

## Vestire i panni di un altro: l'empatia dell'attore nei confronti del personaggio<sup>1</sup>

SHAUN GALLAGHER

PHILOSOPHY, UNIVERSITY OF MEMPHIS (USA)  
SOLA, UNIVERSITY OF WOLLONGONG (AU)

AND JULIA GALLAGHER

WEST HOLLYWOOD, LOS ANGELES (USA)

Il lavoro di un attore è l'empatia" (Natalie Portman)<sup>†</sup>.

Recitare in modo giusto e veritiero vuol dire: pensare, volere, desiderare, agire, esistere sul palcoscenico, nelle condizioni di vita di un personaggio e all'unisono col personaggio, regolarmente, logicamente, coerentemente e umanamente. Appena l'attore ha raggiunto tutto questo comincia ad avvicinarsi alla parte e compenetrarsene. (Konstantin S. Stanislavskij)<sup>‡</sup>.

Nel presente articolo affronteremo la seguente questione: che cosa significa per un attore empatizzare con il personaggio che sta interpretando? La risposta sta da qualche parte nell'intersezione tra le numerose teorie sull'empatia e la varietà delle altrettanto numerose pratiche attoriali. È un paesaggio complesso. Il nostro primo obiettivo è quello di tracciarne una mappa (Sez. 1, 2, 3) e successivamente di definire la nostra posizione su tale mappa.

### 1. Allestire la scena: i dibattiti sull'empatia

Lo psicologo Edward Titchener (1909) tradusse il termine tedesco *Einfühlung* con la nuova parola inglese “*empathy*” proprio nel periodo in cui in Germania si stava svolgendo un vivace dibattito a proposito dell'*Einfühlung*. Theodor Lipps (1906, 1909), figura di rilievo in questo dibattito, utilizzò il termine per riferirsi sia alla nostra esperienza degli oggetti estetici sia alla nostra percezione di altre menti. Mentre Lipps pensava all'empatia come a un fatto della vita quotidiana che comporta una risposta automatica del corpo, Dilthey la concepiva come uno strumento metodologico utile per l'analisi storica e, più in generale, come un metodo per le scienze umane e sociali<sup>§</sup>. Dilthey sosteneva che l'empatia implica un processo di “trasferimento interiore”<sup>\*\*</sup> [*Hineinversetzen*], nel quale una persona si mette nella posizione di un'altra. Vorremmo far subito notare la rilevanza

---

<sup>1</sup> Il presente articolo è la traduzione italiana di *Acting Oneself as Another: An Actor's Empathy for her Character*, uscito nella rivista *Topoi* 39, (2020) 779-790. <https://doi.org/10.1007/s11245-018-9624-7>.

<sup>†</sup> Citazione da <http://entertainment.inquirer.net/68811/an-actors-job-is-empathy>.

<sup>‡</sup> K. Stanislavskij (1982), pp. 20-21.

<sup>§</sup> Cfr. Stueber (2010), pp. 37-38.

<sup>\*\*</sup> Dilthey (1954), p. 322.

immediata di queste considerazioni per quanto concerne la recitazione: a) vi è un oggetto estetico nella forma di un personaggio da rappresentare; b) l'empatia potrebbe valere non solo come qualcosa che accade, ma come un metodo; c) e, inoltre, essa implica il fatto di porre sé stessi nella prospettiva o nella situazione di un'altra persona. Per chiarire questi aspetti rilevanti e per allestire la scena della nostra discussione, riteniamo sia importante esporre alcuni dettagli del dibattito sull'empatia.

Secondo Moritz Geiger (1910) – che ha fornito un breve riassunto della discussione all'inizio del Ventesimo secolo – alcuni teorici consideravano l'empatia come una forma di immaginazione, mentre altri la ritenevano una reale istanziazione dell'emozione di un'altra persona. Lipps abbracciava la seconda prospettiva. Sosteneva che noi proviamo (non solo immaginiamo) lo stesso che prova l'altro. Così, se facciamo esperienza della collera di un altro, “questa collera non ci sta oggettualmente di fronte, bensì noi siamo in essa, viviamo in questa collera, essa ha la piena autodatità della collera che noi stessi siamo soliti provare – sebbene per altri motivi non abbia la stessa capacità di suscitare gli effetti della collera così come si manifesta nella vita di tutti i giorni”<sup>††</sup>. Il modo in cui ciò avviene comporta una forma di proiezione nella quale aggiungiamo qualcosa di noi stessi alla nostra esperienza dei segni esteriori dell'altro (gesti, espressioni facciali ecc.): “A partire da ciò che ci è proprio aggiungiamo la dimensione psichica a ciò che percepiamo sensibilmente – quello che qui si presenta è un particolare atto della spontaneità dello psichico – non un semplice accogliere ciò che ci viene trasmesso dall'esterno”<sup>‡‡</sup>. La proiezione comporta un'elicitazione della nostra personale esperienza al fine di integrare ciò a cui non possiamo accedere dell'esperienza dell'altro.

Anche se Dilthey, similmente, pensava all'empatia in termini di trasposizione e proiezione, egli distingueva tuttavia tra “comprensione elementare” e forme più elevate di comprensione, che comportano entrambe empatia. La comprensione elementare sorge nel contesto della vita pratica e delle nostre pratiche comunicative. Coinvolge l'interpretazione di comportamenti espressivi o attività basilari (“come sollevare un oggetto o lasciar cadere un martello o tagliare un pezzo di legno mediante una sega”), che a loro volta si sommano ad azioni complesse. Per comprendere tali azioni ci si affida alla propria esperienza e alla “trasposizione del proprio io in un dato complesso di manifestazioni della vita”<sup>§§</sup>.

La forma più alta di empatia è basata su questo trasferimento elementare<sup>\*\*\*</sup> ma con, in aggiunta, aspetti che riguardano il *contesto* e la *connessione* dell'esperienza, la quale richiede che “la comprensione proceda sulla linea medesima del divenire. Essa avanza, procedendo continuamente, con il corso della vita: e così si allarga il processo di trasferimento interiore, di trasposizione. Il rivivere è il muoversi sulla linea del divenire”<sup>†††</sup>. Questo senso di empatia più pieno o più elevato, sostiene Dilthey, è facilitato dall'espressione artistica nella poesia o nel teatro, o dalla narrazione storica o di finzione, e comporta un processo di ri-presentazione [*Vergegenwärtigung*] immaginativa di una particolare situazione che “suscita in noi il rivivere”<sup>‡‡‡</sup>. Nello specifico, trasferendo sé stessi nelle circostanze altrui, è possibile rivivere i sentimenti dell'altra persona. “L'uomo determinato dall'interno può quindi vivere nell'immaginazione varie altre esistenze: dinanzi ai confini imposti dalle circostanze si aprono a lui altre bellezze del mondo e altre contrade della vita, che egli non può raggiungere mai”<sup>§§§</sup>. Questa forma avanzata di empatia richiede che noi esprimiamo giudizi sul carattere e le capacità dell'altra persona. Il contesto e le circostanze contano per capire una situazione.

---

<sup>††</sup> Geiger (1910), p. 22, trad. it. p. 67; affermazioni simili si possono trovare in autori francesi come Bernard Lamy (1675) e Jean-Baptiste Du Bos (1719); v. Foster (2005).

<sup>‡‡</sup> Geiger (1910), p. 24, trad. it. p. 70; v. Lipps (1905), p. 17.

<sup>§§</sup> Dilthey (1954), p. 323.

<sup>\*\*\*</sup> Dilthey (1954), p. 322.

<sup>†††</sup> Dilthey (1954), p. 323.

<sup>‡‡‡</sup> Dilthey (1954), p. 324.

<sup>§§§</sup> Dilthey (1954), pp. 325-326.

Alcuni fenomenologi (Edmund Husserl, Edith Stein e Max Scheler, per esempio) sono intervenuti nel dibattito offrendo una spiegazione percettiva dell'empatia elementare. In contrasto con Lipps, per il quale facciamo esperienza della stessa emozione che sta provando l'altro, secondo Husserl, quando capiamo che un'altra persona è arrabbiata, non necessariamente proviamo rabbia anche noi; se vediamo qualcuno spaventato, non empatizziamo provando paura anche noi<sup>\*\*\*\*</sup>. Zahavi chiarisce questa obiezione: “Quanto è plausibile sostenere che debba essere spaventato io stesso per capire che mio figlio è spaventato o che io stesso debba diventare furioso per riconoscere la furia nel volto del mio aggressore?”<sup>††††</sup>.

I fenomenologi individuano un secondo problema nella posizione di Lipps. Non è evidente il fatto che proiettiamo la nostra esperienza sull'altro (o perché siamo autorizzati a farlo). Nel migliore dei casi, secondo Stein (2009), questo tipo di proiezione spiegherebbe una forma di mimetismo/contagio automatico, che non corrisponde all'empatia. Più positivamente, secondo i fenomenologi, l'empatia implica il divenire percettivamente consapevoli delle intenzioni e degli stati affettivi dell'altro. Sia per Husserl che per Stein l'empatia è una forma unica nel suo genere di intenzionalità percettiva diretta all'altro in quanto soggetto incarnato. Attraverso la percezione empatica percepiamo il corpo dell'altro non come un'entità oggettiva (*Körper*), al modo in cui uno scienziato potrebbe percepirlo, ma come un corpo vissuto (*Leib*), che fa esperienza, un corpo che esprime la soggettività dell'altro. Ottengo questo senso del corpo dell'altro attraverso l'esperienza ambigua del mio proprio corpo, sia come corpo vissuto sia oggettivo<sup>‡‡‡</sup>. Piuttosto che un caso di attribuzione, immaginazione, proiezione, deduzione o cognizione degli stati mentali degli altri, l'empatia implica una complessa percezione o *appercezione* delle intenzioni e dei sentimenti dell'altro che sono percettivamente presenti nei suoi gesti ed espressioni<sup>§§§§</sup>. La nozione fenomenologica di appaiamento (*Paarung*)<sup>\*\*\*\*\*</sup>, sulla quale si basa l'empatia, indica un percepire il comportamento incarnato dell'altro nei termini di un insieme di capacità pragmatiche ed espressive che sono anche possibilità per la mia stessa esistenza incarnata. Di conseguenza, vedo i comportamenti corporei dell'altro come intenzioni o sentimenti; in altre parole, non percepisco l'altro in isolamento, ma piuttosto come diretto al nostro mondo comune.

