

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. Afferratata, 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.