

## MIMESIS E RIPRESENTAZIONE DAL PLATONISMO ALL'ERMENEUTICA

di *Andrea Le Moli*

### 1. *L'impostazione del problema*

La critica che Platone muove all'arte e al concetto di *mimesis* che ne rappresenta il fulcro ha sempre rappresentato un'*impasse* esegetica per ogni interpretazione organica del suo pensiero e nel tentativo della sua composizione si è espressa molta parte della storia del platonismo. Anche ad uno sguardo superficiale, infatti, a partire da questa critica sembrano aprirsi delle contraddizioni nel pensiero platonico quasi impossibili da ricomporre senza una sua messa in discussione complessiva.

Il rilevamento di questi elementi di contraddizione segna il punto di partenza già del saggio del 1924 di Ernst Cassirer *Eidos und Eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*<sup>1</sup>:

A Platone fu concesso di incarnare in modo ancora immediato un'unione delle forze che invece il pensiero moderno ha *cercato* nei modi più vari. In lui l'essere e la dottrina si compenetrano a tal punto che non ci si può neanche chiedere quale dei due momenti sia il primo e quale il secondo, quale dei due determini l'altro e lo abbia formato a partire da se stesso. Ma c'è un grande ambito problematico per il quale questa

<sup>1</sup> Cfr. E. CASSIRER, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, in "Vorträge der Bibliothek Warburg", II/1 (1922-23), pp. 1-27; trad. it. di A. Pinotti, *Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Milano, Cortina, 1998. Da riflessioni analoghe parte anche il saggio del 1934 di H.-G. GADAMER, *Platon und die Dichter*, trad. it di G. Moretto, *Platone e i poeti*, in ID., *Studi Platonici*, vol. I, Casale Monferrato, Marietti, 1983, pp. 187-188.

unità sembra venir meno – in cui sembra sopravvivere un'evidente rottura tra quello che Platone insegna e quello che egli è. Il Platone etico, il pensatore religioso, il matematico si è procurato con la dialettica l'organo adeguato per l'efficace espressione concettuale della propria concezione fondamentale. Ma già il primo passo nel regno della dialettica sembra escludere da tale ambito l'*artista* Platone, sembra pretendere la rinuncia consapevole a tutte quelle forze e tendenze artistiche che in lui erano ben vive. [...] Nella dottrina platonica delle idee, nella sua concezione e fondazione originaria, non c'è alcun posto per un'estetica autonoma, per una *scienza* dell'arte, poiché l'arte riguarda l'apparenza sensibile delle cose, di cui non si può mai dare un sapere rigoroso, ma sempre e solo un opinare e un credere. Se questa decisione, confrontata con la personalità platonica nel suo complesso, sembra già un paradosso, la sua paradossalità aumenta ulteriormente se si prende in considerazione non tanto la sua personalità quanto la dottrina delle idee nella sua struttura puramente obiettiva e nelle sue obiettive sorti storiche. Poiché da nessun'altra teoria filosofica sono derivati *effetti* estetici più forti e più ampi di quelli scaturiti da questo sistema, che pure nega all'estetica un *essere* proprio, autonomo, equiparato agli altri ambiti<sup>2</sup>.

Un prospetto schematico di queste presunte contraddizioni è fornito da W.J. Verdenius in alcuni studi sul concetto di *mimesis* e sulla critica platonica dell'arte pubblicati negli anni '40<sup>3</sup>. La posizione di Verdenius prende spunto dal rilievo già posto da Cassirer come quello che più ha condizionato l'interpretazione del platonismo:

Tutte le obiezioni moderne contro la teoria dell'arte di Platone sono centrate sull'affermazione che il suo razionalismo gli impedirebbe di riconoscere il carattere specifico della creazione artistica. Egli viene accusato di rappresentare l'arte sul modello della scienza, che deve copiare la natura più realmente possibile e di avere dimenticato che la vera arte non copia una realtà esistente ma ne crea una nuova a partire dalla fantasia dell'artista, e che è il carattere spontaneo di questa espressione che garantisce il valore indipendente di qualità puramente estetiche<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 12-13.

<sup>3</sup> W.J. VERDENIUS, *Platon et la poésie*, in "Mnemosyne", 12 (1944), pp. 118-150 e ID., *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Leiden, Brill, 1962<sup>2</sup> [I ed. 1949].

<sup>4</sup> VERDENIUS, *Mimesis*, p. 2.

Affermando che questo giudizio appare fondato sull'assunzione di due presupposti sicuramente questionabili dalla prospettiva del pensiero platonico:

E tuttavia ci si può chiedere se questa critica è giustificabile tanto da un punto di vista storico quanto da uno sistematico. In tal caso sorgono due questioni: primo, se Platone intendesse realmente l'imitazione come copia conforme, secondo, se gli estetologi moderni hanno ragione a sconfessare l'elemento imitativo nell'arte e nel considerare la fantasia e l'espressione di sé come i suoi principi fondamentali<sup>5</sup>.

Secondo Verdenius, rappresenterebbero elementi di contraddizione con un'idea preconcepita della critica platonica delle forme e dei prodotti della rappresentazione artistica semplicemente «in quanto mimetici»<sup>6</sup>: 1. il suo aver scritto versi in gioventù; 2. le sue numerose citazioni dalla poesia greca; 3. la qualità poetica della sua prosa; 4. un certo amore e reverenza verso Omero che lo aveva «posseduto sin da bambino»<sup>7</sup>; 5. la sua ammissione di essere sotto l'incanto della poesia<sup>8</sup>. A questo elenco potrebbero aggiungersi: 6. il sapiente uso dei miti e delle immagini metaforiche (*eikones*) e 7. la capacità di riprodurre con efficacia praticamente qualsiasi forma letteraria. La critica dell'arte cozzerebbe quindi, già a livello superficiale, con una indubbia familiarità platonica con le forme della rappresentazione artistica, con la sua capacità di farne uso a fini didattici e illustrativi e soprattutto col valore artistico della sua opera di scrittore.

Il rilevamento di questi elementi non toccherebbe dunque quello che appare a Verdenius il vero centro teorico del problema: l'accezione secondo cui si deve assumere, in Platone, quel concetto di *mimesis* che sta al fondamento della sua critica dell'arte e dei suoi prodotti. La nozione di *mimesis*, infatti, se da un lato sembra costituire per Platone la matrice unitaria di ogni rappresentazione artistica (e quindi la forma generale, apparentemente da condannare e stigmatizzare, di ogni atto po[i]etico),

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> L'espressione *bose mimetike* con cui si critica ogni forma di rappresentazione artistica è in PLATONE, *Resp.* X, 595a.

<sup>7</sup> Cfr. PLATONE, *Resp.* X, 595b.

<sup>8</sup> VERDENIUS, *Mimesis*, p. 11. Quest'ultimo riferimento è a PLATONE, *Resp.* X, 607c.

dall'altro viene, dallo stesso Platone, non soltanto praticata in campo artistico, ma anche impiegata per esprimere una particolare interconnessione tra i livelli del reale secondo una variante di significato che non rimanda unicamente all'ambito poetico-artistico ma isola, per così dire, le potenzialità semantiche della nozione per reimpiegarla in chiave filosofica.

È proprio nel contesto di questo rapporto tra aspetto «superficiale» e aspetto «profondo» della questione che si sono mossi i tentativi di far luce sull'impiego platonico della *mimesis* come chiave per intendere il suo atteggiamento verso l'arte e i suoi prodotti. Molte delle proposte esegetiche che hanno indagato il tema del rapporto platonico con l'arte sono partite dal rilevamento di queste presunte autocontraddizioni e hanno cercato di legarle al modo in cui Platone si muoverebbe nel campo semantico della *mimesis*, vale a dire al modo in cui egli accoglierebbe una nozione della tradizione prefilosofica sottoponendola a revisione profonda fino a renderla, da un lato, la matrice unitaria di ogni atto poetico-artistico e, dall'altro, una chiave di spiegazione della trama di rapporti tra dimensioni ontologiche che a suo avviso costituisce l'universo.

A partire dal riconoscimento della centralità problematica della nozione di *mimesis* nel pensiero platonico, dunque, alcuni interpreti hanno messo in opera, al fine di preservare l'organicità e la sistematicità del platonismo, strategie di composizione/conciliazione dell'aporia rappresentata da queste contraddizioni. Altri invece hanno operato tentativi di approfondimento della aporia/contraddizione stessa che in molti casi hanno portato a riconoscerla come il punto nevralgico a partire dal quale sarebbe possibile «far saltare» la stessa pretesa sistematica del pensiero platonico.