Se facciamo un balzo avanti di 100 anni, notiamo all'inizio del Ventunesimo secolo un dibattito rinnovato sul concetto di empatia. Tale dibattito ripropone molti dei termini del precedente, compresa una distinzione tra empatia elementare e di ordine superiore, e posizioni contrastanti simili a quelle portate avanti da Lipps e dai fenomenologi riguardo all'empatia elementare, anche se ciò adesso avviene alla luce dei recenti progressi delle neuroscienze. Infatti, gli sviluppi più recenti del dibattito sono dovuti in parte alla neuroscienza dei neuroni specchio (MN), la cui attivazione è stata interpretata nelle spiegazioni filosofiche e psicologiche della cognizione sociale come una forma di simulazione. Quello di simulazione è un concetto complesso, ma da un certo punto di vista implica il fatto di mettersi immaginativamente nei panni di un'altra persona e chiedersi cosa faremmo nella sua situazione. Questo tipo di simulazione è considerato una forma di empatia, laddove “il termine ‘empatizzare’ [è] approssimativamente equivalente a ‘simulare’ (in modo intersoggettivo)”<sup>†††††</sup>.

Goldman (2006) e Stueber (2010), insieme a neuroscienziati come Gallese (2001), sostengono che un tipo molto elementare di simulazione empatica automatica – che Gallese chiama simulazione incarnata – sia collegata all'attività del sistema dei neuroni specchio. A questo proposito, la teoria della simulazione si rifà alla spiegazione di Lipps dell'empatia come imitazione o risonanza automatica che ci permette di provare (non solo di immaginare) esattamente ciò che l'altra persona prova. I neuroni specchio si attivano quando un agente si impegna in un'azione intenzionale, e

---

\*\*\*\* Husserl (1973), p. 188.

†††† Zahavi (2014), p. 113.

‡‡‡ Zahavi (2001), p. 161, spiega che, secondo Husserl, “è esattamente lo status unico di soggetto-oggetto del [mio] corpo, l'eccezionale interazione reciproca tra *ipseità* e *alterità* che caratterizza la consapevolezza del corpo, a fornirmi i mezzi per riconoscere altri soggetti incarnati [come corpi vissuti]”.

§§§§ Stein (2009), p. 76; Husserl (2002), p. 237.

\*\*\*\*\* Husserl (2020).

††††† Goldman (2006), p. 17, 205, 291; Id. (2011), p. 34.

anche quando osserva un altro impegnato in un'azione intenzionale. Di conseguenza, si dice che i neuroni specchio simulano o corrispondono alle azioni, intenzioni e/o ai sentimenti dell'altro attraverso l'attivazione dei medesimi meccanismi responsabili dell'azione di un individuo e della sua esperienza agentiva in prima persona. Da questo punto di vista, la simulazione automatica o la corrispondenza non è che una forma basilare di empatia.

Di nuovo, come nel primo dibattito, i fenomenologi si oppongono all'affermazione secondo cui l'empatia si riduce a un'attivazione automatica del sistema motorio, risultando qualcosa di più simile al contagio che all'empatia vera e propria (Zahavi 2012). O ancora, non è necessario far corrispondere o replicare la rabbia nel mio sistema, per esempio, per capire che un'altra persona è arrabbiata (2014). Non potrò mai calarmi pienamente nei sentimenti dell'altro in prima persona. Ma posso sintonizzarmi con le intenzioni e con le emozioni degli altri in base a ciò che percepisco dei loro comportamenti e delle loro espressioni corporee (Moran 2017), le quali, almeno in parte, costituiscono le loro intenzioni ed emozioni. Essere in grado di comprendere queste ultime in questo modo è ciò che i fenomenologi chiamano empatia.

## 2. In luce immaginazione e narrazione

In questa e nelle successive sezioni illustreremo la contrapposizione tra una teoria della simulazione e una teoria enattiva dell'empatia, presentando argomenti a sostegno della seconda. Nei dibattiti sopra ripercorsi, l'attenzione si era concentrata sulla seguente domanda: in che misura l'empatia richiede (o non richiede) che uno entri nella prospettiva o nella situazione dell'altro in processi che implicano risonanza automatica o simulazione, immaginazione, proiezione, o semplicemente percezione? Per avvicinarci maggiormente alla questione dell'empatia dell'attore per il suo personaggio, tuttavia, vogliamo tornare alla distinzione attuata da Dilthey tra comprensione empatica elementare e comprensione empatica di livello superiore, e all'idea che possiamo essere in grado di usare l'empatia come metodo. La distinzione di Dilthey è rispecchiata dalla distinzione contemporanea tra simulazione elementare e simulazione di ordine superiore (Goldman 2006; Stueber 2010). L'empatia di base, associata all'attivazione dei neuroni specchio – come Stueber suggerisce –, non è sufficiente a “spiegare e a far prevedere il comportamento di una persona in situazioni sociali complesse” o a fornire “una piena comprensione di tutti quei concetti mentali che noi attribuiamo all'adulto tipo” (2010, p. 213). Per ottenere queste abilità abbiamo bisogno di qualcosa di più, e precisamente di un'empatia di ordine superiore. Secondo diversi teorici della teoria della simulazione, questa più sofisticata forma di comprensione richiede l'uso dell'immaginazione e della penetrazione della situazione contestualizzata dell'altro (Goldman 2006; Stueber 2010). In una prospettiva simulazionista, per esempio, la condizione empatica comporta un “come se” o uno stato affettivo vicario, generato dalla rappresentazione immaginativa dello stato affettivo altrui da parte di colui che esercita l'empatia. Questa capacità di creare esperienze vicarie è fondata su uno specifico tipo di immaginazione (detta S-immaginazione)<sup>\*\*\*\*</sup>, che comporta l'attuazione di simulazioni scollegate e di ordine superiore di stati mentali dell'altra persona (Vignemont e Jacob 2012, 2011).

La spiegazione simulazionista presenta diversi problemi (v. Gallagher 2007, 2008, 2012). Ne menzioneremo qui soltanto due: il *problema dell'avvio* e quello della *diversità*. Il problema dell'avvio riguarda il modo in cui si può attivare questa sorta di S-immaginazione. Questo problema è evidente nella descrizione di Goldman del primo passo. “In primo luogo, il soggetto attributore crea in sé stesso delle condizioni fittizie che devono corrispondere a quelle del suo obiettivo [l'altra persona]. In altre parole, cerca di mettere sé stesso nei ‘panni mentali’ dell'obiettivo” (Goldman 2005, pp. 80-81). Questo primo passo sembra già presupporre che noi capiamo l'altra persona, cioè che sappiamo quali stati mentali immaginare. Eppure questo è ciò che la simulazione intende spiegare. Come faccio a sapere quale credenza o desiderio corrisponde allo stato mentale dell'altra

---

<sup>\*\*\*\*</sup> Goldman (2006) chiama questo tipo di immaginazione “enattiva” o E-immaginazione. Per evitare una certa confusione con gli approcci enattivisti all'empatia (discussi più avanti) chiameremo questo tipo di immaginazione S-immaginazione (immaginazione simulativa).

persona? Se sapessi già quale stato corrisponde all'obiettivo, allora il problema del comprendere o dell'empatizzare con gli altri, come delineato dalla teoria della simulazione, sarebbe già risolto. Il problema della diversità è connesso con un'obiezione sollevata da Ryle (2007) e da diversi fenomenologi, e consiste in questo: se ci limitiamo alla nostra esperienza in prima persona, o a ciò che possiamo immaginare sulla base delle nostre esperienze, e lo proiettiamo sull'altra persona, non è chiaro se siamo in grado di sfuggire alla nostra prospettiva ristretta o se ci sia possibile afferrare veramente gli stati mentali dell'altro, i quali possono essere molto diversi dai nostri. La S-immaginazione si basa sulla *mia* esperienza in prima persona, in cui mi chiedo cosa *farei* in quella situazione (Gazzola e Keysers 2008). Non è chiaro se sapere cosa farei io mi dia un'idea di cosa potrebbe fare chiunque altro. Gli altri possono sperimentare un'ampia diversità di esperienze; ma la S-immaginazione sembra concepita semplicemente per proiettare la nostra esperienza su quella altrui.

Una teoria opposta, non simulativa, dell'empatia di ordine superiore – che noi prediligiamo – sostiene che posso iniziare a immaginare la *situazione* (piuttosto che lo stato mentale) dell'altra persona, e quindi cominciare a empatizzare con quest'ultima attingendo a un ricco bagaglio di narrazioni derivate sia da fonti personali sia culturali (Gallagher 2012; Gallagher e Hutto 2008; Hutto 2007). In questa prospettiva narrativo-pratica, il fatto di fare affidamento sulle narrazioni riduce la necessità di un'immaginazione di tipo simulativo. Poiché l'empatia è orientata in senso forte all'altro, non le è sufficiente vederlo attraverso la lente della propria esperienza. Invece, attraverso le pratiche narrative, mi apro alla comprensione della vita di un altro, oltre che alla sua esperienza nel *proprio* contesto. Questo tipo di N[narrativa]-immaginazione, attingendo a una diversità di narrazioni che hanno arricchito e fornito informazioni alla mia comprensione, non dipende dalla simulazione, concepita solo sulla base della mia ristretta esperienza. Diversamente da Stueber (2008), il quale suggerisce che la narrazione fornisca semplicemente “suggerimenti e indizi” per migliorare il processo di simulazione (rievocazione empatica), secondo la prospettiva narrativa ci affidiamo largamente alle risorse narrative, capaci di aprire il processo alle più diverse circostanze che possono caratterizzare l'altro. Le risorse narrative possono includere le nostre auto-narrazioni, ma soprattutto quelle diverse degli altri e quelle culturali più generali (romanzi, opere teatrali, film ecc.) con cui abbiamo familiarità fin dalla giovanissima età.

