

FABRIZIO DERIU

Mimesis e comportamento recuperato

ABSTRACT

Alla luce di un recente dibattito accademico intorno alle relazioni tra filosofia e performance e di quella (post)disciplina che assume la nozione di performance come suo cardine teorico, il saggio discute la produttiva convergenza tra la nozione di *mimesis* e il “comportamento recuperato”, il meccanismo di base di ogni tipo di performance nell’arte, nel rituale, nella vita ordinaria. A condizione che si assuma una concezione postmoderna e al tempo stesso pre-platonica della *mimesis*, è mia opinione che teatro e attività performative, sia come pratiche che discipline accademiche, siano destinate a rivalutare la *mimesis* in quanto fondamentale modo di conoscenza. Sebbene le due nozioni siano tutt’altro che identiche, argomenti per la loro affinità possono essere reperiti nel lavoro di diversi studiosi che hanno affrontato la questione da differenti prospettive.

In light of a recent academic confrontation on the relationships between philosophy and performance and of the paradigm shift which led to the emergence of a new (post)discipline that takes the notion of performance as its cornerstone, the essay discusses the productive convergence between *mimesis* and “restored behavior”, the key process of every kind of performance in art, ritual, and ordinary life. Provided we rely on a postmodern and, at the same time, pre-Platonic conception of *mimesis*, it is my opinion that theatre and performance, as practices as well as academic disciplines, will reevaluate *mimesis* as a fundamental way of knowing. Even though the two notions are all but equal, evidence for their proximity can be found in the work of some scholars, who have focused on these topics in different ways.

30 giugno 2026, pp. 97-115

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2036-5624/25712>

Section: Dossier [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: ilcastellodielsinore@unibo.it

URL: <https://ilcastellodielsinore.unibo.it>

Fabrizio Deriu*

Mimesis e comportamento recuperato

*We lost rhythms when the Greeks
sat down and only listened to characters.*
(Jon McKenzie)

Se proprio si ritiene opportuno partire dalla constatazione che sin dalla sua origine la filosofia si occupa di teatro, è necessario riconoscere che in realtà, quando nasce e rapidamente si consolida come forma del sapere, la filosofia relega il teatro nel retrobottega della produzione di conoscenza, e più che “occuparsene” lo vampirizza. È noto che Platone ricevette in gioventù una formazione che oggi si definirebbe “artistica”, e che scrisse tragedie che a un certo momento della sua vita (così le fonti tramandano) decise di distruggere. Ed è però tutt’altro che sorprendente il fatto che il *corpus* dei suoi scritti filosofici sia redatto in forma dialogica, vale a dire utilizzando la struttura verbale e comunicativa inventata dal teatro per esprimere pensieri e concetti di nuovo conio, che troveranno il loro posto nel libro invece che nel *theatron**.

Quando a un certo punto, dopo aver frequentato l’edizione 2015 della Mellon School of Theater and Performance Studies dell’Università di Harvard diretta da Martin Puchner, ho pensato di proporre a una casa editrice italiana la traduzione nella nostra lingua del suo ancora abbastanza fresco *Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*², il punto di partenza di quel progetto poi velocemente abbandonato era il titolo della mia eventuale prefazione, che suonava così: *Dopo Derrida*:

* Università degli Studi di Teramo.

¹ Lo strumento emergente a disposizione del pensiero all’epoca di Platone era il dialogo che, a differenza di quanto la manualistica spesso afferma, non è affatto la creazione da parte di Platone di un «forma nuova per la comunicazione filosofica» (Mario Vegetti – Franco Alessio – Renato Fabietti – Fulvio Papi, *Filosofie e società*, Zanichelli, Bologna 1975, vol. I, p. 114), bensì l’elaborazione (extra- o meglio pre-filosofica) di un genere di espressione del pensiero e del racconto che prende forma grazie e attraverso il teatro e lo definisce come una vera e propria “invenzione culturale” fondamentalmente diversa da quanto esisteva in precedenza (si tratta delle sempre convincenti argomentazioni di Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet nei due celebri volumi *Mito e tragedia*); cfr. in particolare il saggio *Il dio della finzione tragica*, in Id., *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Einaudi, Torino 1991 (I ed. *Mythe et tragédie. Deux*, La découverte, Paris 1986), pp. 3-10; cfr. anche Giorgio Colli, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975; e anche, per la connessione tra pensiero logico e alfabeto fonetico, il mio *Forma sociale della psicologia alfabetica. Il teatro nell’ipotesi “neuroculturale” di de Kerckhove*, in «Between», vol. IV, n. 8, 2014, online: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1328> (u.v. 20/2/2026).

² Martin Puchner, *Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2010.

Platone drammaturgo (ovvero la filosofia è un sottoprodotto del teatro). In un certo senso approfitto dell'occasione di questo saggio per tentare almeno parzialmente di spiegare – in primo luogo a me stesso – cosa volessi intendere col pensiero racchiuso in quel titolo, specialmente per la glossa tra parentesi. E per farlo riparto proprio da Puchner il quale, subito dopo aver dichiarato di essersi reso conto precisamente scrivendo quel libro che in fondo tutta la sua ricerca era stata almeno fino a quel momento una incessante interrogazione sulla relazione tra teatro e filosofia, dichiara che resta tutto da vedere se sarà possibile stabilire una “nuova” relazione tra i due campi e che, nonostante quel corposo libro appena licenziato, egli non è affatto certo che la materia di cui si occupa – «un dramma autenticamente filosofico e una filosofia autenticamente drammatica»³ – esista davvero. Al di là della fin troppo facile critica per cui qui Puchner sembra confondere o perlomeno non distinguere adeguatamente tra *drama* e *theatre*, per parte mia posso anche condividere il suo dubbio. Ma ciò di cui sono abbastanza sicuro è il fatto che il concetto di *mimesis* può essere assunto come un terreno privilegiato di quanto a mio parere non si configura tuttavia né come una “nuova relazione” né come una sorta di “rifondazione” del rapporto tra teatro e filosofia, quanto piuttosto come un profondo mutamento di paradigma epistemologico⁴.

Viviamo infatti in un'epoca di cambiamenti radicali, specialmente apportati dalle tecnologie digitali non solo negli aspetti materiali delle comunicazioni interumane, ma anche – soprattutto, direi – a livello epistemico, in cui tali cambiamenti riguardano e influenzano i modi stessi in cui il sapere viene prodotto, espresso, distribuito, condiviso, archiviato e trasmesso. Come oramai riconosciuto, intelligenza artificiale e LLM (*Large Language Models*) rappresentano una soglia di non ritorno. Sono del parere (che potrebbe anche essere giudicato controintuitivo) che in questo scenario il teatro e le arti performative siano destinate a giocare un ruolo centrale e decisivo, sebbene forse in modi inediti e differenti da come li abbiamo concepiti e praticati fino ad oggi; e che *mimesis* e processi mimetici nella loro complessa, sfaccettata e intrinsecamente controversa articolazione siano al cuore di tale centralità⁵, tutt'altro che secondariamente per quanto attiene alla loro potenziale valenza di strumenti e

³ «[A] truly philosophical drama and a truly dramatic philosophy». *Ivi*, p. viii.

⁴ All'incirca nel lustro che segue l'uscita del libro di Puchner si è generato negli studi teatrali internazionali un ampio dibattito sulla questione del rapporto tra teatro e filosofia, sfociato in alcuni interessanti convegni ad alcuni dei quali Puchner è stato presente e ai quali ho avuto la fortuna di partecipare. Mi limito a ricordare il convegno inaugurale del network “Performance Philosophy” promosso da Laura Cull (*What is Performance Philosophy? Staging a New Field*, University of Surrey, Guildford, UK, 11-13 aprile 2013) e *Theater, Performance, Philosophy*, Université Paris IV Sorbonne, 26-28 giugno 2014. Ho memoria di animati dibattiti tra Cull e Puchner su come le due parole dovessero essere messe in relazione: soltanto giustapposte (*Performance Philosophy*) secondo la prima; mediante congiunzione a parere del secondo (*Performance and Philosophy*). Approfitto per far presente che ovunque io dica o scriva “teatro” intendo sempre riferirmi, in prima istanza e a meno che non specifichi diversamente, alla sua dimensione performativa.