## 2. Conciliazione e composizione dell'aporia: la bivalenza della *mimesis*

Anche ad una ricognizione sommaria appare evidente come molti dei tentativi del primo tipo sviluppino una strategia di salvataggio/soccorso delle «autocontraddizioni» di Platone a partire dall'ipotesi di una *bivalenza* della *mimesis* nella sua filosofia. Secondo queste impostazioni, infatti, Platone non criticerebbe *in toto* la nozione di *mimesis* ma solo una sua particolare accezione e le applicazioni che ad essa corrispondono. Il percorso che lo vede rileggere la nozione prefilosofica di *mimesis* avrebbe allora una scansione molto diversa rispetto all'idea di un Platone che, a

partire da un uso già attestato della nozione in campo estetico, si limiterebbe a estendere la sua portata alla totalità dei processi artistici. Questa idea sarebbe invece il prodotto «moderno» di un paradigma (segnatamente quello «imitativo») che, sviluppatosi per vie traverse e complesse lungo l'asse medioevo-rinascimentale (anche sulla scorta di richiami al platonismo e all'aristotelismo) verrebbe canonizzato definitivamente soltanto nel '700<sup>9</sup>.

Già in un articolo del 1928<sup>10</sup>, J. Tate aveva discusso la questione a partire dall'analisi della *Repubblica* e segnatamente a partire dalla contraddizione che secondo molti interpreti vigerebbe tra le formulazioni offerte nel III e nel X libro. Nel III libro, infatti, la *mimesis* viene considerata in qualche modo un «principio educativo» sfruttabile ai fini dell'acquisizione della virtù da parte della classe dei guardiani, mentre nel celebre passo 595a del X, tutta la poesia risulta cooptata nella critica più severa proprio «in quanto mimetica» (*bose mimetike*) ed esclusa dallo stato per la sua perniciosa influenza<sup>11</sup>. Ma Tate nota anche come nel X libro vengano esclusi espressamente da questa critica gli inni agli dei ed i panegirici degli uomini valorosi (607a), per concludere che «lo strano risultato è dunque che il X libro non solo contraddice il III, ma contraddice anche se stesso»<sup>12</sup>.

La soluzione dell'aporia poggia, per Tate, sul fatto che in Platone la *mimesis* sarebbe ammessa a condizione che nella sua applicazione emerga la connessione strutturale tra i livelli dell'essere che nell'atto mimetico sono coinvolti, ossia che il gesto artistico palesi, e non occulti, il riferimento dell'atto imitativo ad un modello, stabilendo una relazione rico-

<sup>9</sup> Il punto terminale di questo processo sarebbe in questo senso l'opera del 1746 di C. BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, a cura di J.-R. Mantion, Paris, Aux amateurs des livres, 1989; trad. it. di E. Migliorini, I. Torrigiani e F. Vianovi, *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, a cura di E. Migliorini, Palermo, Aesthetica, 2002<sup>4</sup>. Ma si può vedere già da *A Discourse on Music, Painting and Poetry*, secondo dei *Three Treatises* pubblicati da J. Harris a Londra nel 1744, in cui le tre arti sono dette tre «tipi di imitazione» differenti nei mezzi e nei modi in cui imitano (cfr. le pp. 55 ss. della seconda edizione, 1765). Su questo cfr. anche W. TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee* [1976], trad. it. di O. Burba e K. Jaworska, Palermo, Aesthetica, 2004.

<sup>10</sup> J. TATE, "Imitation" in *Plato's Republic*, in "Classical Quarterly", 22 (1928), pp. 16-23.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>12</sup> *Ibid.*

noscibile tra la «verità» e la «copia» e attestando che l'autore dell'atto mimetico ha avuto accesso ad entrambe le dimensioni.

La distinzione tra il senso buono e quello cattivo di imitazione è, detto in senso ampio, una distinzione tra due tipi di artista, quello ignorante da un lato e quello illuminato dall'altro. Qui è la chiave per intendere l'atteggiamento platonico nei confronti della poesia e dell'arte in generale<sup>13</sup>.

In questo modo Tate inizia a codificare uno stilema destinato a dominare il modello del «soccorso/salvataggio»: la distinzione tra due tipi di *mimesis* (da Tate reso senza alcun problema con «imitazione» [*imitation*]) e, conseguentemente, tra due tipi di «prodotti» della *mimesis* stessa: alla *mimesis* «buona» (o, per meglio dire, al suo uso «buono») corrisponderanno *mimemata* «buoni», a quella cattiva *mimemata* «cattivi».

Ne consegue che vi sono due possibili tipi di artista, e due corrispondenti tipi di imitazione e di arte in generale. Uno consiste di amanti della bellezza e della sapienza, i quali hanno una certa conoscenza del mondo ideale. La loro opera è realmente bella e armoniosa, in modo che attraverso il principio di imitazione influenza altri con stati d'animo armoniosi (*Repubblica*, 522a). Quantunque essa non impartisca conoscenza scientifica, è prodotta alla luce di tale conoscenza (402bc). [...] Questa arte sarà un'imitazione o un'espressione [corsivo nostro] della realtà del Vero e del Bello. Anche se parrebbe che per Platone nessuna poesia esistente appartenga a questa classe. Lo stato ideale deve allora, nel suo stesso interesse, porre in essere una nuova genia di poeti<sup>14</sup>.

L'altro tipo consta di quegli artisti che, non avendo alcuna conoscenza scientifica delle realtà che rappresentano, si limitano a riprodurre caratteristiche esterne e parziali, occultando il riferimento dell'immagine mimetica (*mimema*) all'interessa di un modello definito e strutturato. Tate ritiene di poter concludere che questa valutazione espressa nella *Repubblica* sia la chiave per comprendere tutti i restanti usi della *mimesis* nei dialoghi platonici. Le occorrenze di *Simposio* (210-212), *Gorgia* (502-503) e *Fedro* (277-278) lo confermerebbero.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 22.

Per riassumere, allora, secondo Platone ci sono due forme di imitazione. La prima è quella *meramente* imitativa, che imita solo la natura apparente delle cose che appaiono ai sensi (cfr. *Repubblica*, 598b). Il poeta tragico che assume un carattere estraneo fa la stessa cosa del pittore che riproduce l'apparenza degli oggetti senza riguardo alla loro natura o al loro significato. Entrambi imitano ciò che non capiscono. La seconda forma di imitazione è quella che imita il mondo ideale. Questa forma può essere raggiunta solo da un uomo di scienza, il quale riconosca sia le idee in se stesse sia le loro immagini nel mondo sensibile, proprio come si impara a riconoscere tanto le lettere dell'alfabeto quanto le loro immagini distorte in uno specchio o nell'acqua (cfr. *Repubblica* 402bc, 500d ss.). [...] Il primo tipo di imitazione è imitazione in senso letterale – mera copia di oggetti sensibili. [...] Essa è sempre e necessariamente falsa e perniziosa. Il secondo tipo di imitazione non è imitativa in senso letterale ma in senso analogico. Di conseguenza è facile capire perché Platone consideri (nella *Repubblica*) questo tipo di poesia non-imitativo in contrapposizione alla *mera* poesia: perché «imitazione», quando sia applicata all'espressione delle idee nella forma sensibile è solo una metafora insoddisfacente, proprio come lo sono tutte le altre espressioni che Platone usava per denotare la medesima relazione<sup>15</sup>.

Questa impostazione contiene un elemento importante, destinato ad essere ripreso e approfondito da molti sviluppatori del modello di soccorso/salvataggio, e almeno due elementi di carenza piuttosto vistosi. L'elemento importante è l'idea che la *mimesis* sia effettivamente apparentabile a relazioni quali *parousia* e *methexis* per esprimere il rapporto tra mondo ideale (cosa che del resto afferma lo stesso Platone) ma che essa, più delle altre, sia una «metafora insufficiente» (*unsatisfactory metaphor*). Ciò perché, a detta di Tate, a differenza di *parousia* e *methexis*, la *mimesis* esprime la connessione tra i due regni non già a partire da un punto di vista esterno o sovraordinato, bensì espressamente a partire dal punto di vista del regno inferiore. Nel parlare di *mimesis* come relazione tra i due mondi occorre dunque porre l'attenzione sul fatto che essa esprime il modo in cui il regno delle copie (dei *mimemata*) si scopre in una relazione di dipendenza con un dominio che lo trascende e che in questo gli offre un modello cui aspirare ed approssimarsi, laddove «presenza» e «partecipazione» non rendono nel medesimo modo questa discrasia. Questa

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 23.

indicazione verrà ripresa da Tate in un successivo articolo del 1932<sup>16</sup> e definita più chiaramente come la capacità che l'atto mimetico ha di rendere in qualche modo accessibile, attraverso le cose riprodotte, ciò che per struttura non è accessibile al modo in cui lo sono le cose riprodotte, di rendere cioè in qualche modo «visibile l'invisibile».