Anche la N-immaginazione si attiva molto presto. Ci richiamiamo qui non solo a chi lega lo sviluppo della competenza narrativa alla prima infanzia, ma anche a coloro che intendono l'immaginazione come pratica enattiva (Rucinska 2014).<sup>§§§§§</sup> Per esempio, secondo Ryle l'immaginazione si sviluppa nell'infanzia non come un insieme di processi psichici che avvengono nella mente, ma come una forma di finzione o recitazione. Ryle riporta l'esempio del bambino che finge di essere un orso. In questo caso il bambino “ruggisce, compie dei giri sul pavimento, digrigna i denti e fa finta di dormire dentro quella che finge sia una caverna” (Ryle, 2007, p. 252). Ovvero il bambino non attinge prima a qualche immagine presente nella sua mente e poi procede a metterla in scena; piuttosto, come suggerisce Ryle, l'attività dell'immaginare risiede nella stessa performance della recitazione. Quest'ultima è un modo di (en)attivare sé stessi come un altro e segue una struttura narrativa <sup>\*\*\*\*\*</sup>.

Tale spiegazione non simulazionista delle pratiche narrative è parte di una teoria enattiva dell'empatia di ordine superiore. Quest'ultima dipende dall'esercizio della N-immaginazione, che in alcuni casi può essere incarnata nelle azioni dell'individuo, come nell'esempio del gioco di finzione del bambino. La teoria enattiva dell'empatia include anche un'interpretazione alternativa del ruolo dell'attivazione dei neuroni specchio nell'empatia di base. La teoria enattiva segue l'idea

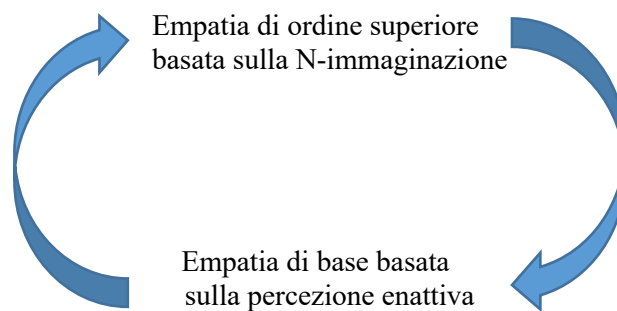
---

<sup>§§§§§</sup> “Le prime produzioni narrative dei bambini avvengono durante l'azione, in episodi di gioco simbolico in gruppi di coetanei, e sono accompagnate dal linguaggio, piuttosto che a esso soltanto limitate. Il gioco è un'importante fonte di sviluppo di narrazione” (Nelson 2003, p. 28). Secondo Richner e Nicolopoulou (2001), p. 408, ci sono “due aspetti dell'attività narrativa dei bambini che sono troppo spesso trattati separatamente: l'esposizione discorsiva delle narrazioni nel racconto di storie e la loro messa in scena nella finzione del gioco”.

<sup>\*\*\*\*\*</sup> Un'idea simile si può trovare nella psicoterapia corporea, una pratica in cui ai pazienti viene richiesto di recitare le proprie storie. Per un approfondimento sulla relazione tra immaginazione, narrazione e giochi di finzione si veda Gallagher (2017); Gallagher e Hutto (2019).

fenomenologica secondo cui l'empatia di base è percettiva, e in particolare comporta una percezione orientata all'azione o enattiva. Io percepisco il mondo nei termini di come posso interagire con esso; e percepisco gli altri individui nei termini di come posso interagire con loro, anche se non è mia intenzione farlo. All'interno di questo processo percettivo i neuroni specchio si attivano non per una corrispondenza simulativa con l'azione dell'altro appena trascorsa, che ho appena percepito, ma come preparazione enattiva per rispondere all'altro. L'empatia di base comporta questa risposta orientata all'altro. Rispondere all'altro include la possibilità di imitarlo, ma, come vedremo più avanti, comprende anche la possibilità di agire come un altro, attività che non è riducibile all'imitazione.

Il suggerimento di Dilthey secondo cui possiamo utilizzare l'empatia come metodo per ottenere la comprensione degli altri sembra applicarsi più all'empatia di livello superiore che ai suoi processi di ordine basilare. Notiamo, tuttavia, che queste due forme di empatia possono essere correlate causalmente e in modo reciproco. È intuitivo pensare, come ha fatto Dilthey, che l'empatia di ordine superiore possa dipendere in qualche modo da quella di base, così che una comprensione puramente intellettuale del contesto di una persona non può suscitare empatia di ordine superiore a meno che sia attivata una qualche forma di empatia di base. È anche vero, tuttavia, che la comprensione del contesto o della storia dell'altro può modulare o addirittura generare processi di risonanza più basilari, come a volte accade nella lettura di un romanzo o nella visione di un film. Studi empirici mostrano, per esempio, risposte differenziate del sistema specchio nei casi in cui un soggetto assista alla punizione (fittizia) di qualcuno che sa aver imbrogliato oppure agito correttamente in un gioco: non vi è risposta (o vi è in minor grado) nel caso della punizione dell'imbrogliatore. Altri studi mostrano che siamo più inclini ad agire sulla base dei nostri sentimenti empatici, e ad agire altruisticamente, quando conosciamo la narrazione personale dell'altra persona rispetto a quando, invece, siamo a conoscenza di informazioni impersonali su una situazione generale. Pertanto, tipi specifici di conoscenza sociale, o il fatto di conoscere il contesto o la storia dell'altro, possono avere un effetto sui processi empatici di base rendendoli meno automatici. Tali relazioni causali reciproche suggeriscono che l'empatia di base e quella di ordine superiore sono processi integrati e quindi non sempre chiaramente distinguibili. Possiamo rappresentare questa relazione nel modo seguente (Fig. 1).



**Fig. 1:** Un modello enattivo di empatia

La distinzione tra l'empatia di ordine superiore, basata sulla N-immaginazione, e l'empatia di base è simile a quella tracciata da Kurt Goldstein tra gli atteggiamenti che egli chiamava categorici o astratti e quelli concreti. In questo senso, dovremmo pensare alla relazione tra i processi empatici di base e l'empatia di ordine superiore più nei termini di una relazione gestaltica, come suggerisce Goldstein.

[L'atteggiamento concreto] è incorporato nell'atteggiamento astratto e codeterminato da esso. Per esempio, nella persona normale entrambi gli atteggiamenti sono sempre presenti in una definita relazione figura-sfondo<sup>†††††</sup>.

### 3. Recitazione e metodo di recitazione

L'immedesimazione resta estremamente primitiva se l'attore si limita a chiedersi: "Come sarei se mi succedesse questo o quello?" (Brecht 1962a, p. 136).

La nostra domanda è se un attore possa o di fatto empatizzare con il personaggio che interpreta. Se sì, quale forma assume precisamente questa empatia? Una possibilità è che, nel corso dello studio di un ruolo, un attore passi attraverso diversi stadi che coinvolgono sia l'empatia di base sia quella di ordine superiore (o qualche processo integrato di entrambe le forme). In effetti, si potrebbe pensare che questo sia il processo ordinario degli eventi in contesti che, più in generale, implicano l'empatizzare con gli altri. Ovvero: in un incontro iniziale possiamo partire da una forma di base di empatia che passa poi a un'altra di ordine superiore a mano a mano che si arriva a conoscere la storia e la situazione dell'altro (o del personaggio), o viceversa. In rapporto al tema della recitazione, una sfida per questa prospettiva è la seguente: nella maggior parte dei casi, il personaggio da (rap)presentare (specialmente se immaginario) non è fisicamente presente. Si potrebbe iniziare con una sceneggiatura che descrive il personaggio, o, nel caso si tratti di una figura storica, attraverso la lettura di testi oppure con un film documentario. Si tratta di situazioni diverse, ma in tutti i casi non vi è un'altra persona presente in carne e ossa o faccia a faccia. Queste circostanze suscitano forse qualcosa come una forma immediata di empatia di base?

Nel caso in cui partiamo con la lettura di una sceneggiatura, non stiamo percependo un'altra persona o vedendo qualcuno impegnato in azioni intenzionali. Questa condizione esclude l'idea fenomenologica di una percezione diretta dell'esperienza dell'altro nei suoi gesti, espressioni facciali, ecc. Ma è stato provato che leggere a proposito di azioni attiva il nostro sistema motorio e, in questo modo, si genera un certo tipo di simulazione o risonanza<sup>‡‡‡‡‡</sup>. La lettura silenziosa di parole che denotano azioni (ad esempio: leccare, prendere, calciare) conduce all'attivazione di diverse parti delle aree premotorie o motorie coinvolte nel controllo, rispettivamente, della bocca, della mano o del piede. Ciò può suggerire una risonanza motoria di base del tipo descritto da Lipps nei termini di attivazioni/esperienze propriocettive-cinestesiche. Anche se il sistema dei neuroni specchio è attivato dalla lettura di parole specifiche (come Gallese [2008] suggerisce attraverso esperimenti), tuttavia, tale comportamento sembra una versione debole dell'empatia di base nei confronti della persona di cui stiamo leggendo, anche se il testo o la sceneggiatura sotto ai nostri occhi è ricca di azione. Anche se specifico per i componenti dell'azione (calciare vs. leccare), sembra trattarsi più di una tipica risposta di eccitazione che avviene per una varietà di oggetti. La vista di un martello, per esempio, attiverà i neuroni canonici nella corteccia premotoria, suggerendoci che vediamo le cose nei termini delle possibilità di azione che offrono. Se qualcosa di simile accade quando leggiamo una frase come "egli prende il martello", non è chiaro se si tratti di empatia per il personaggio, piuttosto che del risveglio di un atteggiamento strumentale in relazione al martello.