⁵ Nel bene e nel male. Si occupa della questione, da tempo e con profusione di pubblicazioni, Nidesh Lawtoo, di cui cfr. almeno *Homo Mimeticus. A New Theory of Imitation*, Leuven University Press, Leuven 2022; e *Mimetic Posthumanism. Homo mimeticus 2.0 in Art, Philosophy, and Technics*, edited by Nidesh Lawtoo, Brill, Berlin 2024.

metodologie didattiche e pedagogiche. Senza ignorare la spinta a ripensare come il sapere si (ri)configura e si produce a partire dalla disponibilità di tecnologie digitali sempre più potenti e impattanti, è mia opinione che la *mimesis* – tanto come pratica quanto come oggetto di (post)discipline accademiche – vada in questi tempi incontro a una sostanziosa rivalutazione, quantunque in una accezione pre-platonica e insieme post-moderna del termine. Allo stesso modo, ho il sospetto che darsi l'obiettivo di costruire una “nuova” relazione tra teatro e filosofia finisca per mancare il bersaglio nella misura in cui così come la filosofia, quando nasce, soppianta il teatro in quanto strumento di produzione del sapere, l'era attuale della riproducibilità tecnica manda in soffitta la filosofia e restituisce senso e spessore alle arti performative quali fondamentali “modi di conoscenza”.

Nella prefazione appositamente scritta per la traduzione italiana del seminale *Mimesis. Cultura, arte società* composto in edizione originale insieme a Gunter Gebauer, Cristoph Wulf sottolinea alcune premesse teoriche attorno alla nozione di *mimesis* sulle quali certamente si può convenire. Quando si evoca la *mimesis*, sostiene l'autore, si chiamano in causa almeno tre aspetti. Primo, per quanto i processi mimetici giochino un ruolo rilevante in quel ramo della filosofia che chiamiamo “estetica”, non dovremmo ridurre solo all'estetica il campo di applicazione del concetto, dal momento che i processi mimetici posseggono una chiara e forte dimensione antropologica. Secondo, non dovremmo concepire la *mimesis* come semplice imitazione, giacché sin dal mondo antico il termine si riferisce a una abilità umana creativa in forza della quale qualcosa di nuovo può emergere. Terzo, il valore semantico nucleare della famiglia di parole associate alla nozione di *mimesis* (a cominciare dal verbo *mimēsthai*), congiuntamente ai primi arcaici usi attestati, richiama «il ruolo che la *mimesis* gioca nella messa in scena di pratiche culturali e per la cultura della performatività»⁶.

Obiettivo del presente scritto è allora sviluppare alcune riflessioni su questi tre tratti dalla prospettiva dei Performance Studies “ortodossi” (quelli cioè che più apertamente si appoggiano al magistero e alla produzione saggistica di Richard Schechner), in particolare argomentando una forte relazione tra la *mimesis* e il “comportamento recuperato” (*Restoration of Behaviour* oppure *Restored Behaviour*), concetto che rappresenta un cardine della architettura teorica dei Performance Studies, come è noto a chi ha anche soltanto un minimo di dimestichezza con la produzione teorica e

⁶ Cristophe Wulf, *Prefazione*, in Gunter Gebauer – Cristophe Wulf, *Mimesis. Cultura arte società*, Bononia University Press, Bologna 2017, p. 8 (I ed. *Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft*, Rowohlt, Reinbek 1992). Grazie alla cortesia di Andrea Borsari, curatore e traduttore dell'edizione italiana, ho potuto consultare la versione originale della prefazione allo scopo di prendere atto del pensiero preciso espresso nella frase citata. Wulf ha composto la prefazione parte in tedesco e parte in inglese, e la frase in questione compare in una sezione in inglese che riporto qui integralmente: «Third, the linguistic origin and the early use of the *mimesis* term refers to the role played by *mimesis* in the staging of cultural practices and for the culture of performativity».

saggistica del regista e docente americano⁷.

Convergenza tra mimesis e “comportamento recuperato”

Naturalmente il “comportamento recuperato” non è la stessa cosa della *mimesis*. Sebbene sia tutt'altro che facile e veloce spiegare il concetto, nondimeno una definizione operativa, per quanto sintetica, è opportuna. Secondo Schechner il “comportamento recuperato” è la principale caratteristica di tutti i tipi di performance, dallo sciamanesimo alla trance, dalla danza e dal teatro rituali alla danza e al teatro estetici, dai riti di iniziazione ai drammi sociali, dalla psicoanalisi allo psicodramma e altre simili forme di terapia. È precisamente ciò che caratterizza e qualifica ogni performance come tale. Le performance, infatti, sono materialmente fatte di azioni, ma in esse il comportamento

non è libero e immediato; scaturisce invece dallo studio e dalla pratica, è “recuperato” attraverso le prove, o per averlo conosciuto in precedenza o perché lo si è appreso spontaneamente sin dalla prima infanzia, o perché viene fuori durante la performance con l'aiuto di maestri, guide, guru o anziani, o perché obbedisce a regole che determinano l'esito come nell'improvvisazione o nello sport⁸.

Nel lungo saggio che al concetto è interamente ed esclusivamente dedicato (ma a più riprese il regista e teorico americano vi torna, con trattazioni, spiegazioni ed esemplificazioni che occupano decine di pagine), egli propone una definizione di partenza che per certi versi sembra contraddire l'assunto principale, più volte e con fermezza ribadito, secondo il quale al cuore dei Performance Studies, anche là dove si studiano oggetti piuttosto che pratiche, c'è la dimensione “dal vivo”: «Recuperare un comportamento significa trattare una parte di vissuto come un regista tratta la sequenza di un film»⁹. Occorre tuttavia non lasciarsi fuorviare dal ricorso allo statuto e ai caratteri del cinema; si tratta di una analogia che in qualche modo insiste sulle differenze almeno quanto sulle similitudini tra i due “oggetti” messi in relazione (“oggetti” tra virgolette perché nel caso delle performance abbiamo appunto a che fare con processi immateriali piuttosto che con cose materiali). Il chiarimento arriva appena dopo, e merita una citazione ampia sebbene un poco frastagliata:

⁷ Per una introduzione generale ai Performance Studies rimando a Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, cura e traduzione italiana di Dario Tomasello, Cue Press, Imola 2018 (traduzione italiana condotta sulla terza edizione inglese del 2013) e alle raccolte di suoi saggi, sia nelle pubblicazioni originali in inglese che nelle antologie in traduzione italiana.

⁸ Richard Schechner, *Performer e spettatori trasportati e trasformati*, in Id., *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma 1984, p. 177.

⁹ Richard Schechner, *Sul recupero di comportamenti passati*, in Id., *La teoria della performance*, cit., p. 213.

Queste sequenze di comportamento (*strips of behaviour*), infatti, si rimontano e ricostruiscono in modo indipendente dai rapporti di causa/effetto (sociali, psicologici, tecnologici) che le hanno prodotte, hanno una vita propria, tant'è che si potrebbe perfino ignorare o contraddire la motivazione originaria di quel dato comportamento [...]. Si presume, da parte di coloro che praticano tutte queste forme artistiche, rituali e terapeutiche, che alcuni tipi di comportamento – sequenze organizzate di eventi, sceneggiature, testi conosciuti, movimenti codificati – esistano indipendentemente dai performer che li “eseguono”, per cui si possono conservare, trasmettere, manipolare, trasformare¹⁰.

