

Mimesis: brivido, immagine e alterità nella riflessione estetica di Adorno

di Antonio Valentini

ABSTRACT

Il saggio propone una lettura della nozione adorniana di *mimesis* che ruota intorno all'esplorazione del nesso "brivido-immagine". Assumendo come referente privilegiato dell'indagine la riflessione che Adorno sviluppa in *Teoria estetica*, l'indagine si orienta in particolare verso la messa a fuoco di tre fondamentali nodi teorico-problematici: l'idea di *mimesis* come presupposto del "comportamento estetico"; la possibilità di ricomprendere la *mimesis* come "frammezzo": come soglia oscillante tra "ripetizione" e "differimento", ossia tra identità e alterità; la questione del rapporto tra "espressione" ("natura") e "costruzione" (*téchne*). A profilarsi, così, è un'idea di opera d'arte come esibizione esemplare dello statuto di "soglia" ascrivibile, più in generale, all'idea di *mimesis*.

*The paper proposes a reading of the Adorno's notion of mimesis, which rotates around the exploration of the nexus "shudder-image". Assuming as a special point of reference the reflection that Adorno develops in the Aesthetic Theory, the inquiry is particularly focused on three fundamental theoretical-problematic knots: the idea of mimesis as the pre-condition of the "aesthetic behavior"; the possibility of re-understanding the mimesis as a "between": as a threshold swinging between "repetition" and "difference", i.e. between identity and alterity; the question of the relationship between "expression" ("nature") and "construction" (*téchne*). Therefore, what emerges is an idea of work of art as an exemplary exhibition of that statute of "threshold" that, more in general, could be ascribed to the idea of mimesis.*

Parole chiave

Mimesis, Comportamento estetico, Brivido-immagine, Ripetizione-differenza
Mimesis, Aesthetic Behavior, Shudder-Image, Repetition-Difference

1. *Brivido, immagine e "modo estetico di comportarsi": la mimesis come "soglia" tra identità e differenza*

Con l'obiettivo di tracciare una possibile traiettoria di approfondimento nell'esplorazione della nozione adorniana di *mimesis*, vorrei prendere le mosse dall'analisi di alcune fondamentali osservazioni che troviamo nella sezione "Teorie sull'origine dell'arte. Excursus", contenuta in *Teoria estetica*, lì dove Adorno scrive: "Il comportamento estetico non è né immediatamente mimesi né la

mimesi rimossa, ma il processo che essa sprigiona e in cui essa si conserva modificata". Qui, a essere decisivo è innanzitutto il riconoscimento del fatto che la mimesi assurge in qualche modo al rango di *condizione interna* del "comportamento estetico", o – sono sempre parole adorniane – del "modo estetico di comportarsi". Poco dopo, lo stesso Adorno sostiene che un tale "comportamento estetico" dovrebbe essere definito come la "capacità di rabbrivire in qualche modo, come se la pelle d'oca fosse la prima immagine estetica" (Adorno, 1970; tr. it. 2009, pp. 449-450).

Per orientarsi nella comprensione di questa affermazione, è opportuno leggerla in stretta connessione con un altro passo adorniano, che pure è iscritto nel medesimo contesto argomentativo al quale stiamo rivolgendo ora la nostra attenzione, quello cioè in cui "il modo estetico di comportarsi" viene identificato con "la capacità di percepire nelle cose *più* di quel che sono". La sorprendente ricchezza di implicazioni sottesa a questa battuta adorniana, già di per sé quantomai significativa, è ulteriormente segnalata dalla precisazione che immediatamente la segue; subito dopo il "punto e virgola" che separa (congiungendole) le due battute, infatti, Adorno aggiunge: "Lo sguardo sotto cui ciò che è *si muta in immagine*" (ivi, p. 448).

Ora, nell'impostare il discorso in questi termini, Adorno fa cadere l'accento su un punto preciso. E cioè sul fatto che al comportamento estetico è inscindibilmente connesso il mostrarsi di una *eccedenza immaginativa* che è immanente alla nostra relazione con l'esperienza, al vincolo che ci lega percettivamente al mondo, e che qui viene appunto descritta nei termini di un "più". Il motivo del "più", ossia del *mehr*, costituisce – come sappiamo – uno dei *core concept* filosoficamente cruciali della riflessione estetica adorniana. Si tratta, infatti, di una nozione con la quale Adorno designa l'apparizione di un'istanza incrementale – un "oltre", un "al di là" – che, nell'immanenza del dato, nella fattualità cioè dell'empiricamente esistente, trascende il dato stesso. *Percepire nelle cose più di quel che sono* significa, dunque, *cogliere nel dato l'altro del dato*¹: quella "possibilità del possibile", come tale indeterminata, che il dato fenomenico custodisce virtualmente al suo interno, e che il "modo estetico di comportarsi" ha la capacità di risvegliare, restituendole voce e facendola irrompere in primo piano.

In questo quadro, a essere meritevole della massima attenzione è proprio il nodo che viene a stringersi tra le nozioni di "brivido", "mimesi" e "immagine". Se è vero infatti che il comportamento

¹ Cfr. Di Giacomo (2004; 2016a; 2016b).

estetico implica l'apertura all'eccedenza del possibile, e se l'annuncio di una tale possibilità inespressa è qualcosa di originariamente radicato nell'esperienza per così dire "fondativa" del brivido, allora è esattamente al livello della disposizionalità mimetica che occorre rintracciare i presupposti di questo reciproco implicarsi di brivido e immaginazione. Nel riconoscere dunque la funzione condizionante svolta dalla mimesi, nel ravvisare in essa il *principio genetico* del comportamento estetico – la fonte sempre attiva del suo "sprigionarsi" e del suo avere-luogo, secondo modi e forme nei quali la mimesi "si conserva modificata" –, Adorno ci indica la via da percorrere per tentare di gettare luce su quella connessione. Questo vuol dire che, nello stesso atteggiamento mimetico, nella ritmica che ne scandisce il movimento, è possibile individuare un insieme di tratti e salienze la cui messa a fuoco è in grado di contribuire fruttuosamente alla ri-comprensione di *entrambi* i momenti appena evocati, e cioè tanto dell'esperienza del "brivido" quanto della capacità di "farsene immagini".