Sappiamo, tuttavia, che la lettura di un testo o la visione di un film possono suscitare risposte intersoggettive più specifiche: emozioni diverse, empatia e simpatia. "L'esperienza cinematografica è incarnata: il cervello e il corpo – anche le viscere e la pelle – risuonano costantemente in accordo con il flusso del film, con cambiamenti di tensione muscolare, sudorazione, condizioni dello stomaco ecc." (Grodal e Kramer 2010; v. Raz et al. 2012). Ciò può essere "guidato dalla narrazione e dall'orchestrazione estetica di un film"<sup>§§§§§</sup>. Che le attivazioni

---

<sup>†††††</sup> Goldstein e Scheerer (1964), p. 8.

<sup>‡‡‡‡‡</sup> Cfr. Hauk et al. (2004); Tettamanti et al. (2005).

<sup>§§§§§</sup> Grodal e Kramer (2010), p. 28.

dei neuroni specchio o dei processi coinvolti nella percezione intersoggettiva diretta siano possibili quando si guardano i film è stato suggerito da Gallese e dal suo gruppo di ricerca di Berlino. Secondo questa prospettiva, possiamo empatizzare con il personaggio di un film simulando le sue azioni ed emozioni: ciò è evidenziato da cambiamenti fisiologici come la risposta galvanica della pelle (GSR), che indica l'eccitazione emotiva (v. Kaltwasser 2018). Murray Smith (2017) riprende questa idea e la nozione di Gallese di simulazione incarnata per utilizzarla come un modo per spiegare l'empatia di uno spettatore nei confronti di un personaggio. "L'imitazione di azioni ed emozioni di base può sostenere l'immaginazione, inclusa quella empatica, di stati d'animo più elaborati e finemente specificati" (Smith 2017, p. 80). Questi studi suggeriscono che un attore, leggendo una sceneggiatura o vedendo un film documentario sul personaggio che deve interpretare, potrebbe conseguire nei suoi confronti una prima sensazione empatica. A quanto pare ciò si avvicina agli aspetti immediati dell'empatia di base, anche se questa risposta empatica potrebbe non essere esattamente la stessa, o non avere un'intensità forte come quella che avvertiamo quando incontriamo qualcuno di persona.

Gli autori appena menzionati interpretano tale risonanza o attivazione dei neuroni specchio in termini di simulazione, ma, come suggerito sopra, possiamo anche vedere questi processi da una prospettiva enattivista. Due aspetti dovrebbero essere tenuti a mente. In primo luogo, l'empatia di base sembra qualcosa di più complicato della semplice corrispondenza o imitazione di ciò che si vede. Quando leggiamo un romanzo o guardiamo un film, il contesto fornito da queste opere ha importanza. In questo senso, la lettura e i processi percettivi sono già innescati da complessi processi immaginativi e integrati con essi, e tali processi possono facilmente includere una posizione orientata all'azione riguardo a ciò che farei o sarei pronto a fare in risposta al personaggio che stavo guardando o di cui stavo leggendo<sup>\*\*\*\*\*</sup>. Questa è l'interpretazione enattivista di tali processi, che riconosce una certa complessità orientata all'azione. In secondo luogo, la discussione si concentra su un lettore o uno spettatore intesi come parte del pubblico. Se la descrizione di tipo simulazionista è valida per qualcuno che sia parte del pubblico o meno (e questo potrebbe includere un attore che sta studiando per capire il personaggio), essa non si applica all'attore che è impegnato in una performance. In quest'ultimo caso, come sottolinea Cook (2007, p. 591), un attore non imita un personaggio: "Gli attori eseguono azioni richieste dai loro personaggi – non 'imitano' questa azione, la eseguono".

Se i processi appena descritti coinvolgono l'empatia di base, essi sembrano anche già implicare quella di ordine superiore e l'uso dell'immaginazione e della narrazione. Come indicato da Grodal e Kramer (2010, p. 28), questi processi sono già guidati dalla narrazione del film o del romanzo. Dalla prospettiva della pratica professionale, seguire queste narrazioni fa parte del lavoro preparatorio che l'attore deve svolgere. Specialmente all'inizio del processo, in molti casi bisogna impegnarsi in pratiche immaginative al fine di sintonizzarsi con il personaggio in modo non giudicante. Qui si deve distinguere tra una comprensione empatica e un giudizio valutativo sul personaggio. Quest'ultimo può privare un attore dell'empatia, creando troppa distanza o separazione tra sé e il personaggio. In realtà, ci possono essere alcune componenti valutative coinvolte nei processi percettivi dell'empatia di base<sup>††††††</sup>, e possono essere necessari alcuni esercizi metodici per superare tali effetti. Invece di esprimere un giudizio valutativo sul personaggio, gli attori a volte useranno come metodo l'empatia di ordine superiore, mettendo da parte in maniera esplicita qualsiasi giudizio valutativo, per scoprire potenzialmente e accettare che un dato personaggio è in un certo modo a causa di circostanze specifiche. Qui un possibile obiettivo sarebbe quello di empatizzare con il personaggio attraverso la comprensione di quelle circostanze.

---

\*\*\*\*\* Su questo argomento ci sarebbe molto di più da dire, ma non è possibile discuterne in questo luogo. L'idea che la percezione (e la lettura) e l'immaginazione siano strettamente intrecciate è un tema che si può trovare nei fenomenologi (per esempio Husserl 2017; Sartre 2004), in gran parte degli scritti afferenti alla scienza cognitiva appena citati – i quali suggeriscono che l'immaginazione attivi le prime aree sensoriali nel cervello (v. Kosslyn e Thompson 2003) – e in recenti modelli di elaborazione predittiva basati sull'idea che la percezione e processi cognitivi come la lettura siano informati prima (p. es., Price e Devlin 2011). Questi diversi filoni di produzione scientifica, tuttavia, si basano su presupposti altamente diversi e ci vorrebbe più spazio di quello che abbiamo per pronunciarsi su di essi (v. Gallagher e Allen 2018).

†††††† Studi mostrano che le prime aree visive attivate non sono neutrali alla valutazione (o alla ricompensa) (Shuler e Bear, 2006), o ancora neutrali in rapporto alla percezione di un personaggio come appartenente a un *in-group* rispetto a un *out-group*.



In alcuni casi questo può comportare da parte dell'attore la creazione del personaggio passando attraverso un assorbimento sistematico del materiale, mirando esplicitamente a una comprensione empatica in un processo di integrazione di ogni parola/azione del personaggio nella propria performance (Goldstein e Winner 2010). Questo sarebbe un modo di usare un'empatia di ordine superiore come metodo per ottenere qualcosa come un'empatia di base per il personaggio.

Tale utilizzo di una forma di empatia di ordine superiore, quindi, può comportare la ricerca di un attore sul proprio personaggio con l'obiettivo di capire i contesti o le circostanze dettagliate della vita o della storia di questi. In tal modo, l'attore può usare la sua N-immaginazione per attuare un senso di ciò che, dal punto di vista fisico, mentale e emotivo, un personaggio vivrebbe in una certa situazione. Un attore non ha bisogno di essere realmente picchiato per sapere cosa si prova fisicamente, mentalmente ed emotivamente quando ci si trova, per esempio, in una relazione fisicamente violenta. Questo tipo di processo, tuttavia, non è riducibile alla risonanza immediata dell'empatia di base: richiede un uso più mediato della N-immaginazione, in cui si attinge non solo alla propria esperienza personale, ma anche a risorse narrative più generali. Ciò si collega al lavoro dell'attore per conoscere il proprio personaggio.

Come abbiamo osservato, all'inizio di un processo di recitazione l'attore può trovarsi in una posizione osservativa simile a quella di qualcuno che fa parte del pubblico (e che sta leggendo una narrazione o vedendo un film sul personaggio). Il "lavoro" dell'attore, in questo caso, sta nel passare da una posizione di osservatore-spettatore a un'altra in cui mette in scena il personaggio, una posizione che non consiste solo nel rappresentarlo alla stessa maniera in cui un dipinto potrebbe rappresentare un'idea, ma in modo di viverlo o di "eseguirlo". Si consideri, per esempio, un punto di vista (anche se simulazionista) su ciò che accade quando, come parte del pubblico, vediamo un personaggio di un film:

Il coinvolgimento è alimentato dalle precedenti esperienze di dolore e perdita dello spettatore che possono influenzare la struttura "è come me", a seconda della relazione tra spettatore e personaggio. A volte un personaggio non inviterà alla condivisione vicaria delle emozioni. Le azioni del personaggio o la situazione in cui esso si trova potrebbero essere troppo inverosimili agli occhi dello spettatore per permettere l'empatia; in quest'ultimo caso potrebbe essere necessaria una simulazione consapevole da parte dello spettatore per comprendere il personaggio\*\*\*\*\*.

Dal punto di vista dell'attore, però, se un personaggio non invita alla condivisione vicaria delle emozioni, il lavoro di empatia risulta più difficile, ma anche più importante. In alcune circostanze, può essere corretto pensare che l'attore fallisca se non riesce a penetrare empaticamente nelle azioni "inverosimili" del personaggio (ma vedremo più avanti che questo non è universalmente accettato nella teoria della recitazione).

Si potrebbe anche pensare che, attraverso questo processo empatico di ordine superiore di penetrazione nella "testa" del personaggio o di familiarizzazione con le sue azioni in varie situazioni, il sentimento più immediato per il personaggio potrebbe uscire rafforzato. In questo modo, l'empatia di ordine superiore non rimane una comprensione puramente intellettuale, ma può essere più vicina a quella emotiva, come viene descritta dagli attori. Lo si può capire se si considera che il lavoro di ordine superiore dell'empatia (sfruttando pratiche narrative-immaginative) porta a una performance che suscita, nell'attore, qualcosa di più simile all'empatia di base-in-azione, permettendo al personaggio di prendere vita nel lavoro dell'attore.

