivre les honneurs parce que : « [...] pour les obtenir, il faut nécessairement diriger sa vie selon le point de vue des hommes, c'est-à-dire éviter ce que la foule évite et rechercher ce que la foule recherche. »²⁴ Qui poursuit les honneurs doit calquer sa vie sur celle de tous, de façon totalement mimétique. Mais c'est alors que le paradoxe se fait jour. Que sont les honneurs ? Ce sont des différences, à tel point que nous disons d'une médaille que c'est une distinction. Paradoxalement, donc, qui cherche à être distingué et à se différencier, est condamné à imiter les autres. Ce faisant, nous ne nous imitons pas afin de nous assimiler à un groupe ou dans un désir de mimétisme, mais au contraire par un désir originaire de différence. C'est parce que nous souhaitons nous distinguer que nous sommes condamnés à nous imiter. La mimesis est donc la conséquence d'un désir de différence.

Or, ce mécanisme est exactement celui du désir mimétique. Le premier exemple de désir mimétique analysé par Girard est celui de Don Quichotte qui livre à Sancho Panza son admiration pour Amadis de Gaule : « Ainsi donc, j'estime, Sancho, mon ami, que le chevalier errant qui l'imitera le mieux sera le plus proche d'atteindre à la perfection de la

²¹ G. Rizzolatti & C. Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Odile Jacob, Paris 2011.

²² « De fait, ce qui advient la plupart du temps dans la vie, et que les hommes, à en juger par leurs actes, estiment comme le bien suprême, se ramène à ces trois objets : la richesse, les honneurs et le plaisir. », Spinoza, *Traité de la réforme de l'entendement*, 3, in « *Œuvres Complètes I* », PUF, Paris 2009, pp. 65-67.

²³ « Tous trois divertissent tellement l'esprit qu'il ne peut guère penser à quelque autre bien. En effet, pour ce qui est du plaisir, (4) l'âme s'y absorbe tellement, comme si elle trouvait le repos dans un bien, qu'elle est absolument empêchée de penser à un autre ; mais après la jouissance qu'il donne vient une tristesse extrême qui, si elle n'absorbe pas l'esprit, le trouble en tout cas et l'engourdit. (5) La poursuite des honneurs et de la richesse divertit aussi beaucoup l'esprit, surtout lorsque celle-ci n'est recherchée que pour elle-même, parce qu'alors elle est prise pour le bien suprême. Quant aux honneurs, ils divertissent l'esprit beaucoup plus encore ; car ils sont toujours pris pour un bien en soi et comme la fin dernière vers laquelle tout est dirigé. », *ibid.*, 3-5, p. 67.

²⁴ *Ibid.*, 5, p. 67.

chevalerie. »²⁵ D'où le commentaire de Girard : « Don Quichotte a renoncé, en faveur d'Amadis, à la prérogative fondamentale de l'individu : il ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis qui doit choisir pour lui. Le disciple se précipite vers les objets que lui désigne, ou semble lui désigner, le modèle de toute chevalerie. »²⁶ Le premier désir mimétique analysé par Girard est donc le désir de chevalerie de Don Quichotte. Mais qu'est-ce qu'un désir de chevalerie ? C'est un désir de différence puisque dans une société féodale, la chevalerie est une distinction. Comme chez Spinoza, la mimesis ici en jeu est à interpréter selon deux niveaux différents et contradictoires. D'un côté, nous souhaitons nous différencier les uns des autres ; d'un autre côté, pour ce faire, nous devons imiter ce que tout le monde fait.

Ce phénomène peut se comprendre aisément. Si dans une société donnée, il est valorisé de donner sa vie sur un champ bataille, afin d'y être distingué, il est nécessaire de le faire. Au contraire, si une société valorise la participation à la gestion de la cité, il faudra se livrer à cette activité afin d'y être distingué. Spinoza et Girard voient parfaitement que c'est toujours un groupe donné qui dicte le critère de la différenciation, raison pour laquelle, pour se différencier, il faut faire comme tout le monde. Il est plus différenciant, socialement, de rouler dans une voiture de sport italienne que dans une voiture familiale française. Mais cela est plus différenciant non pas parce que personne ne souhaite rouler dans des voitures de sport italiennes, mais parce que tout le monde désire le faire. Se différencier n'est pas le fait de faire quelque chose que personne ne souhaite faire, mais de réaliser le désir de tous, raison pour laquelle, la mimesis, telle que la pense Girard, n'est pas la conséquence d'un désir de « même », mais d'un désir de différence. Ceci explique comment une société dans laquelle nous valorisons autant que faire se peut l'originalité, la singularité, les identités personnelles et l'être soi-même ²⁷, est paradoxalement une société plus homogène qu'elle ne l'a jamais été.

3. La violence mimétique

Mais cette articulation entre la mêmété et la différence n'est pas la seule conséquence de la redéfinition de la mimesis chez Girard, elle se voit aussi élargie, ce qui modifie

²⁵ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *idem.*, p. 35.

²⁶ *Ibid.*, pp. 35-36.

²⁷ R. Girard, *Innovation et répétition*, in *La voix méconnue du réel*, Grasset, Paris 2002, 2011, pp. 291-314.

radicalement ses conséquences. Pour Girard, le concept grec de *mimesis* a enfermé l'imitation dans une conception représentationnelle²⁸, oubliant ce qu'il en est de l'imitation des comportements, et tout particulièrement des comportements d'acquisition. Or, la conséquence logique de la théorie du désir mimétique est un renversement des positions. Dans le champ de la représentation, la *mimesis* porte un mouvement d'identité et donc de rapprochement, d'homogénéisation et de stabilisation des groupes sociaux. David Hume a bien vu ce point dans sa pensée politique de la convention. Contre les pensées du contrat social, Hume affirme qu'il n'est nul besoin d'accord entre les hommes afin que ceux-ci puissent s'entendre, il suffit qu'ils s'imitent les uns les autres. Dans un canot, nul besoin que les rameurs se parlent et se mettent explicitement d'accord afin que le canot avance, il suffit que, petit à petit, ils se mettent à ramer dans un même mouvement, et donc qu'ils s'imitent les uns les autres²⁹. Il y a là une *mimesis* positive et pacificatrice. Il en va de même dans les morales contemporaines qui font une place tellement importante à la sympathie ou à l'empathie. Le fait de se mettre « à la place de » ou de « souffrir avec », est un processus mimétique valorisé de façon positive et perçu comme un mouvement pacificateur. Pourtant, lorsque la *mimesis* se déplace sur le terrain des actions, sa valoration change parce que le statut du modèle se modifie. Alors que la *mimesis* représentationnelle rapprochait les êtres humains, elle les met à distance lorsqu'ils s'imitent dans le champ des actions, plus encore, s'ils le font dans le champ des désirs.

Lorsque deux individus calquent leurs désirs l'un sur l'autre, le modèle devient tout à coup rival : « [...], si deux hommes désirent la même chose alors qu'il n'est pas possible qu'ils en jouissent tous les deux, ils deviennent ennemis. »³⁰ Celui qui était il y a peu un modèle admiré est désormais un obstacle sur le chemin d'accès aux objets. Mais il en va de même du point de vue de qui était le modèle. Tout à coup, son disciple devient, pour lui aussi, un obstacle. Loin de garantir une pacification par homogénéisation, la *mimesis* est donc, socialement, aussi une source de la violence : « Ici comme ailleurs, c'est le

²⁸ « Lorsque Platon parle de l'imitation, il le fait dans un style qui annonce toute la pensée occidentale postérieure. Les exemples qu'il nous propose ne portent jamais que sur certains types de comportements, manières, habitudes individuelles ou collectives, paroles, façon de parler, toujours des *représentations* », R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, *idem.*, p. 713.

²⁹ « Deux hommes qui tirent aux avirons d'une barque le font selon un accord ou une convention, bien qu'ils n'aient jamais échangé de promesses. », D. Hume, *Traité de la nature humaine*, III, *La morale*, II, 2, Flammarion, Paris 1993,

³⁰ T. Hobbes, *Léviathan*, I, 13, Sirey, Paris 1971, 1983, p.122.

rapprochement qui engendre le conflit. Il s'agit là d'une loi fondamentale qui gouverne aussi bien le mécanisme de l'amour « de tête » que l'évolution sociale. »³¹

Girard instaure toutefois une distinction eu égard au médiateur. Ou bien le médiateur est suffisamment éloigné du sujet et leurs deux désirs ne rentrent pas en concurrence l'un avec l'autre – c'est là ce que Girard appelle la médiation externe³², par exemple, lorsque nous désirons ce que désira un personnage historique décédé – ou bien, le médiateur est suffisamment proche du sujet et les deux désirs entrent en concurrence. C'est le cas de la médiation interne³³. Toutefois, cette différence n'est pas aussi pertinente qu'il n'y paraît puisque même dans le cas de la médiation externe, le désir du sujet n'entre pas en concurrence avec le désir du médiateur, mais il le fait avec les désirs des autres sujets qui prennent cette même personne comme modèle. Dans tous les cas, donc, lorsque la mimesis s'applique au désir, elle débouche sur la violence pour la possession de l'objet convoité : « Plus le médiateur se rapproche du sujet désirant, plus les possibilités des deux rivaux tendent à se confondre et plus l'obstacle qu'ils s'opposent l'un à l'autre se fait infranchissable. »³⁴

Ainsi, le fait de rapprocher des individus par la mimesis produit l'effet contraire à ce que nous pourrions imaginer. L'harmonisation des désirs tend à faire de nous, non pas un groupe soudé, mais de véritables rivaux : « Toute *mimesis* portant sur le désir débouche automatiquement sur le conflit. »³⁵ Cela est d'autant plus vrai que la mimesis a un effet irréalisant. Au départ, médiateur et sujet luttent pour la possession d'un même objet, mais au fur et à mesure que la violence surgit, l'importance de l'objet se fait moindre, et il ne devient pas tant essentiel de le posséder que de s'assurer que l'autre ne le possède pas. Comme le gâteau dans le poème de Baudelaire³⁶, la violence tend à effacer l'objet pour lequel nous luttons afin d'occuper toute la place dans la relation. Il s'agit désormais de faire tout son possible afin que l'autre ne possède pas l'objet, dussé-je le détruire ou renoncer à le posséder moi-même. De la même façon que les individus s'imitaient dans la poursuite d'un même objet, ils s'imitent maintenant dans le fait de se rendre coup pour

³¹ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *idem.*, p. 121.

³² « Nous parlerons de *médiation externe* lorsque la distance est suffisante pour que les deux sphères de *possibles* dont le médiateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact », *ibid.*, p. 41.

³³ « Nous parlerons de *médiation interne* lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénètrent plus ou moins profondément l'une dans l'autre », *ibid.*, p. 41.

³⁴ *Ibid.*, p. 54.

³⁵ R. Girard, *La violence et le sacré*, *idem.*, p. 474.

³⁶ C. Baudelaire, *Le Gâteau*, XV, in *Petits poèmes en prose*, Gallimard, Paris 1973, 2004, pp. 54-56

coup : le désir mimétique fait place à la violence mimétique, et une mimesis négative s'impose par-dessus la mimesis positive. Paradoxalement, les objets stabilisaient *a minima* les relations sociales. Tant que nous luttons pour la possession d'objets, nous avons intérêt à rester en vie afin de pouvoir jouir de leur possession³⁷ ; à partir du moment où nous luttons pour priver les autres de certains objets, la violence ne connaît plus de limites et nous pouvons sacrifier notre vie afin de priver les autres des objets³⁸. Arendt imagine des individus autour d'une table. Elle rassemble les individus autour d'elle, mais permet aussi de les maintenir à distance, elle impose son objectivité entre eux, et cette distance permet de maintenir la paix : « Vivre ensemble dans le monde : c'est dire essentiellement qu'un monde d'objets se tient *entre* ceux qui l'ont en commun, comme une table est située entre ceux qui s'assoient autour d'elle ; le monde, comme tout entre-deux, relie et sépare en même temps les hommes. »³⁹ Les objets nous empêchent de tomber les uns sur les autres et d'échanger des face-à-face trop directs. Mais lorsque les tensions atteignent un degré extrême, l'objet s'efface et ne reste que la violence comme modalité essentielle de notre relation à l'autre. La relation à trois (sujet-objet-médiateur) laisse place à un face-à-face effrayant (sujet-sujet) : « Étrange situation qui évoque une séance de spiritisme au cours de laquelle les adeptes, victimes d'un tour de magie, verraient leur table soudain disparaître, les personnes assises les unes en face des autres n'étant plus séparées, mais n'étant plus reliées non plus, par quoi que ce soit de tangible. »⁴⁰

Ceci permet d'expliquer, non pas la différence entre la mimesis humaine et la mimesis chez les animaux non-humains puisque cette différence est uniquement quantitative⁴¹, mais la différence qualitative de leurs conséquences. Chez les animaux non-humains la violence mimétique n'efface jamais l'objet et celui-ci (nourriture, territoire, partenaire sexuel, etc.) demeure au centre de la lutte, ce qui explique que celle-ci ne soit que très rarement mortelle. Puisque le but est la possession de l'objet, la première condition de

³⁷ « La félicité est une continuelle marche en avant du désir, d'un objet à un autre, la saisie du premier n'étant encore que la route qui mène au second. », T. Hobbes, *Léviathan*, I, 11, *idem.*, p.95.

³⁸ C'est là toute la logique de l'envie. Cf. J-P. Dupuy, *Le sacrifice et l'envie*, Calmann-Lévy, Paris 1996.

³⁹ H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Pocket Agora, Paris 1983, p. 92.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁴¹ « La mimésis est présente dans toutes les formes de la vie, semble-t-il, mais c'est chez les mammifères dits supérieurs, en particulier chez les plus proches parents de l'homme, les singes anthropoïdes, qu'elle se manifeste sous des formes particulièrement spectaculaires », R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, *idem.*, p. 808.

cette possession est de rester en vie, raison pour laquelle il vaudra mieux, parfois, renoncer à l'objet afin de pouvoir aller en chercher un autre dans un futur proche. Au contraire, chez les êtres humains, comme l'objet s'efface et le seul but devient de priver l'autre de pouvoir le posséder, la violence mimétique est sans limites et conduit à la mort.

Ainsi, si nous acceptons, avec Girard, de redonner à la mimesis toute son ampleur et de ne pas la limiter au seul champ représentationnel, celle-ci peut passer d'un processus d'homogénéisation et de rapprochement, à une mécanique violente de séparation et de mise à distance. Un seul concept – la mimesis – permet de penser comment s'installe la violence totale entre les individus et comment nous passons d'une cristallisation de tous sur un nombre limité d'objets, à une lutte de tous contre tous. Ce n'est pas par hasard que Deleuze a fait de la rivalité le cœur même de la civilisation grecque, rivalité mise en place par un rapprochement entre les citoyens, par une homogénéisation dans leurs aspirations⁴². La théorie du désir mimétique fait donc place à une violence mimétique sans limites. Or, c'est dans la solution – mimétique – à cette violence que se joue le surgissement de l'humanité : l'hominisation.

4. Mimesis et hominisation

L'hominisation n'est que le résultat du dépli du désir mimétique et de son indifférenciation. Alors que le désir mimétique faisait converger les individus vers les mêmes objets, la violence mimétique les rassemble autour du même ennemi⁴³. C'est une seule et même mécanique qui explique le rapprochement entre les individus, l'apparition de la violence de tous contre tous, et l'hominisation comme solution à cette violence totale, une réponse mimétique non-intentionnelle au problème des conséquences violentes de la mimesis.

⁴² « C'est sous ce premier trait que la philosophie semble une chose grecque et coïncide avec l'apport des cités : avoir formé des sociétés d'amis ou d'égaux, mais aussi bien avoir promu entre elles et en chacune des rapports de rivalité, opposant des prétendants dans tous les domaines, en amour, dans les jeux, les tribunaux, les magistratures, la politique, et jusque dans la pensée qui ne trouverait pas seulement sa condition dans l'ami, mais dans le prétendant et dans le rival (la dialectique que Platon définit par l'*amphibetesis*). », G. Deleuze & F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Editions de minuit, Paris 1991, 2005, p. 9.

⁴³ « Aussi longtemps que les rivaux se disputent des objets, ils ne peuvent pas s'entendre. Une fois les objets détruits, ou écartés, ou oubliés, les rivaux sont face à face et tout semble perdu car la violence redouble mais, au contraire, tout est sauvé. Ce que le désir d'un même objet ne fait jamais – réconcilier les adversaires –, la haine pour un même ennemi paradoxalement le fait », R. Girard, *Le sacrifice*, BNF, Paris 2003, p. 26.

Le moment pré-culturel de l'humanité est, de par la violence mimétique, une guerre de chacun contre chacun. La violence elle-même est mimétique et se répand comme la poudre, ou comme la peste⁴⁴. Or, afin de sortir de cette violence, Girard ne pense pas la solution rationnelle d'un pacte mais la continuation des processus mimétique. Le « tous contre tous » se retourne en « tous contre un ». Comment cela se fait-il ? Par simple mimesis. Ce qui stabilise le groupe et ramène la paix, est l'apparition, au sein du groupe, d'une nouvelle différence, un retour à la différence par la mimesis : une différence⁴⁵ qui nous impose de penser le surgissement de la différence au sein de la mêmété par la seule mimesis⁴⁶. La mimesis ne fait donc pas que reproduire à l'identique ce qu'elle copie, elle apporte quelque chose de nouveau, par la présence d'un bruit ou d'un parasite⁴⁷ dans le processus de reproduction.

Au sommet de la crise mimétique, tout le monde agit de la même façon ; pourtant, personne ne le sait, tout comme chacun pensait désirer par lui-même dans le désir mimétique. L'individu pris dans la foule se croit autonome alors que partout, ce sont les mêmes désirs, les mêmes haines et les mêmes mouvements qui se mettent en place ; le « nous » écrase le « je » qui n'est plus qu'un « jeu »⁴⁸.

Dans cet état d'indifférenciation totale, les luttes se polarisent sur un nombre de plus en plus petit d'individus : le deux contre deux devient un trois contre un⁴⁹. Mais si les individus sont tous indifférenciés au sein de la foule, pourquoi tel individu attirerait tout à coup, sur lui, la violence de tous ? C'est là qu'il faut distinguer les deux points de vue dans la mimesis. L'indifférenciation de la foule n'est perceptible que pour un observateur extérieur à celle-ci ; pour ses membres, tout n'est que différence, raison pour laquelle une différence perçue apparaît tout à coup comme déterminante.

⁴⁴ R. Girard, *The plague in literature and myth*, in *To double business bound*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1978, pp. 136-154.

⁴⁵ S. Vinolo, *René Girard : du mimétisme à l'hominisation*, « La violence différante », L'Harmattan, Paris 2005.

⁴⁶ Ce processus est aussi essentiel à la biologie dans sa logique de différenciation des cellules. Cf. H. Atlan, Violence fondatrice et référent divin, in P. Dumouchel (ed.), *Violence et vérité, autour de René Girard*, Grasset, Paris 1985, pp. 434-449.

⁴⁷ M. Serres, *Le parasite*, Grasset, Paris 1980.

⁴⁸ S. Vinolo, *Penser la foule – Freud, Sartre, Negri, Girard – La transparence est l'obstacle II*, L'Harmattan, Paris 2018.

⁴⁹ « Si la *mimesis* d'appropriation divise en faisant converger deux ou plusieurs individus sur un seul et même objet qu'ils veulent tous s'approprier, la *mimesis* de l'antagoniste, forcément, rassemble en faisant converger deux ou plusieurs individus sur un même adversaire qu'ils veulent tous abattre », R. Girard, Des choses cachées depuis la fondation du monde, *idem.*, pp. 734-735.

Du point de vue des membres de la foule, celui sur qui s'abat la violence dispose bien d'une différence réelle et visible. Au contraire, pour un observateur externe, cette différence aurait pu être autre, elle aurait pu être n'importe laquelle puisque tout individu est en un sens porteur d'une différence (sa taille, son poids, sa religion, son handicap, sa position sociale, etc.). Il y a ainsi une articulation d'une intention microscopique de différence (les individus pensent se retourner sur un individu différent) avec un hasard macroscopique de même (n'importe quelle différence aurait fait l'affaire⁵⁰). Si nous nous en tenons au système tel que perçu de l'extérieur, nous ne comprenons pas comment un état de symétrie pourrait produire de la différence⁵¹. Mais au niveau microscopique, les individus pensent percevoir des différences : les habitants de Thèbes croient vraiment qu'Œdipe est coupable. De l'intérieur du groupe, c'est parce qu'un individu est déjà différent dans sa culpabilité, qu'on le lynche. Pour l'observateur extérieur, c'est parce que la personne est lynchée qu'elle devient différente. Du point de vue microscopique, la différence est la cause de la violence ; du point de vue macroscopique, elle en est la conséquence. Cette différence se cristallise dans les deux sens du mot « bouc émissaire ». Il y a ce que nous entendons tous⁵² par ce terme : « Bouc émissaire désigne simultanément l'innocence des victimes, la polarisation collective qui s'effectue contre elles et la finalité collective de cette polarisation. »⁵³ De l'extérieur du phénomène, nous savons tous que les victimes sont innocentes. Mais il y a aussi le sens anthropologique de ce terme, le rituel et l'institution qui, du point de vue interne, nous empêche de voir que nous avons tous des boucs émissaires que nous croyons profondément coupables.

C'est donc un meurtre collectif qui fonde l'humanité, meurtre reposant sur une logique de mimesis. La culture est bien un tombeau sur lequel nous dansons tous. Des individus, arrivés à un état d'indifférenciation totale, et donc de violence de tous contre tous, se retournent tous contre un individu perçu comme différent, porteur de « signes

⁵⁰ Raison pour laquelle même un Roi peut être un bouc émissaire (« Parmi les systèmes les plus indéchiffrables de la planète, on fait toujours figurer les monarchies sacrées du continent africain », R. Girard, *La violence et le sacré*, *idem.*, p. 422.) parce qu'il « [...] échappe à la société par le haut, tout comme le *pharmakos* lui échappe par le bas », *ibid.*, p. 11.

⁵¹ C'est là l'objection du principe de Curie adressée par Lucien Scubla à René Girard : « [...] c'est la dissymétrie qui crée le phénomène, une situation d'indifférenciation parfaite ne produit rien. », P. Dumouchel (ed.), *Violence et vérité, autour de René Girard*, Débat de la septième séance, Grasset, Paris 1985, p. 380.

⁵² « En d'autres termes, pour « bouc émissaire », le dictionnaire est toujours déjà « derridien » », J-P. Dupuy, *Déconstruction de la déconstruction*, in « *Introduction aux sciences sociales* », Ellipses, Paris 1992, p. 294.

⁵³ R. Girard, *Le bouc émissaire*, Grasset, Paris 1982, p. 60.

victimaires »⁵⁴. Or, son meurtre produit un double effet qui explique le surgissement de la Culture. D'un côté, il ramène la paix au sein du groupe puisque sa mise à mort ramène de la différence, ne serait-ce que la différence entre le « nous » et le « lui ». Sa mise à mort permet donc de sortir de l'indifférenciation généralisée et de ramener, au sein du groupe, de la différence pacificatrice. D'un autre côté, étant donné que sa mise à mort ramène de fait de la paix, cela conforte le groupe dans l'idée selon laquelle cet individu était bien coupable du mal qui rongait le groupe et le plongeait dans la violence, et qu'ils ont donc eu raison de l'éliminer. Ainsi, l'humanisation est le fruit d'un processus d'autoréalisation de la violence différenciatrice qui repose, *in fine*, sur le caractère ambivalent de la mimesis.