Ebbene, già a questo livello, ciò che si profila è il tenore irrimediabilmente *duplice* del processo mimetico: quella sua irriducibile ambiguità che il comportamento estetico ha la virtù di portare a manifestazione in modo flagrante, e che come tale esclude la possibilità di leggere la mimesi sia nei termini di una mera *assimilazione di sé all'estraneo*, sia nei termini di un movimento orientato verso l'*assorbimento del non-identico*, verso la sua riduzione a identità, e quindi verso la sua neutralizzazione. Uno dei tratti distintivi della mimesi, piuttosto, deve essere rintracciato nel suo carattere di "soglia": nel suo istituirsi come un autentico *frammento* indecidibilmente sospeso tra quei termini insieme opposti e complementari che sono l'identità e la differenza, la partecipazione e il distacco². Da un lato, dunque, l'immediatezza antepredicativa del "sentirsi coinvolti" nell'esperienza (o dello "stare dentro") e, dall'altro lato, la mediazione implicitamente all'opera in ogni distanziamento teorico-riflessivo (in quanto espressione, invece, di uno "stare fuori": di un "porsi all'esterno" rispetto a quella medesima esperienza).

Per un verso, infatti, ciò che la mimesi esprime è l'esigenza di "farsi uguali a qualcosa d'altro" (cfr. *ivi*, p. 447): mimetico è quell'impulso alla *massima prossimità* che, interrompendo la continuità e la compattezza dell'identico, spinge quest'ultimo verso la de-coincidenza, verso l'oltrepassamento dei propri confini categoriali. Potremmo anche dire, in termini nietzscheani: verso la dissoluzione del *principium individuationis*. Da questo punto di vista,

² Sull'idea di *mimesis* in quanto espressione di un "tra-due", cfr. Gebauer, Wulf (1992; tr. fr. 2005, p. 477 ss).

declinata cioè come sentimento di affinità con il non-identico, la mimesi viene a configurarsi come una vera e propria spinta all'immersione: è quell'*orientamento verso l'altro* per il quale l'interno entra nell'esterno non meno di quanto l'esterno faccia il suo ingresso nell'interno, lasciandosene assorbire per incorporazione³. Si tratta, insomma, di un posizionamento prospettico del soggetto che si contraddistingue per la sua attitudine a *rimettersi all'altro*, per la sua capacità di aprire al non-identico la possibilità di vedersi⁴: la possibilità di vedere il proprio riflesso – il riflesso della propria inoggettivabilità – nello specchio del volto che lo sta guardando, e che da quello stesso sguardo, simultaneamente, si sente “ri-guardato”.

Ricompresa dunque come impulso a “farsi uguali” a qualcosa che è altro da sé, l'idea di mimesi fa segno verso una modalità di frequentazione dell'esperienza, verso un modo di abitare il mondo, nel cui orizzonte la relazione con l'estraneo si qualifica innanzitutto per i suoi tratti di reciprocità e di reversibilità: per il suo essere intonata a un sentimento di appartenenza, o di inerenza, al mondo. Sotto questo profilo, è proprio la mimesi a rammemorare l'originarietà, e insieme l'inestinguibile forza anticipante, di quella condizione di *indivisa comunione tra il senziente e il sentito* che risulta più originaria e più fondamentale rispetto all'insorgenza di ogni dualismo epistemologico: rispetto al prevalere di una lettura del rapporto “soggetto-oggetto” in termini astrattamente dicotomici, in termini insomma di pura frontalità.

E tuttavia, per altro verso, non si può non tenere conto dell'insopprimibile “coefficiente di razionalità” che è pur sempre all'opera non soltanto nell'effettivo estrinsecarsi dell'agire mimetico, ma anche nel suo stesso istituirsi⁵: quella sua ineludibile connessione con la dimensione tecnico-costruttiva del *poièin* che si rende esplicita nell'idea di una mimesi concepita come prassi strutturante e modellizzante: come messa in atto, insomma, di una strategia artigianale e fabbrile consapevolmente orientata verso la *produzione* di un “mondo di immagini”. A questo livello, l'istanza mimetica del *figere*, comunque declinata, è pur sempre l'espressione di un *figuram imponere*⁶: è il manifestarsi di una attitudine plastico-formativa

³ A questo riguardo, cfr. Wulf (1998; 2007; 2018).

⁴ Cfr. Gebauer-Wulf (1992; tr. fr. 2005, in part. pp. 437-455).

⁵ Sul nesso “mimesi-razionalità” nella riflessione estetica di Adorno, cfr. (Ruschi 1990, in part. pp. 59-83). Per una complessiva e approfondita messa a fuoco della nozione adorniana di *mimesis*, è comunque ineludibile il rimando a Früchtel 1986.

⁶ La dizione proposta è mutuata da un importante passo del *De lingua latina* di Varrone: “*factor cum dicit ‘fingo’ figuram imponit*”. In merito, cfr. Desideri (2004, pp. 122-123, p. 156).

che, non accontentandosi del già-esistente, e insieme avvertendo come trascendibile la configurazione attualmente esibita dalle cose, opera in direzione di una differente possibilità di schematizzazione del materiale sensibile offerto dall'empiria. Si tratta dunque di una attitudine che ha di mira l'instaurazione di una inedita compaginazione sintattica dell'esperienza: la costruzione di uno *scenario di perspicuità* governato da regole nuove, da regole cioè non deducibili analiticamente dalla fattualità di ciò che è già-dato.

2. Il polimorfismo funzionale della mimesis: il nodo "ripetizione-differimento"

Le stesse metamorfosi che l'agire mimetico ha subito, sotto il profilo funzionale, nelle diverse fasi di sviluppo della cultura, mostrano con chiarezza questa compresenza simultanea al suo interno di istanze qualitativamente eterogenee e anzi contrapposte. Con ciò si sta alludendo, in particolare, al passaggio dallo stadio "pre-magico" – dove *conservazione della vita* e *sottomissione alla natura* finiscono per coincidere, dove a prevalere cioè è la tendenza da parte del sé a "regredire" e a "perdersi", a scopo difensivo, nella atemporalità della "morta natura" (come esemplarmente testimonia la pratica del "mimetismo" o *mimicry*⁷) – allo stadio propriamente "magico", dove della *mimesis* viene fatto un uso già intenzionalmente regolato e organizzato, fino ad arrivare a quella fase ulteriore, e ormai pienamente "storica", che si pone invece in modo esplicito sotto il segno della "prassi razionale" e del "lavoro".