Esiste insomma un processo fondamentale del teatro che consiste nell'agire come se l'attore e l'azione fossero separabili. Questo processo è universale ed è rigorosamente analogo, afferma Schechner, a quello che gli antropologi Van Gennep e Turner chiamano “processo rituale” (ma non il rito in quanto genere performativo che co-esiste al fianco di altri generi), e comprende la caratteristica sequenza separazione-transizione-riagggregazione. Idea-chiave alla base del “processo rituale” è quello che i due autori chiamano *liminalità*, lo “stare tra e nel mezzo” secondo una felice formula dell'antropologo Victor Turner.

Quanto al concetto di *mimesis*, la nozione è stata scarsamente considerata dagli studiosi che possiamo annoverare nel campo dei Performance Studies, probabilmente proprio per la concezione, preponderante nel pensiero occidentale fino a tempi recenti, della *mimesis* in quanto rappresentazione realistico-imitativa delle forme. Schechner stesso ne parla in rarissime occasioni, e dove lo fa è per discuterne appunto l'accezione di “imitazione” nel pensiero platonico e aristotelico sulle arti. Egli deplora il fatto che il “venir dopo” dell'arte rispetto alla realtà e la collegata separazione tra arte e vita siano state così decisive nello sviluppo del teatro occidentale¹¹. D'altro canto non si può negare che le radici stesse del concetto di *mimesis* nelle pratiche del mimo, e in generale in quel genere di attività che facciamo rientrare nel campo delle pratiche teatrali e performative, testimonino una forte connessione genealogica.

La mia convinzione è che oggi si verifichi una reciproca e potenzialmente molto produttiva convergenza tra le nozioni di *mimesis* e di “comportamento recuperato” che può dar luogo a una comprensione più ampia e articolata tanto della “condizione mimetica” nel XXI secolo (sulla quale si diffonde il già citato Nidesh Lawtoo nelle sue prolifiche ricerche) quanto del modo in cui appare più utile e vantaggioso ai nostri tempi pensare l'intreccio tra teatro e filosofia. *Mimesis* e “comportamento recuperato” possono cioè reciprocamente contribuire a gettare luce l'uno sull'altro, a patto però che si concepisca la *mimesis*, come poco sopra annunciato, in un senso al contempo post-moderno e pre-platonico. Queste due prospettive apparentemente antitetiche sono al contrario piuttosto simili per molti aspetti in un'epoca come l'attuale nella quale il

¹⁰ *Ivi*, pp. 213-214.

¹¹ Cfr. Richard Schechner, *Actuals: uno sguardo alla teoria della performance*, in Id., *La teoria della performance*, cit., pp. 39-76.

centro di gravità delle comunicazioni interumane si è nuovamente spostato verso lo scambio orale, grazie alle onde elettroniche e ai dispositivi dapprima meccanico-analogici di registrazione e diffusione del suono, ora soppiantati dalla potenza e dalla velocità dei *devices* digitali. Dal momento che questa intravista relazione tra *mimesis* e “comportamento recuperato” si rivelerà probabilmente plurale, stratificata e magari anche assi aggrovigliata, mi piacerebbe esprimerla non solo – come nel titolo di questo saggio – nei termini di una semplice giustapposizione parattattica (appunto: la *mimesis* e il “comportamento recuperato”), bensì simultaneamente anche in termini di identità e coincidenza benché imperfette (la *mimesis* è “comportamento recuperato”), e infine di analogia concettuale (la *mimesis* come “comportamento recuperato”).

Argomenti utili a sostenere la mia tesi possono essere rintracciati nel pensiero di vari studiosi che hanno riflettuto sulla *mimesis* in modi e orientamenti anche piuttosto differenti tra loro. Tra tanti la mia attenzione si è rivolta, fino ad ora, in particolare a tre contributi: le riflessioni di Walter Benjamin sulla “facoltà mimetica”, l’analisi condotta dall’insigne grecista Eric Havelock a proposito del rifiuto platonico delle arti, la teoria del neuroscienziato canadese Merlin Donald circa l’evoluzione della mente umana in cui egli ipotizza uno stadio pre-verbale di capacità cognitiva che chiama precisamente “cultura mimetica”. Avendo già prodotto più di uno studio a partire dagli argomenti del terzo studioso¹², mi soffermerò qui sui primi due.

La mimesis secondo Walter Benjamin

I ragionamenti di Benjamin sulla *mimesis* appaiono a partire da *Strada a senso unico* del 1928, e quindi in due scritti risalenti al 1931: *Dottrina della similitudine* e *Sulla facoltà mimetica*. Non è altrettanto generalmente noto che egli impiega la nozione anche nel celeberrimo *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, sebbene non nella versione per prima diffusa e tradotta in molte lingue (tra cui l’italiano) a partire dall’edizione a cura di Adorno di una silloge degli scritti benjaminiani nel 1955¹³. Benjamin parla della *mimesis* nella versione del saggio oggi riconosciuta come l’*Urtext*, vale a dire quella completata alla fine del 1935 e giudicata dall’autore quale stesura “originale” che egli avrebbe voluto pubblicare in tedesco e in inglese, senza riuscirvi.

¹² Cfr. Fabrizio Deriu, *Abilità e cultura mimetiche. Le arti performative come “ibridi cognitivi”*, in «Culture teatrali», numero monografico *Pensare il Teatro. Nuova teatrologia e Performance Studies*, a cura di Marco De Marinis e Roberta Ferraresi, n. 26, 2017, pp. 176-195; e Fabrizio Deriu, *The performing arts as “cognitive hybrids”: The power of the performative Spiel-Raum*, in Ewa Bal – Mateusz Chaberski (edited by), *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance*, Routledge, London and New York 2021, pp. 44-62. Ho ripreso e sviluppato queste tematiche, più recentemente, anche nel capitolo quarto de *Lazione-metafora. Altri contributi al paradigma teatrale*, Artemide, Roma 2024, pp. 121-144.

¹³ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Id., *Schriften*, herausgegeben von Theodor W. Adorno und Greta Adorno, Suhrkamp, Frankfurt 1955. La traduzione italiana appare nel 1966 in volume insieme ad altri testi in Walter Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966, pp. 17-56.

Questa versione è stata a lungo ritenuta perduta, e ritrovata soltanto nel 1989 nel lascito di Horkheimer. Ne è seguito un lungo, difficoltoso e articolato lavoro filologico ed editoriale che ha dato luogo a diverse edizioni, sia in tedesco che in altre lingue, che può essere considerato concluso con la pubblicazione dell'edizione critica a cura di Burchardt Lindner quale sedicesimo volume delle opere complete di Benjamin per i tipi dell'editore Suhrkamp¹⁴.

Anche soffermandoci soltanto su queste due menzionate versioni di maggior rilievo (oggi identificate, rispettivamente, come quinta versione, rimaneggiata fino al 1939, e terza versione) risaltano rilevanti differenze. Una delle più significative riguarda precisamente una lunga nota, presente nella prima delle due versioni in esame ma rimossa nella seconda, in cui Benjamin ricorre appunto alla nozione di *mimesis* per argomentare l'idea secondo cui, per comprendere le «tendenze sullo sviluppo dell'arte nelle attuali condizioni di produzione» (obiettivo proprio del saggio sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, come annunciato nell'*incipit*), occorre spingere la riflessione molto indietro nel tempo, sino all'origine dell'arte.