Gli aspetti di carenza della tesi di Tate riguardano invece la resa di *mimesis* esclusivamente con *imitation* (per ragioni che vedremo), accompagnata d'altro canto da una malcelata tendenza ad accostare a quello di *imitation* il significato di *expression* senza peraltro esplicitare il raccordo tra i due<sup>17</sup>; ma soprattutto la mancata presa in considerazione del senso per cui in alcuni dialoghi, come ad esempio nel *Sofista*, la *mimesis* viene condannata da Platone in primo luogo a motivo del suo carattere «illusorio», qualora cioè essa, proprio a causa della sapienza tecnica dei suoi esecutori e della perfetta conoscenza che dimostrano di un modello, porti alla produzione di copie che risultino indistinguibili dai modelli e quindi mirino ad occultare il riferimento ad essi. Nonostante venga chiarito da Platone che l'effetto di illusione si genera solo nei confronti di chi non ha ben chiara la differenza che sussiste tra il modello e la copia (e quindi dipenda dall'ignoranza del modello da parte dei fruitori), l'Ateniese sottolinea l'indubbia sapienza e competenza di chi sia in grado di giocare con le somiglianze e gli effetti di illusione fino a «far saltare» la necessità del riferimento delle copie al modello. Se infatti è indubbio che un fruitore che conosca il modello non potrà scambiarlo con la copia e che tale effetto si genera solo nel vasto regno dell'ignoranza, sembra altrettanto certo che la maggior capacità di generare effetti di somiglianza, di inganno e di illusione sia prerogativa di chi ha un certo rapporto di conoscenza con il vero. Prova ne è il fatto che non ingannano con la produzione di immagini mimetiche soltanto il pittore, l'erista o il sofista, ma anche Socrate con la sua capacità di assumere forme, toni e ruoli dialogici diversi o maschere sotto cui di volta in volta occulta le proprie intenzioni, e soprattutto Platone, con il suo sapientissimo uso di miti, ambientazioni, discorsi e personaggi diversi, tutti resi con il massimo livello di credibi-

<sup>16</sup> J. TATE, *Plato and "Imitation"*, in "Classical Quarterly", 26 (1932), pp. 161-169.

<sup>17</sup> Maggiori precisazioni terminologiche contiene l'articolo del 1932, anche se, significativamente, non in riferimento a questa oscillazione di significato. *Ivi*, pp. 164-165.

lità possibile e, quindi, con una notevole competenza mimetica. L'effetto di inganno è dunque qualcosa che non può discriminare immediatamente la buona dalla cattiva *mimesis* tramite il riferimento all'ignoranza o alla conoscenza del modello di chi la compie. Anzi l'effetto di inganno sembra tanto più riuscito quanto più il suo artefice dimostra di conoscere il modello e quindi di sapere giocare con la tensione e la distanza tra esso e la sua copia/rappresentazione. Qualcos'altro deve invece discriminare l'uso legittimo della *mimesis* da quello non ammissibile nel contesto della comunità organizzata e della discussione scientifica.

All'interno delle proposte critiche che sviluppano il tentativo di conciliazione dell'aporia platonica, è stato merito già di H.-G. Gadamer<sup>18</sup> e ancora di W.J. Verdenius l'aver richiamato l'attenzione su questo aspetto del problema. Per entrambi la vera motivazione della critica platonica di un certo uso della *mimesis* deve tener conto delle implicazioni contenute nell'effetto di inganno e non può prescindere. Ma mentre per il Gadamer del 1934 la critica agli effetti di illusione dell'arte non maturerebbe in Platone in prima istanza da riflessioni di ordine ontologico<sup>19</sup>, strutturandosi principalmente sul piano etico e pedagogico<sup>20</sup>, per Verdenius

<sup>18</sup> GADAMER, *Platone e i poeti*, p. 207.

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, pp. 194-195: «di [...] scarso aiuto alla comprensione può essere il presupporre un Platone metafisico della dottrina delle idee per dimostrare che la sua critica dei poeti deriverebbe coerentemente dai suoi presupposti ontologici fondamentali. È infatti vero il contrario: la posizione di Platone nei confronti dei poeti non è una conseguenza del suo sistema, che non gli permetterebbe una più esatta valutazione della verità poetica, bensì un'intenzionale espressione della decisione, da lui presa allorché venne conquistato da Socrate e dalla filosofia, contro l'intera cultura statale e spirituale del tempo e la sua capacità di salvare lo stato. [...] Solo nel contesto di questa intera fondazione di uno stato e in base al motivo del radicale rifiuto dello stato esistente e della sua fondazione nelle parole della filosofia va compresa la critica ai poeti. Ma allora essa acquista una serietà elementare».

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, p. 207: «Che la poesia sia inganno e falsità non è quindi tanto una constatazione, atta a criticare il carattere ontologico estetico dell'arte alla luce di un vero concetto dell'essere, ma questa critica "ontologica" dell'arte poetica si concentra alla fine sul suo contenuto, sull'*ethos* da essa rappresentato, sul fatale conflitto tra "virtù" e "felicità", fondato su un falso concetto di entrambe. Perciò Socrate rafforza e perfeziona la critica della poesia con una critica dei suoi *effetti*, che accoglie e approfondisce motivi della sua precedente critica dei poeti. Egli dimostra come proprio la magica *capacità di impressionare*, che contraddistingue la poesia, sia nociva ai veri propositi dell'educazione e alla conservazione del giusto *ethos*». Quanto questa presa di posizione gadameriana, con la collegata analisi della problematica della *mimesis* (cfr. *ivi*, pp. 208 ss.), disti dalle

Platone critica recisamente l'arte illusionistica che attraverso l'uso sapiente della prospettiva e della policromia cerca di creare l'impressione di un secondo originale. Questo tipo di imitazione è denunciato come impostura e *jugglery* poiché pretende di produrre un duplicato (*doublet*) del suo oggetto. Ma solo Dio potrebbe produrre il duplicato di un essere vivente<sup>21</sup>.

E questo perché, secondo Verdenius, nella prospettiva platonica «una cosa che significhi se stessa è un *monstruum*, dal momento che il significato non può essere definito in termini di autoriferimento ma implica sempre una referenza a qualcosa di diverso attraverso il quale esso viene inteso»<sup>22</sup>. Il segreto di una corretta comprensione della filosofia platonica sta dunque «nella sua concezione di una struttura gerarchica della realtà. Ci sono piani differenti dell'essere, ognuno dei quali (eccetto il bene, che è reale in senso assoluto) cerca, entro i suoi propri limiti, di esprimere il valore ad esso superiore»<sup>23</sup>.

Anche nel suo uso improprio la *mimesis* ha dunque una funzione *universalizzatrice*, nel senso per cui «imitando caratteri e azioni egli [l'artista] deve al tempo stesso cercare di evocare un'idea dei suoi principi generali»<sup>24</sup>. Nella *mimesis*, infatti, l'effetto si raggiunge quando l'imitante perde la sua individualità caratteristica e lascia emergere un *typos*, una caratteristica generale. La *mimesis* può quindi servire, qualora rispetti determinate regole, a rendere visibile la necessità del riferimento a un *typos*, la generalità di un *eidōs* oltre la singolarità immediata<sup>25</sup>.

Da qui l'idea che la *mimesis* sia in generale una *teoria della distanza*, vale a dire l'apertura di uno spazio significativo in cui qualcosa si dà nel suo necessario riferimento a qualcos'altro di gerarchicamente sovraordinato. A partire da questo riconoscimento la soluzione già proposta da

analisi sulla polivalenza ontologica della *mimesis* stessa in ID., *Wahrheit und Methode* [1960], in ID., *Gesammelte Werke*, vol. I, Tübingen, Mohr, 1986, pp. 139 ss.; trad. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 291 ss., è questione che eccede i limiti cronologici e tematici del presente studio.

<sup>21</sup> VERDENIUS, *Mimesis*, p. 20.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>25</sup> Ciò sembrerebbe parlare in favore dell'ipotesi che il dialogo platonico mutui più elementi teorici e strutturali dal «Mimo» sofronico di quanto comunemente si ritenga. Sul tema cfr. già A. COSATTINI, *Arte e mimesi in Grecia*, Firenze, Loescher, 1913.

Tate viene precisata con la cosiddetta distinzione tra «immagine buona» e «immagine cattiva» nel senso di una ripresentazione del modello che non nasconde, anzi lascia vedere interamente la distanza da esso, e l'immagine che tende invece a prendere il posto del modello, ossia a sostituirlo eliminando il riferimento a ciò a partire da cui viene generata. Secondo alcuni interpreti<sup>26</sup> questa distinzione corrisponderebbe alla differenza che Platone individua nel *Sofista* tra una *mimesis eikastike*, in cui il rapporto tra le parti interne ad un modello è riportato in esatta proporzione sul piano della rappresentazione e una *phantastike*, in cui il rapporto viene alterato per produrre determinati effetti scenici, come la prospettiva. È appena il caso di ricordare che l'attività del creare paragoni e similitudini (miti), l'*eikazein*, ossia la produzione di immagini (*eikones*) metaforiche, come i miti, così importante per Platone, funziona solo se è possibile risalire, attraverso una struttura di proporzione, dal mito a ciò che nel mito viene portato a rappresentazione. È cioè necessario che l'*eikon* riproponga su di un altro piano la medesima struttura di rapporti che connota l'esperienza da metaforizzare. L'arte deve presentarsi allora non come copia ma come *trasposizione*, ripresentazione della medesima struttura di rapporti su un livello diverso.