In corrispondenza di quest'ultimo snodo, lo sviluppo della relazione appunto "regolata" che l'uomo ha ormai instaurato con la *mimesis* mette capo all'affermazione della cosiddetta "ragione strumentale", intesa come comportamento razionale orientato verso il conseguimento di scopi determinati: come pensiero oggettivante e calcolante fondato sulla connessione "mezzi-fini". Ciò che qui si realizza, allora, è il passaggio da una mimesi intesa come sottomissione del sé al cieco dominio della natura a una mimesi intesa piuttosto come subordinazione dell'uomo al dominio esercitato da quella razionalità astratta che, nello sviluppo della cultura occidentale, si caratterizza per l'attitudine a irrigidirsi nella sua chiusura autoreferenziale: nella *tautologia* della propria pretesa sistematica onni-inclusiva. La conseguenza è il prevalere di quella che Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, nella loro *Introduzione* alla nuova

⁷ Cfr. Caillois 1938; tr. it. 1998; per una parziale ricomprensione del tema della *mimicry* così come questo viene sviluppato nel volume appena menzionato, cfr. Caillois (1958; tr. it. 2019, in part. pp. 36-40).

edizione einaudiana di *Teoria estetica* (2009) hanno definito una “*tèchne* amusica”, intendendo con ciò una *tèchne* immemore. Immemore perché scissa dalla sua stessa scissione: perché caratterizzata dalla tendenza a rimuovere le dissonanze che la abitano e che le sono genealogicamente immanenti.

E tuttavia, pur giocando un ruolo decisivo sia a livello del *mimetismo premagico* – nel promuovere il ripristino di quella condizione di “unità con le cose” che il soggetto, tuttavia, paga al prezzo dell’autoalienazione –, sia nel dispiegamento del processo di affermazione della razionalità tecnico-strumentale, la messa in opera della *mimesis* ha la virtù di sottrarre l’uomo all’alternativa seccamente dicotomica tra questi due possibili esiti: tra la sottomissione di sé al cieco dominio della natura, da un lato, e dall’altro lato la non meno alienante e reificante sottomissione dell’uomo al dominio esercitato dal principio di identità.

Non a caso, già al livello di quello stadio che Adorno chiama “pre-animistico”, è l’intervento della mimesi ad attestare come la presunta “unità essenziale di tutto il vivente” presupponga già, sia pure implicitamente, una *scissione* (più o meno avvertita) tra forma e materia, o almeno – precisa Adorno – una oscillazione tra l’ammissione dell’unità e l’ammissione della molteplicità. Già in corrispondenza di questo stadio, l’unità si mostra inestricabilmente intrecciata alla molteplicità, al di là di ogni loro “triviale” antitesi (cfr. *ivi*, p. 445). Se è vero infatti che si può imitare solo *ciò che non si è*, e se è possibile farlo anzi proprio in ragione di questo “essere-altro” da parte del soggetto imitante rispetto all’oggetto del suo imitare, allora non si può non rilevare come, già al livello delle fasi più arcaiche della cultura umana, il dispiegamento del processo mimetico induca a una presa in carico della relazione di coappartenenza che viene a stabilirsi tra *ripetizione* e *differimento*: tra conferma del dato e trascendimento della sua presunta fissità⁸.

Da questo punto di vista, se è vero che “le immagini protostoriche devono essere state precedute dal modo mimetico di comportarsi”, dal prevalere cioè dell’impulso a “farsi uguale a qualcos’altro”, è altrettanto vero che a un tale slancio verso l’assimilazione di sé al non-identico – all’“identificazione mimica con l’oggetto naturale”⁹ – è pur sempre immanente la tensione verso la messa in opera di quella disposizionalità iconico-artefattuale che si traduce nella produzione di un “mondo di immagini”: nella costruzione di

⁸ Su questo punto, mi permetto di rinviare a Valentini 2018. Più in generale, per una ricca analisi del tema della *mimesis*, considerato nella sua multidimensionalità, cfr. i contributi contenuti in Desideri, Talon-Hugon (2017).

⁹ Cfr. Matteucci (2012, p. 169).

uno scenario di senso capace di rendere percepibile l'intervento formativo dell'uomo (la "mano" del produttore, il suo gesto modellante-configurante). Così, è precisamente all'esercizio di questa disposizionalità iconica che è imputabile l'emergere di un'istanza di *distanziamento* dall'immediato: l'affiorare, insomma, di quel "momento di dissimulazione che ha come sviluppo tendenziale l'automizzazione della configurazione estetica"¹⁰.

In questo senso, che nello stesso orizzonte pre-istorico il "modo mimetico di comportarsi" risulti "non del tutto coincidente con la fede superstiziosa nell'influsso diretto" è l'attestazione del fatto che, nell'effettivo articolarsi della prassi mimetica, autonomia e non-autonomia – il momento dell'autoreferenzialità e quello dell'eteroreferenzialità – si configurano come termini indissolubilmente correlati. Si tratta infatti di polarità che, propriamente, si *co-costituiscono*: "Se un momento di distinzione tra i due [tra l'immediatezza del "modo mimetico di comportarsi" e il carattere già in qualche modo mediato delle "immagini protostoriche"] non si fosse preparato in un lungo arco di tempo, i sorprendenti tratti di formazione integrale autonoma nelle figure rupestri sarebbero inspiegabili" (ivi, p. 447). È quanto testimonia anche la pratica simbolicamente *efficace* del rituale: la materialità della "cornice di senso" contingentemente chiamata a incarnarla – la stessa postura che il *corpo in azione* del soggetto imitante viene ad assumere nel momento in cui "mette in scena" se stesso per mimare ciò che è altro da sé – ha la virtù di richiamare l'attenzione sul carattere autosufficiente del proprio gesto, intendendo con ciò la sua autoconsistenza, la sua capacità di *presentare se stesso* in quanto evento che ha in sé la ragione di sé, che ha cioè la forza di imporsi come una dimensione autonomamente significativa¹¹.