La questione discussa nel paragrafo dove compare la nota è relativa alle conseguenze apportate alla recitazione dell'attore dal funzionamento del cinema ovvero, specialmente, dal principio del montaggio che mostra quanto null'altro in modo altrettanto drastico «come l'arte sia sfuggita al regno della “bella apparenza”, cioè da quel regno che per tanto tempo è stato considerato l'unico in cui essa potesse prosperare»¹⁵. Qui si aggancia la nota, soppressa nella versione successiva, che si apre con l'affermazione secondo cui il significato della “bella apparenza” ha il proprio fondamento nell'era della percezione auratica che ormai sta volgendo al termine. La teoria estetica che si impernia su questa nozione, osserva Benjamin, pervade per intero l'opera goethiana e ha trovato la sua formulazione più esplicita in Hegel, dove sono comunque già rinvenibili “tratti epigonali”, essendosi distaccata dal suo “fondo esperienziale”, vale a dire l'aura. Ed ecco l'affermazione che ci interessa: in sintonia con quanto già peraltro intravisto da Benjamin in un passaggio precedente del saggio nel quale egli invita a prestare particolare attenzione alla “preistoria dell'arte” (*Urzeit der Kunst*), ora egli sostiene senza mezzi termini che il declino dell'aura «suggerisce, doppiamente, di ricondurre lo sguardo alla sua origine»¹⁶. Il brano, come spesso in Benjamin, è denso e complesso, ma sono del parere che là dove egli richiama l'idea dell'“origine” stia pensando, in profondità, non solo all'“arte auratica” inaugurata con la modernità estetica dalla quale ha mosso il suo ragionamento, bensì all'origine

¹⁴ In italiano una chiara ed esauriente *Nota critico-filologica* sulla complicatissima vicenda è in Marina Montanelli – Massimo Palma (a cura di), *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Quodlibet Studio, Macerata 2016, pp. 227-240.

¹⁵ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (prima stesura)*, in Id., *Opere complete*, Einaudi, Torino 2004, vol. VI, p. 288.

¹⁶ *Ibidem*, nota 10.

dell'arte in generale. E cosa si trova laggiù, allorquando – come direbbe il giovane Nietzsche alle prese con il tentativo di comprendere cosa fosse il dramma musicale greco – ci riesca in un momento pieno di vigore e ricco di fantasia di schiudere l'immaginazione e produrne l'intuizione? Riporto di seguito un brano di una certa lunghezza, che dovremo poi ripercorrere commentando quasi ogni singola frase:

[L'origine dell'arte] risiede nella mimesi come fenomeno originario di ogni attività artistica. Colui che imita, fa solo apparentemente ciò che fa. Ovvero la più antica forma di imitazione conosce un'unica materia con cui crea: il corpo stesso di colui che imita. Danza e lingua, gesto corporeo e gesto labiale, sono le più antiche manifestazioni della mimesi. – Colui che imita rende apparente il suo oggetto. Si può dire anche che giochi con il suo oggetto. E così si giunge alla polarità che sottende alla mimesi. Nella mimesi sonnacchiano, strettamente piegati l'uno nell'altro come cotiledoni, entrambi i lati dell'arte, vale a dire il gioco e l'apparenza. Tuttavia il dialettico può mostrare un interesse per questa polarità solo se questa svolge un ruolo storico. E questo effettivamente accade¹⁷.

La prima cosa da sottolineare è il fatto che Benjamin qui non parla di “opere”, bensì di “attività” artistica (*dem Urphänomen aller künstlerischen Betätigung*): ciò a cui il suo pensiero sembra mirare non sono i prodotti della creatività ma l'azione materiale del “fare arte”¹⁸. Oggi diremo: il processo, non il prodotto. Segue una frase la cui traduzione italiana pubblicata non suona pienamente soddisfacente là dove l'uso dell'avverbio “apparentemente” per *scheinbar* evoca in qualche modo una opposizione “apparenza/realtà”, ovvero “illusione/verità”, che non mi sembra qui in alcun modo in gioco. Il testo originale dice: *Der Nachmachende macht, was er macht, nur scheinbar*. Personalmente renderei piuttosto come segue, facendo leva sulla riformulazione della medesima idea che Benjamin proporrà, come si vedrà a fra poco, solo poche righe più avanti: “colui che imita presenta l'oggetto della sua imitazione/presentazione in quanto apparenza”. Detto altrimenti: mediante l'azione, colui che imita “fa apparire” ciò che è imitato. Questa lettura trova conferma, a mio parere, anche in quanto Benjamin fa immediatamente seguire: «Ovvero la più antica [nell'originale: *das älteste*] forma di imitazione conosce un'unica materia con cui crea: il corpo stesso di colui che imita. Danza e lingua, gesto corporeo e gesto labiale sono le più antiche [ma qui *die frühesten*: le “prime”, “originarie”] manifestazioni della mimesi»¹⁹.

“Gesto corporeo” e “gesto labiale” (*Körper- und Lippengeus*) sono dunque il primo, originario materiale dell'attività artistica – e sono, diremo col vocabolario odierno, la materia di costruzione propria delle arti performative²⁰. Subito dopo ecco arrivare la

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Per le osservazioni e i commenti a partire dal testo tedesco mi sono avvalso della consulenza e del supporto di diversi colleghi, germanisti e filosofi, che intendo qui collettivamente ringraziare.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ O meglio, come ho proposto già da tempo di dire, delle arti *performatiche*. Su tale formula cfr. i miei *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma 2012; e *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità*

ri-formulazione, migliorata, del concetto già espresso: «Colui che imita rende apparente il suo oggetto. Si può anche dire che giochi con il suo oggetto»²¹. Nel testo tedesco quest'ultima frase suona *Man kann auch sagen: er spielt die Sache* con la tipica forma del verbo *spielen* grammaticalmente transitiva e semanticamente polivalente, presente anche in inglese (*to play*) e francese (*jouer*), ma non italiano dove lungo le vicissitudini storiche si è prodotta nella nostra lingua una separazione lessicale e concettuale tra le azioni del “giocare” e dell’“interpretare”/“recitare” (nonché del suonare uno strumento musicale). La traduzione italiana non riesce a restituire pienamente il senso della frase costruita da Benjamin, costretta com'è a scegliere tra due soluzioni ugualmente imprecise. Se (come accade) si sceglie di mantenere il verbo “giocare” si deve introdurre una disgiunzione grammaticale a causa della necessaria preposizione che non conserva la medesima relazione diretta tra giocatore e oggetto del gioco; se invece si traduce *spielen* non con voce del verbo “giocare”, bensì con “interpretare” o “recitare”, si finisce per perdere la nozione dello strettissimo legame tra gioco e apparenza che è uno degli argomenti chiave dell'intera nota, come è ben spiegato dal prosieguo della stessa: «E così si giunge alla polarità che sottende alla mimesi. Nella mimesi sonnecchiano, strettamente piegati l'uno nell'altro come cotiledoni, entrambi i lati dell'arte, vale a dire il gioco e l'apparenza»²².

Ricapitolando quanto visto fin qui prima di passare al commento dell'ultima frase, possiamo osservare che Benjamin sostiene tre cose decisive. Primo, la *mimesis* è il fenomeno originario di ogni attività artistica. Secondo, danza e vocalità, ovvero “gesto corporeo” e “gesto labiale” sono le sue manifestazioni “prime” e “più antiche”, nel duplice senso cronologico di arcaiche, preistoriche, primordiali, e in quello fenomenologico di origine e principio. Terzo, la diade gioco/apparenza costituisce la polarità che giace al fondo (ontologico) dell'arte. E «[t]uttavia il dialettico può mostrare un interesse per questa polarità solo se questa svolge un ruolo storico. E questo effettivamente accade»²³. Ciò significa che l'equilibrio tra apparenza e gioco si modifica lungo i diversi e successivi periodi storici, con l'apparenza che prevale in certe fasi e il gioco in altre. Il che porta Benjamin a sostenere, poco oltre:

Né il concetto di apparenza, né quello del gioco sono estranei ai canoni dell'estetica tramandatici; e nella misura in cui la coppia concettuale di valore culturale e valore espositivo è mimetizzata nella coppia concettuale citata prima, essa non ci dice nulla di nuovo. Ma tutto questo cambia repentinamente, non appena questi concetti perdono la loro indifferenza nei confronti della storia. In questo modo ci portano a una cognizione pratica che suggerisce: ciò che si accompagna al deperimento

digitale, Le Lettere, Firenze 2013.