In questo modo si ratifica pienamente l'iscrizione della *mimesis* all'interno della dimensione *segnica* e, a partire dal suo utilizzo da parte di Platone per alludere (unitamente ad altre forme di relazione) ad una strutturazione gerarchica del reale in piani e livelli distinti ma interconnessi, ed emerge una visione del cosmo nel senso di un sistema di *signi*, ossia di «enti» che assumono senso autentico solo nella misura in cui trascendono la loro dimensione di datità immediata e rinviano ad *altri* enti che risiedono ad un livello sovraordinato. In questo modo la «consistenza» di un ente (la sua *ousia*) deriva dalla capacità che esso ha di palesare la sua relazione di dipendenza con un *altro* ente, in una catena relazionale che si arresta solo in corrispondenza di un termine che non rimanda più ad alcun significato fuori di sé<sup>27</sup>. Quando sia adeguatamente correlata

<sup>26</sup> Cfr., ad esempio, già J.A. PHILIP, *Mimesis in the Sophistes of Plato*, in "Transactions and Proceedings of the American Philological Association", 92 (1961), pp. 453-468 e, più recentemente, A. NIGHTINGALE, *Distant Views: "Realistic" and "Fantastic" Mimesis in Plato*, in J. ANNAS - C. ROWE (eds.), *New Perspectives on Plato, Modern and Ancient*, Cambridge (Mass.) and London, Harvard University Press, 2002, pp. 227-262.

<sup>27</sup> La dimensione di consistenza di questo termine, «sciolto da» (*ab-solutus*) ogni

alla teoresi, dunque, la funzione dell'arte sarà quella di manifestare l'impossibilità che, come i prodotti della *mimesis* non possono pretendere di «stare» o «consistere» in se stessi in quanto sono il risultato dell'«aver guardato» a un modello (e ad esso rimangono costantemente riferiti), un ente concreto spezza il riferimento a quel un piano da cui trae le condizioni della propria sussistenza<sup>28</sup>.

### 3. *L'approfondimento dell'aporia e il senso originario della mimesis*

Tratto comune alle diverse versioni del salvataggio/soccorso sembra dunque il ritenere l'aporia platonica superabile nella misura in cui non si rifiuti il carattere positivo dell'arte ma la si collochi in una scala gerarchica di gradi di conoscenza e di essere. Il che tuttavia significa che in qualche modo se ne giustifica la funzionalità proprio in quanto se ne nega la autonomia e indipendenza, in una sorta di «salvataggio a metà», per così dire.

E in effetti se si esaminano i tentativi critici successivi alla formulazione del paradigma del soccorso/salvataggio, si vede come l'oggetto della critica si sia evoluto parallelamente alla difesa. Quella che viene contestata oggi, infatti, non è più semplicemente l'idea che l'esperienza estetica non avrebbe alcun ruolo educativo o conoscitivo (o in generale positivo) in Platone, bensì il fatto che in lui l'esperienza estetica trarrebbe legittimità dalla connessione e, in definitiva, dalla *subordinazione* all'esperienza scientifico-filosofica. L'arte deriverebbe cioè la sua funzionalità dall'essere una via in qualche modo «suppletiva» per esprimere

legame relazionale nel senso del necessario riferimento a qualcosa di sovraordinato ma a cui tutti i riferimenti sottordinati in qualche modo *tendono*, non è più quella, evidentemente, dell'*ousia*, ma una sorta di «forma pura della relazione di riferimento» che sta al di là dell'*ousia*. E posto che la relazione che lega un significato al suo riferimento sia un rapporto di «finalità» rivolto a definire le condizioni che ne permettono la piena e integrale consistenza, la struttura del riferimento sarà allora una relazione di tipo *telogico* (nel senso del *telos*) e il *telos*, il «fine» o, in linguaggio platonico, il «Bene», sarà al tempo stesso il *termine* e la *forma* di questa relazione.

<sup>28</sup> Sulla questione si vedano D. GUASTINI, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Roma-Bari, Laterza, 2003 e il recente contributo di L. PALUMBO, *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella "Poetica" di Aristotele*, Napoli, Loffredo, 2008.

quella interconnessione tra i regni dell'essere che risulterebbe pienamente concepibile soltanto attraverso l'integrazione dell'arte stessa con la teoresi<sup>29</sup>.

Espressamente contro quest'idea, parte della critica recente ha reagito in nome di due istanze fondamentali: 1. l'idea che l'arte e l'esperienza estetica in generale non traggano la propria significatività e funzionalità dall'integrazione con la teoresi, bensì sviluppino un accesso all'esperienza indipendente o alternativo rispetto a questa; o addirittura: 2. che in quanto viene elaborata anteriormente alla riflessione di tipo teorico con forme e pratiche da essa indipendenti, l'arte sia in realtà il modello *originario* di elaborazione dell'esperienza significativa umana, rispetto al quale quello teoretico-conoscitivo costituirebbe una forma derivata e impoverita.

Si tratta di un'idea antica, ma che viene sviluppata in senso inedito dalla critica novecentesca di Platone proprio attraverso il riferimento al significato da dare alla *mimesis*, vale a dire al fatto di vedere, ancora una volta, in una rinnovata interpretazione di questo concetto la chiave per attestare un ruolo dell'arte nell'elaborazione dell'esperienza significativa umana irriducibile alla sua subordinazione alla teoria.

Il primo a sperimentare lungo questa linea in modo sistematico è stato il teorico svizzero Hermann Koller, il quale in un saggio del 1954<sup>30</sup> affermava la necessità di una riscrittura storica complessiva del termine *mimesis* al fine di enuclearne un senso originario, anteriore alle accezioni platonica e, successivamente, aristotelica. L'idea di base di Koller era che Platone prima e Aristotele poi avessero assunto quello che era già un termine tecnico imprimendogli una profonda modificazione. Le tesi di Koller miravano anzitutto a contestare l'idea che *mimesis* significasse originariamente «imitazione» (*Nachahmung*). Sulla base di un'analisi testuale delle occorrenze più antiche del complesso dei termini collegati al verbo *mimēsthai*, egli riteneva infatti di poter dire che l'uso dei termini in *mim-* non appartenesse originariamente al campo delle arti figurative (pittura, scultura), ma avesse la sua origine nei culti orgiastici, all'interno di pratiche di fusione di musica e danza in cui il termine *mimos* (il più antico del gruppo) avrebbe identificato il tipo di attore

<sup>29</sup> È la tesi, per certi versi conclusiva, di Verdenius. Cfr. ID., *Mimesis*, pp. 27-28.

<sup>30</sup> H. KOLLER, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, Francke, 1954.

che interviene nel dramma dionisiaco «impersonando», verosimilmente mascherato, di volta in volta una figura o una potenza mitica, divina o animale, e «mettendo in scena», «esibendo», «rappresentandone» per mezzo dei movimenti del corpo e della voce la presenza allusiva. Partendo dalla probabile derivazione di *mimēisthai* come verbo denominativo del sostantivo *mimos*, Koller rinveniva un significato del termine notevolmente diverso da quello accreditato di «imitatore». Esaminando la più antica attestazione del termine, quella tratta da un passo degli *Edonoi* di Eschilo (525-456 a.C.) (prima parte della cosiddetta “Trilogia di Licurgo”, andata perduta)<sup>31</sup>, Koller arrivava a sostenere che in origine *mimos*, significasse: «attore di un dramma cultuale dionisiaco» (dato che nella scena esiodea si tratta senza dubbio della rappresentazione di un’orgia bacchica) e ipotizzava in questo senso una connessione originaria tra *mimesis* ed «espressione attraverso la musica e la danza».