5. Conclusion

Tout le processus d'humanisation tel qu'il apparaît chez Girard est donc le fruit de la mimesis, et ne joue qu'entre la différence et la mimétisme. Alors que nous croyons que le fait de rapprocher les êtres humains est porteur de paix, Girard rappelle que la mimétisme est violente, et que seules la différence et la distance sont pacificatrices. D'ailleurs, tous les archi-crimes sont mimétiques. Que ce soit Œdipe et l'inceste, les régicides ou même le péché originel, le fait d'imiter quelqu'un au point de vouloir prendre sa place est conflictogène⁵⁵. Mais dans cette violence, la mimesis présente aussi une solution. Afin d'expulser la violence mimétique, il suffit de poursuivre encore plus loin le mimétisme pour que la violence se décharge totalement sur un seul individu qui, par sa mort, ramènera de la paix en ramenant de la différence, en retraçant une frontière *a minima* entre un « nous » et un « lui ». C'est donc une violence supplémentaire et différenciatrice qui met fin à une violence originelle et indifférenciatrice, dans un phénomène totalement mimétique que Girard décrit comme proprement satanique, parce que Satan y expulse Satan⁵⁶. Tout comme Satan, la mimesis est à la fois destructrice et créatrice.

Ce faisant, René Girard révèle une profonde ambivalence de la mimesis sitôt que nous acceptons de la penser dans toutes ses conséquences et que nous ne la limitons plus au

⁵⁴ L. Scubla, Théorie du sacrifice et théorie du désir chez René Girard, in P. Dumouchel (ed.), « *Violence et Vérité, autour de René Girard* », *idem.*, p. 360.

⁵⁵ « Les crimes d'Œdipe signifient la fin de toute différence, mais ils deviennent, du fait même qu'ils sont attribués à un seul individu particulier, une nouvelle différence, la monstruosité du seul Œdipe », R. Girard, *La violence et le sacré*, *idem.*, p. 389.

⁵⁶ R. Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Grasset, Paris 1999.

seul champ représentationnel. La mimesis contient l'ordre social dans le double sens du verbe « contenir ». En un sens, elle lui fait obstacle en portant les sources de la violence ; en un autre sens, elle le permet en recréant de la différence pacificatrice⁵⁷. Ainsi, non seulement la mimesis est la véritable condition humaine mais elle est, en plus, la condition de l'humanité.

⁵⁷ « L'ordre social contient la panique au sens où il en prévient le déclenchement, mais aussi au sens où la panique est en lui. », J-P. Dupuy, *La panique*, Le Seuil, Paris 1991, 2003, p. 10.

The system of *mimesis* in J. Rancière: between aesthetics and politics

Imma De Pascale

immacolata.depascale@unina.it

The article proposes a re-reading of the concept of *partage* of the sensible in the light of the relationship that regimes of identification of art maintain with *mimesis*. In this regard, the article retraces the analysis proposed by Rancière of the ethical regime of images, of the representative regime and of the aesthetic regime with the aim of showing the terms in which the system of *mimesis* intervenes in the definition of the aesthetic-political space we inhabit.

Keywords: Mimesis, Rancière, the sensible partition, regime of art

Il sistema della *mimesis* in J. Rancière: tra estetica e politica

Imma De Pascale

immacolata.depascale@unina.it

Il tema della *mimesis* nella riflessione estetico-politica di Jacques Rancière assume una specifica rilevanza per la definizione del *partage du sensible*: «Chiamo *partage* del sensibile quel sistema di evidenze sensibili che rendono contemporaneamente visibile l'esistenza di qualcosa di comune e le divisioni che, su tale comune, definiscono dei posti e delle rispettive parti. Una partizione del sensibile fissa, dunque, allo stesso tempo un comune condiviso e delle parti esclusive»¹. Il *partage* definisce uno spazio-tempo entro il quale si danno delle forme di attività (politiche e artistiche) e le modalità del prenderne parte. Sia nei termini di una divisione poliziesca che di una condivisione politica, il *partage* agisce sulla «proprietà degli spazi e sui possibili del tempo»² definendo in questo senso una propria “estetica della politica”. Questa estetica è pensata da Rancière, seppur rivisitata, in senso kantiano ossia nei termini di un *a priori* sensibile che definisce la politica come forma di esperienza all'interno della quale si pone anche la questione delle pratiche artistiche che hanno una propria “politica dell'estetica”: «le pratiche artistiche sono “dei modi di fare” che partecipano della distribuzione generale dei modi di fare, in relazione ai modi di essere e alle forme di visibilità»³.

Mentre dunque la *politique*, nell'accezione specifica data da Rancière, riconfigura la partizione del sensibile definendo «ciò che è comune in una comunità» e restituendo – mediante il dissenso – alla visibilità e alla dicibilità soggetti e oggetti che l'ordine del consenso della *police* esclude dallo spazio pubblico, la politica dell'arte consiste nel ritagliare uno spazio simbolico in cui sono sospese le coordinate convenzionali-poliziesche dell'esperienza sensibile. Diversamente, le coordinate esperienziali tese a

¹ J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, a cura di I. Bussoni, Derive Approdi, Roma 2016, p. 13.

² *Ivi*, p. 15.

³ *Ibid.*

garantire un ordine del discorso convenzionale si danno in un “modo di fare” arte che risponde a un utilizzo etico delle pratiche artistiche che hanno con il sistema della *mimesis* un rapporto critico-problematico: nel caso di Platone, Rancière prende in considerazione la critica alla *mimesis* che passa attraverso l’intreccio estetico-politico tra la scena tragica e la questione della democrazia: «per Platone, la scena tragica è portatrice della sindrome democratica e contemporaneamente della potenza dell’illusione»⁴; nel caso di Aristotele la *mimesis* ha una funzione normativa dei generi artistici che ha ricadute anche sul piano politico: «isolando la *mimesis* nel suo spazio specifico e circoscrivendo la tragedia in una logica dei generi, Aristotele ne ridefinisce, per quanto non sia questo il suo intento, la politicità. E, all’interno del sistema classico della rappresentazione, la scena tragica sarà la scena di visibilità di un mondo ordinato, governato dalla gerarchia dei soggetti e dall’adattamento delle situazioni e dei modi di parlare a questa gerarchia»⁵. Per contro, il pensiero di Rancière si pone come anti-mimetico e pensa l’arte nei termini di una forma estetica libera e sospensiva delle gerarchie o, per meglio dire, della supremazia della forma sulla materia e dell’intelletto sulla sensibilità presentandosi come il principio di «una rivoluzione dell’esistenza sensibile e non più solo delle forme dello Stato»⁶. L’arte che risponde a una urgenza anti-mimetica e democratica agisce sulla partizione del sensibile in quanto forma d’esperienza autonoma rispetto al giogo dell’educazione etica. La *mimesis* è dunque una forma specifica di divisione del sensibile e, in quanto tale, è una questione estetico-politica che definisce una modalità, tra le altre, di costituzione estetica della comunità.

Il piano dell’*aisthesis* è ciò su cui si gioca il rapporto tra la politica, la polizia e l’arte quali «forme di partizione del sensibile legate, l’una come all’altra, a uno specifico regime [sistema] di identificazione»⁷. Se alla logica politica corrisponde un’arte che si propone di agire sullo *status quo* – ossia sulla divisione del sensibile dominante di natura poliziesca che lega i modi di essere ai modi di fare stabilendo in-capacità e destini, al fine di ridefinire una *égalité esthétique* – alla logica poliziesca corrisponde “un modo di fare” arte che afferma l’ineguaglianza. La polizia, per Rancière, non ha a che fare con il dispositivo statale, ma più precisamente è una forma di razionalità, una legge implicita:

⁴ *Ivi*, p. 22.

⁵ *Ibidem*.

⁶ J. Rancière, *Il disagio dell’estetica*, a cura di P. Godani, ETS, Pisa 2009, pp. 43-44

⁷ *Ivi*, p. 38.

«non è una funzione sociale, ma una costituzione simbolica del sociale»⁸ nella quale le forme del prendere-parte a ciò che è comune sono regolate da un ordine gerarchico che garantirebbe il “bene comune”. La polizia è perciò il regime dell’opinione riconosciuta e del consenso e di tale regime Rancière mette in evidenza il carattere di repressione che si presenta mite e affabile nella costituzione di un *partage*, una forma di repressione dolce escludente tutto ciò che non garantisce la saturazione dell’ordine etico⁹. Il “modo di fare” arte nella società satura del consenso, per Rancière, non può che essere il rispecchiamento etico e identitario, là dove la politica e l’arte agiscono rispettivamente sul piano della disidentificazione politica e della sospensione estetica lavorando di concerto all’istituzione di una partizione estetico-politica del sensibile che si riassume nel concetto kantiano di “gioco”. La rilettura politica schilleriana del “libero gioco” e della “libera apparenza” dà modo a Rancière di specificare il proprio punto di vista anti-mimetico definendo una politica e un’arte che appartengono a un sensorio differente da quello della dominazione¹⁰.

Al concetto di partizione del sensibile Rancière dedica un testo-intervista la cui prima pubblicazione risale al 2000; nell’economia della sua riflessione filosofica esso rappresenta una cerniera esperienziale che lega la riflessione politica de la *Mésentente* a quella estetica delle pratiche artistiche. In particolare, il testo presenta e definisce i tre regimi di identificazione dell’arte in Occidente ovvero: il regime etico delle immagini, il regime rappresentativo e il regime estetico che saranno chiariti in questo contesto alla luce del rapporto che intrattengono con la *mimesis*. Queste tre modalità di concettualizzare il fare artistico e l’esperienza sensibile «non corrispondono a tre diversi stadi dell’umanità o della cultura posti in progressione, e dunque, non riflettono nessun atteggiamento descrittivo o epocale. [...] non dominano in modo esclusivo l’orizzonte storico che li ha prodotti e nemmeno vi sono vincolati»¹¹. Questi regimi dell’arte sono piuttosto «orientamenti del pensiero» che possono essere tra loro anche coesistenti, come avviene ai nostri giorni, ossia forme di *partage* del sensibile nelle quali è possibile notare la relazione tra un’idea di comunità, la *ratio* su cui essa poggia e il corrispettivo culturale

⁸ J. Rancière, *Ai bordi del politico*, a cura di A. Inzerillo, Cronopio, Napoli 2011, p. 90.

⁹ *Ivi*, p. 190.

¹⁰ J. Rancière, *Il disagio dell’estetica*, cit., p. 42.

¹¹ J. Rancière, *Aisthesis. Scene del regime estetico dell’arte*, a cura di P. Terzi, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, p. 8.

e simbolico riproducibile in ogni epoca. Nello specifico delle pratiche artistiche ci si riferisce qui in particolare alla poesia tragica e poi alla letteratura in quanto *poesie nouvelle*, ma ciò che interessa Rancière non è il tema specifico, quanto il sistema entro cui e per cui queste agiscono plasmando il corpo sensibile della società.

Per Rancière, all'interno del regime etico di matrice platonica vi è una mancata identificazione dell'arte in quanto tale poiché essa risulta sussunta al problema delle immagini giudicate in base al valore di verità e alla destinazione. L'*ethos* delle immagini poetiche deve attenersi al modo di essere degli individui e della collettività: infatti, nella Repubblica platonica, all'artista *mimetico* era interdetta la realizzazione della "libera apparenza" svincolata dal giudizio che la intendeva basata sulla realtà di un modello, allo stesso modo di come all'artigiano era negata la possibilità di produrre un "libero gioco" e di sottrarsi alla logica del dominio che non gli riconosceva competenza altra che quella di occuparsi dei "propri affari": «non si dava nessuna apparenza che non fosse sottomessa al giudizio della realtà, nessuna gratuità del gioco che fosse compatibile con la serietà del lavoro. Queste due prescrizioni erano strettamente legate tra loro e insieme definivano una partizione del sensibile che escludeva al contempo la politica e l'arte, a vantaggio del solo governo etico della comunità»¹².

Consci della complessità del problema della *mimesis* che Platone analizza in opere fondamentali, e dunque consapevoli della parzialità e probabilmente della strumentalizzazione dell'analisi condotta da Rancière, qui delineeremo un'interpretazione di alcuni caratteri della *mimesis* così come emergono nei libri III e X della *Repubblica*, caratteri che mettono insieme problemi relativi all'educazione, alla cultura, alla politica, all'etica e alla psicologia. Il sospetto che Platone nutre nei confronti della poesia tragica, quale arte posta due volte lontana dalla verità, assume il carattere di un'analisi etico-poliziesca di un "modo di fare" arte che mette in pericolo la coreografia della città giusta nella quale ognuno esaurisce il suo essere nella propria funzione. Per questo è necessario chiarire in cosa consiste la sindrome democratica presente nel libro VIII della *Repubblica* per comprendere quali siano i caratteri della poesia che condurranno all'«accusa più grande» oggetto dell'analisi della *mimesis* condotta nel fondamentale libro X.

¹² J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, cit., p. 43.

La democrazia è tra le forme di governo quella che «contiene in essa moltissimi modelli di costituzioni e di modi di vita»¹³; quest'ultima è una forma di vita in cui è data «una sorta di uguaglianza parimenti a chi è uguale e a chi non lo è» permettendo ai liberi cittadini di organizzare la propria vita e di partecipare alla gestione della *res publica*¹⁴. Un ruolo importante per questa forma di condivisione del sensibile ce l'ha proprio la poesia mimetica, la quale permette all'attore di interpretare l'"altro da sé" e al pubblico di immedesimarsi nei caratteri irrimediabilmente umani e patici, facendo propri quei valori che comprometterebbero l'unicità e il temperamento dei singoli e della comunità. Il mito fondatore della tripartizione delle anime della città esposto nel libro III, poi ripreso più ampiamente nel libro IV, non istituisce soltanto l'ordine gerarchico su cui si fonda l'ordine della *politeia*, ma delinea la ripartizione all'interno della quale rientra la messa al bando della *mimesis*. Nel libro III la *mimesis* viene discussa relativamente al contributo educativo dei *mythoi*, dei racconti poetici, finalizzati all'educazione dei giovani Guardiani: nella costruzione della città ideale, nota S. Halliwell, «la poesia merita un'attenzione preminente per il prestigio educativo e culturale di cui gode in tutto il mondo greco e soprattutto ad Atene»¹⁵, nonché per la capacità delle narrazioni poetiche di produrre e veicolare le credenze e i comportamenti negli ascoltatori. La poesia è una faccenda archi-politica in quanto progetto di una comunità integralmente realizzata, una comunità in cui il *nomos* esiste nei cittadini solo come *ethos*, come «modo di essere, un temperamento, un clima particolare della comunità»¹⁶. Il compito della poesia deve essere dunque quello di veicolare questa virtù comune attraverso la persuasione del racconto che traduce la legge in educazione: è questo che intende Rancière per "regime etico", ossia il divenire sensibile totale della legge comunitaria. La poesia tragica si pone al di là della persuasione etica e rappresenta la figura dell'esteriorità radicale rispetto allo spirito della legge: per Platone essa è diseducativa nella misura in cui è democratica nell'interpretazione di Rancière. Se la democrazia è il regime dell'esteriorità della legge che misura l'efficacia del conflitto e dell'intercambiabilità tra le parti della comunità, la Repubblica platonica è invece il regime dell'interiorità «in cui la legge traduce l'armonia

¹³ Platone, *La Repubblica*, trad. it di M. Vegetti, Bur, Milano 2008, Libro VIII, 561e.

¹⁴ *Ivi*, 557b-558c.

¹⁵ S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 2009, p. 50.

¹⁶ J. Rancière, *Il disaccordo*, trad. it. di B. Magni, Meltemi, Roma 2007, p. 85.

dell'ethos, l'accordo tra il carattere degli individui e i costumi della collettività»¹⁷. Nella visione platonica la poesia è considerata un mezzo essenziale per l'educazione e pertanto egli ammette all'interno della città solo un tipo di poeta e di narratore di miti, più austero e meno piacevole, che modelli i suoi discorsi secondo le tracce imposte dai legislatori: un poeta che racconti di un dio da cui derivi solo il bene e di gesta di uomini valenti a cui si addice contegno e moderazione¹⁸. È in questo frangente che si parla della necessità di censurare la *mimesis* poetica di scene che presentino eroi in preda alle emozioni al fine di evitare che i Guardiani possano emulare e fare propria una tale condotta di vita che non risponda alla loro specializzazione sociale. La messa al bando della poesia mimetica rafforza la presa di distanza da una visione dell'esistenza che rientrerebbe nella condivisione democratica del sensibile in cui il racconto mimetico permetterebbe al cittadino-attore di sperimentare, attraverso l'immaginazione, «la possibilità della differenza nella sua propria vita»¹⁹. La necessità di controllare i contenuti risulta così funzionale al mantenimento dell'ideologia etica nella quale «non c'è uomo doppio o molteplice, dato che ognuno svolge una sola funzione»²⁰ e a tal proposito la poesia mimetica non garantirebbe più il rapporto tra gli effetti della parola e la posizione dei corpi (delle anime) nello spazio comune.

Nel libro X della *Repubblica* Platone rivolge l'indagine alla tragedia spostando l'attenzione critica dalla costruzione del racconto e dalla sua interpretazione alla ricezione e assimilazione emotiva del pubblico. È infatti a questo proposito che viene formulata l'*accusa maggiore* alla poesia tragica e a Omero considerato come «il primo fra i compositori di tragedie» che, fondando sul *pathos* la propria rappresentazione, è accusato «di corrompere anche gli uomini valenti, salvo pochissime eccezioni»²¹. Tra tutte le arti rappresentative la tragedia è considerata la più pericolosa per l'ordine etico poiché le passioni suscitate dagli eventi drammatici della vita investono anche i valori retrostanti. Per questo, come scrive Halliwell, il rifiuto del tragico è vitale per la stessa filosofia platonica²², il suo mito filosofico è, in questo senso, anti-tragico. Il regime a cui sottopone il fare artistico risponde, per Ranciè, a un'esigenza anti-estetica che toglie identità

¹⁷ *Ivi*, pp. 85-86.

¹⁸ Platone, *Repubblica*, libro III, 398b.

¹⁹ S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, cit., p. 55.

²⁰ Platone, *Repubblica*, libro III, 397e.

²¹ *Ivi*, libro X, 605c.

²² S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, cit., p.109.

all'arte stessa in quanto il modo d'essere delle immagini adeguate alla città retta si identifica invece con un progetto morale totale che concorre a definire la ripartizione inegualitaria delle occupazioni della città.

Il secondo regime dell'arte è il regime poetico o rappresentativo di matrice aristotelica che identifica lo specifico delle arti con la coppia *poiesis/mimesis*²³. Ciò che interessa a Rancière è il rapporto che la *mimesis* intrattiene con la costituzione di una determinata cultura che esprime una ripartizione del sensibile fondata su una struttura di razionalità che gerarchizza le arti in base all'adeguamento dei modi di essere ai modi di fare dei soggetti rappresentati. La *mimesis* aristotelica, per Rancière, è un principio pragmatico che isola all'interno dei "modi di fare" arte quelli che producono oggetti specifici, ossia imitazioni. Tra queste imitazioni, la poesia tragica ha un ruolo preminente in quanto produce un valore rappresentativo che rientra nell'ambito della cultura nel momento in cui veicola conoscenza e comprensione attraverso il sapiente utilizzo del *logos* e del *pathos*.

In questo caso, la poesia mimetica è pensata come una *poiesis* (un fare artistico) che non risponde alla legislazione della verità che Platone applicava ai discorsi e alle immagini. Così, il regime rappresentativo avvalorava la finzione distinguendola dalla falsità e dando importanza a «ciò che fa il poema»²⁴ a discapito dell'essere dell'immagine valutata a partire dal suo modello: esso diventa la produzione di un intreccio basato sul susseguirsi di avvenimenti e azioni umane secondo la logica causa-effetto finalizzata al dare un determinato senso alla realtà. La finzione non produce illusioni, ma una struttura di intellegibilità che ha a che fare con la delimitazione di uno spazio «all'interno del quale dei soggetti, delle cose, delle situazioni sono percepite come appartenenti a un mondo comune, degli avvenimenti sono identificati e legati gli uni agli altri in termini di coesistenza, di successione e di legami causali»²⁵.

Nel regime rappresentativo è proprio la delimitazione normativa di una cornice esperienziale quella che permette alle arti (poesia, pittura, musica) di identificarsi in quanto tali. Nello specifico, all'interno del regime rappresentativo la poesia mimetica configura la «divisione tra rappresentabile e irrepresentabile, distinzione dei generi in

²³ J. Rancière, *La partizione del sensibile*, cit., p. 28.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ J. Rancière, *Les temps modernes. Art, temps, politique*, La fabrique, Paris 2018, p. 14.

funzione di ciò che viene rappresentato, principi di adattamento delle forme espressive ai generi, dunque ai soggetti rappresentati, distribuzione delle somiglianze a partire da principi di verosimiglianza, convenienza o corrispondenza, ecc.»²⁶.

Il concetto di *mimesis* è, dunque, un concetto normativo che rende visibili le arti distribuendo i modi di fare arte e, nello stesso tempo, le occupazioni sociali. A questo proposito Rancière pensa la logica rappresentativa «in una relazione di analogia generale con una gerarchia generale delle occupazioni politiche e sociali: il primato rappresentativo dell'azione sui personaggi o della narrazione sulla descrizione, la gerarchia dei generi secondo la dignità dei loro soggetti e lo stesso primato dell'arte della parola, della parola in atto sono in analogia con tutta una visione gerarchica della comunità»²⁷. La logica della *mimesis* è quindi, per Rancière, una ripartizione del sensibile in cui le imitazioni incidono su una certa configurazione della società: come scrive Aristotele nella *Poetica*, la *mimesis* nasce da un istinto naturale di imitazione attraverso il quale fin dall'infanzia l'uomo acquisisce nozioni e modi di fare²⁸. Un'opera mimetica si iscrive in un contesto di pratiche culturali e di relazioni comunicative tra artista e pubblico che da essa apprende qualcosa che ha a che fare con la vita e con le azioni umane. Il valore rappresentativo di un'opera mimetica è allora sia la produzione di oggetti specifici da parte dell'artista, sia la loro collocazione in un contesto di pratiche convenzionali e tradizionali che vanno a costituire un determinato ambito della cultura. In questo modo anche l'intenzionalità dell'artista si iscrive nelle forme culturalmente istituzionalizzate contribuendo a creare una stretta connessione tra produttori, esecutori e fruitori delle opere mimetiche²⁹. L'opera mimetica risulta, in questo modo, circoscritta nell'ambito delle attività umane e delle occupazioni della città in modo tale che la *mimesis* diviene mezzo attivo di un conoscere che la legittima come virtù positiva sulla base del sistema di convenienza rappresentativa³⁰. In questo sistema di convenienza rappresentativa anche le emozioni giocano un ruolo rivelante al fine di accrescere la potenzialità espressiva del concetto: nella rappresentazione tragica le emozioni vengono

²⁶ J. Rancière, *La partizione del sensibile*, cit., p. 29.

²⁷ *Ivi*, p. 30.

²⁸ Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008, IV, 1448b.

²⁹ S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, cit., p. 141.

³⁰ J. Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, Paris 1998, p. 86.

sollecitate a integrare comprensione e conoscenza³¹. La catarsi diventa una forma di esternazione delle emozioni trattenute sulla scena in uno spazio-tempo separato dalla vita reale. In un certo senso, il regime rappresentativo è considerato inclusivo in quanto sembra ammettere l'elemento destabilizzante delle emozioni allo stesso modo di come l'elemento conflittuale del *demos* è posto al centro della scena politica. Esso è un modo attraverso cui si affronta la questione del carattere molteplice della società.