²¹ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca*, cit., p. 288, nota 10.

²² *Ibidem*. Forzando almeno un poco la grammatica italiana si dovrebbe tradurre: «Colui che imita rende apparente il suo oggetto. Si può anche dire che giochi il suo oggetto», oppure «[...] che esegua il suo oggetto».

²³ *Ibidem*.

dell'apparenza, al declino dell'aura nelle opere d'arte, è un enorme guadagno in termini di spazio (di gioco) [*Spielraum*]²⁴.

In una pregevolissima serie di studi su Benjamin e i media audiovisivi, Miriam Bratu Hansen ha creduto di poter argomentare l'idea di una forte "scommessa positiva" del filosofo tedesco sul cinema, arte alla quale più che a tutte le altre andrebbe il guadagno in termini di "spazio di gioco"²⁵. Ho altrove discusso e almeno parzialmente obiettato contro tale tesi, sostenendo (per dirla quasi in forma di slogan) che è il "gioco" stesso, nella sua accezione di basilare struttura antropologica delle attività performative, più che il cinema, a guadagnare spazio²⁶. Ma senza dubbio concordo con l'autrice sul fatto che in Benjamin le nozioni di *mimesis* e di "facoltà mimetiche" differiscono sostanzialmente dagli usi tradizionali e maggioritari in filosofia. Secondo Hansen, per Benjamin

il mimetico non è una categoria della rappresentazione, riguardante una relazione particolare con un referente, ma una prassi relazionale: un processo, un comportamento o un'attività che "produce similitudini" (come fanno l'astrologia, la danza e il gioco); è un modo per accedere al mondo che coinvolge forme sensoriali, somatiche e tattili, cioè forme corporee di percezione e conoscenza; un coinvolgimento non coercitivo nell'altro che sfugge alle concezioni dualistiche di soggetto e oggetto²⁷.

Eric Havelock e il rigetto platonico della mimesis

Eric Havelock è stato un grecista e classicista di origini britanniche, attivo per gran parte della sua vita accademica in università del Nord America (Toronto, Harvard e Yale le principali). Gran parte della sua ricerca è strenuamente dedicata all'argomentazione, in definitiva, di una singola ipotesi: il carattere del pensiero occidentale dipende dal profondo cambiamento nel genere di idee che possono essere pensate dagli esseri umani da quando la mente e la mentalità dei greci antichi passarono dalla forma orale a quella scritta e letterata. L'ipotesi ha generato enormi controversie negli studi classici ed è stata totalmente rifiutata da numerosi, anche molto autorevoli studiosi. Ciò nondimeno le idee di Havelock hanno esercitato ampia e duratura influenza ben al di là del campo di partenza degli studi classici. Ed è un dato di fatto, inoltre, che durante

²⁴ *Ivi*, pp. 288-289, nota 10. È francamente difficile comprendere perché in traduzione italiana si è deciso di porre tra parentesi il *raum* associato allo *spiel*, tanto più che in questa occorrenza Benjamin non mette il trattino, come in altri casi dove scrive *Spiel-Raum*.

²⁵ Cfr. in particolare la parte seconda interamente dedicata a Benjamin in Miriam Bratu Hansen, *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Johan & Levi, Bologna 2013 (ed. orig. *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 2012).

²⁶ Cfr. Fabrizio Deriu, *Prestazione artistica, tecnica e gioco. Walter Benjamin e le arti della performance*, in Id., *Performatico*, cit., pp. 17-110.

²⁷ Miriam Bratu Hansen, *Cinema & Experience*, cit., p. 185.

la sua permanenza a Toronto egli ha fortemente contribuito ad alimentare quel movimento intellettuale interessato allo studio critico della comunicazione che è stato appunto etichettato come la “scuola di Toronto”, capitanato da Marshall McLuhan e sviluppato dai suoi collaboratori in diverse aree del sapere.

La monografia di capitale importanza per cui Havelock è principalmente conosciuto è stata pubblicata nel 1963 con il semplice titolo *Preface to Plato*²⁸. Concepito come il primo di una serie di studi volti a spiegare quel che l'autore definisce il processo di origine e sviluppo della “mente greca”, è imperniato sulla seguente tesi di fondo:

Tutte le civiltà umane fanno riferimento a una sorta di “libro”, ossia alla capacità di mettere in serbo le informazioni al fine di reimpiegarle. Prima dell'età omerica, il “libro” culturale greco era stato conservato nella memoria orale. [...] Nel periodo che va da Omero a Platone, questo metodo di conservazione cominciò a modificarsi, via via che l'informazione prese ad essere alfabetizzata, e in corrispondenza l'occhio soppiantò l'orecchio come organo principale impiegato a questo scopo. L'alfabetismo non maturò completamente i suoi risultati fino all'inizio dell'età ellenistica, in cui il pensiero concettuale acquistò per così dire carattere corrente e il suo vocabolario divenne più o meno uniforme. Platone, che visse nel bel mezzo di questa rivoluzione, la preannunciò e ne divenne il profeta²⁹.

Secondo l'autore le prove dirette di un tale processo culturale possono essere rintracciate negli usi linguistici e in special modo nelle modifiche di vocabolario e di sintassi che compaiono nel greco scritto. La grande quantità di documenti linguistici databili a partire dal V secolo a.C. alimenta la convinzione che l'esperienza di vita e di pensiero dei greci da Omero ad Aristotele scorra come una costante culturale, quando invece una indagine più accurata dimostra che accadde una sorta di ri-modellamento delle risorse espressive esistenti. Il vocabolario astratto-metafisico tipico di Platone è infatti generalmente assente nei poeti e nei pensatori greci che lo hanno preceduto. Ad esempio la prima edizione dei frammenti dei cosiddetti filosofi pre-socratici pubblicata da Hermann Diels nel 1903 rivela un conflitto linguistico se si comparano da un lato gli *ipsissima verba* (che ricordano lo stile formulaico caratteristico delle composizioni omeriche) e dall'altro commenti e glosse successive che appaiono notevolmente più astratte e teoriche. Da qui le domande che Havelock formula come segue:

Ma se la mentalità greca arcaica non era metafisica né astratta, che cos'era, e cosa cercava di esprimere? Le risorse dell'epigrafia [...] fornirono il successivo indizio. Giacché l'epigrafia additava la conclusione che la civiltà greca si mantenne su base

²⁸ Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London 1963 (nella nota successiva il riferimento bibliografico alla traduzione italiana).