In questa accezione la *mimesis* veniva a connotare, secondo Koller, una sorta di «rappresentazione (*Darstellung*) pura», di «espressione (*Ausdruck*) immediata», poiché la potenza rappresentata nel dramma non apparteneva all’ambito dell’umano e del visibile e quindi la sua presentazione sulla scena non poteva essere il risultato di un atto «imitativo» o «riproduttivo» derivante da un «aver visto» o un esser stato in qualche modo «presente» di qualcosa. Mentre invece sarebbe proprio nell’atto «presentativo» puro della *mimesis* che un contenuto trascendente, di estrazione ctonia (quindi profondo e inaccessibile) sarebbe potuto apparire in una sua trasposizione allusiva, vale a dire negli «effetti» che la sua personificazione produce, ad esempio sull’attore. Questa idea rimanda esplicitamente alla concezione arcaica di potenze sotterranee e trascendenti la cui esistenza l’uomo inferisce perché la ritiene responsabile di fenomeni visibili, interpretati come loro «effetti». La rappresentazione di questo tipo di potenze si lega alla matrice simbolica dell’arte arcaica come l’espressione visibile di qualcosa che non può apparire in se stesso perché per essenza inaccessibile e suscettibile di rivelarsi solo in una forma sempre già alterata e trasformata. Nella sua funzionalità originaria, dun-

<sup>31</sup> Citato da STRABONE, X, 3, 16: «L’uno, tenendo in mano la sua bombarda, opera del tornio, soffia la melodia giocata dalle dita, suono che provoca il delirio; l’altro fa risuonare i cimbali di bronzo; la corda, toccata, vibra, e da qualche luogo nascosto, *mimoi* terrificanti dalla voce di toro muggiscono sordamente, l’eco del tamburo, come tuono sotterraneo, provoca un profondo spavento».

que, la *mimesis* descriverebbe un gesto espressivo in grado di rivelare un rapporto tra due mondi, un'attività rappresentativa che apre uno spazio, scenico e segnico, in cui i due mondi comunicano. Il suo senso originario sarebbe dunque la capacità di far venire a espressione qualcosa che non può apparire per se stesso e in questo senso non ci sarebbe nella *mimesis* originaria alcun riferimento alla verità/realtà/presenza di qualcosa come ad un modello dato, precedente o preesistente, da imitare. Non ci sarebbe cioè il riferimento alla «verità» di un originale da imitare, e quindi neanche la possibilità di imitare «bene» o «male», di un'immagine «buona» o «cattiva» o della possibilità che una imitazione venga «presa per il vero». In conclusione, neppure il suo aspetto «performativo» (il suo essere legata al fatto fisico e concreto della *performance*) può essere interpretato secondo la prospettiva dell'«illusione», e quindi nel senso né della «falsità» o in quello del «sembrare-vero»:

Per la prima volta con Platone nel X libro della *Repubblica mimeisthai* viene usato nel senso assolutamente secondario di “rappresentare qualcosa di non vero” *et similia*. In tutto il corso del nostro lavoro troveremo ripetute conferme del fatto che il significato fondamentale non ha nulla a che fare con l'inganno, l'errore. Solo una riflessione filosofica successiva compara l'oggetto della *mimesis* con una “verità” che vi sta a monte<sup>32</sup>.

L'interpretazione di Koller di un supposto senso originario della *mimesis* che precederebbe quello codificato da Platone e Aristotele è stata contestata (su molte questioni storiografiche anche in maniera decisiva<sup>33</sup>) ma non per questo ha cessato di orientare il dibattito sulla *mimesis*<sup>34</sup>. Il

<sup>32</sup> KOLLER, *Die Mimesis in der Antike*, pp. 13-14.

<sup>33</sup> Conclusivo per molti versi, in questo senso, le considerazioni di G. ELSE in “*Imitation*” in *the Fifth Century*, in “*Classical Philology*”, LIII/2 (1958), pp. 73-90 e *Addendum to “Imitation” in the Fifth Century*, in “*Classical Philology*”, LIII/4 (1958), p. 245.

<sup>34</sup> Si veda ad esempio AA.VV., *Mimesis*, numero monografico di “*Studi di Estetica*”, 7/8 (1993), a cura di E. Mattioli. Come rileva lo stesso MATTIOLI nella *Presentazione* al volume, p. 3: «*Die mimesis in der Antike* di H. Koller del 1954 [...] ha un'importanza fondamentale, anche se la tesi secondo la quale il centro significativo di *mimesis* risiede nella danza non è comunemente accettata, ma rimane acquisito da questa ricerca che *mimesis* non coincide con imitazione e che un'idea passiva della *mimesis* è totalmente sbagliata. Dopo Koller non è stata più possibile l'interpretazione tradizionale del concetto».

suo merito più grande è stato, oltre a quello di rivelare senz'altro inadeguata la resa di un termine così polisemico con le sole varianti del nostro concetto di «imitazione», quello di inaugurare la possibilità di leggere lo spazio di funzionamento della *mimesis* di epoca classica in continuità con quello dell'arte arcaica. Così facendo essa ha consentito di leggere in maniera meno disarmonica la genesi storica della contrapposizione tra esperienza estetica ed esperienza teorica.

Lo conferma il fatto che quest'ultimo aspetto della sua tesi è stato proprio quello che ha retto anche quando le contestazioni alla presenza di un supposto senso originario di *mimesis* anteriore a quello filosofico si sono fatte dominanti. L'idea di una possibile connessione tra il senso originario della *mimesis* e l'arte arcaica è infatti proseguita nella riflessione di teorici come H. Flashar e E. Havelock, che pur contestando l'interpretazione kolleriana come filologicamente ingiustificata, hanno integrato il senso della *mimesis* di alcuni tratti che appaiono risentire della sua impostazione.

Già H. Flashar aveva sottolineato l'autentico tratto unitario che a suo avviso tiene insieme e spiega tutte le evoluzioni del termine:

Le parole *mimos* e più tardi *mimesis* corrispondono a “presentazione su un altro piano”, che in alcune occasioni assume il carattere di imitazione (*Nachahmen*), in altre quello di rappresentazione (*Darstellen*)<sup>35</sup>. In ambedue le accezioni è sempre collegato un processo di trasferimento (*Umsetzungsprozess*) su un altro piano, sia quando la voce umana «rappresenta» suoni di strumenti o, al contrario, lo strumento il lamento di una voce, sia quando una figura viene riprodotta nella realtà in forma di statua oppure, in generale, quando gesti, movimenti, azioni, linguaggio e canto nella realtà vengono trasferiti sul piano teatrale e cioè della messa in scena. Un caso particolare in questo ambito di significati è l'uso di *mimeisthai* nel senso di “interpretare un ruolo” [in Aristofane si parla di un attore maschio che dice *mimesomai*, rappresenterò la bella Elena, quindi una donna]<sup>36</sup>.

Proprio l'accentuazione di questa dimensione «effettuale» segna una continuità profonda con il modo simbolico di rappresentare dell'arte

<sup>35</sup> H. FLASHAR, *La teoria classicistica della mimesis* [1979], in AA.VV., *Mimesis*, p. 56.

<sup>36</sup> *Ibid.*

arcaica, che viene descritto tra gli altri da E. Havelock usando come filo conduttore l'evoluzione delle modalità di trasmissione del sapere<sup>37</sup>. Secondo Havelock, nel periodo fra Omero e Platone ebbe luogo la transizione da una cultura orale a una cultura scritta. L'uomo omerico e post-omerico è tenuto a conoscere, in quanto essere civile, il complesso di esperienze della sua cultura, incorporato in una serie di narrazioni ritmiche, che egli impara a memoria ed accetta acriticamente, perché altrimenti gli sarebbe difficile ricordarle. La sua capacità di accettare le regole culturali è connessa alla sua soggezione all'esecuzione poetica e all'identificazione con le vicende e con le situazioni narrate dall'esecutore. Solo quando l'incanto è pienamente efficace, le sue facoltà mnemoniche possono essere mobilitate: l'arte del poeta è *mimesis*, imitazione, perché richiede l'immedesimazione dell'autore, dell'esecutore e dell'ascoltatore in ciò che viene raccontato: senza questa immedesimazione, che mobilita corpo, mente ed emozioni, il compito della memoria sarebbe difficilissimo. L'immedesimazione comporta che autore, esecutore e ascoltatore non elaborino conoscenze astratte e sistematicamente connesse, bensì si immergano nell'incantesimo di un flusso nel quale soggetto e oggetto non sono distinti.

Il senso originario della *mimesis* corrisponderebbe quindi, secondo Havelock, a quello di un'immedesimazione nel senso di un'autooccultamento di sé per far parlare qualcos'altro, un annullamento del proprio tratto identitario per far sì che un «altro» viva temporaneamente in noi. Questo concetto ha un'evidente connessione con le pratiche mantiche fondate sul concetto di «ispirazione», ossia dell'essere «animati» da altro. In questa prospettiva il tratto originario della *mimesis* risiederebbe nell'effetto di spersonalizzazione e spossessamento che produce, e nel momento del suo sorgere indicherebbe la possibilità di produrre un «effetto» di immedesimazione tale che fruitore, attore e evento rappresentato perdano la loro identità e vivano in unità nello spazio aperto dalla rappresentazione, alimentando così il circuito della memoria collettiva.