Il concetto, che risponde al principio di attualità della parola, resta il mezzo attraverso cui si trasmette la conoscenza quale fine della rappresentazione: il sistema della *mimesis* si regge sull'equivalenza tra la rappresentazione e l'enunciazione nel momento in cui svolge la sua precisa funzione etico-educativa dipendente dall'efficacia della parola, la quale determina uno specifico modo di vivere e di trattare gli affari umani e divini. La *mimesis* poetica mette d'accordo «il principio di realtà della finzione, che circoscrive il suo spazio-tempo proprio, il suo regime particolare di parola, e l'inclusione di questa parola nell'universo retorico, quello della parola socialmente operante delle assemblee o dei tribunali»³². Lo spazio teatrale è considerato come il luogo in cui sono messi in scena i modi di agire, i vizi e le virtù degli uomini come esempi della vita etica che orientano il cittadino in seno all'opinione pubblica. La comunità radunata in forma di spettatore sente di partecipare al gioco nella misura in cui è parte attiva nella risoluzione dell'intrigo, dal quale apprende «logiche di situazioni da riconoscere per orientarsi nel mondo e modelli di pensiero e di azione da imitare o da fuggire»³³. I principi aristotelici della razionalità funzionale – la verosimiglianza che regola l'intelligenza del gioco delle cause e degli effetti (il passaggio dall'ignoranza al sapere, la fortuna alla cattiva sorte) – formano ancora oggi la matrice stabile del sapere che le nostre società producono su sé stesse³⁴. In tal senso il regime rappresentativo sistematizza la verosimiglianza in un sistema gerarchico basato sull'adeguazione dei personaggi alle situazioni e alle forme espressive costituendo, per Rancière, un ordine saturo nel quale il cittadino-spettatore è persuaso dal racconto a riconoscere che la causa della propria infelicità è insita nella mancata adeguazione del modo di fare al proprio modo di essere:

³¹ Aristotele, *Poetica*, IV, 1449b.

³² J. Rancière, *La parole muette*, cit., p. 86.

³³ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, trad. it. di D. Mansella, Derive Approdi, Roma 2018, p. 62.

³⁴ J. Rancière, *Les bords de la fiction*, Seuil, Paris 2017, p. 8.

Definirà le categorie delle persone idonee a lasciarsi prendere nelle concatenazioni prevedibili dei fini e dei mezzi; le forme specifiche che possono assumere queste concatenazioni; le affezioni specifiche (onore, gloria, ambizione, gelosia) in seno alle quali i fini delle azioni sono concepiti e secondo i quali l'effetto o il contro-effetto ne sono sostenuti; e infine i segni espressivi tramite i quali si lasciano riconoscere i pensieri e le passioni che guidano queste azioni e reagiscono ai loro effetti³⁵.

Rancière individua i limiti del regime rappresentativo nella sua razionalità causale che esclude di fatto la vita ordinaria di coloro che sono frenati dal bisogno e che, dalla ripetitività delle azioni quotidiane, non conosceranno mai i capovolgimenti della fortuna: la finzione – questa è la tesi formulata da Aristotele nel IX capitolo della *Poetica* – si distingue dall'esperienza della vita ordinaria non per una mancanza di realtà, ma per un sovrappiù di razionalità³⁶. La razionalità finzionale classica funziona solo se restringe il campo a una parte molto piccola dei tipi e delle attività umane, alla parte degli uomini attivi che possono attendere qualcosa dalle proprie azioni: il resto, scrive Rancière, è «sottomesso all'anarchia, all'assenza delle cause del reale empirico. È per questo che lo si poteva ignorare [...] non cercare di razionalizzarlo»³⁷.

In questo scarto tra la razionalità causale e l'assenza delle cause del reale empirico, il *regime estetico*, quale ultimo stadio dei regimi del *partage*, si pone come nuovo regime del sensibile nella *nouvelle poésie*³⁸ (poesia espressiva) dettando una nuova misura comune. Il romanzo, in quanto sprovvisto di una natura finzionale determinata, viene definito da Rancière come *senza genere* e in quanto tale può appropriarsi di ogni genere secondo il principio di uguaglianza di tutti i soggetti. È qui che si instaura la rivoluzione estetica basata sulla condivisione del sensibile messa in atto dalla scrittura quale «regime specifico di enunciazione e di circolazione della parola e del sapere» che disfa i principi gerarchici che regolano l'ordine rappresentativo³⁹. Rompere con il regime rappresentativo non significa mettere in crisi la stabilità della corrispondenza tra le cause e la prevedibilità degli effetti: «la letteratura è il nome del nuovo regime di verità. È il nome di una verità che è prima di tutto distruzione della verosimiglianza: è una verità non

³⁵ J. Rancière, *Politica della letteratura*, trad. it. di A. Bissanti, Sellerio, Palermo 2010, p. 153.

³⁶ J. Rancière, *Les bords de la fiction*, cit., p. 7.

³⁷ *Ivi*, pp. 9-10.

³⁸ J. Rancière, *La parole muette*, cit., p. 28.

³⁹ *Ivi*, p. 82.

verosimigliabile»⁴⁰. Essa accoglie il chiunque e l'anonimo dando visibilità e voce, un nome e una storia a coloro che non avevano dignità di soggetti politici né artistici.

Lo scrittore nuovo (il poeta moderno) è libero di collegare qualsiasi causa a qualsiasi effetto definendo un regime estetico dell'uguaglianza sensibile:

Questo regime non fa scomparire il sistema della verosimiglianza a vantaggio della libera invenzione. Fa scomparire il contesto entro il quale funzionano le verosimiglianze. Questo contesto era in primis quello della separazione tra la logica causale delle azioni e la storia successiva e ripetitiva delle vite. Agli avvenimenti, alle azioni, alle passioni e ai fini riservati si oppongono adesso le percezioni, gli stati e le fantasie che sono comuni a tutti. La *verità letteraria* è che a chiunque accade qualsiasi cosa⁴¹.

In ciò consiste quella radicalità della rivoluzione letteraria che si pone nello scarto della rispondenza tra i generi artistici e la gerarchia dei caratteri e delle vite. L'estetica anti-mimetica che caratterizza l'età moderna è «affermazione che non vi sono soggetti nobili o poco elevati, che tutto è soggetto dell'arte. Ma essa è anche l'abolizione del principio che separava le pratiche dell'imitazione dalle forme e dagli oggetti della vita ordinaria»⁴². L'indifferenza rispetto ai principi rappresentativi ridefinisce gli oggetti e i soggetti che popolano il mondo comune sulla base dell'uguaglianza che demolisce qualunque gerarchia della rappresentazione. In questo senso, per Rancière, la letteratura ha una sua specifica politicità con la quale interviene nel *partage* del sensibile definendo un'apertura delle frontiere tra i discorsi in grado di ampliare l'esperienza comune in convergenza con quell'azione politica in grado di ridefinire lo spazio democratico. È bene specificare che non vi è in Rancière una teoria della letteratura poiché essa non viene considerata in quanto arte o ambito specialistico, ma come «un regime storico dell'arte di scrivere che precisamente si caratterizza per l'abolizione delle regole delle arti poetiche, per il fatto che non c'è più una chiusura del sistema, che non c'è allo stesso modo più opposizione tra una ragione delle finzioni e una ragione dei fatti»⁴³. Il carattere anti-mimetico del regime estetico dell'arte dello scrivere si rivela essere un aspetto importante del pensiero

⁴⁰ J. Rancière, *Politica della letteratura*, cit., p. 154.

⁴¹ *Ivi*, pp. 154-155.

⁴² J. Rancière, *Il destino delle immagini*, trad. it. di D. Chiricò, Pellegrini, Cosenza 2007, p. 153.

⁴³ J. Rancière, *Jacques Rancière et l'a-disciplinarité*, in *En tant pis pour les gens fatigues. Entretiens*, Éditions Amsterdam, Paris 2009, p. 481.

estetico-critico di Rancière che sul piano della riflessione politica si esprime nel concetto di democrazia in cui vi è la messa in discussione della ripartizione gerarchica che definisce chi può prendere parte, e in quali modalità, allo spazio comune.

Body, mimesis and montage in Pippo Delbono's production

Augusto Sainati

sainati@unisob.na.it

Abstract: Delbono's production lends itself effectively and almost emblematically to a reflection on the active character of mimesis because it is characterized by a sort of duplicity: both his cinema and his theatre are marked by an apparently documentary or performative manner, a flagrancy and immediacy that allude to the presence, to the being of the actor "here and now" – a here and now expressed differently in cinema and theatre – without however being reduced to a purely testimonial attitude. Pippo Delbono's entire life and performing arts journey can be read in the light of an incessant montage practice. In this sense, montage is the most vital manifestation of active mimesis as a *conditio humana*.

Keywords: Film studies, Delbono, Montage, Mimesis, Actor's body.

Corpo, mimesi e montaggio nella produzione di Pippo Delbono

Augusto Sainati
sainati@unisob.na.it

Il montaggio come *conditio humana*

In un celebre saggio dedicato al cinema come esperienza filosofica, Alain Badiou paragona il cinema al processo di smaltimento dei rifiuti. Come nel caso dei rifiuti, i quali vengono riciclati e depurati attraverso percorsi successivi di lavorazione, così anche il cinema riunisce di tutto, frammenti di caos inizialmente in-organizzato, che poi “depura” attraverso un processo di semplificazione e di sintesi. Anzi, afferma Badiou, «il cinema è come una purificazione, è il lavoro della purificazione»¹. E lo è poiché parte da un’impurità essenziale, quella che gli deriva dal suo essere legato alla concretezza della materia: non solo il denaro necessario per fare il cinema (come mostra l’inizio di *Crepa padrone, tutto va bene* di Godard, con la firma degli assegni necessari per fare il film), ma anche l’eccessiva presenza degli oggetti. Il cinema oscilla tra la restituzione del “peso” delle cose e la loro “liberazione” poetica. Se esso procede per accostamenti, contatti, contrasti, conflitti, scintille – come una lunga tradizione, da Kulešov, Ejzenštejn e Vertov giù giù fino a Bresson o Godard, ha saputo dire da tempo – il suo esito finale è quello di raggiungere il cuore del mondo, cioè il “cuore del cuore”, secondo un’espressione cara allo stesso Bresson². In questo senso, osserva ancora Badiou, «il cinema è una lotta contro l’infinito», l’infinito del sensibile e del visibile, nel senso che è «creazione del nulla a

¹ A. Badiou, *Il cinema come esperienza filosofica* (2003), in Id., *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, Pellegrini, Cosenza 2009, p. 128. Tutte le citazioni successive di Badiou provengono dallo stesso saggio.

² Cfr. R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris 1975; tr. it. di G. Bompiani, *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 45.

partire dalla complessità»³. Di queste idee interessa qui mettere in rilievo tre aspetti: da un lato la qualità ineludibilmente produttiva che connota la mimesis tipica dell'atto cinematografico – il quale non soltanto crea, ma molto felicemente tende a creare “il nulla”; dall'altro lato, e in maniera congiunta, il suo carattere duplice, sospeso tra la concretezza e il suo superamento, tra dimensione fenomenica e dimensione estetica; infine, la sua dimensione processuale: il cinema è “il lavoro della purificazione”.

È sullo sfondo di questa prospettiva di essenzializzazione che possono essere inquadrati il pensiero e l'azione di Pippo Delbono sul cinema, sul teatro e più in generale sul corpo. La produzione di Delbono si presta efficacemente e quasi emblematicamente a una riflessione sul carattere attivo della mimesis perché, come quest'ultima, è caratterizzata anch'essa da una sorta di duplicità: tanto il suo cinema quanto il suo teatro sono segnati da un aspetto apparentemente documentario o performativo, da una flagranza e un'immediatezza che alludono alla presenza, all'esserci dell'attore “qui e ora” – un qui e ora diversamente declinato nel cinema e nel teatro – senza tuttavia ridursi a un atteggiamento puramente testimoniale: è proprio questa flagranza della presenza, infatti, che consente e richiede come suo completamento uno scavo nell'oltre del qui e ora, sia esso rivolto verso l'interiorità o sia, invece, rivolto alla dimensione del simbolico.

Un primo elemento distintivo del cinema di Pippo Delbono è la grande economia di mezzi con la quale è realizzato, economia che, tuttavia, non impedisce di raggiungere straordinari esiti poetici e di toccare nodi esistenziali cruciali, attraverso una riflessione sulla vita e sulla sua relazione con i linguaggi artistici. Lungi dal limitare le possibilità di espressione, la povertà dei mezzi con la quale Delbono realizza i suoi film – perlopiù girati con il telefonino o con videocamere leggere – produce un effetto contrario, di invenzione continua. Inventare è infatti associare in modo inedito ciò che già esisteva: e associare è un'operazione mentale prima ancora che tecnica⁴. Che si tratti di riflettere

³ A. Badiou, *Il cinema come esperienza filosofica*, cit. p. 130.

⁴ Si è spesso sottolineato come molte intuizioni della filosofia delle immagini o della filosofia della storia del Novecento siano legate direttamente o indirettamente a un pensiero del montaggio non privo di relazioni con il cinema: cfr. ad esempio le osservazioni di G. Didi-Huberman a proposito del progetto di atlante della memoria di Aby Warburg (G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, trad. it. di S. Chiodi, Bollati Boringhieri, Torino 2007) e di G. Agamben sulle immagini dialettiche di Benjamin (G. Agamben, *Storia e filosofia*, trad. it. di S. Chiodi, Bollati Boringhieri, Torino 2007).

sulla malattia o sulla morte, sulla guerra o sull'amore, sulla madre o su sé stessi, sulla diversità in tutte le sue manifestazioni, questo cinema punteggia e accompagna un percorso di vita estremamente ricco, sia sul piano della ricerca artistica che su quello più propriamente esistenziale. Nella storia di Pippo Delbono vita e arte (teatro, cinema, opera, libri, installazioni...) sono inestricabilmente legate anche se non confuse: l'una nutre l'altra e viceversa e la dimensione privata non si scinde da quella pubblica dell'autore. Infatti, per un verso la vita alimenta l'arte: «nella vita, quando si cammina per la strada, per esempio, accadono un'infinità di cose. Con una camera, si diventa più sensibili a ciò che accade. La camera permette, come la fotografia, di fermare, di isolare dei momenti che talvolta passano velocissimi e di trovarvi l'arte, la poesia, la bellezza, la verità»⁵. Per altro verso è l'arte che alimenta la vita: «ciò che ti dà coraggio, desiderio di continuare a fare questo lavoro, non è il successo, ma il fatto di capire che puoi produrre un piccolo cambiamento intorno a te, e che il teatro può essere quell'atto politico e spirituale grazie al quale noi possiamo ancora comprendere delle cose insieme e avere un vero sguardo su noi stessi»⁶.

Basterebbe l'elenco dei titoli dei film per avere un'idea di questo legame inestricabile tra vita e arte: *Guerra, Grido, La paura, Sangue, Amore carne, Vangelo*. C'è tutto l'essere in questi titoli: c'è la corporeità carnale e c'è l'esperienza di vita, la materia e lo spirito. Di questo in fondo è fatto il cinema, di cose che superano il loro essere cose per farsi "nulla". E di questo è fatta la ricerca di Pippo Delbono, ricerca spirituale, ma di una spiritualità profondamente corporea, non mai elevata verso l'alto, ma rivolta quasi ossimoricamente verso l'interno, verso le viscere, alla ricerca di sé stessi e della verità dentro sé stessi.

Per di più nel lavoro di Delbono i diversi linguaggi si contaminano incessantemente: gli spettacoli teatrali sono il punto di confluenza di elementi cinematografici, letterari, musicali ecc.; il cinema riprende spesso parti di spettacoli diversi, le installazioni sono legate a, e in parte derivate da, esperienze cinematografiche e teatrali. Spesso gli stessi

Agamben, *Nymphae*, in "Aut Aut", n. 321-322, 2004, pp. 53-67). Sull'immagine dialettica cfr. anche A. Pinotti (a cura), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, pp. 75-78.

⁵ P. Delbono, *Mon théâtre*, Actes Sud, Arles 2004, p. 106.

⁶ P. Delbono, *Propos sur le théâtre*, in B. Pizzinat, *Pippo Delbono, le théâtre au temps des assassins. Une approche ethnographique*, Éditions de l'Amandier, Paris 2014, p. 463.

temi innervano oggetti diversi, al punto che nella produzione più recente talvolta i titoli si sovrappongono: *Vangelo* è il titolo sia di uno spettacolo teatrale sia di un film; *Sangue*, titolo di un film, diventa *Il sangue* a teatro ecc. È dunque impossibile separare nettamente la filmografia di Delbono dal resto della sua produzione, in primis quella teatrale.

Nell'insieme, il teatro, il cinema e il resto valgono come strumenti di ordinamento del mondo, non per un bisogno di “dominare” le cose del mondo, ma perché solo mettendole in forma – nella forma interstiziale della mimesis come *conditio humana*, intermedia tra mondo esteriore e mondo interiore – si può provare a capire il senso profondo di ciò che accade e a dare un senso al proprio stesso fare artistico⁷. Occorre dunque un filo narrativo per attraversare le cose, e dove tutto si fa racconto il ricordo è l'elemento fondativo. Peraltro, come ci ricorda Benjamin, la memoria del narratore non è quella del romanziere, memoria “eternante” rivolta a un solo eroe o una sola vicenda esemplari (“cantami, o Diva, del pelide Achille l'ira funesta...”), e perciò orientata verso una fine: al contrario, la memoria del narratore passa da una storia a un'altra e può sempre riprendere il filo del racconto per continuarlo⁸. In questo senso il racconto e il ricordo sono chiavi di accesso privilegiate per penetrare nel percorso di Pippo Delbono: da un lato il ricordo funge da aggancio dell'esperienza e rammemorazione del vissuto, ed è dunque un operatore del racconto e della drammaturgia, di una drammaturgia che tende però verso la poesia, poiché rinuncia ad ogni forma di rappresentazione “completa” della scena riattualizzata preferendole una struttura basata sull'associazione libera di elementi diversi che risuonano gli uni con gli altri; dall'altro lato il racconto funge da sistema di regolazione del flusso memoriale, strumento di organizzazione della libertà del pensiero.

Se allora il ricordo e il racconto hanno una funzione strutturante nel costruire percorsi di spettacolo, l'esperienza personale, il vissuto, il proprio passato sono il pozzo al quale attingere per utilizzarli come punti di rilascio e di rilancio della tessitura del film o dello

⁷ Cfr. G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis: Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg Hamburg 1998²; trad. it di A. Borsari, F. Peri, *Mimesis. Cultura – Arte – Società. La Vita e le Forme*, Bononia University Press, Bologna 2017, p. 13. Cfr. anche p. 15: «Il concetto di mimesis implica una resistenza alla scissione degli ambiti umani dell'esperienza, dell'agire e del produrre mondi simbolici, in una parte pratica e in una parte teorica; questo concetto si volge contro una suddivisione che appaia talmente definitiva da far sembrare priva di senso ogni mediazione».

⁸ Cfr. W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2014, pp. 247-274.

spettacolo. Questo vale tanto per il cinema quanto per il teatro, terreno primigenio di verifica. *Racconti di giugno*, uno dei primi monologhi teatrali di Pippo Delbono, può esserne l'esempio. Giugno è il mese in cui Pippo è nato, nato in tutti i sensi, non solo anagraficamente. I racconti cui allude il titolo sono quelli dell'infanzia e dell'educazione cattolica ricevuta, che hanno lasciato un'impronta indelebile nella formazione e nell'esperienza di vita di Pippo; e sono i racconti dei suoi incontri, della prima scoperta dell'amore con un ragazzo di nome Vittorio, delle prime sofferenze, della sieropositività, dell'abisso in cui sprofondare e da cui risalire. Ma lo spettacolo non è la rievocazione, né tanto meno la ricostruzione, dell'infanzia o della giovinezza di Delbono: è invece il racconto di uno smarrimento e di un viaggio interiore in cerca della libertà, quella libertà che è come un traguardo, certo provvisorio e sfuggente, di una sorta di viaggio al termine della notte. Gli elementi particolari, apparenti aneddoti di una vita come tante, sono lo strumento necessario per l'evocazione di una condizione umana generale, quella della libertà, appunto, più volte richiamata in *Racconti di giugno*: attraverso le parole di Pasolini de *La rabbia* che echeggiano la poesia *Liberté* di Paul Eluard; oppure attraverso il tentativo di alzarsi da terra e poi di volare mimato da Pippo Delbono prima di pronunciare le beatitudini evangeliche; o, ancora, attraverso l'immagine dell'incontro con Bobò, quel sordomuto microcefalo che lo aspettava sulla porta del manicomio dov'era rinchiuso da quasi cinquant'anni chiedendogli con lo sguardo di portarlo via. Questo viaggio è scandito dal trascorrere della narrazione da un ricordo a un altro, da un'emozione a un'altra, da una stazione dello spirito a un'altra. Quasi che fosse necessario capire, attraverso il teatro, le ragioni del proprio essere e il senso del proprio andare. E d'altra parte, con un bagaglio di esperienze così intense, solo quella forma di teatro è possibile, solo un teatro che si faccia mettere in forma attraverso la vita: "leggere il teatro con la vita era l'unico modo che mi rimaneva per fare teatro", dice Pippo nel corso dello spettacolo.

Per compiere questo percorso le storie del proprio passato sono soltanto uno degli elementi, che si intrecciano a prelievi da altri spettacoli, citazioni (da Pirandello a Rimbaud, da Shakespeare a Pasolini), storie di viaggi, di altri incontri. *Racconti di giugno* si snoda come un grande magma dal quale emergono mille rivoli narrativi, deviazioni soltanto accennate o pienamente svolte. Il filo rosso del racconto è allora una sorta di guard-rail e tutto lo spettacolo è una sorta di "gesto di libertà nella costrizione", per

riprendere la citazione da Artaud che lo introduce. Come se anche il racconto fosse a un tempo un vincolo e una possibilità di apertura verso l'altrove. Un guardiano e un viatico verso la libertà e la verità.

Dunque, da una parte il senso del lavoro dell'artista è quello di chi cerca ossessivamente la propria verità scavando fin dentro le proprie radici: come dice lo stesso Delbono, chiedendosi chi sono gli artisti: «nel nostro tempo, i soli artisti che restano sono quelle persone che non hanno tagliato del tutto la relazione fondamentale con la nascita, la vita e la morte»⁹. Dall'altra parte questa ricerca si configura come una battaglia, un percorso tortuoso e difficile, una lotta continua con l'informe (l'insensato) che ci circonda e che tuttavia è la nostra condizione. Di qui, da questo duplice movimento iniziale, discende la forma delle produzioni di Pippo Delbono, siano esse spettacoli, film, installazioni, o, perfino, sia pur in misura minore, regie di opere liriche, cioè gesti di personalizzazione di forme relativamente vincolate e vincolanti. Ogni testo ha l'andatura di una riflessione-confessione e si fonda su un montaggio di elementi apparentemente eterogenei, al punto che si può dire che è tutta l'opera di Pippo Delbono - e non soltanto i film - che ha una natura profondamente cinematografica.