²⁹ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 3. Può risultare utile riportare almeno le prime righe di questa citazione nella versione inglese, dal momento che in traduzione si perde una fondamentale risonanza tra la tesi di Havelock e il concetto di “comportamento recuperato”: «All human civilisations rely on a sort of cultural “book”, that is, on the capacity to put information in storage in order to reuse it. Before Homer's day, the Greek cultural “book” had been stored in the oral memory» (Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, cit., p. v).

totalmente orale fino al 700 a.C. circa, e se ciò è vero, i primi cosiddetti filosofi vissero e si espressero in un periodo che stava ancora adattandosi alle condizioni di un possibile alfabetismo futuro, condizioni che [...] dovettero realizzarsi lentamente, giacché dipendevano dalla capacità della massa di leggere correntemente, non dalla padronanza dell'arte dello scrivere da parte di una *élite*. [...] Ma quale forma aveva assunto questa conoscenza quando era conservata nella memoria orale, quivi immagazzinata per il futuro reimpiego?³⁰

A suo parere la risposta risiede propriamente nella transizione dall'orale allo scritto e dal concreto all'astratto; e un terreno culturale dove il processo è visibile alle migliori condizioni è precisamente la sorprendente ostilità di Platone nei confronti della poesia. Nel decimo libro della *Repubblica* Platone sferra contro la poesia, come ben noto, un attacco violentissimo: il poeta produce una versione dell'esperienza che è di due gradi staccata dalla realtà e il suo lavoro è nel migliore dei casi frivolo, nel peggiore addirittura pericoloso, tanto per la scienza quanto per la morale. L'effetto della poesia è una "paralisi del pensiero", una specie di malattia che si contrappone alla sanità della "verità". Perciò i poeti tutti senza eccezione, da Omero a Euripide, debbono essere esclusi dal sistema educativo della *polis*, la "città ideale". Bisogna dunque riconoscere, conclude Havelock, che non si tratta di discernere tra buona e cattiva poesia:

[I]l bersaglio di Platone appare precisamente l'esperienza poetica in quanto tale. Si tratta dell'esperienza che noi chiameremmo estetica. Per Platone è una specie di veleno psichico. Occorre aver sempre pronto l'antidoto. Sembra che egli voglia distruggere la poesia in quanto poesia, respingerla come mezzo di comunicazione. Il suo non è un semplice attacco contro la poesia cattiva o stravagante. [...] Platone attacca la forma e la sostanza stessa dell'espressione poetica, le sue immagini, il ritmo, la scelta del linguaggio poetico³¹.

Due osservazioni che Havelock suggerisce meritano uno speciale rilievo ai fini dei nostri argomenti. In primo luogo Platone parla di "poesia" in generale ma in più passaggi egli sembra intendere che "tragedia" è il vocabolo che può definire tutto ciò di cui si parla, giacché è applicato a generi diversi come l'epica, il teatro e perfino la poesia lirica. È sorprendente, Havelock nota, che Platone si rifiuti di considerare distinzioni di genere alle quali noi "moderni" siamo comunemente abituati. Ma è precisamente questo che fornisce una chiave per la soluzione del puzzle, cioè dell'equivoca posizione che il filosofo ha assunto. Dal suo punto di vista non c'è differenza alcuna tra Omero ed Eschilo: in ogni caso Platone è preoccupato, e a un livello estremo, della reazione emotiva di un pubblico che assiste a una performance.

³⁰ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, cit., pp. 5-6. Inutile sottolineare la reiterazione da parte di Havelock di termini che, anche in questo passaggio, distintamente si collegano alla nozione schechneriana di "comportamento recuperato": «What then had been the shape of knowledge when preserved in the oral memory and stored there for re-use?» (Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, cit., p. viii).

³¹ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, cit., p. 13.

In secondo luogo, le sue obiezioni alla poesia sono avanzate non all'interno di una discussione sull'arte (né in epoca arcaica né in quella classica, chiarisce Havelock, c'è nel mondo greco alcunché di simile al significato moderno di parole come *arte* e *artista* nell'accezione in cui noi le impieghiamo), quanto piuttosto in un contesto dove sta descrivendo i suoi criteri, nuovi rispetto alla consuetudine culturale, per l'educazione dei cittadini della città ideale. Il decimo libro della *Repubblica*, afferma Havelock, è un documento fondamentale nella storia della cultura europea, ma pone tuttavia diversi serissimi problemi. È infatti in tutto il *corpus* degli scritti platonici che i poeti sembrano giocare una serie di ruoli difficili da spiegare. La loro presenza è in qualche modo presentata come se essi fossero un nemico potente, un persistente ostacolo per i ragionamenti e soprattutto per gli obiettivi educativi e politici che Platone si prefissa. Così Havelock elenca le questioni:

Primo, perché alla poesia viene attribuito una specie di monopolio nell'ambito dell'apparato educativo contemporaneo? Secondo, perché le opere di Omero e dei tragici possono essere considerate non già come arte, bensì come una vasta enciclopedia contenente nozioni e regole per la guida della vita civile e privata del singolo? Terzo, perché Platone è così fermamente deciso ad escludere affatto la poesia dall'educazione superiore, invece di consentirle almeno un ruolo minore a questo livello?³²

A parere di Havelock la risposta sta nel rendersi conto che la critica di Platone alla poesia e alla situazione poetica è impossibile da comprendere a meno che non siamo pronti a fare i conti con «il termine più enigmatico del suo vocabolario filosofico», vale a dire la *mimesis*. La parola è introdotta nel terzo libro della *Repubblica*, là dove si sposta l'attenzione dal genere di storie che vengono raccontate a un diverso tema, ovvero la “tecnica di comunicazione verbale” del poeta. Questa sgraziata formula può però risultare adeguata per tradurre le implicazioni del termine greco *lexis* il quale, come diventa chiaro man mano che Platone procede col ragionamento, include l'intero apparato verbale di ritmi, figure e immagini a disposizione del poeta. Lo capiamo, osserva Havelock, incontrando nella *Repubblica* una affermazione davvero curiosa in cui Platone afferma: «Quando il poeta riferisce un discorso in persona di un altro, rende il suo mezzo verbale (*lexis*) somigliante all'interlocutore»; e poco dopo aggiunge: «Ogni poeta che si rende somigliante a un altro nella voce o nel gesto, lo imita»³³. Il verbo qui utilizzato da Platone, abbastanza ovviamente, è *mimeisthai*. E tuttavia l'intero periodo sembra illogico se applicato all'atto della composizione creativa, in particolar modo alle composizioni scritte. Osserva infatti Havelock che il poeta-scrittore impiega le sue abilità per scegliere le parole appropriate al personaggio che sta facendo parlare, non per

³² Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, cit., p. 35.

³³ Platone, *Repubblica*, III, VI, cit. in Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, p. 35 (il traduttore dichiara di citare il testo di Platone dalla versione di Franco Sartori; Laterza, Bari 1971).

“imitare” azioni e comportamenti. L'incongruenza svanisce, tuttavia, se ci disponiamo a uscire dalla comune credenza per cui la composizione poetica non possa che consistere nello “scrivere”, e pensiamo invece a un poeta-esecutore:

Ma l'ipotesi di Platone si avvicinerebbe alla realtà, se fosse riferita non già alla creazione di un'opera poetica, bensì a un attore o a un dicitore che la reciti. In una certa misura, questi deve effettivamente “identificarsi” con l'originale fornitogli dall'artista creatore. Egli deve calarsi nella parte [*throw himself into the part*], proprio perché non la sta creando ma riproducendo, e questa riproduzione va a beneficio di un uditorio del quale deve conquistarsi l'interesse e l'attenzione. Può rifiutarsi di “imitare”, ma a prezzo di una reazione tiepida da parte degli ascoltatori³⁴.