Sembra sottostare alla *mimesis* così ripensata, dunque, una dinamica di ostensione/velamento che rimanda (proprio nel suo riferirsi a fonti prefilosofiche) alla matrice originariamente *simbolica* dell'arte arcaica e al modo in cui quest'ultima era concepita come complesso di pratiche

<sup>37</sup> E.A. HAVELOCK, *Preface to Plato*, Oxford, Blackwell, 1963; trad. it. di M. Carpitella, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 1995, *passim*.

atte a favorire la presentazione sotto forma visibile di un complesso di regni e potenze trascendenti inaccessibile all'uomo. Questa matrice è stata ricostruita nel dettaglio da studiosi come E. Cassirer e J.P. Vernant, specialmente in relazione al modo in cui essa determina la funzionalità della cosiddetta «immagine arcaica». Secondo Vernant, infatti, il rinvio che l'immagine arcaica è in grado di operare con ciò che in essa è rappresentato, non essendo regolato dalla legge della somiglianza e dell'imitazione, non nasce strutturalmente per essere *analogon* ma per essere *symbolon*: esso deve cioè contenere una tensione tra finito e infinito, fungere da rinvio perenne a qualcosa che eccede sempre la possibilità della rappresentazione e riesce solo se produce un effetto di spersonalizzazione e di lacerazione della membrana che ordinariamente separa identità del rappresentato e alterità del rappresentante. Già nel significato di *mimesis* come evento dell'immedesimazione che coinvolge le tre dimensioni della rappresentazione, cantore - rappresentato - fruitore per sortire un effetto pedagogico e rituale che si realizza a livello simbolico l'atto rappresentativo deve incrinare un'identità e divaricare al suo interno due dimensioni compenetratisi: l'identità e l'alterità, la presenza e l'assenza, la verità e la parvenza. Si tratta di una struttura che alimenta il circuito arcaico della rappresentazione ben prima che intervenga il paradigma della somiglianza:

Il valore simbolico delle procedure della poesia arcaica consiste nel fatto che l'immagine verbale, tanto quanto la rappresentazione figurata, non funziona come una semplice copia, un ricalco o un *analogon*; essa è invece dotata di efficacia; offre agli ascoltatori l'impressione che, attraverso le espressioni evocanti un definito genere di potenza, questa forza particolare si trovi ad essere effettivamente mobilizzata, che essa si dispieghi, attraverso la *performance* del testo poetico, per realizzare l'opera che gli è propria<sup>38</sup>.

Per sortire un effetto pedagogico e rituale che si realizza a livello simbolico l'atto rappresentativo deve incrinare un'identità e divaricare al suo interno due dimensioni compenetratisi: la luce e l'ombra, la presenza e l'assenza, la materialità e la trascendenza. Nel caso del simbolo

<sup>38</sup> J.P. VERNANT, *Figure, idoli, maschere. Il racconto mitico, da simbolo religioso a immagine artistica* [1990], trad. it. di A. Zangara, Milano, Il Saggiatore, 2001, p. 21.

arcaico l'effetto è dato dalla particolare affinità che lega la rappresentazione ai due mondi l'incrocio dei quali essa divarica: cielo e terra o terra e mondo ctonio. Nonostante Vernant neghi che questa struttura possa determinare un supposto senso originario della *mimesis*, per il fatto che vede quest'ultima strutturarsi come termine tecnico solo con l'affermarsi dell'arte figurativa e iconica del V secolo<sup>39</sup>, questa connessione tra matrice simbolica dell'arte arcaica e possibile significato prefilosofico della *mimesis* ha esercitato profonda suggestione, contribuendo all'ulteriore evoluzione del concetto di *mimesis* fino ai nostri giorni:

Nel V secolo [...] *mimos* e *mimeisthai* accentuano non tanto la relazione che intercorre tra l'imitatore e ciò che imita, quanto quella fra l'imitatore e lo spettatore che lo osserva. Scimmiettare, simulare non è ancora produrre un'opera che sia la copia conforme di un modello, ma è esibire un modo d'essere che sostituisca l'altro, mostrandosi come questo o quello, assumendone i modi. L'atto del *mimeisthai*, piuttosto che una rappresentazione, è un'azione efficace, una manifestazione. Privilegiando il rapporto mimo-spettatore, il vocabolario di *mimeisthai*, come è usato nel V secolo, opera tra due poli: il primo, quello dell'inganno, dal momento che colui che guarda vede nel mimo e tramite lui non ciò che egli è realmente, ma l'altro che egli imita; il secondo, quello dell'identificazione, poiché la *mimesis* implica che il simulatore si renda simile all'altro che si propone di imitare, adottandone le maschere<sup>40</sup>.

Esempi successivi mostrano come il ripensamento della *mimesis* abbia storicamente condotto, nei suoi passaggi essenziali, ad un suo sempre più accentuato allontanamento dal senso di «imitazione» e ad una sua sostanziale coincidenza con i concetti di «ripresentazione su altro piano» e «presentazione in altra forma», inizialmente modellati sulla relazione simbolica tipica dell'immagine arcaica. In essi domina ancora l'idea kollieriana di un piano scenico che non può più essere inteso nel senso della «trasfigurazione» o dell'«alterazione» rappresentativa di una realtà in qualche modo visibile di per se stessa, quindi nel senso dell'«inganno» o della «falsità». E parimenti è contenuta in essa l'idea di instaurare una

<sup>39</sup> In ciò supportato tra gli altri da T.B.L. WEBSTER, *Greek Theories of Art and Literature down to 400 B.C.*, in "Classical Quarterly", 33 (1939), pp. 166-179.

<sup>40</sup> J.P. VERNANT, *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione* [1979], trad. it. di A. Montagna, Milano, Il Saggiatore, 1982, pp. 121-122.

«rottura» dell'orizzonte monodimensionale del visibile, una lacerazione in conseguenza della quale *nel* visibile stesso (in ciò che «si vede» sulla scena) si manifesta un'eccedenza, l'impossibilità che ciò che si vede «stia» per sé, esaurisca la sua potenza di significato all'interno dell'orizzonte fisico e materiale che lo contiene. In questo modo si radicalizza la dimensione del «segno» e tutto ciò che «è» e che «si vede» non ha più (esclusivamente) il senso che gli spetterebbe in conseguenza della sua costituzione materiale o collocazione fisica ma diventa simbolo, rimanendo, rinvio a qualcosa che in esso si manifesta come in se stesso irrepresentabile.

Pur attraversata da una rete di mediazioni e contaminazioni storiche anche eccentriche, l'idea kolleriana più forte non sembra allora aver esaurito la sua capacità euristica<sup>41</sup>; un'ulteriore prova di ciò è il fatto che il ripensamento storico dell'atto mimetico come gesto che laceri la membrana del visibile e rivela la profondità di relazioni invisibili al cui incrocio il visibile «sta», costituisce il punto di transizione che vede la nozione di *mimesis* passare nelle principali posizioni dell'ermeneutica contemporanea.

#### 4. *La mimesis nell'ermeneutica: da Aristotele a Ricoeur*

Tra i più importanti teorici di riferimento dell'ermeneutica contemporanea il tema della *mimesis* costituisce un *Leitmotiv* dominante. Da Gadamer<sup>42</sup> a Ricoeur, a Derrida<sup>43</sup> esso interviene ad alimentare una questione centrale del progetto ermeneutico novecentesco, e che abbiamo visto articolava già il dibattito sul senso originario della *mimesis*. Se cioè – in sintesi – l'esperienza estetica debba essere considerata un mero succedaneo di quella teoretica, si affianchi pariteticamente ad essa o ne

<sup>41</sup> Si veda ad esempio il recente S. HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002, trad. it. di D. Guastini e L. Maimone Ansaldo Patti, *L'estetica della Mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, a cura di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica, 2009.

<sup>42</sup> Cfr. *supra*, nota 18.

<sup>43</sup> Sull'interpretazione della *mimesis* in Derrida con particolare riferimento a Platone si vedano J. DERRIDA, *La Farmacia di Platone*, in "Tel Quel", 32-33 (1968) e ID., *La Doppia Seduta*, in "Tel Quel", 41-42 (1970), entrambi ora ricompresi in ID., *La Disseminazione* [1972], trad. it. di S. Petrosino e M. Odorici, Milano, Jaca Book, 1989.

costituisca addirittura la forma originaria<sup>44</sup>. In questa sede ci concentreremo sul modo in cui la rilettura della *mimesis* di Paul Ricœur, fatta salva la sua collocazione specifica nel contesto di pensiero generale dell'autore, può essere vista in connessione con il dibattito fin qui ricostruito.