Con riferimento invece al ruolo giocato dalla mimesi nel contesto di una configurazione della prassi già segnata dal trionfo della ragione strumentale, c'è da dire che, se a caratterizzare questa modalità di strutturazione dell'esperienza è il fatto che al suo interno il dominio dell'uomo sulla natura si capovolge in un dominio dell'uomo sull'uomo – nella riduzione di ogni pratica di vita o di sapere a strumento del *conatus sese conservandi* della ragione strumentale –, a questo livello la mimesi è in grado di funzionare come una sorta di potente *correttivo*: come una risorsa pratico-cognitiva da salvaguardare, e da riattivare, contro la pretesa totalitaria avanzata dal principio di identità. Restituita infatti al suo statuto di "soglia" – riconsiderata, cioè, come atteggiamento che si dispiega sull'orlo

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. Wulf (2018, in part. pp. 151-197).

di quel bilico dove gli opposti non smettono di cortocircuitare tra loro –, la mimesi si qualifica per la sua capacità di promuovere il riconoscimento dell'*istanza di crisi* immanente a ogni ordine logico-categoriale storicamente dato: per la sua capacità di rendere percepibile la non-riducibilità dell'esperienza al piano della mera *téchne*, la non-disponibilità del concreto a dissolversi nell'astratta atemporalità di un giudizio analitico.

In questa prospettiva, se è vero che la “coscienza senza brivido” – come scrive Adorno – è una “coscienza reificata”, è anche vero che “una *ratio* senza mimesi nega se stessa”. E questo con la consapevolezza che “la facoltà mimetica coincide con quella qualitativa” (ivi, p. 449). Alla facoltà mimetica, infatti, pertiene in modo paradigmatico quell'attenzione al minuscolo, quell'attenzione cioè al dettaglio, all'infinitamente piccolo, al non-misurabile, nella quale lo stesso Adorno ravvisa uno dei tratti salienti dell'estetico e che, nella *Dialettica negativa*, viene descritta nei termini di una *capacità di differenziare*. Essere in grado di “differenziare” significa *esperire l'oggetto* secondo una modalità che *trae il suo impulso dalla cosa*¹², dalla sua stessa qualitatività: dalla pluristratificazione dello spessore di senso che viene a manifestazione nel suo farsi incontro nella forma di un “questo qui”, nella forma cioè di un *concretissimum* che risulta sempre riottoso e refrattario rispetto a ogni sintesi categoriale, rispetto a ogni pretesa logotetica avanzata dalla coscienza soggettiva¹³.

Scrivendo dunque Adorno: “È differenziato chi in essa [ovvero nella cosa] e nel suo concetto è in grado di distinguere anche il minuscolo e ciò che sfugge al concetto”. E aggiunge: “Solo la differenziazione arriva al minuscolo. Nel suo postulato, quello della capacità di esperire l'oggetto – e la differenziazione è la sua esperienza fattasi forma soggettiva di reazione –, trova rifugio il *momento mimetico* della conoscenza, quello dell'affinità elettiva tra il conoscente e il conosciuto” (Adorno 1966; tr. it. 2004, pp. 42-43). Vale quindi massimamente per l'atteggiamento mimetico, adornianamente inteso, quella “misura flessibile di Lesbo”¹⁴, quella *regula flexilis Lesbiorum*, che Vico tematizza (riprendendola da Aristotele) nel *De nostri temporis studiorum ratione*, e che consiste non già nella pretesa di “*ad se corpora dirigere*”, nella pretesa cioè di conformare a sé il materiale empirico, ma piuttosto nella capacità che il pensiero ha di “*se ad corpora inflectere*”¹⁵. Si tratta, cioè, di quella capacità di

¹² Cfr. Adorno (1966; tr. it. 2004, p. 42).

¹³ Cfr. Desideri, Matteucci (2009, pp. xvii-xxi).

¹⁴ Cfr. Matteucci (2012, p. 126).

¹⁵ Cfr. Vico (1709; tr. it. 2010, pp. 66-67).

rispettare l'insopprimibile alterità delle cose che fa tutt'uno con la disponibilità a *porsi in ascolto* del sensibile. Procedere secondo la *regula flexilis Lesbiorum* significa, allora, farsi carico del compito di rendere giustizia all'unicità delle cose: alla loro insostituibilità, alla loro non-ripetibilità a parità di senso.

3. Sulla soglia dell'aïsthesis: l'atteggiamento mimetico tra "natura" e tèchne

Ricompresa dunque nei termini di una *tensione polare necessariamente irrisolta* tra istanze che sono insieme antitetiche e interdipendenti, la nozione di mimesi convoca sulla scena uno dei nodi teorici più aspramente problematici della riflessione estetica adorniana: quello relativo al rapporto di reciproca presupposizione che unisce (nel momento stesso in cui li divide) *spirito* e *natura*, vale a dire: natura e storia, o ancora natura e tèchne. Proprio tenendo conto di questa ambivalenza, allora, è possibile cogliere la posta in gioco implicita nell'affermazione adorniana secondo la quale, nel "riferimento costitutivo del soggetto all'obiettività", nel suo aprirsi appunto all'inassimilabile eccedenza dell'altro, il "modo estetico di comportarsi" è in grado di coniugare – scrive Adorno – "eros" e "conoscenza" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 450). Da un lato, dunque, quella che potremmo chiamare la nostra "collusione" con l'altro, il nostro abbinamento solidale con il campo percettivo all'interno del quale siamo innanzitutto immersi – la nostra capacità di *interagire con* il manifestarsi di una qualificazione modale del sensibile dalla quale ci sentiamo affetti e che ci invita allusivamente a partecipare al suo orizzonte di "gioco"¹⁶ –, e dall'altro lato la nostra capacità di *prendere le distanze* dall'oggetto del nostro contemplare, da quanto il soggetto cioè tenta di "mettere in forma", elaborandolo immaginativamente.