L'idea del montaggio come elemento strutturante della poetica di Delbono non è legata soltanto a una pratica dello spettacolo, al concepire lo spettacolo come puzzle costituito da materiali eterogenei secondo una tendenza del teatro postdrammatico frequente nello spettacolo degli ultimi sessant'anni¹⁰

la cui integrazione, magari anche esplosiva, produce scintille d'arte e di pensiero. E' legata invece, anche, a un'etica della vita, al concepire la vita stessa come una costruzione che si realizza attraverso incontri: si può incontrare un amore, si può incontrare e rincontrare all'infinito una madre, si può incontrare un'occasione di esperienza; si può fare un incontro decisivo sul piano della propria formazione; e si può fare un incontro decisivo sul piano della propria capacità di percezione, come quello con Bobò. È la vita, prima ancora dello spettacolo, che è un grande montaggio. Ed è il montaggio che dà senso alla vita, perché il montaggio aiuta a dare forma a ciò che non ha forma, a cogliere nessi, a unire situazioni attraverso le loro sporgenze segrete. Tutto il percorso di vita e di arte

⁹ P. Delbono, *Propos sur le théâtre*, cit., p. 454.

¹⁰ Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am M. 1999; trad. it. di S. Antinori, *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Imola (BO), 2017.

dello spettacolo di Pippo Delbono si può leggere alla luce di una incessante pratica di montaggio. In questo senso il montaggio è la manifestazione più vitale della mimesi attiva come *conditio humana*.

Il corpo dell'attore e la mimesi creativa

«La forza è lì, è nello sguardo. Per arrivare a fare uno sguardo ci vuole una forza immensa. Bisogna partire dallo stomaco, non sono solo gli occhi che guardano», afferma Delbono¹¹. Partire dallo stomaco per arrivare a costruire uno sguardo: questa doppia origine dello sguardo, sospeso tra estetica ed etica, metà percezione, metà sensazione, fa dell'intero corpo, in quanto implicato nell'atto complesso del vedere, una chiave essenziale per comprendere la posizione dell'artista nei confronti di ciò che lo circonda, di ciò che esperisce. Tra sentire e vedere non c'è alcuna distanza e questa facoltà ultra-percettiva permette di cogliere “alle spalle” gli elementi dissonanti, i dettagli stridenti, le contraddizioni del reale quotidiano. Simbolicamente *Amore carne* si sofferma all'inizio sull'occhio destro dell'autore, afflitto da alcune cicatrici. Dice Delbono nel film: «Sono queste cicatrici che mi hanno spinto a fare il regista. Che mi hanno obbligato a spingere il mio sguardo sempre più in là». Dunque, ancora una volta, un fatto corporale costruisce e orienta lo sguardo.

Questo modo di considerare il rapporto con l'esterno, rinunciando a dominarlo con lo sguardo per entrare invece nelle sue fessure, nelle sue lacerazioni e ricuciture, ha una ricaduta anche sul lavoro dell'attore – oppure, rovesciando il punto di vista, deriva dalla concezione del lavoro dell'attore – il quale non consiste mai nel “portare” un testo, nell'entrare stanislavskianamente in un personaggio, nel “recitare”. Come il danzatore, l'attore è un centro di energia, raccoglie e condensa energia, liberandosi della psicologia. Un simile ruolo di produzione ed erogazione di energia vale anche nel momento della creazione dello spettacolo: gli attori della compagnia contribuiscono alla sua nascita e al suo sviluppo, non c'è una drammaturgia preventiva. La costruzione degli spettacoli è un momento di libertà associativa collettiva: ciascun attore può portare ciò che vuole in quella fase, racconti estratti dalla propria esperienza, da una lettura, da un ricordo ecc., la

¹¹ Cfr. *Intervista a Pippo Delbono*, in N. Bionda, C. Gualdoni, *Visioni incrociate. Pippo Delbono tra cinema e teatro*, Titivillus, Corazzano 2011, p. 75.

tessitura che lega i vari elementi si rivelerà dopo. È qui, nel momento della genesi, che si costruisce simbolicamente “uno sguardo” capace di cogliere e allestire la trama di relazioni tra le cose a partire da un’esperienza del corpo, con il corpo. La valorizzazione del momento creativo come momento intensamente corporale nella concezione del teatro di Pippo Delbono deriva dal suo incontro con Pina Bausch e dall’assorbimento del suo metodo: per Pina «i danzatori non sono personaggi, ma individui che stanno dentro e fuori, nel senso che vanno e vengono dal loro vivere sulla scena come persone e come danzatori. Sono esseri umani che diventano danzatori e poi tornano ad essere persone come noi, noi spettatori che li guardiamo»¹². Per i danzatori la dimensione interstiziale, che li definisce nel momento del “tra” è essenziale. Non si tratta soltanto di essere “tra” un dentro e un fuori, ma anche di tradurre questa dimensione entro una concezione più generale della tecnica del danzatore e della sua teoria, del pensiero del suo agire. Nei suoi scritti sul teatro Jerzy Grotowski mostra la difficoltà di pensare il “tra” sia in rapporto alla danza che in rapporto al canto: «gli occidentali [...], poiché non sono in grado, al primo impatto, di scoprire la differenza tra i passi e la danza, battono i piedi per terra credendo di danzare. Ma la danza è quello che succede quando il vostro piede è in aria e non quando tocca il suolo. Lo stesso succede con i canti. Gli occidentali [...] confondono la canzone con la melodia. Tutto ciò che si può “annotare”, sanno più o meno cantarlo. Ma ciò che appartiene alla qualità della vibrazione, alla risonanza dello spazio, alle casse di risonanza

¹² P. Delbono, *Il corpo che danza*, in L. Berntivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Barbès, Firenze 2009, p. 18. Questo duplice aspetto del danzatore, individuo che sta dentro e fuori echeggia la condizione eccentrica dell’uomo descritta da Helmuth Plessner: secondo Plessner, l’uomo è tale (cioè, si distingue dall’animale) perché «per lui, il mutamento dall’essere all’interno della propria corporalità all’essere al di fuori della propria corporalità è un’insopprimibile duplicità d’aspetto dell’esistenza, una reale frattura nella sua natura. Egli vive al di qua e al di là della frattura», nel senso che è la frattura stessa. Più precisamente ancora «posizionalmente si ha una triplice determinazione: il vivente è corpo, nel corpo (come vita interiore o anima) e fuori del corpo, come il punto di vista da cui derivano entrambi. Un individuo posizionalmente caratterizzato in questo triplice modo si dice *persona*» (H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, De Gruyter, Berlin 1928; trad. it. di V. Rasini, *I gradi dell’organico e l’uomo. Introduzione all’antropologia filosofica*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 316-317).

del corpo, al modo in cui l'espiazione porta la voce, tutto questo non sono neppure capaci di captarlo»¹³.

A partire dalla tecnica del danzatore, l'attore impara a stare fermo, a non esprimere, non assumere l'identità di un personaggio, ma semplicemente essere o, meglio, potremmo dire, accadere – cioè, etimologicamente “cadere verso”, cioè donarsi, cadere verso il pubblico, destinatario della sua performance (l'attore non fa, ma è) e soggetto produttore delle emozioni, le quali sono invece escluse per l'attore. Di qui la qualità specialmente attoriale di Bobò, l'attore-feticcio dell'intero percorso di Pippo Delbono. Bobò è un attore sordomuto, analfabeta, apparentemente – solo apparentemente – incapace di interagire comunicativamente. Proprio per questa sua natura altra Bobò non ha «ansia del capire perché non ha aspettative. Lui vive nel presente e sta davvero dentro le cose. Vive nello stare. Non è né prima né dopo: è lì, dentro la sapienza che ha del proprio corpo»¹⁴. Lo stare mimetico di Bobò non è in realtà “imitazione”, non ha alcunché di passivo, è invece forse la quintessenza della mimesi attiva del corpo, la sua trasformazione in spettacolo, momento performativo che non “si accoda” a un modello, ma è lui stesso il proprio modello che traduce e integra ciò che c'è intorno a lui. Il corpo, cioè, non è più limitato dal (e al) dovere di significare, e ritrova la pienezza del suo essere “sguardo”, cioè catalizzatore di relazioni invisibili: basterebbe pensare, a mo' di esempio, alla danza-abbraccio tra due attori, Pepe Robledo e Gianluca Ballarè, in *Orchidee*. I due si avvicinano lentamente, in forma quasi rituale, nudi, spogliati di ogni sovrastruttura semantica sulle note di una musica, e terminano con un abbraccio. Il corpo, impegnato in questo puro essere qui e ora, è un corpo fenomenico più che un corpo semiotico¹⁵.

¹³ J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, in Id., *Testi 1954-1998. Vol. IV (L'arte come veicolo, 1984-1998)*, tr. it. La Casa Usher, Firenze-Lucca 2016, p. 47. Anche l'uso che Delbono fa della voce è un uso “interstiziale”: voce-strumento più che voce recitante, valorizza le sospensioni o le esitazioni, più che della voce stessa, del respiro. Diventa perciò essenziale il ricorso all'amplificazione, capace di cogliere le vibrazioni respiratorie del corpo.

¹⁴ P. Delbono, *Il corpo teatrale*, in L. Bentivoglio, *Pippo Delbono*, cit., p. 131.

¹⁵ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Teatro*, in C. Wulf (hrsg. v.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Wienheim 1997; trad. it di A. Borsari, *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*, Bruno Mondadori Editori, Milano 2002, p. 1014: «L'arte della performance si comprende quale radicale tentativo di coerente desemiottizzazione del corpo dell'attore. La posta in gioco qui è chiaramente la

Quali implicazioni comporta, infine, sul cinema di Pippo Delbono questa concezione del lavoro dell'attore? Possiamo individuare almeno due aspetti. Da un lato, sul piano simbolico, una sorta di modellizzazione della composizione. Se è vero che, come si è detto, gli spettacoli nascono con un procedimento cinematografico e una logica di tipo quasi vertoviano, si potrebbe tuttavia affermare anche il contrario: è la tecnica della sospensione, quella dell'«essere tra» mutuata dalla danza che fa da modello per una composizione aperta e sospesa dei film. Cioè, è il lavoro dell'attore sul proprio “sguardo”, sul proprio modo di vedere e tradurre il mondo nel proprio corpo e sulla propria presenza scenica, e dunque sulla propria funzione (non) significativa, che funge da prototipo della costruzione del film. Dall'altro lato, e più direttamente, il lavoro dell'attore configura una sorta di doppio rapporto con la presenza, che porta i protagonisti dei film ad essere visti al tempo stesso nella loro immediata presenza a sé, assoluta e quasi sacra, e dunque anche nella loro carnalità; e nel loro essere distaccati, spostati al di là dello schermo costituito dalla filmizzazione: cioè nel loro essere al tempo stesso sottratti alla barriera dello spettacolo e messi a distanza, in una sorta di figura ossimorica. Gli esempi potrebbero essere molti al proposito: basterebbe pensare, in *Sangue*, alla situazione della madre di Pippo Delbono morente, toccata con una mano e ripresa con il videofonino con l'altra¹⁶; oppure ai migranti protagonisti dell'ultimo lungometraggio dell'autore, *Vangelo*. Chi sono i migranti, sono attori-segni, rappresentanti di qualcosa d'altro, o sono semplicemente esseri che si affermano per la loro presenza? O sono entrambi e con il loro corpo, con il loro stare, mettono in forma i tratti della realtà che li circonda? È questa, in fin dei conti, la domanda che fonda la riflessione sulla mimesi come *conditio humana*. Nel film, in un momento li vediamo stare come presenze mute in un campo di granturco, come pannocchie che spuntano dalla vegetazione alta mentre la camera del videofonino li passa in rassegna con un movimento laterale; poi li ritroviamo riuniti insieme con Pippo in una cena, laica allusione a un'ultima cena carica di una verità profonda. I migranti sono entrambe le immagini, la loro presenza è la loro condizione di esistenza estetica.

riscoperta del corpo nella sua fenomenicità [...]. A porsi in primo piano non è l'“avere corpo”, che mette a fuoco sia l'uso strumentale del corpo che quello semiotico, bensì l'“essere corpo”».

¹⁶ Per l'analisi di questa sequenza mi permetto di rinviare al mio *A la recherche de la chair: autour du cinéma de Pippo Delbono*, in “Théorème”, n. 29, 2018, pp. 63-71.

Se il montaggio è la manifestazione più vitale della mimesi attiva, la natura sospesa dell'attore, il suo perenne posizionarsi nello spazio del "tra" ne è la traduzione corporale, la relazione estetica con il reale, la celebrazione della condizione umana.

As an eternal metamorphosis: Orazio Costa and mimesis

Tiziana Bonsignore

Tizianabonsignore@outlook.it

Abstract: Orazio Costa, theater director and teacher for over thirty years at the National Academy of Dramatic Arts in Rome, is the author of a pedagogical system called *mimic method*. It consisted of a theory and a practice aimed at revitalizing the concept of mimesis. The practice included exercises on identification with natural phenomena, necessary for staging dramas respectful of human nature and poetic inspiration. While Avant-gardes rejected art as imitation of an object, and the new theatrical forms refused the value of the dramaturgical text within the performance, Costa defended the role of literature and the representation of human events in the theatrical ritual. Despite the accusations of traditionalism, his idea of mimesis is absolutely in line with the twentieth-century reception of the notion. Like authors such as Benjamin, Adorno, Ricoeur, the director has analyzed mimesis as an innate behavior, and he based his aesthetic positions on this conception. For Costa, art is the wonderful metaphor of the encounter between the individual and nature, which pushes towards forms of expressions comprehensible to the community.

Keywords: Mimesis, Theatre, Poetry, Metaphor

Come perenne metamorfosi. Orazio Costa e la mimesi

Tiziana Bonsignore

Tizianabonsignore@outlook.it

1. Orazio Costa: le ragioni di una *damnatio memoriae*

Bandire ogni forma di imitazione: era quanto tuonava il Manifesto dei Pittori Futuristi nel 1910. In genere, al di là delle differenti posizioni estetiche, le avanguardie del primo Novecento concordavano sul rifiuto dell'arte come rappresentazione della realtà. Ciò vale anche per il teatro, fino ad allora luogo della *mimesis* per eccellenza. La nuova generazione di registi rifiutava il dramma tradizionale, basato sulla resa letteraria delle vicende umane, e vi sostituiva eventi fortemente spettacolari, incentrati sulla fisicità dell'interprete come uomo e non come personaggio. Secondo la nota formula di Erika Fischer-Lichte, si contestava che l'interprete fosse puro corpo semiotico, soggiogato dai contenuti desunti dal testo drammaturgico¹. Eppure, è esistito un regista in controtendenza: Orazio Costa.

Nato a Roma nel 1911, a diciassette anni Costa conobbe il critico teatrale Silvio D'Amico, il quale insistette affinché intraprendesse la carriera teatrale. Tra il 1937 e il 1938 Costa fu in Francia per un tirocinio al seguito di Jacques Copeau, regista francese tra i più innovativi del tempo. Nel 1945 otteneva la cattedra di regia presso l'Accademia Nazionale di Arti Drammatiche, dove si era precedentemente diplomato. Coprì questo ruolo per oltre un trentennio, fino a quando, a causa delle tensioni legate alla contestazione studentesca, si dimise. Il suo modo di fare teatro, profondamente legato a un'idea letteraria e poetica del dramma, appariva allora reazionario. A ciò va aggiunta la dichiarata fede cristiana del regista, nonché il rifiuto di ogni ingerenza da parte della politica nel proprio operato. Anche per questi motivi, Costa fu oggetto di una vera e propria *damnatio memoriae* che ne ha squalificato la portata innovativa delle concezioni estetiche. I principi da lui delineati offrono invece una teoria della *mimesis*

¹ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo* (2004), tr. it. a cura di T. Gusman, Carocci, Roma 2016, p. 138

contemporanea e impreveduta, affine agli studi di quanti (Cassirer, Ricoeur, Derrida), secondo il canone stilato da Wulf e Gebauer nel loro *Mimesis*, hanno dato nuova linfa alla ricezione novecentesca della nozione. La specificità del regista è nell'adozione di una prassi che completa e verifica la teoria, e che trova applicazione in un originale metodo pedagogico: il metodo mimico.

2. Una teoria performativa della *mimesis*

I testi costiani sono ancora inediti: i suoi maggiori interventi sono stati raccolti nelle opere di Maricla Boggio, Giangiacomo Colli e Laura Piazza². L'analisi del materiale a disposizione restituisce un complesso edificio che consta di due piani: uno speculativo, volto all'indagine della *mimesis* quale istinto insopprimibile dell'essere umano, e uno applicativo, legato agli esercizi previsti dalla pedagogia attoriale. La dialettica delle due componenti consente di superare il limite individuato da Wulf e Gebauer nella storia delle speculazioni intorno alla mimesi:

La storia della mimesi non rivela tanto una mancanza di disciplina concettuale, quanto piuttosto una resistenza alla costruzione di teorie. Essa rende evidente, infatti, una sfiducia verso le strumentazioni e i procedimenti di una "teoria pura" che rifiuta qualsiasi mescolanza con la prassi degli esseri umani³.

Per gli studiosi la *mimesis* è anzitutto un'azione corporea, sviluppata dapprima nelle culture orali. Anche quando è verbale rimane comunque un "parlare che mostra": «Alla corporeità della *mimesis* si lega anche il *performativo*, in quanto attualizzazione, esecuzione di ciò che viene mostrato»⁴. Alla nozione si lega la facoltà di fare del rappresentato una forma di spettacolo basato sull'interazione tra mittente e ricevente della rappresentazione. Il metodo mimico di Costa risponde a questa istanza fin dalle sue prime elaborazioni, risalenti all'inizio degli anni '40.

² In particolare, i testi di Maricla Boggio per i tipi di Bulzoni, ma anche L. Piazza, *L'acrobata dello spirito*, Titivillus, Pisa, 2018 e G. G. Colli, *Una pedagogia dell'attore: l'insegnamento di Orazio Costa*, Bulzoni, Roma, 1989. In lavorazione un progetto editoriale diretto da Stefano Geraci, studioso e docente di teatro all'Università Roma Tre, che prevede la pubblicazione di quattro volumi sull'attività di Costa per l'editore La Casa Usher.

³ G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis. Cultura, arte, società* (1992), tr. it. a cura di A. Borsari, Bononia University Press, Bologna, 2017, p. 14

⁴ *Ibid.* Corsivo del testo

In quanto difensore della *mimesis* teatrale, Costa già subito dopo il suo tirocinio presso Copeau si era schierato a tutela della funzione drammaturgica del testo. Nel saggio *La regia teatrale*, apparso nel 1939, scriveva: «La recitazione di un testo in pubblico è [...] una pubblicazione. Quando questo testo è una poesia lirica si pubblica una poesia lirica, quando un discorso si pubblica un discorso, quando un testo dialogico, si pubblica teatro»⁵. L'allestimento drammatico è a tutti gli effetti subalterno alle esigenze del testo, al cui *stile* la rappresentazione deve uniformarsi. Nelle *Note alla regia di un Mistero medievale*, spettacolo allestito da Costa nel 1940, lo stile del testo è inteso come “tono”, coloritura espressiva di una determinata visione del mondo. In particolare, il carattere stilistico delle laude sacre è per il regista evocativo di una dimensione in cui si sciogliono, in una «superiore e formidabile unità», i conflitti e i drammi del singolo, nella «vittoria sul tempo storico [che è] la tipica atmosfera del teatro religioso cristiano, non solo rappresentazione di misteri sacri, ma esso stesso sacro mistero»⁶.

Una simile posizione richiama le teorie espresse da Auerbach nel suo *Mimesis* del 1946, considerato da Wulf e Gebauer «il primo e il più noto lavoro complessivo sulla storia della *mimesis*»⁷, ma successivo alla regia del *Mistero* di almeno un lustro. Anche per Auerbach la disposizione spirituale degli individui trova espressione nel linguaggio poetico, articolandosi in forme specifiche in relazione al periodo storico⁸. Come già quella di Costa, anche la ricerca di Auerbach appare legata alle implicazioni linguistiche e retoriche della letteratura oggetto della propria analisi. Nel primo capitolo del suo *Mimesis* questi indaga ad esempio i caratteri dell'epica omerica, tra i quali la continuità ritmica e l'adozione della paratassi:

I singoli elementi della rappresentazione vengono ovunque messi in chiarissima relazione reciproca, e un gran numero di congiunzioni, d'avverbi, di particelle e d'altri strumenti sintattici, tutti ben definiti nella loro importanza e finemente graduati, delimitano fra di loro le persone, le cose e gli avvenimenti, creando allo stesso tempo un collegamento fluido e continuo⁹.

⁵ O. Costa, *Saggio sulla regia* (1939), in M. Boggio, *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Bulzoni, Roma, 2004, p. 26

⁶ Id., *Note alla regia di un mistero medievale* (1940). Ivi, p. 41

⁷ G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis*, cit., p. 22

⁸ Ivi, p. 24

⁹ E. Auerbach, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale* (1946), tr. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Vol. I, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2000, p. 7

La lineare e piana organizzazione prosodica del verso sarebbe indicativa di una particolare visione del mondo, connotata da “semplicità” nella raffigurazione dell’uomo e «nel rapporto con la realtà della vita»¹⁰. La poesia è insomma espressione del proprio contesto, avvertimento del reale per come esso può presentarsi all’uomo che vive in uno specifico segmento del tempo. In questo, le teorie della mimesi concepite da Auerbach e Costa sono coincidenti; tuttavia, sul piano delle *modalità* dell’espressione si misura uno scarto significativo. Per Auerbach il poetico è un fatto testuale; a questo proposito, osservano Gebauer e Wulf: «Le cose stanno in maniera diversa e più complessa [...] Le trascrizioni testuali della poesia omerica codificano uno stile di discorso essenzialmente tipico del linguaggio parlato e mostrano chiari contrassegni dell’oralità»¹¹. Ciò di cui Auerbach non teneva conto sono le condizioni materiali del *medium* della fruizione, e dunque della performance, legata invece al più ampio quadro culturale di riferimento. Da parte sua, Costa dimostra di essere più consapevole del problema, e per lui l’adesione alle qualità stilistiche del testo non si deve mai tradurre in tentativi decontestualizzanti:

Chi si appresta a mettere in scena un dramma scespiriano parte logicamente da un testo stampato: ebbene in questo testo [...] le scene risultano separate; non solo, ma il cambiamento di luogo contribuisce a creare tra di esse una soluzione di continuità che in realtà non esiste. Chi conosce i sistemi di messa in scena del teatro scespiriano deve ricordare che il mutamento di luogo non comportava un cambiamento di scena, ma un semplice spostamento della scena, con assoluta continuità drammatica: si rilevano in tal modo unità di tono tra scene contigue e addirittura sviluppi unitari che l’interruzione tipografica aveva apparentemente distrutto¹².

Dunque Costa si spinge oltre: per lui la mimesi è anzitutto un’azione corporea, una questione scenica, un dato concreto; le esigenze dell’allestimento spostano la coscienza del rapporto che intercorre tra stile, *mimesis* e realtà sul piano del performativo e delle sue urgenze materiali. Solo così la scenografia e l’interpretazione attoriale possono essere aderenti allo stile poetico ricercato:

Nei riguardi della rappresentazione l’attore è la materia per mezzo della quale si manifesta lo spirito dell’autore, la materia più nobile e come tale la più ribelle. Materia umana, materia autonoma: strana contraddizione in termini. Ma in realtà se vogliamo il dramma dell’attore come uomo è proprio in questa sua contraddizione: essere materia, cioè dover subire

¹⁰ Ivi, p. 15

¹¹ G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis*, cit., pp. 26-27

¹² O. Costa, *Saggio sulla regia*, cit., p. 33

l'impronta del genio altrui, essere autonomo, cioè soffrire di questa imposizione e goderne, che è un po' lo stesso¹³.