Esemplari per collocare la proposta di Ricœur nel quadro del ripensamento contemporaneo della nozione di *mimesis* sono i capitoli *La costruzione dell'intrigo* e *La triplice mimesis* del primo volume di *Tempo e racconto*<sup>45</sup>. Il primo soprattutto elabora un'istanza storicamente ben nota all'interno della rilettura novecentesca della *mimesis*, vale a dire l'uso dell'accezione *aristotelica* del concetto come chiave di una possibile emancipazione dallo stigma platonico e dall'alternativa stessa tra una *mimesis* buona e una cattiva<sup>46</sup>. Nella ricostruzione storica che vede il mutamento paradigmatico più importante della storia dell'arte nella liberazione della categoria dell'immagine dal vincolo alla *mimesis* è infatti possibile risalire ad Aristotele come al primo pensatore che abbia previsto, all'interno comunque di una analisi del modo in cui la rappresentazione ri-produce un contenuto o ne configura la possibilità, l'idea di una funzionalità pura del prodotto mimetico, ossia di un suo effetto significativo, artisticamente e conoscitivamente valido anche a prescindere dal suo essere la riproduzione più o meno fedele di un modello esistente. Il tratto più interessante della riformulazione aristotelica consiste nel fatto che, come mostrato proprio da Ricœur, esso viene operato *dall'interno* del paradig-

<sup>44</sup> Anche nello specifico la trattazione della *mimesis* in questi autori appare risentire, più o meno esplicitamente, di argomenti e posizioni che abbiamo già visto orientare il dibattito interno sul suo senso generale e sul suo valore in Platone. Anche se, tra i tre autori in questione, l'unico a fare esplicito riferimento per esempio a Koller è H.-G. Gadamer in una nota di *Verità e metodo* nel quadro della sua riformulazione della *mimesis*, accreditandolo come impulso teorico interessante ma senza specificare quali assunzioni siano state accolte da Gadamer nel proprio discorso. Cfr. su questo GADAMER, *Verità e metodo*, p. 249, nota 208.

<sup>45</sup> P. RICŒUR, *Temps et récit*, vol. I, Paris, Seuil, 1984, trad. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto*, vol. I, Milano, Jaca Book, 2008, pp. 57-89 e 91-139.

<sup>46</sup> Cfr. ad esempio FLASHAR, *La teoria classicistica della mimesis*, p. 59, nota 14, il quale a questo proposito nota che «l'uso che Aristotele fa della *mimesis* si allontana più ampiamente dal significato di "imitazione" e si avvicina a quello di finzione vincolata, in quanto il poeta rappresenta avvenimenti possibili o meglio probabili in relazione alla realtà, ma anche in un'astrazione poetica del particolare e in una concentrazione sul generale».

ma mimetico e non semplicemente in opposizione a quello<sup>47</sup>. Secondo il modello proposto da Ricœur Aristotele non si sarebbe cioè limitato ad opporre un nuovo paradigma a quello precedente ma avrebbe sviluppato un tratto originario interno alla stessa dimensione mimetica e opposto alla interpretazione della *mimesis* come «imitazione» di un esistente dato, riportando alla luce, dopo l'occultamento platonico, un senso originario di *mimesis* come «finzione pura» in cui risiederebbe la possibilità di una transizione non traumatica verso il governo artistico dell'immaginazione (*phantasia*). In quest'ottica la *mimesis* platonica rappresenterebbe l'assolutizzazione di un paradigma artistico che si consolida parallelamente ad un movimento complessivo di sviluppo delle arti plastiche, figurative e drammatiche del V secolo. Quindi una ricezione parziale e riduttiva di quello che era invece il tratto originario della rappresentazione artistica greca fin dall'età arcaica e che conteneva un nucleo strutturale dell'attività rappresentativa umana destinato a ricongiungersi, superato il platonismo ed i suoi epigoni storici, al suo sviluppo nella moderna teoria dell'arte come espressione libera della facoltà immaginativa e rappresentazione non vincolata alla ripetizione di un modello.

Il punto di partenza di Ricœur è l'individuazione di un parallelo tra la funzionalità generale del linguaggio che egli intende, com'è noto, in senso globalmente *metaforico* e non descrittivo, e il piano di performatività che sarebbe stato proprio già del linguaggio artistico classico:

La funzione mimetica del racconto pone un problema esattamente parallelo a quello della referenza metaforica. Non è altro che una applicazione particolare di quest'ultima alla sfera dell'*agire* umano. [...] Ne *La metafora viva* ho sostenuto la tesi secondo la quale la funzione poetica del linguaggio non si limita a celebrare il linguaggio per se stesso, a spese della funzione referenziale, che è invece dominante nel linguaggio

<sup>47</sup> Cfr. su questo J.-J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, trad. it. di S. Arecco, Torino, Einaudi, 1999, pp. 185-186: «L'insufficienza della *mimesis* può anche essere stabilita a partire da una reinterpretazione del suo senso canonico – che non è sempre quello riduttivo di imitazione come duplicazione passiva – fissato dagli antichi». Secondo Wunenburger già in Aristotele sarebbe possibile «rintracciare un pensiero che libera la *mimesis* dal vincolo della somiglianza esterna. La referenza e la regola dell'imitazione, attribuiti ad Aristotele, sembrano infatti dipendere da uno stereotipo dossografico che non rispetta realmente l'idea iniziale del filosofo, della quale Ricœur ha mostrato la tendenza prevalente a sfuggire alla logica della conformità ad un modello esterno».

descrittivo. Ho sostenuto la tesi secondo la quale la sospensione della funzione referenziale, che è invece dominante nel linguaggio descrittivo è solo il rovescio, la condizione negativa, di una funzione referenziale più nascosta del discorso, la quale viene in un certo senso liberata proprio dalla sospensione del valore descrittivo degli enunciati. In tal modo il discorso poetico porta a parola aspetti, qualità, valori della realtà che non hanno modo di esprimersi nel linguaggio direttamente descrittivo e che possono essere detti solo grazie ad un gioco complesso tra enunciazione metaforica e trasgressione regolata dei significati abituali delle nostre parole. Mi sono azzardato a parlare non solo di senso metaforico, ma di referenza metaforica, per dire questa capacità che l'enunciato metaforico avrebbe di *ridescrivere una realtà inaccessibile alla descrizione diretta* [corsivo nostro]. Ho anche avanzato l'ipotesi di considerare il "veder-come", che è la forza della metafora, rivelatore di un "essere come" a livello ontologico più radicale<sup>48</sup>.

Come Ricœur afferma a proposito della *mimesis* aristotelica: per *mimesis* non bisogna dunque «intendere qualche raddoppiamento di presenza, come potrebbe ancora suggerire la *mimesis* platonica, ma la frattura che apre lo spazio della finzione. Un artefice delle parole non produce cose, ma soltanto quasi-cose, inventa un come-se»<sup>49</sup>. A questo proposito egli ribadisce come la *mimesis* sia

[...] il centro di interesse nella mia lettura della *Poetica*. E non mi pare che il problema sia risolto con le equivalenze del tipo: "imitazione (o rappresentazione) di azione" e "connessione dei fatti". Non voglio con questo negare il valore di tali equazioni. Non v'è dubbio che il senso prevalente della *mimesis* è proprio quello che viene istituito mediante l'accostamento al *mythos*: se continuiamo a tradurre *mimesis* con imitazione, allora bisogna intenderla esattamente come il contrario del

<sup>48</sup> RICŒUR, *Tempo e racconto*, pp. 9-10.

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 94 ss. Sulla stessa linea WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, p. 187: «La verità di una scena, di un dramma, non deriva dalla conformità storica o psicologica a questo o quel modello, bensì dalla verosimiglianza interna di ciò che si mette in scena, si presenta ai nostri occhi e trova la propria forza di convinzione, la propria credibilità, nella struttura interna di ciò che si mette in immagine. Attraverso l'esposizione del suo ideale drammatico, Aristotele disegna dunque, paradossalmente, il contorno di un'anti-mimetica. Lungi dall'esser calco, restituzione conforme, la rappresentazione teatrale, come d'altronde la pittura, ha il compito di conferire, tramite un intreccio fittizio, una figura e un senso a un tipo di azione umana».

ricalco di un reale preesistente e parlare invece di imitazione creatrice. E se traduciamo *mimesis* con rappresentazione, non bisogna, con questo termine, pensare ad una sorta di reduplicazione di presenza, come si potrebbe ancora pensare nel caso della *mimesis* platonica, bensì *nei termini della rottura che apre lo spazio della finzione* [corsivo nostro]. L'artefice delle parole non inventa cose, ma soltanto delle quasi-cose, inventa del come-se. In tal senso, il termine aristotelico di *mimesis* è l'emblema di questa operazione che, detta con un vocabolario d'oggi, instaura la letterarietà dell'opera letteraria<sup>50</sup>.

Quindi Ricœur recupera, in riferimento ad Aristotele, un'indicazione già fornita da Koller:

La *Poetica* di Aristotele ha un solo concetto davvero comprensivo: quello di *mimesis*. Tale concetto viene definito solo contestualmente e in uno solo dei suoi usi, quello che qui ci interessa, come l'imitazione o la rappresentazione dell'azione. Più precisamente: l'imitazione o la rappresentazione dell'azione mediante il linguaggio metrico, quindi accompagnato da ritmi (e bisogna aggiungere, nel caso della tragedia che è l'esempio fondamentale, lo spettacolo e il canto<sup>51</sup>. [...] così dunque il *mythos* è *mimesis* della *praxis*. È questo testo che ormai ci farà da guida. Esso ci impone di pensare insieme e di definire reciprocamente l'imitazione o la rappresentazione dell'azione e la connessione dei fatti. Grazie a tale equivalenza *viene esclusa qualsiasi interpretazione della mimesis aristotelica in termini di copia, di replica dell'identico* [corsivo nostro]. L'imitazione o la rappresentazione è una attività mimetica nella misura in cui produce qualche cosa, vale a dire la connessione dei fatti mediante l'intrigo<sup>52</sup>.

