

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.