Si consideri la posizione di Edward Gordon Craig, il quale aveva rifiutato di vedere nell'uomo un "materiale" adatto al teatro¹⁴. Nella sua ottica, la recitazione del testo era manifestazione della schiavitù imposta dalla letteratura sul corpo dell'attore, ridotto a mera cassa di risonanza di altrui pensieri e utilizzata dal poeta a proprio personale ludibrio¹⁵. Costa si manifesta certo consapevole delle resistenze opposte dall'interprete nei confronti del testo, tanto da riconoscere che alcuni attori possano percepire la battuta come un'entità estranea¹⁶. Tuttavia, il metodo mimico serviva proprio a risolvere questa difficoltà e le sue cause. Esso si fondava sull'idea per cui l'interpretazione del testo, ovvero la traduzione in gesti, atti e voce dell'opera drammaturgica, fosse una vera e propria necessità alla quale l'attore «cede per naturale istinto»¹⁷.

La liberazione di tale istinto consente un allestimento conforme allo spirito poetico del dramma e al lavoro dell'attore:

E così via via sempre partendo dal tono del testo, in virtù di una fantasia mimetica, che direi propria del senso teatrale, dal gesto passando alla veste, dalla veste all'architettura all'ambiente, mi illudo di aver costruito attorno all'iniziale mollusco la sua propria inconfondibile conchiglia, senza rischiare di mandarlo ad abitare, come l'eremita Bernardo, in una conchiglia non sua¹⁸.

L'allestimento delle *Laude* ha presupposto un lavoro sul testo rispettoso del suo stile, della sua coloritura: elocuzione, gesto, scenografie restituivano una mimesi dell'immaginario cui la sacra rappresentazione apparteneva, tanto che alcuni osservatori vi videro un riferimento al Beato Angelico «dell'ultima carola»¹⁹. Per giungere a questo risultato è stata necessaria l'applicazione di una prassi specifica: il metodo mimico, sulla cui teoria ci si soffermerà immediatamente.

¹³ *Ivi*, p. 36

¹⁴ E. G. Craig, *L'attore e la supermarionetta*, in *L'arte del teatro* (1911), trad. it. di F. Marotti, Feltrinelli, Milano, 1971, p. 33

¹⁵ *Id.*, *Di alcune cattive tendenze del teatro moderno*, cit., p. 67

¹⁶ O. Costa, *Note alla regia*, cit., p. 38

¹⁷ *Id.*, *Note alla regia*, cit., p. 38

¹⁸ *Ibid.*, p. 51

¹⁹ *Ivi*, p. 52

3. L'istinto mimico e la rappresentazione ritmica del reale

Nei testi redatti intorno al 1950, Costa delinea una teoria dell'istinto mimico che a pieno diritto inserisce il regista tra quanti, secondo Wulf e Gebauer, hanno individuato nella *mimesis* una nuova matrice antropologica, volta a indagare la nozione come «accesso al mondo, al linguaggio e alla scrittura»²⁰. Studiosi come Benjamin, Adorno, Derrida e Ricoeur non intendono più la mimesi come parametro utile a misurare la fedeltà dell'opera d'arte a un modello. Nei loro studi essa è piuttosto un *comportamento* necessario alla comprensione della realtà mediante il superamento della scissione tra oggetto e soggetto della conoscenza²¹. In questa sede si metteranno in luce alcune tra le molte relazioni che legano Costa a questo ambito di studiosi, al fine di dimostrare l'assoluta attualità delle sue concezioni.

Quando venivano pubblicate le sue *Linee generali d'un metodo mimico per la preparazione dell'attore e per l'interpretazione drammatica*, nel 1950, Costa insegnava in Accademia da cinque anni. Un alone di mistero circonda ancora l'origine dalla quale egli avrebbe tirato fuori, parafrasando le sue stesse parole, “questa specie di sistema”²²: nonostante le *Linee* siano ancora tra i suoi primi atti teorici, rappresentano ad oggi uno dei testi più esaurienti intorno alla concezione di mimesi elaborata dal regista. Esse svolgono una ricostruzione delle fasi attraverso le quali l'uomo sarebbe giunto allo sviluppo delle arti e individuano nel movimento del corpo il loro «comune fattore»²³. A prescindere dalle specifiche tecniche e materiali di ciascuna pratica, l'autore sostiene infatti che l'espressione artistica sia anzitutto una forma di organizzazione del moto, e in particolare del moto istintivo suscitato dall'incontro tra l'uomo e i fenomeni. Come spiegato anche nelle *Note* alla regia del *Poverello* di Copeau, diretto da Costa nel 1950 presso il Duomo di San Miniato, l'istinto mimico sarebbe l'urgenza fisica per la quale «di fronte alla realtà ci adeguiamo ad essa, tendendo ad assumere una forma che ne è la

²⁰ G. Gebauer, C. Wulf, *Mimesis*, cit., p. 321

²¹ *Ibid.*

²² O. Costa, *Lettera al nipote Nicola*, Assisi, 1966, in M. Boggio, *Mistero e teatro*, cit., p. 234

²³ Id., *Linee generali s'un metodo mimico per la preparazione dell'attore e per l'interpretazione drammatica* (1950), in G. G. Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit., pp. 136-37

trasposizione antropomorfica»²⁴. L'uomo è portato per natura a imitare col corpo la forma dell'oggetto che cade sotto i suoi sensi, identificandosi e assimilandosi ad esso secondo una propensione poi censurata dalla civiltà.

Ciò trova un importante referente in Cassirer. Nel capitolo relativo *Il linguaggio nella fase dell'espressione sensibile* de *La filosofia delle forme simboliche*, l'autore aveva criticato gli schemi e i parametri propri della «maniera dogmatica di considerare», la quale «prende le mosse dall'essere del mondo come da un punto dato e ben fisso nella sua unità» e «crea rigide suddivisioni dell'essere: lo divide, per esempio, in realtà “interna” ed “esterna”, in realtà “psichica” e “fisica”, in un modo delle “cose” e delle “rappresentazioni”»²⁵. Invece, osserva Cassirer, lo studio della conoscenza deve emanciparsi da queste costrizioni concettuali per adottare un parametro mobile: il movimento e il correlato senso del movimento, che unifica soggetto e oggetto della rappresentazione nel medesimo rapporto²⁶.

La condizione originaria dell'incontro tra soggetto e oggetto descritta da Cassirer è affine a quella alla quale Costa indusse l'attore Antonio Pierfederici in occasione dell'allestimento del *Poverello* di Copeau, dramma allestito dal regista nel 1950. Costa esortava l'interprete, nei panni di Francesco di Assisi, a sentire in sé la natura lodata dal santo, rendendosene parte senza soluzione di continuità:

San Francesco è come ognuna delle creature esaltate da quella laude e lo è contemporaneamente, in una meravigliosa e apparentemente assurda unità; devi dunque cercare di realizzare questo. Creandoti la natura di ognuna delle creature lodate e provandoti che ognuna della loro qualità può divenire forma vera di atto, di gesto, di voce, in una superiore e quasi soprannaturale creatura²⁷.

L'applicazione del metodo mimico cercava di ripristinare il momento del meraviglioso incontro tra l'uomo e la natura che, come osservato anche da Benjamin, ha caratterizzato in senso ontogenetico e filogenetico l'evoluzione dell'uomo²⁸. Ciò vale anche per Costa,

²⁴ O. Costa, *Note alla regia*, cit., p. 103. Corsivo del testo

²⁵ E. Cassirer, *Il linguaggio*, in *Filosofia delle forme simboliche* (1923), tr. it. di E. Arnaud, Vol. 1, La Nuova Italia, Firenze, 1965, p. 146

²⁶ Ivi, p. 148

²⁷ O. Costa, *Note alla regia* del *Poverello*, in M. Boggio, *Mistero e teatro*, cit., p. 104

²⁸ W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica* (1933), tr. it. di E. Gianni, Vol. 5, Einaudi, Torino, 2003, p. 848

il quale delinea un vero e proprio processo di sviluppo della facoltà mimetica. Secondo il regista, alla pedissequa riproduzione degli aspetti esteriori degli oggetti della percezione, sarebbe subentrata la “mimazione”, da intendersi come «l’azione spontanea con la quale si risponde, con l’intento che chiamiamo imitativo, alla vita di un fenomeno identificato come unitario e dotato di vita propria»²⁹. La mimazione avviene quando l’individuo diviene consapevole dei rapporti che intercorrono tra i propri arti e le parti del fenomeno rappresentato; ad esempio, si verifica quando il bambino, nel mimare il volo di un uccello, muove le braccia come se fossero ali. In questo modo si stabilisce una corrispondenza biunivoca tra il soggetto e l’oggetto della percezione, che viene investito di una qualità umana o, per dirla con Cassirer, di una «superiore spontaneità spirituale». Il bambino che muove le sue braccia diviene, nella propria coscienza, un uccello, e allo stesso modo l’animale viene antropomorfizzato, giacché si pone una relazione tra le sue ali e gli arti superiori dell’essere umano. In questo modo il movimento mimico lega in un unico momento il soggetto e l’oggetto della rappresentazione, uniti da una reciproca analogia. Ma Costa non si è limitato alla sola speculazione: egli ha posto tali idee alla base di un’effettiva prassi attoriale. L’indagine del suo “mimetodo” completa e vivifica le nozioni altrove espresse soltanto in sede teorica; ma essa comporta anzitutto alcune considerazioni sulle idee del regista intorno al “ritmo”, sul quale fonda l’intero approccio pedagogico.

Secondo il regista la mimazione di un fenomeno è resa possibile dall’individuazione dei suoi “ritmi”. Il mimante, nel confrontarsi con l’oggetto che cade sotto i suoi sensi, scorge nella sua configurazione un comporsi di picchi e inflessioni, una maggiore o minore pregnanza di determinati dati formali. Tali qualità costituiscono un motivo modulare, si potrebbe dire un *pattern*, come Costa spiegava ancora nel 1970:

Nella ricchezza dei dati viene colto istantaneamente il ritmo apparente, nella sua forma udibile o visibile più affine all’osservatore [...], venendo insieme il numero minore possibile di accidenti espressivi: gli accenti della forma. [...] Sia questa una realtà fisica o una adozione psicofisiologica, è certo che il ritmo è l’elemento sintetizzatore per eccellenza, e anche

²⁹ O. Costa, *Linee*, cit., p. 151

quando ci si trovi davanti a un moto continuato la tendenza è di rinvenirvi la struttura metrica³⁰.

Tale concezione di ritmo trova corrispondenza in certi spunti elaborati nell'ambito della *Gestalt*, come oltretutto ammesso dallo stesso Costa³¹. Ad esempio in *Arte e percezione visiva* (del 1954, quattro anni successiva alle *Linee*), Rudolph Arnheim sostiene che la percezione “afferra” soltanto alcune caratteristiche preminenti tra le numerose informazioni contenute all'interno dell'immagine: «Siamo in grado di riconoscere un conoscente a grande distanza soltanto dalle proporzioni o dai movimenti quanto mai elementarmente abbozzati»³². Tali “caratteristiche preminenti” sembrano assolvere alla stessa funzione che Costa attribuisce al ritmo; si consideri intanto come per Arnheim la facoltà di individuare aspetti salienti propria della visione implica l'applicazione di “concetti percettivi sintetici”:

Il percepire consiste nella formazione di “concetti percettivi”. Ad un normale modo di pensare questa terminologia apparirà alquanto spiacevole, giacché di solito si considera che i nostri sensi siano limitati a dati concreti, mentre i concetti hanno a che fare con dati astratti. E tuttavia il processo visivo [...] sembra rispondere ai requisiti di una formazione concettuale³³.

Questo accade perché la visione organizza il materiale sensibile entro schemi formali, compiendo «a un livello sensoriale ciò che, nel campo del ragionamento, si indica come “comprensione”»³⁴. Il ritmo costiano, che nelle *Linee* è stato descritto come “definitore di forme”³⁵, ha la stessa funzione dei concetti percettivi: esso sintetizza la forma isolandone i tratti peculiari, i quali poi diventano il contenuto oggettivo della mimazione: «Il rispecchiare istantaneo [...] si ordina nelle nostre membra secondo motivi che partecipano a un tempo della forma grafica dell'oggetto e del suo ritmo con particolare rilievo di accentature e inflessioni»³⁶. Non solo: Arnheim e Costa concordano nel

³⁰ Id., *Relazione presso la Fondazione Isola di S. Giorgio* (1978), in M. Boggio, *Mistero e teatro*, cit., p. 154

³¹ «Attività filosofica molto vicina alla nostra mimica è la filosofia della Gestalt», ma non aggiunge altro in proposito. Id., *Intervista* (1992), in L. Piazza, *L'acrobata dello spirito*, cit., p. 21

³² R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954), tr. it. Di G. Dorfles, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 56

³³ *Ivi*, p. 59

³⁴ *Ibid.*

³⁵ O. Costa, *Relazione*, cit., p. 154

³⁶ Id. *Linee*, cit., p. 139

sostenere che la forma sia in sé dotata di un contenuto affettivo che prescinde dalla disposizione psicologica dell'osservatore, ma che piuttosto appartiene alla conformazione visiva propria dell'oggetto della visione³⁷. È su questo punto che interviene il mimetodo costiano: all'interprete non viene chiesto di riprodurre un aspetto esteriore o una condizione psichica, ma anzitutto di addentrarsi nella forma dell'oggetto accogliendone, attraverso l'analisi e la performance di ritmi sintetici, il nucleo fisico e affettivo che ne consente al contempo la conoscibilità e la restituzione mimica.

Ne *L'uomo e l'attore*, il documentario sul mimetodo diretto da Maricla Boggio, è possibile vedere come avvenisse concretamente la mimazione del fenomeno³⁸. In un episodio, Costa invita i suoi allievi a mimare una nuvola. Gli studenti non assumono la forma esterna del fenomeno, ma piuttosto agiscono una successione di gesti ampi, distesi: il ritmo visivo del loro moto è lento, ampio come vapore. Successivamente, chiamati a divenire pioggia e grandine, gli studenti incrementano la velocità del proprio movimento, muovendo gli arti secondo archi spezzati e irruenti, in caduta verso il basso. Quando "spiove" si rasserenano: il ritmo torna a dissiparsi, fino all'estinzione del gesto. I mimanti non hanno riprodotto una forma esterna, ma sono entrati appassionatamente al suo interno, traducendone la ritmica figurale in moto, in atto umano. Attraverso la mimazione, gli allievi di Costa apprendono un modo nuovo, più autentico, di conoscere il mondo adattandovisi fisicamente.

Il corpo è inteso da Costa come un dispositivo gnoseologico. È un punto che richiama le teorie di Plessner, il quale nel 1936 aveva definito il sistema motorio come il *medium* necessario alla comprensione della realtà, poiché esso presiede all'attività sensoria³⁹. Per Plessner la conoscenza consiste nella reciproca adattabilità tra le proprietà strutturali delle cose e le modalità di azione dei sensi:

³⁷ Arnheim riporta un'esperienza a questo proposito interessante: «Quando osserviamo un danzatore, la tristezza o la gioia dell'atteggiamento sembrano essere direttamente implicite nei movimenti stessi della danza [...]. Il significato di questa teoria si può illustrare riferendoci ad un esperimento da Jane Binney nel quale i membri d'un gruppo danzante d'un college furono richiesti individualmente di improvvisare su argomenti come la tristezza, la forza, o la notte. Le esecuzioni dei diversi danzatori mostrarono un notevole accordo: per esempio nella rappresentazione della tristezza il movimento era lento e limitato a uno stretto percorso, si valeva prevalentemente di forme curve e mostrava scarsa tensione». R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit, p. 365-66

³⁸ M. Boggio, *L'uomo e l'attore*. Firenze, il MIM, prod. Rai, Roma, 1985

³⁹ H. Plessner, *Sensibilità e intelletto. Un contributo sulla filosofia della musica* (1936), in *Studi di estesiologia. L'uomo, i sensi, il suono*, tr. it. di A. Ruco, CLUEB, Bologna, 2007, p. 121

La natura senza un occhio che la vede, un orecchio che l'ascolta non sarebbe effettivamente luminosa, ma possibilmente luminosa, mai sonora ma possibilmente sonora [...] In ogni qualità si ha l'aspetto percettibile della cosa e la modalità di sensazione del soggetto. Entrambe si adattano strettamente l'una all'altra, cosicché nella percezione di partecipa alla proprietà delle cose riproducendole⁴⁰.

Allo stesso modo per Costa «il proprio dell'uomo è proprio qui: l'incontro (o all'incontro) di una disponibilità motoria organica con la sollecitazione offerta dalle immagini a realizzarla secondo un'analogia immediata e sempre più sottile e capillare».

Per il regista la mimazione è un processo conoscitivo che consta di due fasi: una interpretativa e una creativa⁴¹. È interpretazione stabilire una relazione analogica tra il *pattern* ritmico del fenomeno e le condizioni fisiche ed espressive del mimante. È creazione la scelta impreveduta di soluzioni attoriali attraverso le quali rendere la rappresentazione del modello, ed è legata alla specifica corporeità di ogni interprete. I due momenti non sono coincidenti:

Se anteponiamo il termine "interpretativo" al termine "creativo" è per il fatto che questo rispecchiamento plastico e ritmico dell'oggetto avviene prima di tutto con un apprezzamento delle sue parti e con una riduzione di questi rapporti ai mezzi espressivi corporei di cui disponiamo; e questo è proprio interpretazione⁴².

Mentre le regie coeve, prima di avanguardia e poi di post-avanguardia, sostituivano alla rappresentazione drammatica una più libera e creativa gestualità, Costa nelle *Linee* affermava che «forse creatività per l'uomo è il grado di originalità dei rapporti di corrispondenza tra oggetto e immagine riflessa: *invenzione sì, ma di analogie*»; all'uomo non resta che «l'illusione della creatività»⁴³. L'originalità assoluta è inarrivabile: ciò che invece è concesso è il reperimento di somiglianze imprevedute tra gli oggetti del creato, ai quali assimilarsi in corpo e spirito. Rispetto alle rivendicazioni del teatro contemporaneo, le posizioni di Costa potrebbero apparire retrive. In realtà, esse avevano lo scopo di fornire all'uomo di teatro strumenti critici originali, utili al raggiungimento di un'interpretazione nuova e più espressiva del testo drammatico. Alle rumorose istanze

⁴⁰ Id, *Autorappresentazione inedita alla "Unità dei sensi"* (1980), cit., p. 68

⁴¹ O. Costa., *Linee*, cit., pp. 138-39

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

delle ricerche contemporanee, Costa ha voluto sostituire una poetica che rivitalizzasse le prassi tradizionali dall'interno. È in questa direzione che bisogna intendere il lavoro che il regista compiva sul testo drammaturgico, al quale si avvicinava secondo modalità rispettose dell'umana e istintiva predisposizione alla mimesi.

4. Poesia e metafora: l'interpretazione mimica del dramma

Il mimetodo costiano prevedeva degli esercizi sulla mimesi dei fenomeni naturali. Ciò era preventivo all'interpretazione del testo, fine ultimo dell'insegnamento del regista. Per comprendere questo punto, è necessario ripercorrere le fasi che, secondo Costa, prendono le mosse dall'incontro dell'uomo con i fenomeni per giungere alla nascita del linguaggio. Come si è visto in precedenza, Costa aveva elaborato un sistema che consentiva di convogliare nell'eloquio attoriale le forze espressive liberate dalla mimesi della natura, in senso sia filogenetico che ontogenetico. L'azione del ritmo spinge l'iniziale, inconsapevole, disordinata imitazione a configurarsi come una vera e propria danza: «La nostra ansia espressiva non potendo contentarsi del corto gesto indicativo che il nostro corpo [...] si affatica a moltiplicare, distinguere e precisare, usurpa ambiziosamente ogni altro modo che possa servigli di prolungamento, estensione e sublimazione al suo»⁴⁴. A un certo punto la danza si rivela insufficiente e la tensione rappresentativa spinge verso una forma ancora più aderente all'oggetto della mimesi: la poesia. Così, negli anni Settanta, e dunque nel pieno della “svolta performativa” di cui tratta Fischer-Lichte, Costa sosteneva nel corso di una relazione presso la Fondazione Cini di Venezia:

La nostra ansia espressiva s'impadronisce, proprio manifestamente immedesimandosi in tutte le dimensioni sperimentate e sperimentabili, di ogni fenomeno grazie al quale possa espandere non solo con le parole il linguaggio. Non solo con le parole perché, come insegnano i poeti, nominare vuol dire dichiarare fraternità o addirittura identità⁴⁵.

Ancora una volta, le posizioni di Costa sono affini a quelle sostenute da Benjamin nel suo *Sulla facoltà mimetica*, dove viene posta a fondamento della mimesi la danza mediante la quale l'uomo imitava i moti cosmici, in una “lettura” fisica delle rotte astrali. Tale

⁴⁴ Id., *Relazione*, cit., p. 165

⁴⁵ *Ibid.*

funzione confluisce poi nell'astrologia, decrittazione delle fasi planetarie per mezzo della magia, per trasferirsi infine nel linguaggio: «Così la lingua sarebbe lo stadio supremo del comportamento mimetico e il più perfetto archivio di similitudini immateriali: un mezzo in cui emigrarono senza residui le più antiche forze di produzione e ricezione mimetica, fino a liquidare quelle della magia»⁴⁶. Il passaggio dal gesto al linguaggio è stato analizzato in termini simili anche da Cassirer, il quale a questo proposito cita gli studi di Wundt sul gesto prensile dell'infante: se il bambino dapprima si serve del gesto per afferrare, e poi indicare un oggetto, successivamente interviene il linguaggio quale una forma di significazione più alta. L'emancipazione del suono dal gesto consente una maggiore varietà di esiti, che conferiscono alla comunicazione una "capacità formatrice" in grado di rendere le «delicate sfumature e le più tenui oscillazioni del processo rappresentativo»⁴⁷.

Come per Benjamin e Cassirer, anche Costa sosteneva che la parola è subentrata al gesto mimico per rappresentare il fenomeno in modalità più precise e adeguate. Tuttavia per il regista il linguaggio non è mero superamento del moto fisico: esso non nasce a partire dal gesto mimico, ma *nel* gesto e anzi ne è parte; non vi si contrappone, ma ne è specializzazione sonora. Costa, attento studioso della corporeità dell'interprete, intende la fonazione come gesto agito dagli organi preposti: «Mentre il corpo assume, per sollecitazione delle forze mimiche, una certa forma, contemporaneamente una forma analoga (cioè una disposizione tensiva, una disponibilità a determinate risonanze) viene assunta dall'apparato fonatorio»⁴⁸. La poesia è immagine uditiva dell'oggetto della percezione. È necessario adesso comprendere in che modo il metodo mimico applichi questa teoria all'interpretazione "metaforica" del testo drammatico, prendendo come esempio una lezione tenuta dal Maestro.