Notazione centrale perché fa da giustificazione alla tesi espressa da Ricœur in generale su Platone e segnatamente proprio sulla natura della *mimesis*:

In tal modo noi usciamo dall'uso platonico della *mimesis*, al tempo stesso dal suo uso metafisico e dal suo senso tecnico che troviamo nel terzo libro della *Repubblica*, dove si oppone il racconto "mediante *mimesis*" al

<sup>50</sup> RICŒUR, *Tempo e racconto*, p. 80.

<sup>51</sup> *Ivi*, pp. 60-61.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 62.

racconto “semplice”. [...] Da Platone ricaviamo il senso metafisico conferito alla *mimesis*, in raccordo con il concetto di partecipazione, grazie al quale le cose imitano le idee, e le opere d’arte imitano le cose<sup>53</sup>.

Marcando in questo modo una cesura netta tra Platone e Aristotele:

Aristotele, qui, replica a Platone che replica a Gorgia [...]. Quest’ultimo loda il pittore e l’artista per la loro arte di ingannare [...]. Socrate ne ricava un argomento contro l’arte e il potere che essa conferisce di manipolare l’opinione. Tutta la discussione della *mimesis* nel libro X della *Repubblica* è dominata da questa sfiducia. È nota la definizione dell’arte come “imitazione dell’imitazione, distante doppiamente da ciò che è” (*Repubblica* X, 596a-597b) e inoltre condannata ad “imitare il *pathos* degli altri” (604e). *Il legislatore* non può quindi che vedere nella poesia il rovescio della filosofia. La *Poetica* è così una replica a *Repubblica* X: per Aristotele l’imitazione è una attività e una attività che insegna. *Ivi*, 72: Aristotele si preoccupa di contrapporre alle “cose realmente accadute [...] quelle che possono accadere, cioè cose le quali siano possibili secondo le leggi della verosimiglianza o della necessità (51a 37-38)”<sup>54</sup>.

La via aristotelica alla *mimesis*, ripresa nel particolare contesto dell’ermeneutica di Ricœur, sembra dunque implicitamente risentire delle sollecitazioni che alimentavano il dibattito filologico precedente. Anche se la direzione da essa intrapresa è contraria all’ipotesi di un senso originario della *mimesis* di cui quello platonico costituirebbe il travisamento, la finalità complessiva della sua operazione è quella di liberare la *mimesis* dalla necessità che quanto nell’atto mimetico viene rappresentato stia strutturalmente in una relazione di dipendenza e subordinazione con una «presenzialità» originaria attingibile anticipatamente tramite una qualche forma di intuizione, percezione o visione diretta. Ciò che iscrive la proposta di Ricœur nella linea della rilettura ermeneutica della *mimesis* è allora l’idea che la possibilità di una tale intuizione diretta di un «originario» sia in realtà un occultamento della natura originariamente *metaforica* (e dunque *mimetica*) di ogni atto conoscitivo e, in genere, di ogni esperienza significativa umana. In questo modo le stesse «idee» platoniche, in quanto modelli, sarebbero delle «metaforizzazioni», a

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, nota 8.

loro volta «mimetiche», di un'esperienza di senso che si genera tramite l'infinità e la circolarità dei rinvii interni al linguaggio.

### *Conclusione*

Ma se questa notazione è corretta, essa chiude un circolo in qualche modo paradossale con le posizioni da cui eravamo partiti, e secondo le quali il *proprium* dell'atto mimetico era, anche in Platone, la possibilità dell'instaurarsi di una relazione in cui qualcosa manifestava la necessità del suo legame con qualcos'altro che in esso era tipizzato, universalizzato, alluso o (a questo punto) metaforizzato. Anche in Platone, la caratteristica propria dell'atto mimetico (anche in quanto atto linguistico, seppur non in prima istanza, si veda il *Cratilo*) era legata alla sua riuscita, ossia alla possibilità di generare un effetto di rimando, di rinvio. Come si afferma ancora nel *Cratilo*, infatti, qualora non ci sia più alcuna distinzione possibile tra il *Cratilo* originale e il suo *mimema* avremmo di fronte "due *Cratili*". Ciò contraddice decisamente l'idea che la *mimesis* tenda all'adeguazione e alla copia conforme, poiché proprio il suo inserimento da parte di Platone tra le metafore del rapporto idee-cose prova che l'ideale di un atto mimetico riuscito è la presenza di un effetto di separazione, la produzione di una distanza, di una lacerazione di un ordine apparentemente monodimensionale. In questa lacerazione, per molti versi analoga al gesto del liberatore nell'*eikon* della caverna, la conversione dalla cosa al *segno* permette l'ingresso in una dimensione stratificata in cui ciò che si vede dipende da qualcos'altro come suo effetto, al limite, come sua rappresentazione prospettica, come sua "ombra". In questo modo, allora, la teoria platonica sull'arte, fatte salve tutte quelle contraddizioni che probabilmente non sarà mai possibile dipanare, è davvero molto più in continuità con l'estetica arcaica di quanto si pensi. Essa individua infatti, assume e formalizza il potenziale simbolico e segnico dell'arte arcaica e ne fa una struttura in grado di descrivere razionalmente la situazione umana come incrocio (forse non più solo tragico) di un complesso di piani trascendenti ma, tuttavia, dominati da una dinamica relazionale la cui natura occorre indagare.

Se è così, allora, proprio dal punto di vista della *mimesis* come teoria della ripresentazione, l'alternativa tra il modello di soccorso/salvataggio e quello di approfondimento dell'aporia è più sfumata di quanto possa

sembrare. Per capire la transizione tra il modo di rappresentazione arcaico e quello platonico della *mimesis* occorre leggere in modo diverso, ontologicamente meno condizionato, la dimensione di consistenza dell'*idea*: vale a dire ripensare a partire dalla natura «segnica» e quindi referenziale e relazionale del linguaggio, del pensiero e dell'essere, i caratteri che ad essa Platone attribuisce. Questo potrebbe (ma sottolineo *potrebbe*) al limite voler dire anche riportare la tesi di una presenzialità anticipata/perenne dell'*idea* al campo, forse veramente a questo punto solo allegorico, dell'*anamnesis* e cominciare a intendere l'universale platonico come quel luogo (*topos*) cui i segni «tendono» e che esiste in sé e per sé (*auto kath'auto*) solo nella tensione generata dai segni stessi, vale a dire dalla richiesta che qualcosa non esaurisca la sua *ousia* nell'«in sé» o nel «per sé», ma che entrambi questi modi di considerazione siano il frutto di una visione ancora «astratta», quindi non dialettica, non concreta dell'essere.

Se si accetta la visione platonica dell'essere modellata sulle considerazioni dialettiche dei dialoghi maturi, vale a dire una visione in cui la dimensione relazionale, referenziale e segnica pervade globalmente tutti i livelli della realtà e impedisce di considerare il piano dell'*ontos on* come un mondo di «essenze» irrelate e autoconsistenti<sup>55</sup>, è forse lecito rileggere in senso dialettico anche il modello mimetico. In questo modo l'aporia sull'arte cesserebbe di essere una dimensione di insanabile contrasto per diventare il luogo in cui sarebbe invece una sorta di *mimesis dialettica* a operare la transizione dalla dimensione puntuale della «cosa» alla sua trasformazione in «segno».

Andrea Le Moli  
Università degli Studi di Palermo

<sup>55</sup> Ho già affrontato queste questioni nel mio *Novecento platonico. Ontologia della relazione e dialettica dell'intersoggettività nelle interpretazioni contemporanee del platonismo*, Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2005, cui mi permetto, pertanto, di rimandare.

---

ABSTRACT

*Mimesis and representation. From Platonism to Hermeneutics*

This paper aims at reconstructing the critical debate about *mimesis* which occurs in the platonic literature of the twentieth century to show how much it influenced the thesis of contemporary Hermeneutics. Interpretations of the so-called “contradictory” use of *mimesis* in Plato were offered at the beginning of the twentieth century by scholars like Verdenius, Tate, Flashar, Koller et al. These constituted, in their asking for a new reading of the conflict that this notion generates in the main features of platonic thought, the basis for a new theoretical expansion of the *mimesis* in the most recent years. The first thesis of this paper is that such positions as Gadamer’s, Ricœur’s or even Derrida’s about the role of the *mimesis* in the context of the new *hermeneutical* experienced were probably, even if not always expressly, influenced by this historical debate. The second, and conclusive, is that only from a dialectical composition between the two critical tendencies in platonic literature (the preserving one and the critical one) is possible to render that central role of *mimesis* in every experience of signification which illustrates, in many cases better than notions like *methexis* or *parousia*, that hierarchical and dialectical constitution of Being in which the core of Plato’s Philosophy lies.

---