La stessa esperienza del brivido può essere allora vantaggiosamente ripensata come primo livello di estrinsecazione dell'impulso mimetico: come una sorta di configurazione inaugurale della *mimesis* che, qui – nel brivido appunto –, emerge sotto il profilo della sua ineluttabile passività: sotto il profilo cioè della sua esposizione a un "fuori" che, nel trascendere la costruttività del gesto mimetico, rende tuttavia possibile la sua attivazione, l'innescò (e insieme l'espansione) delle sue potenzialità poietico-configuranti. A motivare dunque l'accoppiamento delle nozioni di *brivido* e di *mimesis* è precisamente la condivisione di quel tratto aspettuale comune a entrambe che è il loro essere espressione – sia pure secondo

¹⁶ Sul ruolo antropologicamente prioritario e fondativo svolto dalla dimensione dell'"esperienza con", cfr. Matteucci 2019.

profilature diverse e con diverse accentuazioni – di un *urto* con l'in sé delle cose¹⁷. L'in sé delle cose è il totalmente estraneo. È ciò che sempre e di nuovo si annuncia nella soglia ritmicamente oscillante dell'*aïsthesis*: sul crinale di quell'esperienza di confine dove la comunità con l'altro, il farsi incontro della sua affinità con il medesimo, non è mai disgiungibile dalla percezione del suo infinito ritrarsi, del suo lasciarsi cogliere cioè solo come assenza, e quindi in ultima istanza solo come “nulla” (nulla di dicibile, nulla di linguisticamente articolabile, nulla di traducibile nella forma di un giudizio copulativo)¹⁸.

Con ciò si sta alludendo all'esperienza di un *essere-toccati da altro* al quale non può che essere attribuito un carattere espropriante e desoggettivante: un carattere, dunque, traumatico e spaesante. Ma il tenore plastico-costruttivo del “fare” mimetico affiora proprio a questo livello, al livello cioè dei modi e delle forme attraverso i quali il soggetto, nel sentirsi colpito dall'improvviso prorompere dell'inassimilabile, reagisce al trauma: alla *ferita* non mai veramente suturabile prodotta da quel contatto, che ha la forza di interrompere la coerenza e la coesione del pur precario ordine di senso fino a quel momento vigente. La risposta, auspicabilmente sensata, con la quale l'uomo tenta di dare un nome (o un volto) a ciò che ne è privo consiste, infatti, nella messa in esercizio della capacità (universalmente umana) di restituire *in effigie* la cieca a-intenzionalità del brivido, la sua costitutiva opacità: *trasformare le cose in immagini* significa esattamente questo.

Riconsiderato allora come “produzione di immagini”, l'atteggiamento mimetico si precisa come il tentativo sempre rinnovato di *compensare* quello scacco, quell'esperienza dolorosa di perdita e di mutilazione, che è immanente a ogni percezione e che induce a ripensare quest'ultima come una vera e propria sedimentazione di traumi percettivi sempre e di nuovo *da elaborare*. All'urto con l'in sé delle cose, al manifestarsi della sua resistenza a qualunque possibilità di penetrazione da parte della teoria, il soggetto risponde con la presa in carico del compito di conferirgli un senso, di farsene cioè una qualche (pur parziale e provvisoria) rappresentazione. Di conseguenza, se rappresentare l'irrappresentabile significa tentare di *rendere presente un'assenza*, e se è appunto in quanto presenza di un'assenza che l'*immagine-mimema* si qualifica per la sua funzione insieme *sostitutiva* e *suppletiva*, allora ciò che a questo livello viene in primo piano è, innanzitutto, la forza inventiva e attivamen-

¹⁷ Cfr. Desideri (1998, pp. 185-187).

¹⁸ Sulla possibilità di ricomprendere il fenomeno percettivo nei termini di un “segno” *orlato di nulla* (o *intramato di vuoto*), cfr. C. Sini (1989).

te progettuale della mimesi: il suo darsi come sforzo compositivo orientato verso la costruzione di una trama di relazioni che aspira a “valere *come*”, che si pone cioè come qualcosa che “sta *in luogo* di qualcos’altro”, o “*al posto* di qualcos’altro”.

4. Tra “espressione” e “costruzione”: l’opera d’arte come esibizione esemplare dello statuto di “soglia” ascrivibile alla mimesis

E tuttavia, se è vero che “imitare” – almeno a un certo livello – significa tentare di *rendere proprio ciò che è estraneo*, è anche vero che in questo sforzo di appropriazione dell’estraneo si deve leggere l’avere-di-mira il conseguimento di un *tèlos* che non smette di esibire la sua irraggiungibilità. È quanto viene a manifestazione, con la massima flagranza, nel caso dell’opera d’arte. Se l’*aïsthesis* costituisce infatti – più in generale – la soglia che incessantemente annuncia il ritirarsi dell’Altro, la frizione cioè tra l’identico e l’eterogeneo, allora uno dei tratti distintivi della mimesi artistica deve essere ravvisato precisamente nella sua capacità di *ripetere* artificialmente e intenzionalmente quella “soglia”: nella sua capacità di raddoppiare il crinale di quel precipizio in una forma, per così dire, intensificata e potenziata.

In questo senso, si può dire che alla mimesi artistica inerisce la capacità di *mimare* e di *riprodurre*, traducendola in una compaginazione sintattica semanticamente densa e strutturalmente inquieta, quella coappartenenza di fuga e inseguimento, di assimilazione e ritrazione che costituisce, più in generale, uno dei tratti salienti del nostro commercio percettivo con l’esperienza: l’arte, per dirla garronianamente, “ce ne fa accorgere”¹⁹. Nel dare corso, infatti, a una sintesi dell’eterogeneo che ripete il referente al quale rinvia – senza però dissolversi nel rimando all’altro: nel rinvio a ciò che è estraneo rispetto alla legge formale che presiede monadologicamente al suo funzionamento –, la mimesi artistica non smette di *fare segno* verso quel fondo oscuro, liminarmente presupposto da ogni nostra esperienza determinata, che può rendersi in qualche modo pensabile solo *per il tramite* della costruttività insita nello stesso gesto mimetico, ma che nondimeno la eccede, sopravanzandola infinitamente.

È questo, com’è noto, uno dei cardini attorno ai quali ruota la teoria adorniana dell’arte: la consapevolezza del fatto che – all’interno dell’opera – la mimesi agisce, in modo esemplare, come una vera e propria *istanza critica*, come un principio di differimento

¹⁹ Cfr. Garroni (2005, p. 98).

capace di mettere in questione, fino a scardinarlo immanentemente, il piano tecnico-compositivo della costruzione. Da questo punto di vista, si può dire che il momento mimetico dell'opera consiste precisamente nella *cesura*, nella *discontinuità* introdotta dall'improvviso emergere di quel differimento: è l'urto generato dal mostrarsi di una *forza* che, dall'interno stesso della *forma*, è in grado di interrompere la sua concordanza, ponendola in attrito con se stessa e rendendola così dissonante fin nella sua più intima fibra.