In sezioni successive della *Repubblica* Platone abbandona poeti ed esecutori per discutere il curriculum di formazione dei giovani cittadini, in particolare quello dei “guardiani” del suo stato ideale, chiedendosi se debbano o meno “essere mimetici”. Questo passaggio complica ulteriormente la già grande ambivalenza della nozione dal momento che ora Platone adotta il medesimo vocabolo non solo per trattare la creazione e l'esecuzione dei poemi, ma anche l'apprendimento degli allievi. Di conseguenza emergono altre problematiche ancora, che si aggiungono all'elenco del quale abbiamo già visto i primi tre punti:

Quarto, perché nell'applicare alla poesia il termine *mimesis* e nell'esaminare le sue implicazioni, egli sembra postulare che l'“atto” di creare dell'artista, l'“atto” di imitare dell'esecutore, l'“atto” di imparare dell'allievo, e l'“atto” di ricrearsi dell'adulto si sovrappongano reciprocamente? Perché queste situazioni sono così confuse e mescolate insieme? Quinto, perché Platone può applicare il termine *mimesis* ora alla letteratura drammatica e ora all'epos, e ritenere che la distinzione di genere tra di essi non abbia importanza? Sesto, perché è così spesso ossessionato dalla psicologia della reazione sperimentata dall'uditorio? Nella sua descrizione dell'impatto emotivo della poesia, egli sembra spesso descrivere una situazione pressoché patologica. Quanto meno, egli denuncia una intensità di reazione nello studente e nel pubblico ellenico che a noi è estranea³⁵.

In ogni situazione, osserva l'autore, per Platone è difficile affrontare l'argomento della poesia e avanzare una qualsiasi affermazione in proposito senza trattare allo stesso tempo le condizioni sotto le quali la poesia viene eseguita (Havelock usa qui, come è facile immaginare, una voce del verbo *to perform*). Dobbiamo concluderne, prosegue, che la concreta esecuzione della poesia era nel costume culturale greco assai più centrale di quanto noi possiamo pensare, e che tale pratica aveva un chiaro e decisivo ruolo educativo. È precisamente questo che intralcia il progetto formativo di Platone.

³⁴ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, cit., p. 25. Tralasciamo qualsiasi commento sull'opinione implicita, e sbagliata, che “riprodurre/eseguire” non sia un atto creativo. Temo che entri in gioco, nell'effetto semantico generato dalla frase, anche la traduzione italiana.

³⁵ *Ivi*, pp. 35-36.

In tutta la trattazione contenuta nella *Repubblica* infatti, nota Havelock, non si parla mai né di giovani né di adulti alle prese con la lettura di libri, che il fine sia l'istruzione o il divertimento. La relazione tra lo studente e il pubblico con la poesia, poi, è sempre presentata in modi tali da essere assunti sotto la categoria dell'ascolto; e la caratterizzazione del poeta, infine, è sempre quella dell'attore e/o del narratore, mai dello scrittore.

Mimesis allora, più che stile drammatico (opposto a *diegesis* in quanto stile narrativo, in accordo con una distinzione che verrà poi ripresa da Aristotele)³⁶, è la parola che *par excellence* designa il mezzo proprio con cui si esprime il poeta, e il peculiare potere che egli ha di usarlo impiegando sia il linguaggio che il comportamento, la parola e il corpo ovvero – per dirla con la formula di Benjamin che già abbiamo incontrato – il gesto labiale e il gesto corporeo:

Così ora la *mimesis* è l'atto totale della rappresentazione poetica, e non più semplicemente lo stile drammatico. [...] Ora il termine designa l'attiva identificazione personale, grazie alla quale l'uditorio partecipa alla recitazione [ma nell'originale: *performance*]. Esso definisce la nostra resa all'incantesimo; non descrive più l'imperfetta visione dell'artista, quale che essa sia, bensì l'immedesimarsi dell'uditorio con questa visione³⁷.

Ecco la ragione per cui Platone non può concedere spazio né cittadinanza alla poesia nel progetto politico della sua città ideale. La questione ha tuttavia implicazioni epistemologiche: se accettiamo la dottrina platonica secondo la quale il sapere e la vera scienza è conoscenza della Forme Pure, ovvero delle Idee soltanto (per cui la scienza applicata consiste nel “copiare” le forme negli artefatti materiali), conclusione necessaria è che non c'è posto per la poesia nello Stato nella misura in cui la poesia si basa sulla *mimesis* – meglio, su quello che Platone comincia a intendere con la parola *mimesis*: ciò che Omero e tutti gli altri poeti fanno sarebbe semplicemente dipingere a parole ritratti delle cose; per cui il poeta ha successo solo nella misura in cui riesce nell'illusione che è in grado di creare mediante parole e immagini. Questa è la “*mimesis* di secondo grado” alla quale Platone consegna il destino della poesia: a suo giudizio soltanto inganno e, appunto, “illusione”.

Qui troviamo allora le origini del significato a lungo dominante di *mimesis* in quanto “imitazione”. Secondo Havelock si tratta precisamente di una svolta semantica impressa

³⁶ La nozione di *mimesis* in Aristotele differisce da quella di Platone, come è noto, e cerca di recuperarne almeno in parte il valore, sia in ambito estetico che pedagogico. Ma il nucleo semantico-concettuale del vocabolo ha ormai perso la connotazione arcaica. Quel che succede da lì in poi alla nozione, a partire da Aristotele, è già conseguenza della vittoria di Platone.

³⁷ *Ivi*, pp. 28-29. La traduzione italiana dell'ultimo periodo citato forza leggermente, a mio parere, ma non senza conseguenze, il testo inglese che appare assai meno carico di giudizio vagamente negativo. Riporto la frase in originale: «[*mimesis*] It is now the name of our submission to the spell. It describes no longer the artist's imperfect vision, whatever that may be, but the identification of the audience with that vision» (Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, cit., p. 26).

dal pensiero di Platone al concetto. Sarebbe stato lui il primo a comprendere la psicologia di base della relazione orale-poetica tra performer e ascoltatore/pubblico (nonché tra performer e materiale eseguito), e dunque le corrispondenti caratteristiche delle “asserzioni” orali-poetiche: Platone avrebbe articolato tutto ciò all’interno di un sistema di esperienza umana al quale ha assegnato il nome di *mimesis* attraverso una torsione del suo significato precedente, e della sua concreta pratica culturale nel contesto della Grecia in transizione da uno stadio di comunicazione quasi esclusivamente fondato sull’oralità a uno stadio in cui la scrittura ha progressivamente conquistato spazio e potere.

Dal versante delle scienze filologiche ci sono dati che confermano la tesi di Havelock circa uno status pre-platonico del termine *mimesis* estraneo all’idea di “imitazione”? Si tratta di una tematica che ha visto svilupparsi un serio dibattito che ha coinvolto alcuni importanti classicisti³⁸. Ad esempio Hermann Koller, in uno studio risalente al 1954, ha ritenuto di poter affermare sostanzialmente due cose: negli usi più antichi attestabili dei vocaboli appartenenti al gruppo (vale a dire *mimesis*, *mimos* e soprattutto le occorrenze del verbo *mimeisthai*) è chiaro che non siamo in presenza di una situazione che evoca la “copia” di qualcosa; la stragrande maggioranza delle prime occorrenze avviene in contesti linguistici nei quali musica e danza giocano un ruolo assolutamente preponderante. Questo dimostrerebbe in effetti che il significato originale di *mimesis* non può essere “imitazione” nel senso ordinario della parola (*Nachahmung* in tedesco) quanto piuttosto – secondo Koller – qualcosa esprimibile con i vocaboli *Darstellung* oppure *Ausdruck*: termini che in italiano sono generalmente resi rispettivamente con “rappresentazione” ed “espressione”. Soltanto più tardi, concorda implicitamente in questo il filologo, la parola assumerebbe il significato di “imitazione”³⁹.

D’altra parte, nella sua ricognizione delle occorrenze pre-platoniche di *mimesis* in testi e autori che scrissero o almeno iniziarono a scrivere prima del 425 a.C., Gerald Else ha avanzato su basi filologiche un certo numero di obiezioni al lavoro di Koller. Secondo Else «la sfera semantica originale di *mimesis* – o piuttosto di *mimos* e *mimeisthai* – era l’imitazione di esseri animati, animali e umani, per mezzo del corpo e della voce (ma non necessariamente una voce che canta), piuttosto che per mezzo di artefatti quali statue o dipinti»⁴⁰. A giudizio di Havelock entrambe le posizioni sono accettabili; anzi:

³⁸ Havelock ne dà conto in una lunga nota collocata nel terzo capitolo del suo libro (cfr. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, cit., pp. 272-276, nota 22).