Se questo sentimento si avvicina all'identità dell'attore con il personaggio, o a una forte forma di sintonia, è una questione che può qualificare ciò che può essere descritto come empatia. Da un lato, la maggior parte dei teorici dell'empatia sostiene che essa non equivale a identità con l'altra persona, ma richiede che la distinzione tra sé e l'altro sia mantenuta (Decety 2005). Paul Ricoeur (2016, p. 130) definisce questo aspetto come una "non sostituibilità" ancorata all'uso del pronome in prima persona. D'altra parte, si potrebbe pensare che quando l'attore ha finito la sua ricerca e sta

---

\*\*\*\*\* Grodal e Kramer (2010), citazione; Smith (1995).

effettivamente recitando il proprio ruolo, egli sta mettendo in vita il personaggio, e il suo sistema motorio sta mettendo in atto il personaggio in un modo che va oltre l'empatia<sup>§§§§§§§§</sup>. Non sta più, dunque, osservando o simulando empaticamente le azioni di un altro; le sta mettendo in atto, e l'attore/personaggio sta dicendo "io", così che la distinzione tra sé e l'altro diminuisce.

Sono questioni, queste, affrontate spesso nella teoria della recitazione. Discutiamo brevemente tre diverse teorie per vedere come affrontano le questioni relative all'empatia. Sono solo tre tra i *molti* metodi di recitazione esistenti, anche se si tratta di teorie classiche e ben note – dei pilastri su cui altre si sono basate.

- (1) Una teoria, che deriva da Denis Diderot (1883), è che l'attore deve rimanere "freddo" ed evitare di provare empatia nei confronti del suo personaggio. Questa era anche la posizione di Bertolt Brecht. Brecht considera l'empatia una coincidenza di stati emotivi, come nella teoria della simulazione. L'attore deve cercare di evitare di corrispondere empaticamente allo stato emotivo del personaggio praticando un "effetto di straniamento" [*Verfremdung*], che "funziona non già sotto la forma di assenza di emozioni, bensì sotto la forma di emozioni che non hanno bisogno di farsi credere quelle del personaggio rappresentato" (Brecht 1962b, p. 77). L'attore deve evitare di essere contagiato dalle emozioni; se le emozioni devono essere rappresentate, non è per mezzo dell'empatia (Brecht 1975b, p. 145).

John Metcalf descrive un metodo che guiderebbe l'attore verso questo scopo. L'attore deve mantenere una doppia coscienza: "Una parte di essa dev'essere riservata al personaggio interpretato, mentre l'altra deve mantenere un'attitudine vigile e critica"<sup>\*\*\*\*\*</sup>. Secondo Metcalf, ciò è reso possibile dall'immaginazione, perché essa permette all'attore di rimanere in qualche modo distante da un'emozione reale, il che può costituire una forma di protezione per l'attore. "Se l'attore non può rappresentarsi vividamente grazie all'immaginazione l'atteggiamento mentale del personaggio che deve interpretare, gli sarà impossibile cercare di rappresentarlo ad altri. Immaginare un determinato stato mentale tende a stimolare le risposte motorie appropriate a questo stato, e tali risposte, una volta prodotte, vengono controllate, modificate, selezionate e sviluppate attraverso le prove, nell'interesse dell'arte teatrale"<sup>††††††††</sup>. Metcalf segue Titchener nel distinguere la risposta cinestetica immaginata/virtuale da quella reale, in cui l'immagine cinestetica è limitata in termini di processi motori attivati. "Le emozioni reali sono fuori luogo sul palcoscenico"<sup>‡‡‡‡‡‡‡‡</sup>.

- (2) Al contrario, Konstantin Stanislavski consiglia all'attore di attingere alla propria esperienza personale. Costruisce così una visione simulazionista che incoraggia l'empatia.

"Nelle circostanze date sta la verità della passione". In altre parole: prima create le circostanze. Convincedevi sinceramente che siano vere e la verità della passione verrà da sé. [...] Immaginatevi, a modo vostro, le "circostanze" prendendole dalla commedia, dal piano di regia, dalle vostre stesse fantasie teatrali. Tutto ciò costituirà i presupposti della vita del personaggio e delle circostanze in cui si trova... Dovete credere sinceramente che possa esistere una vita simile nella realtà: dovete abituarvi tanto che questa vita estranea diventi come vostra. Se vi riuscirà, allora spontaneamente, nasceranno dentro di voi passioni vere e sensazioni verosimili (Stanislavskij 1982, p. 55).

---

<sup>§§§§§§§§</sup> Si noti che questo è ulteriormente complicato dal fatto che nella performance un attore normalmente lavora con altri – attori e regista, per esempio – e anche se è da solo sul palcoscenico o sta recitando un soliloquio, ci sono in aggiunta degli spettatori che rispondono al personaggio. Tutti costoro sono in condizione di generare le proprie personali risposte intersoggettive, che possono modulare la performance di un attore e la sua empatia per il suo personaggio. Come osservano Grodal e Kramer (2010), p. 27: "La mancanza di abilità del regista potrebbe anche non incoraggiare la risonanza empatica, nonostante le intenzioni". La risposta empatica o non empatica del pubblico può interferire molto meno con la risonanza empatica dell'attore nei confronti del suo personaggio, se l'attore è pienamente assorbito nella sua performance. Non cerchiamo di rispondere qui alla domanda se sia possibile o meno ignorare la reazione del pubblico. Si potrebbe sostenere che se un attore è influenzato dalla reazione del pubblico nella risonanza empatica, allora una qualche forma di giudizio valutativo potrebbe interferire con la sua performance e con la sua empatia per il personaggio in generale.

<sup>\*\*\*\*\*</sup> Metcalf (1931), p. 236.

<sup>††††††††</sup> Metcalf (1931), p. 236.

<sup>‡‡‡‡‡‡‡‡</sup> Metcalf (1931), p. 237.

Il compito dell'attore, secondo Stanislavskij, è quello di creare la vita interiore del personaggio e di esprimerla in forma artistica. Si tratta di un'arte incarnata, che permette di controllare le risposte dell'apparato vocale e fisico (Stanislavskij 1982, pp. 22 ss.)<sup>§§§§§§§§</sup>. Secondo Jean Benedetti (1998, p. 2), Stanislavskij richiede che nel rappresentare un personaggio l'attore attinga all'esperienza personale.

Poiché non c'è un "personaggio" là fuori, da qualche parte, ma sul palcoscenico ci sono soltanto io in una situazione immaginaria, la mia esplorazione iniziale dello spettacolo deve avvenire come me stesso, come *me*. Per trasformare la finzione in realtà per me, devo chiedermi in ogni momento della rappresentazione in ogni momento del dramma: "Se questa situazione fosse vera, cosa farei?"<sup>\*\*\*\*\*</sup>.

L'attore ha bisogno di attingere alla propria memoria affettiva in modo che il personaggio fittizio possa esprimere emozioni reali – esattamente quello che Metcalf suggerisce che non deve avvenire sul palcoscenico. Ciò avviene attraverso una forma di empatia che, a quanto pare, implica sia una simulazione basata sull'esperienza personale dell'attore stesso, sia un uso di ordine superiore della narrazione, in quanto l'attore (e la sua compagnia) esplora il dramma per ottenere "un senso dell'opera teatrale nel suo complesso, e del suo significato" – del suo contesto narrativo completo<sup>††††††††</sup>.

Questo approccio è coerente anche con un'idea prevalente nell'ermeneutica romantica di Dilthey, vale a dire che siamo in grado di comprendere empaticamente l'altro, anche si tratta di una persona storicamente o culturalmente lontana da noi, perché esiste qualcosa come una natura umana universale a cui possiamo attingere. Nell'appellarsi all'empatia come a una forma condivisa di accesso che è universalmente umano, Dilthey segue Schleiermacher. Questa era la base di Schleiermacher per il metodo di interpretazione "divinatorio". "[Il metodo divinatorio] si basa innanzitutto sul fatto che ogni uomo, oltre al fatto di essere egli stesso qualcosa di peculiare, possiede una ricettività nei confronti di tutti gli altri" (Schleiermacher 2000, sezione 2.6, p. 401). Da questo punto di vista, unici o meno, siamo tutti capaci di fare le stesse cose, o cose simili. L'empatia permette all'attore di vedere un personaggio come se fosse lui stesso (l'attore) a dover affrontare le circostanze che caratterizzano la vita di tale personaggio. L'attore può assumere le circostanze come proprie perché possono essere e saranno sempre per lui una possibilità.

- (3) L'approccio di Sanford Meisner può essere concepito come un allontanamento dalla visione simulazionista verso un metodo più enattivista o orientato all'azione. Meisner raccomanda che l'attore "esca dalla propria testa", cioè che si allontani dalla propria memoria affettiva o pensieri interiori, o dalle simulazioni immaginative di ordine superiore del personaggio, che del personaggio, che "tendono a rendere gli attori più introversi. [...] Gli attori introversi tendono a ritirarsi nei loro pensieri, per cui non possono reagire pienamente a ciò che accade intorno a loro"<sup>††††††††</sup>. L'attore, per compiere le azioni del personaggio, per diventare il personaggio, dovrebbe impegnarsi istintivamente ed emotivamente con l'ambiente presente e con gli altri attori.

Uscire dalla propria testa è una concezione enattivista che ha come punto di partenza il fatto che ci troviamo dinamicamente in un mondo di *affordances* (predisposizione all'uso). A questo proposito, Lutterbie (2011, p. 102) cita la visione enattivista dell'empatia di Evan Thompson: "Questa dinamica dialogica non è una combinazione lineare o additiva di due preesistenti menti confinate al cranio [*skull-bound*]. Essa forma ed emerge reciprocamente dall'accoppiamento non lineare di sé con l'altro nella percezione e nell'azione, nell'emozione e nell'immaginazione, nel gesto e nella parola". Sebbene Lutterbie citi l'immaginazione, l'accento qui è sull'empatia di base. Recitare, soprattutto

---

<sup>§§§§§§§§</sup> Per un'analisi di Stanislavskij secondo la prospettiva della cognizione incarnata, dell'orientamento all'azione e dei motoneuroni, cfr. Connolly e Ralley (2007). Inoltre, Hatfield et al. (2011) per l'importanza dell'azione/postura, ecc. nel metodo di Stanislavskij. Cook (2007, p. 592) fornisce esempi interessanti di come la recitazione possa influenzare l'immagine corporea e lo schema corporeo.