Se è vero infatti che una tale concordanza è qualcosa che la forma è in grado di esibire in virtù di una *regola* (concettualmente indeterminata) che l'opera *si è data da sola*, in modo cioè autonomo, è anche vero che essa trae il suo nutrimento, paradossalmente, solo dal rinvio al non-identico: solo dal risuonare, al suo interno, di quelli che Adorno chiama gli "impulsi mimetici". Nel farsi dunque rammemorazione del brivido arcaico implicitamente condensato nella dinamica di quegli impulsi, l'opera si rende percepibile come un autentico *campo energetico*: un campo costituito da forze che risultano vettorialmente orientate e che interagiscono produttivamente tra loro proprio nella forma del contrasto, proprio nell'esibire la loro collisione reciproca. Nell'arte – osserva in proposito Adorno – la mimesi "è il prespirituale, il contrario dello spirito": si tratta cioè di quell'istanza propriamente *espressiva* che non smette di irrompere, *attraverso* la costruzione, e *grazie* ad essa, come l'altro di ogni possibile costruzione, come un'istanza insomma di ordine "meta-tecnico"²⁰.

Abbiamo a che fare però con un non-costruibile che è tale precisamente in virtù del suo essere sempre e di nuovo *da costruire*: del suo essere, cioè, sempre e di nuovo *da configurare*. A venire in chiaro, così, è la consapevolezza che l'espressione non è mai davvero disgiungibile dal suo termine correlativo: da quel suo "altro" che pure incessantemente la nega, essendone a sua volta immanentemente negato. Da questo punto di vista, se "la mimesi nell'arte è il prespirituale", "d'altro canto" – fa notare Adorno – essa è ciò "rispetto a cui" lo stesso spirito "si infiamma" (ivi, p. 159). Tra espressione e costruzione, tra natura e *tèchne*, viene dunque a instaurarsi una relazione produttivamente tensiva, che come tale esclude ogni possibilità di conciliazione, ogni sintesi definitivamente pacificante: "Quanto più l'opera è articolata, tanto più da essa parla la sua concezione; la mimesi riceve soccorso dal polo opposto" (ivi, p. 255). Così, se è vero che l'espressione si dà (rispetto alla forma) come un "fenomeno di interferenza", come un'istanza cioè per-

²⁰ Cfr. Desideri (1998, p. 187).

turbante capace di rendere inquieto l'ordine sintattico-compositivo esibito dall'opera, è anche vero che la mimesi "a sua volta, viene chiamata in causa dalla densità del procedimento tecnico, la cui razionalità immanente sembra però lavorare *contro* l'espressione" (ivi, pp. 153-154).

5. *L'opera d'arte come mimesi di se stessa:
l'identità-differenza di "forma" e "contenuto" e il "carattere d'enigma"*

Precisamente sulla base di questa consapevolezza, allora, Adorno può affermare che la "mimesi delle opere d'arte è somiglianza con se stesse" (ivi, p. 140). "Perseguendo", infatti, la "propria identità con se stessa, l'arte si fa uguale al non-identico": "questo", aggiunge Adorno, "è il grado attuale della sua natura mimetica" (ivi, p. 180). Ora, che l'opera sia *mimesi di se stessa* significa che essa si dà come somiglianza con ciò che, nell'immanenza della sua compaginazione formale, nella sua concretezza, agisce al modo di una forza autonomamente produttiva: come impulso a generare un "orizzonte di senso" che si istituisce *per il solo favore* di quella configurazione sensibile particolare che è appunto chiamata a farsene esibizione.

In questa prospettiva, l'opera si dà come mimesi non già della *natura naturata*, bensì della *natura naturans*: è la messa in scena della stessa movenza dinamico-energetica con cui la natura, mostrando la propria inafferrabilità, promette un "di più" che, come tale, non può che sottrarsi alla logica coattivamente significante della ragione strumentale, alla logica apofantica dell'inerenza (la logica aristotelica dell'enunciato). Che l'opera d'arte sia dunque "mimesi di se stessa" equivale a dire che essa si offre a noi non già come la riproduzione di un dato fenomenico empiricamente constatabile e documentabile, bensì come la *produzione sempre rinnovata del suo stesso contenuto sedimentato*: come la ripetizione virtualmente infinita dello stesso farsi incontro, dello stesso apparire-ritraendosi, di un'alterità che sfugge alla presa del concetto.

Da questo punto di vista, se è proprio all'opera d'arte che Adorno attribuisce la capacità di portare esemplarmente a manifestazione l'indisponibilità dell'Altro, è perché gli elementi fisico-materiali che la compongono, nel produrre *dal loro stesso interno* una indefinita molteplicità di significati, non si "immolano" mai²¹ (non si "sacrificano") alla loro definitezza e alla loro circoscrivibilità: si sottraggono, insomma, a ogni possibilità di sublimazione nella purezza e nella trasparenza dell'intelligibile. È quanto Adorno traduce

²¹ Proprio nel senso che questa espressione assume nell'orizzonte concettuale kleeiano: su questo, cfr. Di Giacomo (2003).

nella fondamentale affermazione secondo cui nell'opera "i mezzi non sono puramente assorbiti dal fine" (ivi, p. 21). Ciò si spiega col fatto che la forma artistica, lungi dal rinviare a un contenuto ontologicamente già-dato e altro da sé, piuttosto è essa stessa "contenuto sedimentato" (ivi, p. 8). A garantire dunque l'inesauribile produttività semantica dell'opera è precisamente quel rapporto paradossale di *identità-differenza* tra forma e contenuto in virtù del quale l'irrappresentabile è, sì, contenuto *nella* forma – nella struttura sensibile dell'opera: nella sua "fattura" –, senza costituirne però *il* contenuto²². Così, che il contenuto spirituale dell'opera non sia "inchiodabile alla singola datità sensibile" significa che esso non è riducibile all'ordine fattualmente constatabile della presenza, all'ordine quindi della chiarezza e della distinzione: si tratta piuttosto di una trascendenza che – fa notare ancora Adorno – "si costituisce" *attraversando* la forma (cfr. ivi, p. 173).