³⁹ Cfr. Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Francke, Bern 1954 (trad. it parziale *La mimesis nell’antichità*, in «Studi di estetica», III serie, anno XXII, 1, n. 7-8, 1993, pp. 13-26).

⁴⁰ Gerald Else, “Imitation” in the Fifth Century, in «Classical Philology», vol. LIII, n. 2, 1958, p. 78. Il testo originale di Else recita: «the original sphere of *mimesis* – or rather of *mimos* and *mimeisthai* – was the imitation of animate beings, animal and human, by the body and the voice (not necessarily a singing voice) rather than by artifacts such as statues or pictures». La corrispondenza con la formula benjaminiana del “gesto verbale” e “labiale” non ha bisogno di essere rimarcata.

a me pare che il pieno significato di quest'uso possa essere chiarito soltanto combinando in qualche misura le opinioni di Koller con quelle di Else. Il primo vide giustamente l'elemento di "espressionismo" implicito nei vocaboli, derivante dal significato fondamentale di "ri-creazione"; il secondo vide che essi erano applicati alla manipolazione della viva voce, del gesto, del costume e dell'azione in genere, e non in senso stretto alla danza e alla musica⁴¹.

È mia opinione che precisamente questo fosse, così sintetizzato da Havelock, il significato di *mimesis* e delle occorrenze varie delle voci del verbo *mimēisthai* quando Platone cominciò a sviluppare il suo pensiero e a imprimere la sua torsione alla parola e al concetto. In tale accezione pre-platonica il senso di *mimesis* è tutt'altro che sorprendentemente – anzi in modo assai consistente – prossimo al senso in cui negli studi teatrali contemporanei si impiegano i vocaboli inglesi della famiglia cui appartengono *performance* e il verbo *to perform*⁴². Havelock, dal canto suo, ha già notato che Platone appare preoccupato per le condizioni della "performance poetica" di fronte a un pubblico, al punto che gli rimane difficile se non impossibile separare il discorso sul contenuto della poesia dagli effetti psicologici relativi alla sua recitazione e al relativo ascolto. E aggiunge: «Ciò che il poeta diceva era agli occhi di Platone importante e forse pericoloso, ma il modo in cui lo diceva e lo manipolava poteva apparire anche più importante e pericoloso»⁴³. Questo "modo" (ma nel testo originale è presente la chiara contrapposizione tra *how* e *what*) può essere racchiuso nella nozione greca della *mousiké téchne*, dove sappiamo che *mousiké* non ha il generico valore odierno di "arte dei suoni". Date le condizioni orali della cultura greca arcaica almeno fino al quinto secolo a.C., la *mousiké téchne* era riconosciuta dai Greci, «a prescindere dal piacere inconscio procurato dai movimenti ritmici del corpo», come la «complicata convenzione intesa a mettere in azione movimenti e riflessi tali da aiutare la registrazione e il ricordo del discorso significativo», in cui melodia e danza sono al servizio della conservazione mnemonica degli enunciati⁴⁴. La "registrazione" ovvero l'operazione di *storage*, e il "ricordo", vale a dire il recupero, la *re-storation* di ciò che si è immagazzinato nella memoria⁴⁵.

⁴¹ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, cit., p. 273, nota 22. Nel brano originale in inglese in luogo di "ri-creazione" si legge, in modo assai più perspicuo alla luce degli odierni studi teatrali, *re-enactment*.

⁴² Nonché anche *enactement* e *to enact*.

⁴³ *Ivi*, p. 120.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 124-125.

⁴⁵ Questo è il motivo per cui sono sempre fermamente convinto che la migliore traduzione possibile del concetto schechneriano di *Restoration of Behaviour* sia appunto "recupero del comportamento" piuttosto che una qualunque delle altre che pure sono state proposte, tra cui ad esempio "restauro" e "ripristino" (lo sostenevo già in Fabrizio Deriu, *Lo spettro ampio delle attività performative*, introduzione a Richard Schechner, *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma 1999, pp. xxvii-xxx). Quando si considerano le arti performatiche poi (teatro, danza e musica nella loro dimensione esecutiva), il meccanismo di "recupero del comportamento" non agisce soltanto sul "discorso verbale", ma si estende e anzi inizia con il gesto. Qui è fondamentale il contributo di Merlin Donald, cioè il terzo autore che chiamo in causa e che ho trascurato in queste pagine, con la sua teoria delle "abilità mimetiche" e della "cultura mimetica" alle origini stesse dell'evoluzione cognitiva umana (cfr. in merito Fabrizio Deriu, *L'azione-metafora*, cit.).

La *mousiké téchne* è lo strumento di base per quel genere di poesia «che esiste di necessità in una cultura di comunicazioni orali, dove, se una enunciazione “utile”, di natura storica, tecnica o morale, deve sopravvivere [...] ciò può avvenire solo nella viva memoria dei membri» della comunità⁴⁶. È un tipo di produzione poetica, da questo punto di vista, che va considerata «[...] in primo luogo non già come un atto di creazione, ma come un atto di reminiscenza, di richiamo alla mente. La sua musa protettrice è davvero *Mnemosyne*, che simboleggia non già la semplice memoria considerata come fenomeno mentale, ma piuttosto l'atto totale del rammentare, ricordare»⁴⁷. Lo studio di Havelock su Platone, validissimo ed estremamente convincente a mio parere, dimostra che questo “rammentare e ricordare” non esiste al di fuori del regime delle “azioni agite/eseguite” (brutta traduzione per *actions performed*), cioè a dire la pratica performativa che si basa su ed esprime “sapere incorporato”.

Appunti conclusivi

Per concludere riassumo come segue l'idea esposta nel saggio. Viviamo in un'epoca di mutamenti profondi apportati dalle tecnologie digitali non solo negli aspetti materiali delle comunicazioni, ma anche e anzi soprattutto a un livello epistemico, che interessa i modi in cui il sapere viene prodotto, espresso, distribuito, condiviso, archiviato e trasmesso. In tale scenario il teatro e le arti performative giocano e sempre più giocheranno un ruolo cruciale, qualora intese e praticate in modi diversi e magari inconsueti rispetto a come siamo abituati a intenderle. Senza ignorare la pressione a ripensare cosa il sapere sta diventando dal punto di vista delle trasformazioni indotte dai media digitali, è mia opinione che il teatro e le attività performative, sia in quanto pratiche che in quanto discipline accademiche, stiano andando incontro a una sostanziale rivalutazione della *mimesis* come fondamentale modalità di conoscenza, purché la si concepisca simultaneamente in termini pre-platonici e postmoderni.

Facendo leva sugli studi di alcuni autori che si sono a vario titolo occupati della *mimesis* – il filosofo e critico Walter Benjamin, il grecista Eric Havelock nonché (ma in altre sedi) il neuroscienziato Merlin Donald – ne intravedo una produttiva convergenza con il concetto di “comportamento recuperato” elaborato da Richard Schechner quale meccanismo di base di tutti i tipi di performance, artistiche e culturali. Le due nozioni certamente non coincidono, ma il loro intreccio e combinazione può fortemente favorire l'apprezzamento delle pratiche performative come una modalità di produzione del sapere che – in piena sintonia con il programma dei Performance

⁴⁶ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, cit., p. 77.

⁴⁷ *Ibidem*.

Studies⁴⁸ – ci consente di espandere significativamente ciò che intendiamo per conoscenza.

⁴⁸ Cfr. almeno, tra i tanti contributi in tal senso, Diana Taylor, *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di Fabrizio Deriu, Artemide, Roma 2019.