Durante un corso tenuto negli anni Novanta, trascritto da Maricla Boggio in *Orazio Costa maestro di teatro*⁴⁹, gli allievi si concentrano sul monologo nel quale Sigismondo, protagonista de *La vita è sogno* di Calderon de La Barca, esprime con rabbia la

⁴⁶ W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, cit., p. 852

⁴⁷ E. Cassirer, *Il linguaggio*, cit., p. 155

⁴⁸ O. Costa, *Relazione*, cit., p. 159

⁴⁹ Id., *Lezione XXIV – 17 aprile 1991*, in M. Boggio, *Orazio Costa maestro di teatro*, Bulzoni Editorie, Roma, 2007, p. 198

frustrazione che gli deriva dalla prigionia al quale era stato costretto dal padre. Qui il personaggio descrive la propria condizione senza mai fare ricorso a immagini naturali: il problema degli studenti era dunque quello di comprendere quale dovesse essere l'oggetto della mimazione. La soluzione è subito trovata e Sigismondo viene equiparato a un vulcano⁵⁰. Le qualità geologiche del vulcano sono affini a quelle del carattere di Sigismondo: nei momenti che precedono l'eruzione esso si presenta come una montagna solitaria, minacciosa anche quando non è in attività. Interpretare Sigismondo *come se* fosse un vulcano significa interpretarlo metaforicamente, e non si tratta di una questione astratta: una volta individuata l'immagine metaforica, gli attori si esercitano sulla mimesi dei ritmi del fenomeno, per poi passare gradualmente alla recitazione vera e propria, nella quale canalizzano le forze espressive proprie della mimazione gestuale. Il risultato è un'interpretazione emotivamente coinvolgente per il pubblico, al quale l'interprete garantisce che il testo sia dotato della stessa evidenza icastica di un'immagine. Con ciò non si intende che il poeta abbia pensato a un vulcano nella caratterizzazione del personaggio; piuttosto, obiettivo di Costa è ripercorrere il processo mimico all'origine dell'atto poetico, ovvero il momento della scoperta e dell'incontro con il fenomeno: se la poesia è espressione dell'agitazione interiore provata dall'uomo innanzi al meraviglioso che lo circonda, il metodo mimico vuole risalire a questo momento originario (definito "temperie"), da cui deriva il fatto artistico.

Per Costa tutte le espressioni mimiche sono esito di un processo metaforico: «Varrebbe la pena di considerare un poco come il fenomeno della mimesi così inteso si possa ritenere essenzialmente alla base della metafora e di tutte le arti»⁵¹. Per questo, è possibile ascrivere Costa al gruppo di pensatori che nel corso del Novecento liberarono lo studio della metafora dai limiti dell'indagine retorica in auge fino al secolo precedente. Tra questi Ricoeur, ne *La metafora viva* del 1975, si concentrò sull'analisi delle implicazioni conoscitive insite nel processo metaforico, depurando l'originaria trattazione aristotelica dalla successiva postura tropologica⁵². Per il francese stabilire correlazioni analogiche tra le cose, che è il proprio della metafora, produce una realtà altra e rinnova in tal modo

⁵⁰ *Ivi*, p. 199

⁵¹ *Id.*, *Linee*, cit., p. 144

⁵² P. Ricoeur, *La metafora viva* (1975), tr. it. Di G. Grampa, Jaca Book, Milano, 1981

l'atto della creazione, producendo nuovi significati: il ricorso alla metafora si pone nettamente al di là di ogni funzione puramente denotativa del linguaggio. Anche per Costa la metafora non è mero tropo stilistico:

La metafora, forma concisa della similitudine, sembra prodursi naturalmente come la sovrapposizione ed estensione di significati o aspetti esteriori. Noi riteniamo che il processo metaforico sia più complesso e prolungato anche se con l'andar del tempo subisce una singolare ed efficace contrazione⁵³.

La metafora è un processo complesso, nonostante sembri essere soltanto la formulazione sintetica di una similitudine. Come osserva pure Ricoeur: «La similitudine dice “questo è *come* quello”; la metafora dice: “questo è quello”»⁵⁴ e dunque rispetto alla prima manca di un elemento. Per Costa l'elemento soppresso è proprio la persona del mimante:

Due o più avvenimenti contigui [...] che si affacciano nella presenza di due o più fenomeni [...] possono collegarsi (anzi originariamente si collegano) attraverso l'intermediario della mia attività mimica e della conseguente pateticità emotiva, ma possono (e finalmente avviene proprio questo) incatenarsi per cortocircuito, evitando il lungo giro e la ripetizione della mia presenza mediatrice⁵⁵.

La fisicità del mimante, atteggiata secondo i ritmi del fenomeno, non si limita a divenire *come* il fenomeno, restituendone una similitudine, ma è a tutti gli effetti il fenomeno, e dunque sua metafora vivente. La metafora poetica è per il regista l'espressione più alta della mimesi: nella poesia il soggetto si indentifica così strettamente con l'oggetto della sua mimazione da divenire sottinteso. D'altronde, come insegna Luzi, autore legato a Costa da una profonda e reciproca stima, la persona del poeta è una persona puramente simbolica, colma degli attributi degli oggetti del suo poetare⁵⁶.

⁵³ O. Costa, *Relazione*, cit., p. 162

⁵⁴ P. Ricoeur, *La metafora viva*, cit., p. 35

⁵⁵ O. Costa, *Relazione*, cit., p. 162

⁵⁶ M. Luzi, *Le parole agoniche della poesia*, in *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, Garzanti, Milano, 1995, p. 302. «La personalità del poeta è una personalità riassorbita e quasi invisibile, in quanto essa è dissimilata nell'impersonalità» e vive questa condizione perché «nella naturalezza del poeta le proprietà e gli attributi soggettivi non sono più separati da quelli oggettivi». Ivi, p. 83

5. La struttura mimica del testo drammaturgico

L'interpretazione metaforica del testo propugnata da Orazio Costa consente la resa espressiva del carattere del personaggio attraverso il ricorso ad immagini poetiche: tale approccio è estendibile all'architettura del fatto letterario nella sua interezza. L'analisi del dramma proposta dal regista è affine all'interpretazione mimica di un fenomeno; soltanto, all'indagine dei ritmi formali dell'oggetto della percezione sostituisce la ricerca di "colpi di scena" e "nodi", gli aspetti rilevanti dell'intrigo drammatico. Di essi già il saggio su *La regia teatrale* del '39 aveva offerto un'iniziale descrizione. I nodi erano stati definiti come i "piloni" sui quali si regge l'intera costruzione drammatica, vertici di ideali *climax* narrativi attorno ai quali si organizza lo svolgimento della trama⁵⁷. I colpi di scena sono invece battute o azioni inaspettate, che intervengono sul corso dell'azione senza determinarne uno stravolgimento definitivo. Nodi e colpi di scena sono momenti salienti, ritmi narrativi la cui combinazione consente l'intreccio narrativo: come da tradizione, quest'ultimo non è altro che rappresentazione delle vicende umane in un tempo definito, il tempo del dramma. Un tempo umanissimo, "antropomorfizzato" allo stesso modo in cui si personifica un fenomeno quando lo si mima nei suoi ritmi espressivi e formali⁵⁸. Il tempo del dramma è metafora del tempo dell'uomo.

La mimesi scenica non è riproduzione cronachistica di fatti accaduti, ma esito di un processo che isola e ricombina gli eventi dotandoli di nuovi significati. Essa è mimazione della realtà umana:

La vera poesia, per definizione quasi, è là ove, interrotto o annullato il flusso del ripetersi quotidiano previsto, si affaccia, col suo inconfondibile accento, l'inedito, e l'attore lo sa che può venire a battezzare e salvare anche il quotidiano, non necessariamente lo straordinario⁵⁹.

Le vicende umane, poetizzate, vengono dotate di particolare evidenza ed esemplarità, come ancora una volta viene confermato da Ricoeur, quando stabilisce una relazione esplicita tra *mimesis*, realtà, intrigo e metafora:

⁵⁷ O. Costa, *La regia teatrale*, cit., p. 34 e segg.

⁵⁸ Id., *Lezione tenuta alla Scuola di Espressione e Interpretazione Scenica di Bari* (1983), in M. Boggio, *Mistero e teatro*, cit., p. 180

⁵⁹ Id., *Come può nascere l'attore* (1940), in *ivi*, p. 73

Presentare gli uomini “come agenti” e tutte le cose “come in atto”: potrebbe esser questa la funzione ontologica del discorso metaforico. In tale discorso, ogni potenzialità latente d’esistenza appare come dischiusa, ogni capacità potenziale d’azione come effettiva. L’espressione viva è quella che dice l’esistenza viva⁶⁰.

Tanto per Costa come per Ricoeur, se la metafora è un invito a “vedere come”, allo stesso modo «l’opera narrativa è un invito a vedere la nostra *praxis* “come”»⁶¹. La metafora ri-descrive il mondo, mentre l’intrigo lo ri-significa secondo l’invito del poema⁶².

8. Verso una nuova mimesi

All’interno dei suoi scritti Costa non dichiara mai esplicitamente gli eventuali rapporti che le sue teorie possano intrattenere con la coeva discussione relativa al concetto di mimesi. Oltretutto, se il metodo mimico del regista sembra fornire fin dagli esordi una era e propria teoria della mimesi, questo termine appare nei suoi scritti più tardi. Laura Piazza individua nel *Quaderno 32* del 1983 una maggiore consapevolezza rispetto a un possibile inserimento delle proprie idee all’interno di un più ampio dibattito teorico, a circa un trentennio dalle prime applicazioni del mimetodo⁶³. Non possiamo sapere in che misura il regista frequentasse i testi e le teorie degli studiosi cui la sua opera è stata ascritta nel corso di questa ricerca. Certamente, le sue opinioni non sono quelle di un pensatore isolato. Già nei primi anni del Novecento Jane Ellen Harrison, studiosa dell’ambito dei *Cambridge Ritualists*, a partire dalla lettura di Frazer, aveva sostenuto che l’agire mimico «*Desires to recreate an emotion, not to reproduce an object*»⁶⁴ concezione che teneva maggiore conto delle origini presocratiche della nozione. In sede antichistica gli studi di Herman Koller, Gerard Else e Göran Sörbom, pur nella diversità delle loro posizioni,

⁶⁰ P. Ricoeur, *Tempo e racconto* (1983), tr. it. di G. Grampa, Jaka Book, Milano, 1983, p. 90

⁶¹ *Ivi*, p. 133

⁶² *Ivi*, p. 131

⁶³ L. Piazza, *L’acrobata dello spirito*, cit., p. 56: Rispetto a un passaggio in cui Costa scriveva «Naturalmente non si tratterebbe più solo di Mimica ma di Mimesica in quanto studio approfondito su di essa e non più soltanto raffinamento della sua pratica», la studiosa scrive: «In sostanza il passaggio dalla dizione di “mimica” a quella di “mimesica” sarebbe esemplificativa del lungo itinerario di ricerca e teorizzazione che dalla prima intuizione ha portato Costa a formulare una tecnica strutturata [...]»

⁶⁴ J. E. Harrison, *Themis: a Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1912

avevano ricondotto la mimesi a un nucleo drammatico originario, svincolato dalla generica esigenza di riprodurre fedelmente l'esteriorità di un oggetto – che è la concezione prevalente a partire dai *Memorabilia* di Senofonte. E in effetti su questo punto Costa si dimostra singolarmente chiaro:

La mimesi originaria purtroppo dura fino a Socrate, poi con Socrate e Platone già diventa, chissà perché, “imitazione”. [...] Poi arriva Aristotele. Fino a che punto questa trasformazione da parte di Aristotele salva ed esalta il principio originario di mimesi è da vedere. [...] In fondo la nostra mimica vuole essere un recupero della mimica originaria presocratica in una ideale e possibile continuazione, che c'è stata, ma a livello inconsapevole⁶⁵.

La teoria costiana della *mimesis* si rivela infine storicamente più consapevole del previsto. Il confronto con gli studiosi posti da Wulf e Gebauer nel “canone” sopra citato (Cassirer, Benjamin, Ricoeur) non è dunque una mera pretesa di legittimazione; aggiungiamo inoltre che sarebbe erroneo, se non addirittura impossibile, cercare di collocare Costa all'interno di una specifica scuola di pensiero. Egli ha partecipato al dibattito condividendone i temi fondamentali, ma dal suo personalissimo punto di vista, in parte inaspettatamente coincidente, in parte irriducibilmente estraneo alle conclusioni cui è giunta la discussione a lui coeva. Se nel Novecento la *mimesis* è stata intesa come uno strumento di accesso al mondo e al linguaggio, il metodo mimico di Orazio Costa si è spinto oltre, offrendo all'attore e all'uomo, in concreto, mimicamente, le chiavi materiali di questo accesso. Nonostante le sfortune che in più punti hanno caratterizzato la biografia del regista, il mimetodo consegna all'individuo uno strumento nei fatti straordinario. Esso consente di ristabilire un rapporto poetico con il proprio residuo istintuale e con il cosmo, agito attraverso il recupero di un tempo in cui

La fraternità con tutte le cose tentava di essere la più ovvia naturalezza, la più pura “fraterna” contiguità con le cose, con l'aria, col vento, confacendosi col suo farsi “nubilo” e “sereno” e trovando in “ogni tempo” la temperie dei sentimenti più vari⁶⁶.

Sono le parole con le quali il regista descriveva la condizione di gaia adesione al creato che la messinscena del *Poverello* aveva rappresentato, o aveva cercato di rappresentare. Per mezzo della mimazione, l'uomo è nelle condizioni di perseguire una naturalità non

⁶⁵ O. Costa, *Quaderno 32, 20 gennaio 1983*, in L. Piazza, *L'acrobata dello spirito*, cit., p.213

⁶⁶ Id, *Note alla regia del Poverello*, cit., p. 105

così spontanea, se è vero che deve essere *tentata*. Tuttavia, Costa ha restituito alla scena la sua funzione più importante: la ricerca dell'individuo che, immedesimandosi in altro può, paradossalmente, ritrovare sé stesso.

On the Continuity Between Art and Play: Mimesis and Fiction Between Gombrich and Walton

Teresa Schillaci

teresa.schillaci@phd.unipi.it

Mimesis is a key concept in the debate that led to the dawn of analytic aesthetics, namely that of the ontology of art. In particular, Kendall Walton's reading of mimesis follows Ernst Gombrich's insights, and it radicalizes the line of continuity between art and play. Walton identifies a cross-cutting form of representationality which is common to many practices, such as play, art, and sports. The purpose of this essay is to highlight the divergences between Walton and Gombrich on the object of representation. Besides, the aim of the paper is also to investigate whether Walton's claim that representationality in games and artworks is identical and not merely analogous may underlie artistic practice.

Keywords: Make-believe; Walton; Gombrich; play; mimesis; depiction

Sulla continuità tra arte e gioco: mimesi e finzione tra Gombrich e Walton

Teresa Schillaci

teresa.schillaci@phd.unipi.it

1. Estetica e mimetica

I fondamenti delle arti rappresentazionali costituiscono l'oggetto di interesse della ricerca di Kendall Walton, incentrata sul comune ruolo della partecipazione al far finta che hanno le rappresentazioni¹. Dipinti, romanzi e opere teatrali svolgono un qualche ruolo nella creazione di una finzione della quale lo spettatore, come vittima e complice, partecipa attivamente, tramite l'immaginazione.

La ricerca di Walton mostra l'indubitabile influenza gombrichiana già nel modo di impostare il discorso della rappresentazione a partire da questioni percettive². È individuata infatti una dinamica che caratterizza trasversalmente creazione e fruizione delle arti, sulla scia delle suggestioni di Gombrich sulla psicologia della rappresentazione pittorica³. Questa linea di ricerca, caratteristica del momento sorgivo dell'estetica

¹ K. Walton, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali* (1990); trad. it. di M. Nani, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2011.

² Lo studio di Walton nel campo della rappresentazione non è limitato a *Mimesi come far finta*. Si veda per esempio il più tardo *In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence*, Oxford University Press, New York 2015. Qui Walton approfondisce la fruizione dell'opera d'arte, per lo più poetica e musicale, alla luce delle qualità espressive della stessa, e dell'esperienza immaginativa di trovarsi nei panni degli altri. Per ragioni di chiarezza, tuttavia, a questo livello della trattazione sarà sufficiente affrontare l'analisi di Walton alla luce dello scritto del 1990.

³ «One adult activity that involves make-believe is that of *making* and *looking* at pictures» (corsivo mio) K. Walton, *Marvelous images. On values and the arts*, Oxford University Press, New York, 2008, p. 63.

analitica⁴, emerge in particolar modo in *Arte e Illusione*, laddove Gombrich esamina una via alternativa a quella dell'imitazione della realtà come criterio tipico dell'arte⁵. L'opera si presenta in effetti come uno studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica, ossia un'analisi che oltrepassa i confini dell'arte come disciplina, e coglie gli aspetti legati alla percezione e all'illusione ottica. In questa indagine, è presa in esame l'illusione sia dal punto di vista della creazione da parte dell'artista, sia della fruizione da parte dell'osservatore. Queste due pratiche sono comunemente subordinate infatti alla capacità mimetico-rappresentazionale, intesa come elaborazione di illusione estetica⁶.

L'illusione cui Gombrich fa riferimento già nella scelta del titolo deve essere anzitutto distinta dall'inganno: sostenere che l'opera d'arte illuda della propria realtà significa affermare che nella rappresentazione ciò che viene esperito supera la semplice somma numerica di ciò che viene visto. È chiaro, dunque, che l'accezione data alla parola illusione, e che viene mantenuta per tutta l'opera, informa del proposito di Gombrich di indagare la capacità dell'opera di generare un'illusione, che non necessariamente incorpora un'illusione ottica. L'inganno ottico, che pure può far parte dell'opera, non è necessariamente presente nell'illusione estetica; ciò che è imprescindibile è invece il binomio vedere-sapere, perché non si dà alcuna percezione che non sia densa di schemi interpretativi⁷. Se è vero, dunque, che non è sufficiente che un'opera sia una rappresentazione per essere un'opera d'arte, il tratto della generazione di un'illusione però è collocato all'origine della questione del percepire l'arte, che è condizionato dal sapere.

⁴ Le ricerche di ontologia dell'arte che si soffermano sulla differenza tra la percezione di un oggetto come la tela e quella di un oggetto estetico come l'opera d'arte, caratterizzano gli albori dell'estetica analitica; si veda per esempio R. Wollheim, *L'arte e i suoi oggetti* (1980); trad. it. di G. Matteucci, Marinotti Edizioni, Milano 2013. Nel caso di questa trattazione, l'ontologia dell'arte, luogo teorico in cui collocare la questione del far finta, è esaminata per lo più su un versante pragmatico, lasciando da parte le questioni più strettamente concettuali sulla definizione dell'arte, per le quali si rimanda a P. D'Angelo, *La definizione dell'arte*, in P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari 2008.

⁵ E. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1960), trad. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 1965.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 243.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 107-111.

L'interpretazione della rappresentazione da parte di Walton, sebbene manifesti la netta influenza di Gombrich, si caratterizza per una differente concezione del rapporto tra gioco e arte, cruciale per comprendere l'ambizione di una teoria comprensiva e unificata delle attività immaginative di far finta. Il presente saggio si pone l'obiettivo di chiarire proprio questa relazione, anzitutto presentando la via waltoniana di una mimetica delle attività immaginative, e secondariamente mostrando le divergenze tra Gombrich e Walton in merito alla dimensione ludica.

Alla base della rappresentazione è riconosciuta un'operazione di far finta immaginativo, caratterizzato da regole condivise dal contesto sociale di pertinenza. Ciò, se da un lato caratterizza peculiarmente l'esperienza estetica, come attività disinteressata e da cui scaturisce piacere, dall'altro apre la possibilità di una lettura integrata dell'illusione, che non è vincolata esclusivamente all'oggetto dell'arte. La «rappresentazionalità»⁸ alla base dell'attività artistica è in realtà un'attività trasversale di significazione che è propria di qualsiasi atteggiamento umano calato in una precisa socialità. Tra le forme di rappresentazione, dunque, l'opera d'arte, in qualsiasi oggetto essa consista, non si presenta come un caso isolato e bizzarro di reazione all'ambiente circostante, ma semmai come una delle tante esternazioni della rappresentazionalità intesa come attività dell'immaginare.

Per comprendere questa strategia argomentativa volta alla generalizzazione della rappresentazionalità, sembra utile considerare scrupolosamente l'*Introduzione* di *Mimesi come far finta* almeno per due ragioni: in primo luogo in essa emerge una terminologia fondamentale per tutto il resto dell'opera, in secondo luogo si delinea uno schema argomentativo che chiarisce già in parte il finzionalismo di Walton. Per quanto concerne la terminologia, è premura dell'autore anzitutto distinguere il «*punto di partenza*»⁹ (*starting point*) dall'«*ambito*»¹⁰ (*scope*), ossia dal campo di applicazione della propria teoria: se il primo non è altro che l'osservazione delle opere, insieme alla consapevolezza dell'importanza che rivestono nella cultura, il secondo è più difficile da definire univocamente. La difficoltà nell'enunciare la categoria di oggetti che rientrano nei confini della rappresentazione non è dovuta solo all'estrema eterogeneità di tali opere e alla

⁸ K. Walton, *Mimesi come far finta*, cit., p. 20.

⁹ *Ivi*, p. 19.

¹⁰ *Ibid.*

presenza di casi limite, ma più in generale «quello che è preoccupante è il fatto che non siamo in grado facilmente di dire perché qualcosa conti o non conti come rappresentazionale o perché stia sul confine, o che cosa riguardo ad esso si dovrebbe apprendere per decidere in un senso o nell'altro»¹¹. Un'esplorazione orizzontale volta a stabilire i confini dell'arte, così come del rappresentazionale si rivela opera infruttuosa e fuorviante rispetto all'obiettivo, e cioè la comprensione del come e del perché si osservino le opere d'arte in quanto opere e non in quanto oggetti.

In secondo luogo, la strategia argomentativa seguita da Walton prevede non un'esplorazione orizzontale, volta a stabilire il campo di applicazione del rappresentazionale, ma piuttosto un approfondimento verticale di tale categoria, alla luce di una visione integrata che tenga conto degli oggetti artistici, ma sulla base di un comune far finta, «elemento che pervade tutta l'esistenza umana»¹². La strategia pianificata nell'introduzione sembra dunque inserirsi nella direzione di una teoria integrata del far finta, che tuttavia si tiene aderente al proposito di mettere a fuoco specificamente il funzionamento delle opere d'arte¹³. La tendenza finzionale, e cioè delle *make-believe activities* come i giochi del far finta dei bambini, oppure la creazione e fruizione dell'opera d'arte, rivela un atteggiamento trasversale. Dal proposito di comprendere meglio la rappresentazionalità su base finzionale, emerge una catena argomentativa che conduce dalla nozione di *finzione* a quella di *mimesi*, attraverso la *rappresentazione*:

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, p. 25.

¹³ Sul carattere integrato della teoria di Walton, Bisignano nota uno scollamento tra il proponimento esplicito di una teoria unitaria e l'interesse prioritario per le esperienze artistiche. Al di là del primo capitolo di *Mimesi come far finta*, in effetti i giochi infantili non vengono più presi a paragone per approfondire l'analisi del far finta, e l'elemento estetico finisce per essere considerato sempre come elemento artistico. Se da un lato Bisignano sostiene che si tratti di un andamento contrario a quello della terza critica kantiana, che vuole mantenersi generale rispetto alle esperienze estetiche, dall'altro lato è esplicito già nell'introduzione che la teoria integrata vuole comunque fornire una risposta precisamente al problema della creazione e della fruizione artistica, e non della rappresentazionalità in generale [Cfr. C. Bisignano, *Far finta, raffigurare, narrare: uno sguardo su Mimesi come far finta di Kendall Lewis Walton*, in "Seminario permanente di Estetica", VIII, 2015, pp. 149-150].