Di qui, allora, quel carattere "geroglifico" o "cifrato" dell'opera – quello che Adorno chiama anche il suo "linguaggio muto": un linguaggio che tende all'oscuramento e alla cecità (come mostrano, in modo esemplare, il torso arcaico di Apollo protagonista della celebre lirica rilkiana o i vasi etruschi di Villa Giulia²³) – che coincide con il suo "carattere di enigma": con la sua capacità di incarnare una logica *irriducibilmente altra* rispetto a quella di tipo "strumentale", che presiede invece alle mediazioni del linguaggio comunicativo e informativo. In tal senso, l'enigmaticità dell'opera consiste nel suo farsi espressione di quella che Adorno definisce una "trascendenza interrotta", una "ambivalenza di determinato e indeterminato". Con ciò, infatti, a essere evocata è l'idea di un intreccio tra opacità e trasparenza – tra quanto nell'opera si lascia portare (*in qualche modo*) a rappresentazione e quanto nella datità sensibile della sua fattura non si lascia invece dissolvere in puro contenuto – che *blocca* ogni possibilità di accesso alla sfera dell'in sé (cfr. ivi, pp. 167-170).

In definitiva, ciò che ogni prodotto autenticamente artistico esclude è proprio la possibilità di un *completo svelamento del nasco*: la possibilità di annullare quella distanza tra implicito ed esplicito – quello scarto, dunque, tra opacità e trasparenza, ovvero tra rappresentabile e irrappresentabile – che, nell'opera, agisce come principio dinamico di "spiritualizzazione" del sensibile: come istanza di trascendimento capace di "disdire", revocandolo *dal suo stesso interno*, quanto nell'opera si lascia cogliere, di volta in volta, come

²² Per una decisiva ricomprensione di questo tema, cfr. Di Giacomo (2004; 2016a; 2016b).

²³ Cfr. Adorno 1970, p. 151. Su questo, cfr. Tavani (1994, in part. pp. 146-150).

datità concettualmente afferrabile, come determinatezza linguisticamente articolabile. Vale dunque anche per la nozione adorniana di opera d'arte quello che Paul Valéry (in *Autres Rhumbs*) scrive a proposito del bello: e cioè che esso esige l'“imitazione servile di ciò che nelle cose è indeterminabile [*unbestimmbar*]” (ivi, p. 98). Adornianamente intesa, infatti, l'arte esige appunto l'imitazione di ciò che nella concretezza del sensibile traluce nella forma di un *quid* che resta incommensurabile, che rimane cioè *auraticamente* lontano pur nella sua estrema prossimità²⁴.

Lo stesso Adorno, non a caso, rileva come con la nozione benjaminiana di “aura” si debba intendere non soltanto “l'ora e il qui dell'opera”, ma anche “tutto quello che in ciò rimanda al di là della propria datità, il suo contenuto [*Gehalt*]”. E aggiunge: “Non si può sopprimere questo e volere l'arte” (ivi, p. 61). È dunque in virtù del suo tenore auratico, inscindibilmente connesso al suo momento mimetico, che l'opera riesce, sì, a “salvare” il “diritto dell'immagine”, ma “con la ferma esecuzione del suo divieto” (cfr. Adorno, 1947; tr. it. 1997, p. 31). A profilarsi, così, è un'idea di rappresentazione che risulta irriducibile non soltanto a ogni prospettiva idolatriva, ma anche a ogni rigida iconoclastia²⁵. Se è vero infatti che, nel suo darsi a vedere come una *res* dotata di forma, l'opera si offre a noi come l'attestazione flagrante della necessità di *salvare l'apparenza* – dal che consegue, appunto, il suo carattere non-iconoclasta –, è anche vero che una tale esibizione della intrascendibilità del dato sensibile non è mai disgiungibile dalla consapevolezza che l'apparenza (la *superficie* dell'opera) esige di essere salvaguardata proprio e solo in ragione del suo istituirsi, per noi, come l'unico possibile orizzonte di manifestatività di un inapparente che sempre si ritrae, che non si lascia cioè mai totalmente tradurre in immagine. Ecco perché, proprio nel rinviare in sé a ciò che è altro da sé – a quell'altro *della* forma che è la *profondità* incorporata nella sua stessa tessitura sensibile: la storicità coagulata al suo interno, la temporalità che la abita –, l'opera esclude ogni assolutizzazione idolatriva dell'apparenza: denuncia la falsità di ogni pretesa di risolvere (senza residui) l'irrappresentabile nel rappresentabile.

Da questo punto di vista, è importante sottolineare come il momento mimetico dell'opera faccia tutt'uno con la sua capacità di *parlare di per sé*, con il suo “essere antagonista – scrive Adorno – dell'esprimere qualcosa” (Adorno, 1970; tr. it. 2009, p. 151), intendendo con ciò il suo ritrarsi da ogni eteronomia, da ogni essere-per-altro. Che l'opera “parli di per sé” significa che a caratte-

²⁴ Cfr. Di Giacomo, Marchetti (2013).

²⁵ Sulla questione del rapporto “idolo-icona”, cfr. Di Giacomo (1999).

rizzarla è un *mostrare dicendo* che è, insieme, un *dire mostrando*: nel rinviare intransitivamente a se stessa – nel suo presentarsi in quanto soglia nella quale una particolare compaginazione formale del molteplice ha la virtù di balenare, di colpo, al modo di un “ge-roglifico” –, l’opera è il continuo prorompere di un “sono qui”, o di un “sono ciò” (*ibidem*) che, lungi dal costituire l’oggetto di una possibile spiegazione in termini predicativi e proposizionali²⁶, esige piuttosto di essere compreso e ri-compreso *sempre e di nuovo*.

Di qui, allora, la consapevolezza che “chi comprende le opere d’arte [...] in realtà non le comprende affatto”, giacché “quanto più cresce la comprensione tanto più cresce anche il sentimento della sua insufficienza” (ivi, p. 163): il sentimento, potremmo anche dire, della costitutiva impotenza di ogni *logos* che aspiri a “dare ragione” (*lògon didònai*) del loro enigma. A ben vedere, infatti, l’unica soluzione possibile di un tale enigma consiste, paradossalmente, proprio nel riconoscerne l’insolubilità: la “soluzione” – scrive, a questo riguardo, Adorno – le opere d’arte “la contengono potenzialmente, non è posta obiettivamente” (ivi, p. 164). E ancora: “Il carattere d’enigma sopravvive all’interpretazione che ottiene la risposta” (ivi, p. 168). In questo senso, se le opere d’arte “parlano come le fate nelle favole: tu vuoi l’incondizionato, ti sia concesso, ma irriconoscibile”, ciò si spiega col fatto che, in esse, il *dire qualcosa* e il *nascondere* – il dissimularlo, il sottrarlo alla vista – costituiscono i due momenti paradossalmente simultanei di un *medesimo respiro* (cfr. ivi, p. 162).