<sup>\*\*\*\*\*</sup> Benedetti (1998), p. 8.

<sup>††††††††</sup> Benedetti (1998), p. 6.

<sup>††††††††</sup> Esper e DiMarco (2008), p. 215.

recitare faccia a faccia con altri personaggi, fa leva sui processi interattivi naturali e sulle *affordances* offerte dall'ambiente circostante. Una performance che segue tali principi è semplicemente una performance empatica poiché, come suggerisce Thompson, questi incontri concreti “di sé e dell'altro implicano fundamentalmente l'empatia, intesa come un tipo di intenzionalità unico e irriducibile” (Thompson 2001, p. 1). A questo proposito, la descrizione enattivista segue la concezione fenomenologica dell'empatia come “accoppiamento corporeo [e percettivo] non inferenziale di sé e dell'altro” (Thompson 2001, p. 9), che ha luogo non nella propria testa, ma nella performance e nelle interazioni diadiche con gli altri. Così come diventiamo ciò che siamo nelle nostre interazioni quotidiane con gli altri<sup>§§§§§§§§</sup>, nello spettacolo di recitazione si diventa il personaggio che viene suscitato dagli altri personaggi e dalla situazione messa in scena. Secondo questa interpretazione della tecnica di Meisner, l'empatia non è uno strumento che l'attore deve usare, ma è qualcosa che viene messo in scena nella performance attoriale, non diversamente dal bambino di Ryle che nel gioco di finzione interpreta l'orso.

Notiamo che questi diversi approcci alla recitazione sono prescrittivi. Essi specificano come, idealmente, l'attore dovrebbe recitare e come l'empatia si adatti a questa prescrizione. Il nostro interesse, al contrario, è descrittivo. Ci chiediamo come l'empatia funzioni nelle varie possibilità che la recitazione consente. A questo proposito può non esserci una risposta univoca, poiché queste possibilità possono variare a seconda della tecnica o del metodo che l'attore utilizza.

#### 4. Una duplice concezione

Per farci un'idea di come l'empatia funzioni nelle varie possibilità che il recitare consente, proponiamo di adattare la nozione di “duplicità” che Wollheim (1987) utilizza per caratterizzare un doppio aspetto della rappresentazione nell'arte. Per Wollheim, la nostra l'esperienza di un'opera d'arte è duplice, in quanto ha una doppia intenzionalità<sup>\*\*\*\*\*</sup>: è una co-coscienza (o ciò che i fenomenologi chiamano a volte “appercezione”) di ciò che è rappresentato e dell'opera d'arte in quanto cosa che comporta o esprime una tecnica di rappresentazione. Wollheim sottolinea così una sorta di doppia intenzionalità in cui sappiamo di non essere faccia a faccia con la figura dipinta (rappresentata), eppure incontriamo o vediamo nel dipinto il personaggio ritratto. È importante sottolineare che si tratta di “due aspetti di un'unica esperienza che ho. [...] due aspetti [che sono] distinguibili ma anche inseparabili. [...] Non sono due esperienze”<sup>†††††††††</sup>.

Smith (2011, 279 ss.) utilizza la nozione di “duplicità” di Wollheim per caratterizzare la relazione tra il pubblico e il personaggio/attore. In entrambe le analisi il fenomeno della duplicità, la capacità di “vedere-in” gli aspetti fisici dell'opera d'arte o del mestiere dell'attore, dell'oggetto ritratto o del personaggio rappresentato, riguarda la prospettiva dell'osservatore o del pubblico sull'opera d'arte o sul personaggio. Per vedere come ciò possa essere applicato al contesto della recitazione, consideriamo l'esempio di Jean-Paul Sartre dell'attrice francese Claire Franconay che impersonava Maurice Chevalier (Sartre 2007, pp. 45 ss.). Come membri del pubblico che guarda la Franconay, secondo Sartre, si è sempre consapevoli di assistere a un'impersonificazione. Quando si immagina Chevalier con l'aiuto di Franconay, si è sempre consapevoli del fatto che Chevalier non sia letteralmente presente, ma immaginato.

---

§§§§§§§§ A questo proposito, potrebbero esserci significative differenze nella prestazione empatica tra la recitazione sul palcoscenico con altri attori e la recitazione davanti alla telecamera, dove spesso l'attore non si trova faccia a faccia con il suo interlocutore. In questo caso il regista, ma soprattutto il copione e la N-immaginazione dell'attore possono essere ancora più cruciali per la performance empatica. Nella produzione teatrale, le pratiche di blocco (che comprendono la progettazione dello spazio di rappresentazione, la collocazione e il movimento di oggetti o dell'arredo scenico, e soprattutto il posizionamento degli attori per una determinata scena, aiutano a creare un'impalcatura per la performance dell'attore; nel cinema, invece, secondo l'attore Richard Gere (in una conversazione), una buona scrittura (cioè una buona sceneggiatura) può fare qualcosa di simile.

\*\*\*\*\* Prendiamo il termine “doppia intenzionalità” da Scruton (2009), che fa un'osservazione simile nell'ambito della musica.

††††††††† Wollheim (1987), p. 46.

C'è una sorta di doppia coscienza che, da un lato, permette di vedere Chevalier, e dall'altro di chiedersi criticamente se Franconay stia facendo le cose "per bene". Nella sua analisi di tale coscienza Sartre indica due caratteristiche importanti: c'è una conoscenza (una conoscenza a priori di Chevalier e di ciò che di caratteristico avrebbe fatto sul palcoscenico, così come la conoscenza del fatto che Chevalier non è presente), e un aspetto *affettivo* – ("Tutta la percezione [di Franconay] è accompagnata da una reazione affettiva" [2007, p. 47]) – la sensazione della presenza di Chevalier.

La nozione di duplicità è stata spiegata anche all'interno della cornice della teoria della simulazione. Parte della storia simulazionista così come si applica alla prospettiva dell'osservatore/audience è che i processi di base del sistema specchio che si attivano quando vediamo il personaggio ritratto possono essere attivati anche in risposta alla vista della rappresentazione dell'attore, compresi i dettagli della sua tecnica. Questa è una tesi sostenuta da Joerg Fingerhut (2018), che trae spunto sia da Smith (2011, 2017) sia dalla teoria di Freedberg e Gallese (2007). Anche in questo caso, si tratta di una teoria tratta dall'analisi di ciò che accade durante la visione di un'opera d'arte (per esempio un dipinto o una scultura) e applicata a ciò che avviene quando siamo parte del pubblico teatrale. Per quanto riguarda l'opera d'arte, Freedberg e Gallese sostengono che varie proprietà fisiche dell'opera d'arte permettono all'osservatore di cogliere lo stile dell'artista attivando il sistema dei neuroni specchio (MNS), che risponde agli aspetti fisici dell'artefatto anche se non è rappresentata alcuna figura umana (Umiltà et al. 2012). Fingerhut riassume ricerche più recenti.

In una recente serie di studi, Heimann, Gallese e colleghi hanno applicato i paradigmi MNS anche allo studio dei mezzi filmici. Hanno utilizzato diversi montaggi (montaggio continuo vs. montaggio non continuo) o diversi movimenti di macchina da presa e di obiettivo (zoom movimenti della macchina da presa e dell'obiettivo (zoom vs. carrello vs. macchina da presa fissa) per filmare la stessa scena). Come hanno scoperto, questi diversi aspetti configurativi della presentazione di una cena impegnano il sistema motorio [di un membro del pubblico] in modo diverso (v. Heimann et al. 2017, per i tagli, e 2014, per la telecamera). In ciascuna delle loro scene autoprodotte scene c'è un'attrice/un attore, che afferra un oggetto (Fingerhut 2018, p. 32).

In questa visione simulazionista il MNS è a quanto pare influenzato in modo duplice, in sintonia sia con il personaggio (o con l'azione) che viene rappresentato, sia con le tecniche editoriali e cinematografiche che danno forma al significato della scena. I dettagli che riguardano il contesto e che sono modellati dalla macchina da presa e dalle tecniche filmiche mostrano di influenzare i processi subpersonali che informano la nostra percezione. Tali tecniche filmiche possono essere qualcosa di cui diventiamo consapevoli da una prospettiva critica, nello stesso modo in cui, come suggerisce Sartre, possiamo diventare consapevoli di quanto bene Franconay stia interpretando Chevalier. Riprendendo questo punto di Sartre, poiché nel film sperimentale un attore è presente e impegnato in una qualche azione, lo spettatore potrebbe essere altrettanto in sintonia con la tecnica dell'attore e con l'azione rappresentata. Questo tipo di diplopia può comportare il passaggio da un focus a un altro, a volte è assorbito dal personaggio e dalla trama, e a volte dalle tecniche cinematografiche o di recitazione. Ma, come suggerisce Wollheim, può anche trattarsi di una doppia esperienza.