«Finzione» in questo senso sarà intercambiabile con “rappresentazione” come qui la intenderemo, benché privilegerò “rappresentazione” tranne nel caso in cui vi sia bisogno di enfatizzare la contrapposizione con ciò che comunemente è chiamato non-finzione. [...] «Mimesi», con i suoi trascorsi illustri, può essere inteso corrispondere approssimativamente a “rappresentazione” nel mio senso, ed è associato a importanti discussioni precedenti di molte delle questioni cui mi rivolgerò¹⁴.

Il riferimento alle discussioni illustri si contrappone all’associazione tra giochi infantili e opere d’arte, da cui prende avvio tutta la discussione sulla rappresentazionalità. L’accostamento tra opere d’arte e giochi infantili rimarca l’intenzione di una teoria unificata per un atteggiamento che è riconosciuto essere lo stesso. Le opere d’arte, infatti, sono solamente una tra le tante esemplificazioni della rappresentazionalità, e nemmeno la più diffusa e calzante forma di immaginazione condivisa.

Proprio a partire da questa presa di distanza dall’imitazione, e sulla base della presentazione di una teoria integrata delle arti rappresentazionali, Noël Carroll si riferisce al finzionalismo di Walton come a un’opera paragonabile a *I linguaggi dell’arte*¹⁵ di Goodman, in termini di impatto sugli studi di estetica, capace di aprire a una discussione nell’ambito della «mimetica», alludendo con ciò a un’eventuale sostituzione del termine «estetica» con «mimetica»¹⁶.

Inoltre, leggendo l’opera di Walton, Carroll enfatizza l’aspetto trasversale della rappresentazionalità nelle attività umane, e considera il legame tra opera e gioco alla luce della tradizione classica tedesca:

Un modo, pur molto approssimativo, di situare il lavoro di Walton nella storia dell’estetica è rapportarlo alle *Lettere sull’educazione estetica dell’uomo*, di Schiller, e in particolare a come Schiller trasformi la nozione kantiana di

¹⁴ K. Walton, *Mimesi come far finta*, cit., p. 21.

¹⁵ N. Goodman, *I linguaggi dell’arte* (1968); trad. it. di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 2003.

¹⁶ Cfr. N. Carroll, *On Kendall Walton's Mimesis as Make-Believe*, in “Philosophy and Phenomenological Research”, 51,1991, p. 383.

libero gioco delle nostre facoltà cognitive e percettive nell'idea che il regno dell'estetico sia correlato a quello del gioco. A partire da Schiller la metafora dell'arte come gioco è rimasta un'intuizione proficua, ma vaga. Potremmo dunque interpretare il progetto di Walton come un tentativo di rendere tale metafora più letterale e precisa, purtuttavia in un modo che Schiller non avrebbe mai anticipato (trad. it. nostra)¹⁷.

Questo accostamento mette a dialogo posizioni molto differenti, ma comunemente caratterizzate dalla centralità del gioco come dimensione creativa e immaginativa correlata all'esperienza estetica. D'altronde nella prospettiva dell'estetica della visione, la tradizione analitica approfondisce il tema della partecipazione del fruitore a partire dalla lettura della *Critica della capacità di giudizio* di Kant¹⁸, attraverso il tema della «parte dell'osservatore» in Gombrich¹⁹. L'accostamento tra arte e gioco infatti richiama anzitutto Carroll al libero gioco tra le facoltà dell'uomo esaminato da Kant, che viene peculiarmente approfondito in senso psicologista da Gombrich; dunque la rielaborazione waltoniana del confronto tra fare arte e giocare come due esternazioni del fare finta, trae le proprie premesse filosofiche dalla lettura psicologista del soggetto kantiano da parte di Gombrich. A questa radice si aggiunge naturalmente il riferimento a Wittgenstein, che è esplicito in *Mimesi come far finta*, soprattutto laddove si consideri il funzionamento dell'arte come vincolato a regole²⁰.

2. Rappresentazionalità ludica e rappresentazionalità artistica

Enucleate le premesse teoriche nell'introduzione, Walton procede nell'argomentazione sulla continuità tra giochi infantili di far finta e opere d'arte, segnalando che «per

¹⁷ *Ivi*, pp. 383-387.

¹⁸ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio* (1790); trad. it. di L. Amoroso, Bur, Milano 2012.

¹⁹ Basti pensare al tema dell'*Anspruch*, centrale nella comprensione del giudizio estetico di gusto, e rielaborato nell'analisi di Gombrich alla luce della partecipazione del fruitore agli schemi dell'artista [Cfr. E. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., pp. 221-231].

²⁰ Cfr. K. Walton, *Mimesi come far finta*, cit., pp. 132, 222-223, 225.

comprendere dipinti, opere teatrali, film, e romanzi, dobbiamo dapprima rivolgerci a bambole, cavallucci di legno, camion giocattolo e orsacchiotti»²¹. In entrambi i casi, sia nella rappresentazionalità dell'opera d'arte, sia in quella implicata nelle attività infantili, è in atto un'attività di fare finta, tale per cui i dipinti e le bambole funzionano come supporti rispettivamente al far finta dell'opera d'arte e dei giochi infantili²².

La rappresentazionalità infantile, che non differisce strutturalmente da quella artistica, viene anzitutto esaminata per due caratteristiche, comuni alle opere d'arte: si presenta come una *preoccupazione universale* e svolge un preciso compito sociale di *adattamento* all'ambiente circostante.

Il primo tratto, che è più palese, è osservabile esternamente nell'impegno dei bambini a investire le proprie energie nella realizzazione di giochi inutili, ma allo stesso tempo fondamentali; le forme che assume il far finta cambiano significativamente nel corso dell'età, ma rimangono un'esplicazione di uno scopo fondamentale dell'adattamento all'ambiente circostante²³. La questione dell'adattamento all'ambiente si inserisce ancora una volta nella tradizione aperta da Gombrich, perché può venire senza dubbio accostata alla dinamica di correzione dello schema interpretativo che si struttura a partire da una strategia di prove ed errori²⁴; ciò che tuttavia rappresenta una novità è l'apertura alla lettura del materiale come supporto all'attività immaginativa di adattamento all'ambiente contestuale: i giochi di far finta sono classificati dunque all'interno della categoria delle attività immaginative, e nella fattispecie entro gli esercizi di immaginazione che coinvolgono supporti.

²¹ K. Walton, *Mimesi come far finta*, cit., p. 31.

²² I termini utilizzati da Walton per indicare la natura rappresentazionale di dipinti e giocattoli sono *prop* e *prompter* (Cfr. K. Walton, *Mimesis as make-believe*, cit. p. 11, 13, 15, 21, 22, 23). Il termine *prop* enfatizza la natura strumentale del dipinto; il *prop* acquisisce un significato specifico non tanto nello stare per un altro oggetto, tramite analogia o sostituzione, ma nell'essere inglobato e risignificato come se fosse un elemento scenico. Sono elementi scenici del gioco di far finta artistico o ludico, dunque, anche gli attori che compaiono in un'esibizione, stimolando orizzonti immaginativi ulteriori. Per questo motivo, i *prop* sono indicati da Walton come *prompter*, ossia sollecitatori dell'immaginazione.

²³ Cfr. *ivi*, p. 32.

²⁴ Cfr. E. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., pp. 192-217.

La terza caratteristica delle rappresentazioni consiste nel fatto di essere un'attività cognitiva e soprattutto *normata* o *normabile*, non totalmente soggetta all'arbitrio individuale, che altrimenti escluderebbe un «sogno a occhi aperti collettivo»²⁵. L'immaginazione, sebbene non condivida con la credenza le categorie di corretto o scorretto, è attività normata, e nella fattispecie alcune immaginazioni sono idonee, appropriate in certi contesti, e altre no, a seconda degli accordi di coloro che partecipano al gioco collettivo, come regole che prescrivono immaginazioni. Parallelamente il partecipante di un gioco di immaginazione assume un ruolo, fuori dal quale le regole fissate non valgono: «è una regola di una data fantasticheria congiunta che i partecipanti debbano immaginare di viaggiare sopra un razzo per Saturno, o che di un particolare troncone debbano immaginare che è un orso»²⁶.

Le nozioni di regola e di ruolo assumono in questi passaggi una posizione centrale, ma erano già state introdotte nel precedente paragrafo 1.2, nel quale Walton aveva analizzato i sollecitatori nei giochi di far finta²⁷. In questo passaggio l'argomentazione muove da una situazione ipotetica in cui un soggetto si imbatte in un tronco di legno, da cui scaturisce la fantasia che sia un orso a sbarrare il cammino. I sollecitatori, come il tronco di legno, spingono oltre gli orizzonti immaginativi e inducono a fantasie esterne, che prescindono dalla somiglianza formale dell'oggetto. La soluzione è in effetti «fissare un accordo o una stipulazione originaria (“Facciamo finta che quel tronco sia un orso”, o semplicemente “Guarda quell'orso”), lasciando poi che sia il troncone a guidare le nostre immaginazioni più specifiche»²⁸.

Il riferimento sotteso a tali argomentazioni, tanto in Gombrich, quanto in Walton è Wittgenstein. Già in relazione alla fruizione dell'opera come momento unificato e non come somma di parti, il termine concettuale di paragone era la questione delle somiglianze di famiglia²⁹: si è capaci, infatti, di cogliere un aspetto particolare e di interpretarlo come una rappresentazione. L'artista analogamente dunque non copia, ma

²⁵ *Ivi*, p. 62.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ivi*, p. 42.

²⁸ *Ivi*, p. 44.

²⁹ Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, (1953); trad. it. di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1974, paragrafi 66, 67.

illude applicando espedienti capaci di catturare l'attenzione e ricondurre alla visione. Il riorientamento della visione avviene attraverso lo schema interpretativo che nutre la capacità predittiva del pubblico e plasma la storia degli stili.

La chiave di accesso al problema della rappresentazionalità è offerta dai giochi infantili, perché attraverso la rappresentazione vengono forniti dei sostituti per il gioco comunicativo, nel quale si adottano immagini come convenzioni sociali. Non solo dunque adottiamo le immagini, ma nel caso dell'immagine, c'è un accordo estrinseco che sostituisce la coerenza intrinseca. In questo senso non si parla dunque solo di linguaggi convenzionali, ma di linguaggi dell'arte: l'adozione di regole convenzionali permette una forma di credenza vera e propria perché il soggetto cede all'illusione di vedere un volto per esempio³⁰. Si selezionano per questo elementi che hanno valore nella logica del gioco e ciò accade anche nell'arte: non viene persa consapevolezza della realtà, ma l'attività equivale a un far finta, far come se, ad esempio fare come se le linee nel dipinto fossero le strade di Parigi³¹. La tela dipinta, che è sollecitatore, è dunque mezzo per sostituire l'oggetto reale con l'immagine; è un gioco al pari del far finta e del linguaggio.

3. Sostituzione e finzione

Per meglio comprendere la teoria della rappresentazione di Walton sembra opportuno rivolgere l'attenzione a *Pictures and Hobby Horses: Make-Believe beyond Childhood*, il testo di una conferenza di Walton destinata a un pubblico ampio e, per questo, densa di riferimenti concreti ed esplicativi del funzionamento dei dipinti come supporti all'attività immaginativa³². Walton dichiara già nella scelta del titolo, il profondo debito nei confronti di Gombrich, di cui sviluppa l'esempio del gioco infantile del manico di scopa utilizzato come sostituto del cavallo.

Per *make-believe*, inoltre, Walton intende tanto la creazione, quanto la fruizione dell'opera: «un'attività degli adulti che coinvolga il far finta è quella di creare e guardare

³⁰ L'esempio del volto non è casuale nelle argomentazioni di Gombrich e di Wittgenstein: l'allenamento al riconoscimento dei tratti del volto è pratica talmente comune che sono sufficienti pochi tratti stereotipi per scorgere un volto [Cfr. E. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., pp. 124-135].

³¹ Cfr. *ivi*, pp. 115-142.

³² E. Gombrich, *Marvelous images. On values and the arts*, cit., pp. 63-78.

delle immagini» (trad. it. nostra)³³. In tale passaggio introduttivo riecheggia la gombrichiana distanza nei confronti delle teorie dell'imitazione, poiché l'arte è intesa nei termini di creazione, e non di imitazione; ma ciò che indubbiamente richiama *A cavallo di un manico di scopa*³⁴ e *Arte e illusione* è l'associazione tra immagini e manici di scopa, con sostituti.

Nell'esplicitare il richiamo a Gombrich, Walton sostiene che i contributi essenziali alla comprensione della rappresentationalità in *A cavallo di un manico di scopa* siano da un lato il pensiero dell'arte come creazione e non come imitazione, e dall'altro l'enfasi posta sulla funzione piuttosto che sulla forma. In effetti Gombrich si domanda cosa caratterizzi il rapporto tra lo *hobby horse* e il cavallo e individua prima nel termine rappresentazione, e poi nel termine *sostituzione* la chiave di volta della forma artistica.

Proprio l'affermazione che l'attività di sostituzione si configuri come il presupposto alla rappresentazione allontana la posizione di Walton dalla teoria di Gombrich. «I cavalli di legno *non* possono essere cavalcati, o almeno non *realmente*; quindi non possono essere effettivi sostituti di cavalli veri» (trad. it. nostra)³⁵. Mentre per Gombrich il cuore della rappresentazione consiste nel meccanismo di *sostituzione*³⁶, che consente un'analogia tra il gioco e l'arte, per Walton la rappresentationalità è contraddistinta dalla produzione di una *finzione* che risignifica il percepito. La prospettiva di Walton apre a una comprensione della mimesi come pratica antropologica trasversale, tale per cui sussiste una *continuità* tra gioco e rappresentazione artistica, e non una semplice analogia.

Se la dinamica di sostituzione arbitraria rappresenta un allontanamento, condiviso da Walton, dal criterio di somiglianza formale, non è sufficiente affermare l'arbitraria decisione della sostituzione a qualificare un oggetto come rappresentativo. L'oggetto deve essere risignificato in una pratica finzionale che consente una comunicazione intersoggettiva del nuovo significato dell'oggetto.

Il parallelo tra giochi infantili e giochi artistici si riverbera anche nella produzione di mondi finzionali, ai quali i partecipanti sono coinvolti con un preciso ruolo.

³³ *Ivi*, p. 63.

³⁴ E. Gombrich *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, London 1985, pp. 1-11.

³⁵ K. Walton, *Marvelous images. On values and the arts*, cit., p. 65.

³⁶ Cfr. E. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, cit., p. 4.

Argomentando contro Gombrich, Walton sottopone l'esempio del *Bacco adolescente*³⁷ di Caravaggio.



Figura 1 – Caravaggio, 1595-1597, olio su tela, cm 85 x 95. Galleria degli Uffizi, Firenze, Italia

Nell'osservazione del quadro, lo spettatore che si lascia coinvolgere nel far finta dell'opera, coglie lo sguardo di Bacco e la sua gestualità come se gli stesse offrendo la coppa. Se questa lettura dell'opera può considerarsi già come la generazione di una finzione a partire dal supporto del dipinto, la questione deve apparire come molto più radicale, perché è già una finzione che lo spettatore sia capace di vedere Bacco:

[...] è fittizio non solo che Bacco ti offra una bevanda, ma anzi è fittizio che tu lo veda. E a seconda del modo in cui esamini l'immagine, è finzionale che tu lo stia guardando negli occhi, oppure che lo eviti, che tu riconosca e osservi

³⁷ *Ivi*, p. 71.

il frutto davanti a lui, oppure che non lo faccia, e tutto questo nel mondo generato dal gioco con l'immagine (trad. it. nostra)³⁸.

Il richiamo all'oggetto della finzione non è un'ovvietà, nella misura in cui il riconoscimento delle figure, e in generale il confronto con la rappresentazionalità, è attività estremamente frequente, che si innesca nell'osservatore immediatamente e inconsapevolmente.

Walton, sebbene condivida l'allontanamento dal criterio di somiglianza formale come presupposto identificativo della rappresentazione, concentra l'attenzione non tanto sull'elaborazione di un gioco di sostituzione, ma sull'attività creativa di configurazione di «mondi intermedi»³⁹. In sostanza dunque, se la rappresentazione prescinde dalla somiglianza formale, non può prescindere dall'immersione degli oggetti in un mondo intermedio promosso dall'attività immaginativa del fruitore. Ed è proprio l'attività del bambino, impegnato nella costruzione di giochi di simulazione, che illumina su questo aspetto dell'esperienza estetica. Il passaggio dal sostituto ai mondi intermedi di *make-believe*, che segna Walton, corrisponde a una visione più complessa della rappresentazionalità, nella quale non solo è coinvolta la finzione, ma anche la possibilità di uno o più mondi di invenzione.

Per argomentare contro una risoluzione della rappresentazione nella sostituzione, Walton, oltre al *Bacco adolescente*, richiama l'esempio del dipinto, *On the Dogger Bank*, di Clarkson Stanfield.

³⁸ *Ivi*, p. 72.

³⁹ A.M. Iacono, *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Mondadori, Milano 2010, pp. 67-87



Figura 2 – Clarkson Stanfield, 1846, olio su tela, cm 76 x 70. Victoria and Albert Museum, London

Di fronte al dipinto, che ritrae una barca sul mare in preda a una tempesta, uno spettatore ipotetico affermerebbe di trovarsi di fronte a una barca, ma solo in chiave finzionale, e non propriamente di fronte al sostituto artistico di questa. Se lo spettatore *entrasse* nel dipinto, allora affermerebbe di trovarsi di fronte a una barca, ma è evidente che il fruitore non prende parte al mondo di finzione, che pure, è capace di creare, a partire dalle suggestioni percettive. Occorre dunque andare oltre all'analogia tra le immagini e gli *hobby-horses* perché la rappresentazionalità non si risolve nella posizione di un sostituto⁴⁰.

Nel vedere il paesaggio di Stanfield, il mondo dell'immagine, che contiene una barca che affonda nel mare, è inglobato in un mondo più esteso di *make-believe* nel quale è percepita la barca. Allo stesso modo nel caso di Bacco, lo spettatore vede che Bacco porge

⁴⁰ Cfr. K. Walton, *Marvelous images. On values and the arts*, cit., pp. 66-70.

Ironicamente, Walton ritocca il dipinto, disegnando se stesso insieme al figlio all'interno della scena. Se effettivamente lo spettatore prendesse parte alla finzione, la rappresentazione potrebbe risolversi nella sostituzione, ma la configurazione di un'immagine passa attraverso l'elaborazione di un mondo intermedio, nel quale è necessario mantenere un contesto che faccia da sfondo.

una coppa, ma in realtà utilizza la rappresentazione come *sollecitatore* dell'immaginazione.

L'esempio che Walton offre consente una comprensione più specifica della dinamica del far finta: nell'osservare un'immagine raffigurante una barca, per esempio, il pubblico estende il mondo dell'immagine, che contiene la barca, in un più ampio gioco di far finta *nel quale* gli osservatori *vedono* la barca⁴¹. Tale estensione avviene in virtù dell'immaginazione, che dunque caratterizza le attività di far finta come attività immaginative. L'elemento dell'estensione è particolarmente rimarcato in tale esempio, perché si tratta propriamente dell'allargamento di orizzonti che è prodotto dalla rappresentazione e che costituisce una concretizzazione dell'adattamento all'ambiente circostante.

In conclusione, dunque i sostituti si inseriscono nella teoria integrata della finzione, poiché si caratterizzano come garanti della costruzione di un *make-believe*; eppure non la esauriscono. L'elemento dell'estensione – da parte dell'osservatore, che è capace di includere la gestualità di Bacco in un mondo di far finta – rappresenta quell'allargamento di orizzonti che è prodotto dalla rappresentazione, è cioè l'adattamento all'ambiente circostante.

⁴¹ Cfr. *ibid.*

The *Homo mimeticus* and the need for a mimetic turn.

Interview with Nidesh Lawtoo

Nidesh Lawtoo

n.lawtoo@hum.leidenuniv.nl

Valeria Maggiore

valeria.maggiore@unipa.it

The present interview with Nidesh Lawtoo (lecturer at the University of Lausanne, Johns Hopkins University and KU Leuven and holder of the ERC project re-titled *Homo Mimeticus: Theory and Criticism* from 2017 to 2022) wants to highlight the “broad” and “complex” character of mimesis. The guiding idea is that mimesis – understood not simply as a copy or representation of reality but rather as a drive that leads humans to imitate other humans – provides us with a rich, wide-ranging, and paradoxically original perspective to knowing ourselves better. Thus, in a constant confrontation with the Greek roots of the term and the reflections of some modern and contemporary philosophers, the interview intends to clarify the scope and breadth of that mimetic turn proposed by Lawtoo in contemporary aesthetical debate.

Keywords: Mimesis, Mimetic Turn, Homo mimeticus, mimetic unconscious.

The *Homo mimeticus* and the need for a mimetic turn.

Interview with Nidesh Lawtoo

Nidesh Lawtoo

n.lawtoo@hum.leidenuniv.nl

Valeria Maggiore

valeria.maggiore@unipa.it

V.M.: Professor Lawtoo, in this short interview, I would like to start with some bibliographical notes because they can provide an interesting starting point to grasp your research interests. You come from a small village in Canton Grigioni, Switzerland, and graduated from the University of Lausanne, specialising in English literature, history of religions and social sciences. You then pursued your studies in the United States, where you obtained a PhD in Comparative Literature from the University of Washington (Seattle) in 2009, devoting your attention to a wide range of interests, from literary disciplines to continental philosophy, from aesthetics to social psychology and film and media studies. You have also taught at the University of Lausanne, at the Johns Hopkins University (USA) and the KU Leuven (Belgium) and held an ERC research project entitled *Homo Mimeticus: Theory and Criticism* from 2017 to 2022¹. The latter is, in a way, the result of a long academic journey and, at the same time, the starting point of a transdisciplinary field of research you call mimetic studies. You are, in fact, the author of numerous scientific articles and books, including *The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious*², *Conrad's Shadow: Catastrophe*,

¹ This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement n°716181: Homo Mimeticus). See also www.homomimeticus.eu.

² N. Lawtoo, *The Phantom of the Ego: Modernism and the Mimetic Unconscious*, Michigan State

*Mimesis, Theory*³, *(New) Fascism: Contagion, Community*⁴, *Homo Mimeticus: A New Theory of Imitation*⁵, and a diptych on *Violence and the Unconscious*⁶. I have limited myself in these few lines to some bio-bibliographical notes that show how the breadth of your theoretical interests, albeit in their diversity of languages and approaches, has always the human being as their primary focus. The range of your research can be seen, in my opinion, very well in the choice of the thematic field to which you have dedicated most of your investigations in recent years: the concept of *mimesis*. A concept that, in your work of 2022, you define as “broad”, “protean” and “complex”, in the specific sense that the French philosopher Edgar Morin gives to this term. Do you think the concept of *mimesis* can be the key to understanding the “complexity of the human”?

N.L.: Thank you for this overview of my academic journey so far. You correctly delineate the connecting thread of an academic research that took me across different countries, languages, and areas of disciplinary investigation to try to identify, not so much the essence of what makes us human but, rather, the principle or drive that renders us so plastic and changeable across cultures. *Homo Mimeticus* starts with an epigraph by Friedrich Nietzsche that says: “We remain unknown to ourselves”. My contention is that *mimesis*, understood not simply as a copy or representation of reality, but rather, as a drive that leads humans to imitate other humans, provides us with a rich, wide-ranging, and paradoxically, original perspective to knowing ourselves a bit better. In this book I also build on Gunter Gebauer’s and Christoph Wulf’s definition of *mimesis* as “*a conditio humana*” from a variety of perspectives in philosophy, aesthetics, and politics that challenge

University Press, East Lansing 2013; tr. it. di E. Cantoni, *Il Fantasma dell’Io: la massa e l’inconscio mimetico*, Mimesis, Milano – Udine 2018.