Sempre seguendo questa pista di indagine, c’è da dire dunque che, se il “bello artistico” funziona come imitazione del “bello naturale”, è perché con quest’ultima nozione a essere designato è qualcosa che “risplende dal proprio interno” (cfr. ivi, p. 95): è il prorompere (“*heraustreten*”), l’improvviso *venir fuori* rilucendo, di un soggetto grammaticale anonimo e impersonale²⁷. “Dalle opere d’arte – osserva in proposito Adorno – anche da quelle cosiddette individuali, parla un ‘noi’ e non un ‘io’” (ivi, p. 224): non già una soggettività empiricamente determinata, dunque, ma piuttosto una dimensione “collettiva” (ivi, p. 225), come tale informe e infigurabile. Potremmo anche dire che a parlare, in esse, è non già un *eidos* bensì un *aidion*. Da questo punto di vista, ciò di cui l’apparenza dell’opera non smette di essere *apparition* è una sorta di “voce

²⁶ Di qui, allora, quel carattere propriamente “elocutorio” e “indicale” del *giudizio* espresso dall’opera (quel suo carattere, dunque, non già “verdittivo” bensì “dibattimentale”) che risulta strettamente connesso al tenore “para-linguistico” (“para-proposizionale” e “pseudo-predicativo”) ascrivibile all’opera stessa: in merito, cfr. Matteucci (2012; 2019).

²⁷ Cfr. Matteucci 2012, pp. 156-161.

neutra”²⁸: qualcosa che, con il suo stesso farsi incontro, esibisce il proprio carattere tanto incomprensibile (la sua incondizionatezza) quanto inderogabilmente vincolante. Nel mostrare se stessa, infatti, quella voce “costringe” il fruitore dell’opera a entrare in relazione, in modi e forme emotivamente intelligenti, con la sua inappropriabile alterità: lo induce a *rispondere* al suo appello, all’“invito al gioco” che vi risuona. *Cor-rispondere* sinergicamente a quell’appello significa, allora, aprirsi a un ascolto per il cui tramite, soltanto, si dischiude la possibilità di ri-articolare, rigenerandolo, l’orizzonte di senso della nostra esperienza.

Bibliografia

Adorno, Th.W.

1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.; ed. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.

1966 *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.; tr. it. di P. Lauro, introduzione e cura di S. Petrucciani, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 2004.

Blanchot, M.

1969 *L’Entretien infini*, Gallimard, Paris; tr. it. di R. Ferrara, *La conversazione infinita. Scritti sull’“insensato gioco di scrivere”*, Einaudi, Torino 2015.

Caillois, R.

1938 *Le mythe et l’homme*, Gallimard, Paris; tr. it. di A. Salsano, *Il mito e l’uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

1958 *Les jeux et les hommes. Le masque et la vertige*, Gallimard, Paris; tr. it. di L. Guarino, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano 2019.

Desideri, F.

1998 *Mimesis e techne nella Teoria estetica*, in “Nuova Corrente”, XLV, pp. 173-188.

²⁸ Cfr. M. Blanchot 1969, pp. 458-467.

2004 *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Roma-Bari.

Desideri F., Matteucci G.

2009 *Introduzione* a Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino.

Desideri F., Talon-Hugon C.

2017 (eds.) *Ways of Imitation*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 10, 1.

Di Giacomo, G.

1999 *Icona e arte astratta. La questione dell'immagine tra presentazione e rappresentazione*, "Aesthetica Preprint", Palermo.

2003 *Introduzione a Paul Klee*, Laterza, Roma-Bari.

2004 *Arte e rappresentazione nella "Teoria estetica" di Adorno*, in "Cultura tedesca", 26, pp.103-121.

2016a *Arte e modernità. Una guida filosofica*, Carocci, Roma.

2016b *Form, appearance, testimony: reflections on Adorno's Aesthetics*, in G. Matteucci, S. Marino (a cura di), *Theodor W. Adorno: Truth and Dialectical Experience / Verità ed esperienza dialettica*, "Discipline filosofiche", XXVI, 2, pp. 79-97.

Di Giacomo G., Marchetti L.

2013 (a cura di) *Aura*, in "Rivista di Estetica", 52.

Früchtel, J.

1986 *Mimesis – Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Königshausen und Neumann, Würzburg.

Garroni, E.

2005 *Immagine, linguaggio, figura. Osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari.

Gebauer G., Wulf C.

1992 *Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg; ed. fr. par N. Heyblom, *Mimésis. Culture, art, société*, Les Éditions du Cerf, Paris 2005.

Horkheimer M., Adorno Th.W.

1947 *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Querido, Amsterdam; tr. it. di R. Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997.

Matteucci, G.

2012 *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano.

2019 *Eстетica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma.

Ruschi, R.

1990 *Lo spirito di natura dell'arte. Un itinerario nel pensiero estetico di Theodor W. Adorno*, Edizioni Unicopli, Milano.

Sini, C.

1989 *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine*, Laterza, Roma-Bari.

Tavani, E.

1994 *L'apparenza da salvare. Saggio su Theodor W. Adorno*, Guerini Studio, Milano.

Valentini, A.

2018 *Ambivalence of the Notion of "Mimesis": Between the Opening towards the Other and the Repetition of the Same*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 11, 1, pp. 193-205.

Vico, G.

1709 *De nostri temporis studiorum ratione*, Typis Felicis Mosca, Napoli; tr. it. a cura di A. Suggi, *Sul metodo degli studi del nostro tempo*, Edizioni ETS, Pisa, 2010.

Wulf, C.

1998 *Il ritorno della mimesis*, tr. it. di A. Borsari, in "Nuova Corrente", XLV, pp. 155-172.

2007 *Une anthropologie historique et culturelle. Rituels, mimésis sociale et performativité*, tr. fr. de J.-C. Bourguignon, C. Delory-Momberger, N. Heyblom, Téraédre, Paris.

2018 *Homo imaginationis. Le radici estetiche dell'antropologia storico-culturale*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesis, Milano 2018.