Sugeriamo che questo stesso tipo di duplicità o di doppia sintonia si applichi, con qualche modifica<sup>\*\*\*\*\*</sup>, anche dal punto di vista dell'attore che, in alcuni momenti della preparazione,

---

\*\*\*\*\* Vi sono importanti complicazioni connesse con l'applicazione di questa idea all'attore piuttosto che al pubblico. Come suggerito da un referee, il pubblico empatizza con il personaggio rappresentato sul palcoscenico, mentre l'attore che interpreta il ruolo si trova in qualche modo su entrambi i lati della relazione empatica, essendo sia colui che empatizza sia colui che interpreta il personaggio con cui sta empatizzando. Che questo tipo di ambigua relazione "reversibile" non solo sia possibile, ma anche familiare nella vita quotidiana è reso evidente da fenomenologi come Merleau-Ponty (2012) nella sua descrizione della nostra relazione con il nostro corpo, che è allo stesso tempo il corpo che fa esperienza (corpo vissuto o *Leib*) sia il corpo di cui possiamo fare esperienza come oggetto (*Körper*). Questa ambiguità, che permette di spostare la prospettiva su noi stessi, è anche correlata alla spiegazione fenomenologica dell'empatia che, come si è detto

deve distinguere tra il personaggio ritratto e il suo personale modo di ritrarlo in quanto attore. Questa doppia sintonia non è la stessa cosa dell'empatia, ma sia l'empatia di base sia quella di ordine superiore possono aiutare ad affinare questa duplicità nell'attore. Infatti, nella sua performance l'esperienza empatica di base che emerge è correlata a una serie integrata di processi subpersonali (motori, cinestetici, affettivi), poiché nella performance le azioni del personaggio sono di fatto generate dai movimenti dell'attore stesso, dei quali egli è prereflessivamente consapevole. Allo stesso tempo, la comprensione empatica di ordine superiore che l'attore ha del personaggio deve essere incorporata in questa performance incarnata-affettiva. La sua comprensione empatica di ordine superiore del personaggio opera come una guida verso la consapevolezza della sua tecnica e del fatto che stia interpretando il personaggio "correttamente". La doppia sintonia avviene quando questo atteggiamento empatico di ordine superiore è incorporato ed è codeterminato dall'atteggiamento empatico di base, in modo che entrambi gli atteggiamenti siano presenti in una relazione figura-sfondo.

Questa doppia sintonia, che in alcuni casi può implicare uno spostamento dallo sfondo al primo piano, da una prospettiva a un'altra è, per l'attore, un passaggio da una consapevolezza del mondo e degli altri dall'interno della performance attraverso gli occhi del personaggio a una consapevolezza di sé della performance<sup>§§§§§§§§§§</sup>.

È un tipo di *expertise* che implica il mantenimento e allo stesso tempo la manipolazione di ciò che abbiamo caratterizzato (nella sez. 2) come processi integrati di empatia di ordine di base e di ordine superiore, che non sempre sono chiaramente distinguibili fuori scena, nella vita di tutti i giorni. Questo tipo di spostamento dinamico dallo sfondo al primo piano e viceversa può essere più sostenuto o frequente mentre l'attore prepara il suo ruolo. Diventa meno frequente e più vicino a un'esperienza pienamente integrata durante la performance. Raggiungere questa doppia sintonizzazione richiede prove e lavoro che si trasformano in performance. Questi processi costituiscono la professionalità dell'attore. Secondo la prospettiva dell'attore, il sé (i.e., l'attore) e l'altro (il personaggio) nella prestazione sono ancora distinguibili, ma allo stesso tempo inseparabili. È la duplicità dell'esperienza che ci impedisce di concepire la relazione attore-personaggio come identità, cosa che distruggerebbe la relazione empatica.

Nella vita di tutti i giorni, istanze di empatia che possono nascere nelle nostre risposte di base agli altri implicando processi (motori, cinestetici, percettivi e affettivi) incarnati, possono progredire in interessanti di ordine superiore nella comprensione del contesto (tramite la N-immaginazione). Al contrario, per l'attore che deve studiare, preparare e provare il suo personaggio, il processo può iniziare con processi di ordine superiore che forniscono una comprensione empatica contestualizzata del personaggio, la quale infine, a vari livelli, si integra con processi empatici più basilari nella sua performance effettiva.

## References

- Benedetti, J. (1998), *Stanislavski and the Actor*, Methuen Drama, London.
- Brecht, B. (1962a), *Breviario di estetica teatrale*, in Id., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, pp. 113-149.
- Brecht, B. (1962b), *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, Id., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, pp. 72-83.
- Brecht, B. (1975), *Short Description of a New Technique of Acting That Produces a Verfremdung Effect*, in Willett J. (ed & trans.), *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, Methuen, London.

---

sopra, implica la (ap)percezione (o co-percezione) del corpo vissuto dell'altro, colto attraverso l'esperienza del nostro corpo vissuto.

§§§§§§§§§§ Ciò può comportare una forma potenziata di autocoscienza pre-riflessiva simile a quella descritto da ballerini, musicisti e atleti (v. Christensen et al. 2016; Gallagher 2018; Montero 2010; Salice et al. 2017).

- Christensen, W. - Sutton, J. - McIlwain, D.J. (2016), "Cognition in Skilled Action: Meshed Control and the Varieties of Skill Experience", *Mind & Language*, 31 (1), pp. 37-66.
- Connolly, R. - Ralley, R. (2007), "The Laws of Normal Organic Life or Stanislavski Explained: Towards a Scientific Account of the Subconscious in Stanislavski's System", *Studies in Theatre and Performance*, 27 (3), pp. 237-259.
- Cook, A., (2007), "Interplay: the Method and Potential of a Cognitive Scientific Approach to Theatre", *Theatre Journal*, 59 (4), pp. 579-594.
- de Vignemont, F. (2012), "What is it Like to Feel Another's Pain?", *Philosophy of Science*, 79 (2), pp. 295-316.
- Decety, J. (2005), "Une anatomie de l'empathie", *Revue de Psychiatrie, Sciences Humaines et Neurosciences*, 3 (11), pp. 16-24.
- Diderot, D., (1978), *Il paradosso sull'attore* (postumo 1830), trad. it. di J. Bertolazzi, a cura di P. Alatri, Editori Riuniti, Roma.
- Dilthey W. (1954), *Critica della ragione storica*, trad. it. a cura di P. Rossi, Einaudi, Torino.
- Dilthey W. (1992), *Gesammelte Schriften. vol 7: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, Stuttgart.
- Dilthey, W. (2002), *The Formation of the Historical World in the Human Sciences*, in Id., *Selected Works*, ed. by R. Makkreel and F. Rodi, vol 3, Princeton: Princeton University Press, pp 101–174.
- Du Bos, J.-B. (1719), *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, trad. it. a cura di M. Mazzocut Mis e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005.
- Esper, W. - Dimarco, D. (2008), *The Actor's Art and Craft: William Esper Teaches the Meisner Technique*, Anchor Books, New York.
- Fingerhut, J. (2018), "Embodied Seeing-in, Empathy, and Expansionism", *Projections* 12 (2), pp. 28-38 <https://doi.org/10.3167/proj.2018.120205>.
- Foster, S.L. (2005), "Choreographing Empathy", *Topoi* 24 (1), pp. 81-91.
- Freedberg, D. - Gallese, V. (2007), "Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience", *Trends in Cognitive Sciences* 11 (5), pp. 197-203.
- Gallagher, S. (2007,) "Simulation Trouble", *Social Neuroscience*, 2 (3-4), pp. 353-365.
- Gallagher, S. (2008), *Neural Simulation and Social Cognition*, in Pineda, J.A. (ed), *Mirror Neuron Systems: the Role of Mirroring Processes in Social Cognition*, Humana Press, Totowa NJ, pp. 355-371.
- Gallagher, S. (2012), "Empathy, Simulation and Narrative", *Science in Context* 25 (3), pp. 301-327.
- Gallagher, S. (2017), *Enactivist Interventions: Rethinking the Mind*, Oxford University Press, Oxford.
- Gallagher, S. (2018), "Mindfulness and Mindlessness in Performance", *Italian Journal of Cognitive Sciences* 5 (1), pp. 5-18.
- Gallagher, S., - Allen, M. (2018), "Active Inference, Enactivism and the Hermeneutics of Social Cognition", *Synthese* 195 (6), pp. 2627-2648.
- Gallagher, S. - Hutto, D., (2008), *Understanding Others Through Primary Interaction and Narrative Practice*, in: Zlatev, J. - Racine, T. - Sinha, C. - Itkonen, E. (eds), *The Shared Mind: Perspectives on Intersubjectivity*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 17-38.
- Gallagher, S. - Hutto, D. (2019), *Narrative in Embodied Therapeutic Practice: Getting the Story Straight*, in Payne, H. - Tantia, J. - Koch, S. - Fuchs, T. (eds), *Embodied Perspectives in Psychotherapy*, Routledge, London.
- Gallese, V. (2001), "The 'Shared Manifold' Hypothesis: From Mirror Neurons to Empathy", *Journal of Consciousness Studies*, 8, pp. 33-50.
- Gallese, V. (2008), "Mirror Neurons and the Social Nature of Language: the Neural Exploitation hypothesis", *Social Neuroscience*, 3 (3-4), pp. 317-333.
- Gazzola, V. - Keysers, C. (2008), "The Observation and Execution of Actions Share Motor and Somatosensory Voxels in all Tested Subjects: Single-Subject Analyses of Unsmoothed fMRI Data", *Cerebral Cortex* 19 (6), pp. 1239-1255.
- Geiger, M. (1910), *Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung*, in F. Schumann F. (ed), IV. Kongress für experimentelle Psychologie (29-73), Barth VJA Leipzig 2010/2011, trad. it. *Sull'essenza e il significato dell'empatia*, in AA.VV., *Estetica ed empatia*, a cura di A. Pinotti, Guerini e Associati, Milano 1997, pp. 61-94.