³ Id., *Conrad’s Shadow: Catastrophe, Mimesis, Theory*, Michigan State University Press, East Lansing 2016.

⁴ Id., *(New) Fascism: Contagion, Community, Myth. Breakthroughs in Mimetic Theory*, Michigan State University Press, East Lansing 2019; tr. it. di S. Caroni, *(Neo)Fascismo: Contagio, Comunità, Mito*, Mimesis, Milano – Udine 2020

⁵ Id., *Homo Mimeticus: A New Theory of Imitation*, Leuven University Press, Leuven 2022 and available Open Access here: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/59184>. Italian translation forthcoming with Carocci Editore in 2024.

⁶ Id., *Violence and the Mimetic Unconscious. Volume 2: The Affective Hypothesis*, Michigan State University Press, East Lansing 2023. The present text, albeit in its inherent autonomy, constitutes the continuation of Id., *Violence and the Oedipal Unconscious: vol. 1, The Catharsis Hypothesis*, Michigan State University Press, East Lansing 2023. Both are forthcoming in Italian translation with Mimesis in 2024.

the autonomous ideal of a rationalist subject qua *Homo Sapiens*. Instead, in the company of Edgar Morin and others I propose a more complex view of humanity, in Morin's sense (from *complexus*, woven together) suggesting that the drive to imitate is the main thread that, from birth onwards, ties humans to others in the first place, for both good and ill. Hence Morin and I agreed that to the multiple and often contradictory existing definitions of humans – *sapiens and demens, economicus and religious, faber and ludens* – it was necessary to add *homo mimeticus* as well. Why? To explain how these complex chameleon-like transformations are possible in the first place.

V.M.: In your investigations into this “chameleon-like” concept, you cannot, of course, ignore the Greek meaning of the term and the controversy that saw the two most significant philosophers of the classical age, Plato, and Aristotle, contrasting each other precisely on the value of *mimesis*. In this dispute – which, however, despite the disagreement, sees the two Greek philosophers in agreement in emphasising the centrality of the concept of *mimesis* in human life – you perhaps seem to side with Aristotle, who, in the fourth chapter of his *Poetics*, states that «There is man's [*sic*] natural propensity, from childhood onwards, to engage in mimetic activity (and this distinguishes man from other creatures, that he is thoroughly mimetic and through *mimesis* takes his first steps in understanding)»⁷. In agreement with the philosopher from Stagira, is it correct to say that since man's appearance on Earth, mimetic capacity has been the distinguishing feature of humanity? The title of your ERC research project seems to be particularly evocative in this regard since, by playing on the binomial *Homo mimeticus/Homo sapiens*, it echoes a famous book by the Israeli philosopher Yuval Harari, which you have often quoted in your writings.

N.L.: Yes, any theory of *mimesis* worth its salt should start by recognizing that the philosophical foundations for a field I call “mimetic studies” were first set by Plato and Aristotle who disagreed about the value of *mimesis* as a representation of reality but agreed that humans are mimetic animals. I quote Aristotle's famous definition of humans as mimetic animals at the outset of *Homo Mimeticus*, but I

⁷ Aristotle, *The Poetics of Aristotle*, engl. transl. by S. Halliwell, University of North Carolina Press Chapel Hill, 1987, p. 34.

wouldn't say I side more with Aristotle than with Plato, for the Stagirite inherits those insights directly from Plato and, in an agonistic mirroring inversion – what I call, “*mimetic agon*” – inverts the evaluation and gives *mimesis* a more positive spin. Let us in fact recall that in the early books of *Republic*, Plato, as a philosophical physician, diagnoses the affective powers of *mimesis* – what I also call mimetic pathos – to trigger the irrational side of the soul generating pathological emotions that spread contagiously in the body politic. Aristotle, in the *Poetics*, inverts the evaluation and argues in favour of the rational or logical potential of mimetic representations central to learning and understanding. Both the “pathological” and what I call “patho-logical” (to emphasize the logical potential of *mimesis*) animate a Janus-faced conception of *homo mimeticus* that sits on the broad shoulders of both Plato and Aristotle.

As for the role of *mimesis* in the appearance of *Homo Sapiens*, it's an interesting question. Our history goes, of course, much further back than Plato and Aristotle as the first mimetic traces date back to over 30'000 years ago in the paintings of Chauvet and *Homo Sapiens* had been around for 150'000 or 200'000 years. The human ability to imitate must thus not be considered as an immutable principle but must be placed as part of an evolutionary process. The hypothesis I develop by drawing on evolutionary theories, philosophy and the neurosciences is indeed that a mimetic drive rooted in mirror neurons we partially share with other primates likely played a key role in the development of consciousness, language, and culture. As for the historian Yuval Harari, I agree with his emphasis on the role fictions (like religions, or nations) played in the spread of *Sapiens* as well as with the danger such fictions entail now that we play the role of *Homo Deus*. Since fictions are mimetic instruments par excellence it seemed important to diagnose more specifically the imitative principles that – from the prehistoric caves to Plato's cave to our contemporary digitized caves – cast a spell on what I call *vita mimetica*.

V.M.: In your opinion, what distinguishes human *mimesis* from the imitative practices characteristic of certain animal species (I am thinking of the imitation of the human voice by parrots and Indian grackles) or from the mimetic practices

employed by animals and plants for defence purposes or vice versa to induce a surprise effect and catch their unprepared prey (such as Batesian or cryptic mimicry)?

N.L.: Indeed, humans are far from being the only mimetic animals and the genealogy of *homo mimeticus* establishes connections with animal mimicry. That's one of the reasons for shifting the focus from the adjective "*sapiens*" and the distance from other nonhuman animals it entails, and the one of "*mimeticus*" which is partially shared with nonhuman animals. I establish this genealogical link via philosophers like Nietzsche or the French anthropologist Roger Caillois, for instance, who went beyond anthropocentric tendencies well before anthropocentrism was even considered a problem in the contemporary humanities.

The discovery of mirror neurons in the 1990s in Parma also speaks to this problem. As you know, mirror neurons, which activate at the sight of movements, facial expressions and also sounds, were first discovered in macaque monkeys and in a recent discussion with Vittorio Gallese (who participated in this discovery), he informed me that since then mirror neurons have been discovered in other nonhuman animals as well, which does not mean that all animals have the same mimetic capacities as humans. I discuss the phenomenon of mimicry – the so-called chameleon effect – via a famous film by Wood Allen titled, *Zelig*, shot before the discovery of mirror neurons and in line with a psychological tradition that had hypnosis as a main door to a mimetic unconscious. In this chapter, for instance, I establish a connection between strategies of survival in animal mimicry and the all too human tendency to conform to one's surroundings, by merging in a crowd for instance – the most visible manifestation of the mimetic properties of the unconscious. These continuities between animal and human mimicry challenge the view that imitation is restricted to humans but so far it must be said that humans' capacity to use imitation consciously to learn complex tasks, from language to all manifestations of cultural learning, finds in human animals a striking manifestation, again, in both its logical and pathological manifestation. After all, global wars, consumerism, (new) fascism, and the destruction of the

environment in the epoch of the Anthropocene are all pathological manifestations of a *homo mimeticus* still in urgent need of patho-logical cures.

V.M.: Returning to the title of your recently concluded research project, *Homo mimeticus*, could we, therefore, say in summary that your investigations aim to show how the category of *mimesis* can be extended well beyond the strictly aesthetic sphere, untying it from the passive concept of “representation” (widely present in Platonic reflection) to open up instead to an active conception, in which *mimesis* has a “constructive” role and fully invests the very body of the human being, understating it above all as “body in motion”?

N.L.: Yes, that is correct. For a long time, *mimesis* has been restricted to a representation of reality that culminates in aesthetic realism, but this is not entirely Plato’s fault. What is often remembered is Plato’s metaphysical theory of *mimesis* as a degraded copy or mirror of a phantom of the idea, but he was equally sensitive to a dramatic *mimesis* of impersonation. The goal of the mimetic turn is to re-turn to the origins of *mimesis* (from *mîmos*, actor or performance) in order to bring this concept back in touch with its embodied manifestations in line with recent turns to affect, embodiment, and performativity. Actors, in fact, does not simply copy a role; they embody roles, identify with a character, traditionally in the theatre but also in the movie theatre. *Mimesis* is thus not simply passive but also active and creative. It can be used to construct realities that may be fictional, yet it also sets up models or exempla to imitate in the real world. There is enormous re-productive potential in the powers of *mimesis* that endow with the creative and perhaps even original possibilities.

This is the productive, more Aristotelian side of *homo mimeticus* that can also be found in French philosophers like Philippe Lacoue-Labarthe, on which I draw, and I supplement. What I add to it is the embodied side of *mimesis* that was left perhaps a bit in the margins during the linguist turn central to poststructuralism but should be centre stage in the mimetic re-turn advocated by mimetic studies. This is, again, nothing news. Mimetic impersonations in “bodies and gestures,” says already Plato have the power to cast a spell on the audience, or better, to spell-bind them. Given the hypnotic-mesmerizing or as Plato says, “magnetizing”

properties of mimetic actors, no wonder that the prisoners in the famous cave are in chains. The chains are metaphorical of an all too real mimetic power or pathos.

Closer to us, but like Plato before him, the French literary critic René Girard developed a mimetic theory structured around triangles of mimetic desire, rivalry/violence, and scapegoating. If Plato already stages the sacrificial exclusion of the poet as a scapegoat in the *Republic*, Girard also draws on Freud to posit a founding murder at the origins of culture (we might return to this since in many ways, mimetic studies provide an alternative to Girard's mimetic theory). To sum up for the moment, I would simply say that *mimesis* goes beyond binaries that simply oppose good to bad imitation, passivity to activity, constructive to destructive behaviour, pathologies to patho-logies. Instead, it generates what I call "patho(-)logies" that are always in need of careful diagnostics from a variety of perspectives on mimetic pathos, from psycho-logy to anthropo-logy, neuro-logy to onto-logy, but also aesthetics, politics, ethics and other logoi vital to account for a complex and plastic species qua *homo mimeticus*.

V.M.: In the broad meaning of the concept (as you indicate), *mimesis* becomes a key term for understanding the malleability of the human being, both on a bodily level and on an identity level. It is no coincidence that there seem to be many points of contact – highlighted in numerous articles and chapter 4 of your 2022 volume⁸ – between the concept of *mimesis* and that principle of plasticity elaborated by the French thinker Catherine Malabou. Can the two terms be considered synonymous? If the answer is yes, in what sense? If not, why?

N.L.: This connection is one of the effects of the mimetic turn or re-turn. Opening up the protean meanings of *mimesis* beyond representation to include the multiple masks of mimetic subjectivity allows to establish productive continuities with concepts that are not exactly synonymous but share a number of genealogical connections. This is indeed the case of what I call, in dialogue with Catherine Malabou, the "plasticity of mimesis." We have already seen that *mimesis* is a plastic concept in the sense that it can be translated as imitation, mimicry, impersonation, dramatization, identification, mirror neurons, etc. depending on

⁸ N. Lawtoo, *Homo Mimeticus: A New Theory of Imitation*, cit., p. 129 ss.

the logoi we adopt. What we must add is that Malabou's recent concept of plasticity, which she also develops in dialogue with the neurosciences, understood in its double capacity to both "receive form and give form" finds a mirroring counterpart in the passive and active conceptions of *mimesis* I have just discussed. If Malabou derives the concept from Hegel, I trace the plasticity of the mimetic subject back to Plato's diagnostic of the plasticity of the soul that is shaped by mythic models, for good and ill, but the pharmacological point is, if not the same, genealogically very close. This is perhaps not surprising since we are both sensitive to what Jacques Derrida, also on the shoulders of Plato, called the paradoxical logic of the *pharmakon* (both poison and cure). Since writing *Homo Mimeticus* I have continued the dialogue with Catherine Malabou to affirm plastic-mimetic metamorphoses that need to be rethought in the age of AI. The results should appear in a sequel titled, *Homo Mimeticus III: The Metamorphoses of Mimesis*.

V.M.: Plato, Aristotle, Morin, and Malabou, undoubtedly represent significant interlocutors for constructing your reflection. But also, other thinkers – such as Nietzsche, Bataille, Freud, Nancy, and Hannah Arendt – have contributed to the development of your thinking on *mimesis*. In what way?

N.L.: Yes, mimetic studies adopt an open, pluralist approach in dialogue with a number of thinkers. You mention Nietzsche first, and rightly so. The book not only starts with a chapter on Nietzsche but he is arguably the most influential figure behind mimetic studies given that I adopt his immanent, genealogical method to diagnose patho(-)logies of *homo mimeticus* I first started diagnosing in *The Phantom of the Ego*. Schematically put, Nietzsche is important not only because he roots *mimesis* back into both human and animal mimicry but also because as a philologist by training, he is very sensitive to the dramatic powers of *mimesis* that were not limited to representational (or Apollonian) *mimesis*, and he often grouped under the rubric of a theatrical (Dionysian) *mimesis*. Georges Bataille, as is well-known, was very much inspired by Nietzsche as he developed a notion of "expenditure" rooted in Dionysian forms of effervescence that cannot be restricted to so called "primitive" societies but are at play in modern societies as well. What is less

known is that the central concept of Bataille's heterogeneous thought, namely, "sovereign communication" rests on a non-linguistic form of affective and contagious communication with patho(-)logical effects that can lead to fascist fusion with a leader on the one hand, or to communal sympathy and partage, on the other. Last, but not least, if Arendt's contested notion of the "banality of evil" in the case of Eichmann benefits from being considered from the angle of Eichmann's abilities as a mimetic actor, the recent discussions around "community" initiated by Jean-Luc Nancy are directly indebted to Bataille and are now internal to mimetic studies as well.

I believe a pluralist mimetic turn calls for a collaborative effort. As part of the ERC project, I thus organized a series of workshop and interviews with influential contemporary figures. For instance, I invited Jean-Luc Nancy to engage in a dialogue titled "Mimesis: A Singular Plural-Concept," where his lifelong collaborator, Philippe Lacoue-Labarthe, is also identified as a precursor of mimetic studies. Another important figure is Adriana Cavarero, whose continuities with the thought of Arendt are well-known but who has also joined forces in several articles to promote what we call "mimetic inclinations" that can lead to (new) fascism but also democratic pluralism. And many others who contributed to writing as well as via accessible video-interviews part of HOM Videos⁹.

V.M.: Indeed, the reflections of these authors and, in particular, of Nietzsche and Arendt, constituted a starting point for analysing how the "mimetic unconscious" can have a negative counterpart, determining the emergence of imitative political/social phenomena that can generate spirals of hate, violence, and intolerance – themes at the centre, as we have seen, of some of your works. Can we, therefore, define *mimesis* as a "two-faced Janus"?

N.L.: Yes, indeed a two-faced Janus with the disconcerting ability to rotate from one face to the other in unpredictable ways, depending on the mimetic influences that make it turn or re-turn. Hence the need to always be sensitive to the movement of

⁹ See HOM Videos, <https://www.youtube.com/@homvideosercprojecthomomim971>

mimetic patho(-)logies that cannot be framed in universal structures or forms. When it comes to the unconscious and violence the name of two thinkers of *mimesis* cannot be avoided: namely Freud, who is often said to have discovered the unconscious and Girard, who developed a mimetic theory. I pay a lot of attention to both in the books on violence and the unconscious – unsurprisingly so given the topic. And yet, we should be careful not to conflate what I call the mimetic unconscious with the Oedipal unconscious, nor to confuse mimetic studies with mimetic theory. Let me briefly explain why.

For a long time, historians of psychology have been arguing, convincingly in my view, that Freud is far from having discovered the unconscious. He developed an Oedipal theory of the unconscious that both drew and departed from a pre-Freudian tradition that had hypnosis as a *via regia* to the psyche. At the centre of quarrels between the school of the Salpêtrière led by Jean-Martin Charcot and the school of Nancy led by Hippolyte Bernheim was the pathological or non-pathological status of hypnosis. Freud was familiar with both theories, as he translated both Charcot and Bernheim. The psychoanalytical concepts of identification and transference are Freud's translation of concepts like hypnosis and suggestion. Despite his official break with hypnosis, then, as Mikkel Borch-Jacobsen has shown in a series of books in line with mimetic studies, Freud never fully resolved his debt to the hypnotic tradition. Both at the level of individual and group psychology, what Gabriel Tarde called "the laws of imitation" continue to haunt psychoanalysis. The re-turn to *mimesis* is thus also a return to a pre-Freudian tradition of the unconscious that, along with Bernheim, Tarde, Pierre Janet, Nietzsche was sensitive to mirroring reflexes as a gateway to the unconscious. Mimetic studies tap in this long-forgotten door from a genealogical perspective that is Janus-faced for it is as past oriented as it is present oriented. The recent discovery of mirror neurons, in fact, entails in a way a re-discovery of mirroring physio-psychological principles that were well known by the pre-Freudian tradition of the unconscious. Given the centrality of imitation I called this embodied, intersubjective unconscious, the mimetic unconscious.

On the side of mimetic theory, genealogical lenses reveal that Girard inverts the Freudian Oedipal triangle by positing the primacy of *mimesis* over desire (or object cathexis). Thus, we are said to desire what our models desire. This is an original inversion but his entire mimetic theory of violence remains nonetheless overdetermined by Freud's theory of the unconscious, including his emphasis on triangular structures, a relation with a model that turns rivalrous, the ambivalence towards the model that ensues, the reliance on a cathartic approach to violence, and the positing of a sacrificial murder at the origins of culture, among other elements that he, Girard, shares with the father of psychoanalysis. After having traced in detail the mimetic agon that ties Girard to Freud via the hypothesis of catharsis at the centre of their theories of violence and the Oedipal unconscious (the focus of vol. 1), I propose an alternative based on affective contagion that re-opens the door to rethink the relation of "violence and the mimetic unconscious" (vol. 2).

V.M.: Thus, to grasp the multiple nuances, positive and negative, of this "mimetic phantom"¹⁰, you propose to inaugurate a new field of study: *mimetic studies*. What is, in your opinion, the space for the action of such a discipline or group of discipline, and how does it fit into the current system of disciplines (considering that the "compartmentalisation" of knowledge is more an "academic necessity" than an operational mode of our thought)?

N.L.: Specialization is indeed an academic necessity, but we should be careful not to fall into the trap of what Edgar Morin calls "hyper specialization". Over the last decades, the tendency in the humanities to mimic the hard sciences and adopt an increasingly reductionist approach that compartmentalizes knowledge not only to one discipline but also to a period, school of thought, genre, and sometimes even down to an author or text, is indeed detrimental to approach a complex phenomenon like *mimesis* that, as I tried to show, by its very definition transgresses binaries that divide not only authors and periods but also disciplines, including the humanities/hard-sciences binary. While trained in specific disciplines and methods, I find it important that the most influential funding

¹⁰ Ivi, p. 11.

scheme in Europe, namely the European Research Council (ERC) that funded the *Homo Mimeticus* project emphasizes a problem oriented rather than a discipline-oriented approach in order to face contemporary challenges that do not remain confined within disciplinary niches.

We have seen for instance how a pandemic crisis generates a type of viral reproduction that concerns not only virologists and doctors but generates a trigger a plurality of contagious mechanisms that require a plurality of logoi to be properly addressed: from conspiracy theories to anti-vax movements an idealist view of *Homo sapiens* thought we had long left behind but are now animating *homo mimeticus* in the digital age. Mimetic studies are intended as a transdisciplinary field in which scholars working on the different manifestations of the protean concept of *mimesis* can work “diagonally” (Caillois’s term) exchanging information and perspectives that cast a kaleidoscopic light on the chameleon concept of *homo mimeticus*.

I should also note that mimetic theories of the past, while interdisciplinary and far-reaching in nature, tended to emphasize a universal model or structure to be mapped across cultures and periods. Mimetic studies share this transdisciplinary reach but is much more sensitive to the necessity to develop specific situational diagnostics of case studies that are sensitive to differences in terms of media, genre, and disciplines by drawing on a plurality of logoi that do not form a close system but an open network instead. At the same time, to facilitate conversations across fields and perspectives, the theory of *homo mimeticus* also created a plurality of new concepts that are both genealogically specific and flexible enough to further the movement of a field that is already on the move. From mimetic pathos to patho(-)logies, pathos of distance to mimetic unconscious, mimetic agonism to hypermimesis to *vita mimetica* these concepts are not meant as ready-made solutions to freeze the becoming of *homo mimeticus* in a structure of form. On the contrary they serve as diagnostic tools to keep up with its chameleon transformations.

V.M.: To close our interview, I would like to quote a short extract from the first chapter of *Homo Mimeticus. A New Theory of Imitation*. In the opening of your text, you

state that «as we enter deeper into the twenty-first century, the ancient concept of *mimēsis* can no longer be confined to realistic representations of reality to be seen from a safe aesthetic distance. Rather, *mimesis* should be considered as an all-too-human and perhaps also nonhuman and posthuman condition that animates anthropological, aesthetic, social, and political phenomena constitutive of the history of western civilization – and, perhaps, of *Homo sapiens* tout court»¹¹. What might the non-human and post-human aspects that mimetic studies must investigate in the future be?

N.L.: We started our discussion by focusing on humans as mimetic animals only to point out that *mimesis* transgresses the binary between human and animal mimicry. It is thus no accident that the recent turn to non-human forces in new materialist thinkers like North American political theorists Jane Bennett and William Connolly, is genealogically entangled with mimetic studies. Both are sensitive to the dynamic of affective contagion central to what Connolly calls *Aspirational Fascism* and I call *(New) Fascism*. And both are sensitive to the interplay between what Bennett calls “vibrant matter” but I call “vibrant mimesis”. Our collaboration started at Johns Hopkins University and has led to several productive exchanges that go beyond the human/non-human turn that are still ongoing and will be part of *Homo Mimeticus II: The Re-Turn of Mimesis*.

On the side of the posthuman, there is no doubt that one of the most recent metamorphoses of *mimesis* is at play in the digital age and is now radically amplified by the AI revolution. In the wake of chatGPT, but already prior to it, I have been attentive to the powers of digital simulations in new media to retroact on the embodied nature of *homo mimeticus* in a spiralling loop I call hypermimesis. A use of social media to disseminate false information, or conspiracy theories, we have learned during the pandemic crisis, can have all too real effects. It might even make the difference between life and death; or a peaceful transition of power and a slide into a (new) fascist regime. That AI chatbots like GPT-4 (the latest version as I write) now has the capacity to mimic what used to be considered humans’ distinctive capacity (namely language)

¹¹ Ivi, p. 43.

exponentially increases the patho(-)logies of hypermimesis, calling for new generations of scholars in mimetic studies to develop new diagnostics of *homo mimeticus* with a 2.0 supplement. First steps in this direction are already underway in a volume titled *Homo Mimeticus 2.0: Posthuman Mimesis in Arts, Philosophy, and Technics*.

I could only begin to sketch the moving contours of the emerging new field of mimetic studies, which is already forming an international network that covers different masks of the same protean phenomenon. Still, despite its ancient genealogy the field is still in its infancy. More perspectives are indeed needed to face the protean masks of *mimesis*. If this interview allowed me to look back to map the ground covered so far, let us know forget that mimetic studies is Janus-faced. In many ways, it's an invitation to new generations of scholars to join perspectives to keep looking ahead to the transformations of *homo mimeticus* in the future.

V.M.: Thank you for your availability and your accurate answers.