- Goldman, A. (2005), *Imitation, Mind Reading, and Simulation*, in S. Hurley - N. Chater (eds.), *Perspectives on imitation II*, MIT Press, Cambridge, pp. 79-93.
- Goldman, A. (2006), *Simulating Minds*, Oxford University Press, Oxford.
- Goldman, A. (2011), *Two Routes to Empathy*, in A. Coplan - P. Goldie (eds.), *Empathy: philosophical and psychological perspectives*, Oxford University Press, Oxford, pp. 31-44.
- Goldstein, K. - Scheerer M. (1964), *Abstract and Concrete Behavior: An Experimental Study With Special Tests*. Evanston, IL, Northwestern University, Reprint of Psychological Monographs 53 (2), 1941.
- Goldstein T.R. - Winner E. (2010), "A New Lens on the Development of Social Cognition: The Study of Acting", in C. Milbrath - C. Lightfoot (eds.), *Art and Human*, Taylor & Francis Group, New York, pp. 221-247.
- Grodal, T. - Kramer, M. (2010), "Empathy, Film, and the Brain", *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry* 30 (1-2-3), pp. 19-35.
- Hatfield, E. - Rapson, R.L. - Le, Y.C.L (2011), *Emotional Contagion and Empathy*, in: Batson, C.D. et al. (eds), *The Social Neuroscience of Empathy*, MIT Press, Cambridge, pp. 19-30.
- Hauk, O. - Johnsrude, I. - Pulvermüller, F. (2004) "Somatotopic Representation of Action Words in Human Motor and Premotor Cortex", *Neuron* 41 (2), pp. 301-307.
- Heimann, K. - Umiltà, M.A. - Guerra, M. - Gallese, V. (2014), "Moving Mirrors: a High-Density EEG Study Investigating the Effect of Camera Movements on Motor Cortex Activation During Action Observation", *The Journal of Cognitive Neuroscience* 26 (9), pp. 2087-2101.
- Heimann, K. - Uithol, S. - Calbi, M. - Umiltà, M.A. - Guerra, M. - Gallese, V. (2017), "'Cuts in Action': a High-Density EEG Study Investigating the Neural Correlates of Different Editing Techniques in Film", *Cognitive Science* 41 (6), pp. 1555-1588.
- Husserl E. (2002), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* (1913), trad. it. a cura di V. Costa, Einaudi, Torino.
- Husserl, E. (2020), *Meditazioni cartesiane*, trad. it. a cura di D. D'Angelo, Bompiani, Milano.
- Husserl, E. (1973), *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, I. Husserliana XIII, Martinus Nijhoff, Den Haag.
- Husserl, E. (2017), *Fantasia e immagine*, a cura di C. Rozzoni, Rubbettino, Soveria Mannelli. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zue Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, E. Husserl und E. Marbach, Husserliana XXIII, Martinus Nijhoff, Den Haag 1980.
- Hutto, D.D. (2007), "The Narrative Practice Hypothesis: Origins and Applications of Folk Psychology", *Royal Institute of Philosophy Supplement* 60, pp. 43-68.
- Jacob, P. (2011), "The Direct Perception Model of Empathy: a Critique", *Review of Philosophy and Psychology* 2 (3), pp. 519-540.
- Kaltwasser, L. (2018), *Sharing the Filmic Experience – The Physiology of Socio-Emotional Processes in the Cinema*, in Conference (June 4-6 2018) Berlin.
- Kosslyn, S.M. - Thompson, W.L. (2003), "When is Early Visual Cortex Activated During Visual Mental Imagery?", *Psychological Bulletin*, 129 (5), pp. 723-746.
- Lamy, B., (1675), *La Rhétorique ou l'art de parler*, éd. Critique établie par B. Timmermans, Paris, PUF, 1998.
- Lipps, Th., 1905<sup>2</sup>, *Die ethische Grundfragen. Zehn Vorträge*, Voss, Leipzig-Hamburg, pp. 12 ss.
- Lipps, T. (1906), *Ästhetik*, Verlag von L. Voss, Leipzig.
- Lipps, T. (1909), *Leitfaden der Psychologie*, Engelmann, Leipzig.
- Lipps, Th., 1997, *Sull'essenza e il significato dell'empatia*, trad. it. in AA.VV., *Estetica ed empatia*, a cura di A. Pinotti, Guerini e Associati, Milano, pp. 61-94.
- Lipps, Th. (2020), *Scritti sull'empatia*, trad. it. a cura di I. Rotella, Orthotes, Salerno.
- Lutterbie, J. (2011), *Toward a General Theory of Acting: Cognitive Science and Performance*, Springer, Berlin.
- Merleau-Ponty, M. (2017), *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2017.
- Metcalf, J.T. (1931), "Empathy and the Actor's Emotion", *The Journal of Social Psychology*, 2 (2): pp. 235-323.
- Montero, B. (2010), "Does Bodily Awareness Interfere with Highly Skilled Movement?", *Inquiry* 53 (2): pp. 105-122.



- Moran, D. (2017), *Intercorporeality and Intersubjectivity: a Phenomenological Exploration of Embodiment*, in Durt C. - Fuchs, T. - Tewes, C. (eds), *Embodiment, Enaction and Culture: Investigating the Constitution of the Shared World*, MIT Press, Cambridge, pp. 25-46.
- Nelson, K., (2003), *Narrative and the Emergence of a Consciousness of Self*, in Fireman, G.D. - McVay, T.E.J. - Flanagan, O. (eds), *Narrative and Consciousness*, Oxford University Press, Oxford, pp. 17-36.
- Price, C.J. - Devlin, J.T. (2011), "The Interactive Account of Ventral Occipitotemporal Contributions to Reading", *Trends in Cognitive Sciences*, 15 (6), pp. 246-253.
- Raz, G. - Winetraub, Y. - Jacob, J. - Kinreich, S. - Maron-Katz, A. - Shaham, G. - Podlipsky I. - Gilam, G. - Soreq, E. - Hendler, T. (2012), "Portraying Emotions at Their Unfolding: a Multilayered Approach for Probing Dynamics of Neural Networks", *NeuroImage*, 60, pp. 1448-1461.
- Richner, E.S. - Nicolopoulou, A. (2001), "The Narrative Construction of Differing Conceptions of the Person in the Development of Young Children's Social Understanding", *Early Education and Development*, 12, pp. 393-432.
- Ricoeur, P. (2016), *Sé come un altro*, trad. it. a cura di D. Iannotta, Jaca Book, Milano.
- Rucinska, Z. (2014), "Basic Pretending as Sensorimotor Engagement", *Contemporary Sensorimotor Theory*, 15, pp. 175-187.
- Ryle, G. (2007), *The Concept of Mind*, Hutchinson, London 1949, trad. it. di G. Pellegrino, *Il concetto di mente*, Laterza, Roma-Bari.
- Salice, A. - Høffding, S. - Gallagher, S. (2017) "Putting Plural Self-Awareness into Practice: the Phenomenology of Expert Musicianship", *Topoi* <https://doi.org/10.1007/s1124-5-017-9451-2>.
- Sartre, J.-P. (2007) *L'immaginario*, trad. it. a cura di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino.
- Schleiermacher, F., (2000), *Compendio del 1819*, in Id., *Ermeneutica*, trad. it. a cura di M. Marassi, Bompiani, Milano.
- Scruton, R., (2009), "Working Towards Art", *British Journal of Aesthetics*, 49 (4), pp. 317-325.
- Shuler, M.G. - Bear, M.F. (2006), "Reward Timing in the Primary Visual Cortex", *Science*, 311 (5767), pp. 1606-1609.
- Singer, T. - Seymour, S. - O'doherty, J.P. - Stephan, E.K. - Dolan, R.J. - Frith, C.D. (2006), "Empathic Neural Responses are Modulated by the Perceived Fairness of Others", *Nature*, 439, pp. 466-469.
- Slovic, P. (2007), "If I look at the Mass I will Never Act: Psychic Numbing and Genocide", *Judgment and Decision Making*, 2, pp. 79-95.
- Smith, M. (1995), *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Clarendon Press, Oxford.
- Smith, M. (2011), "On the Twofoldness of Character", *New Literary History*, 42 (2), pp. 277-294.
- Smith, M. (2017), *Film, Art, and the Third Culture: a Naturalized Aesthetics of Film*, Oxford University Press, Oxford.
- Stanislavskij, K. (1982), *Il lavoro dell'attore su se stesso*, trad. it. di E. Povoledo, a cura di G. Guerrieri, Laterza, Roma-Bari.
- Stein, E. (2009), *Il problema dell'empatia*, trad. it. a cura di E. Costantini ed E. Schulze Costantini, Prefazione di A. Ales Bello, Studium, Roma.
- Stueber, K.R. (2008), "Reasons, Generalizations, Empathy, and Narratives: the Epistemic Structure of Action Explanation", *History Theory* 47, pp. 31-43.
- Stueber, K.R. (2010), *L'empatia*, trad. it. di N. Fazioni, a cura di V. D'Urso, il Mulino, Bologna; *Rediscovering Empathy: Agency, Folk-psychology and the Human Sciences*, MIT Press, Cambridge 2006.
- Tettamanti, M. - Buccino, G. - Saccuman, M.C., Gallese, V. - Danna, M. - Scifo, P., et al. (2005), "Listening to Action-Related Sentences Activates Frontoparietal Motor Circuits", *Journal of Cognitive Neuroscience*, 17, pp. 273-281.
- Thompson, E. (2001), "Empathy and Consciousness", *Journal of Consciousness Studies* 8 (5-6), pp. 1-32.
- Titchener, E.B. (1909) *Lectures on the Experimental Psychology of Thought-Processes*, Macmillan, New York.

- Umiltà, M.A. - Berchio, C. - Sestito, M. - Freedberg, D. - Gallese, V. (2012), "Abstract Art and Cortical Motor Activation: an EEG Study", *Frontiers in Human Neuroscience*: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2012.00311/full>.
- Wollheim, R. (1987), *Painting as an Art*, Thames and Hudson, London.
- Xu, X. - Zuo, X. - Wang, X. - Han, S. (2009), "Do You Feel My Pain? Racial Group Membership Modulates Empathic Neural Responses", *The Journal of Neuroscience*, 29 (26), pp. 8525-8529.
- Zahavi, D. (2001), "Beyond Empathy: Phenomenological Approaches to Intersubjectivity", in *Journal of Consciousness Studies*, 8 (5-7), pp. 151-167.
- Zahavi, D. (2012), "Empathy and Mirroring: Husserl and Gallese", in R. Breuer - U. Melle (eds.), *Life, Subjectivity & Art*, Springer, Dordrecht, pp. 217-254.
- Zahavi, D. (2014), *Self and Other: Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*, Oxford University Press, Oxford.