

L'immagine in movimento: l'einsicht del "noi"

Daniela De Leo¹

¹ *Associato di Filosofia Teoretica – Università del Salento*

Abstract: The framing perspective chosen in this work is that aimed at understanding the multiple resonance mechanisms of moving images, from the visual perception of the movement of the actor that can be considered as a see-space to observe originally interpreting, in which the viewer makes a peculiar experience. An experience of synthesis of the permanence of one's minimal self and the presentation of the other: in a range of entropathic acts ranging from analogy to perspective reversibility in which the other is recognizable as another ego, as opening, as waiting. We will follow the "archaeological excavation" carried out by Maurice Merleau-Ponty in some manuscripts, in part unpublished, on the human condition, embodied and social, which returns us the understanding of the fundamental relational identity of our être and shows us the way to understand, starting from the bodily, cognitive and affective dimensions that constitute us, as nous ouvrons et nous lions with what is other from us.

Keywords: entropathy, cinema, embodied Situation, mirror neurons, intentional tuning.

Riassunto: La prospettiva di inquadratura scelta nel presente lavoro è quella finalizzata a comprendere i molteplici meccanismi di risonanza delle immagini in movimento, dalla percezione visiva del movimento dell'attore che può essere considerata come un vedere spazio-cosale, all' *osservare originariamente interpretante*, in cui lo spettatore fa una *peculiare* esperienza. Una esperienza di sintesi della permanenza del proprio sé minimale e dell'appresentazione dell'altro: in un ventaglio di atti entropatici che vanno dall'analogia alla reversibilità prospettica in cui l'altro è riconoscibile come altro *ego*, come apertura, come attesa. Seguiremo lo "scavo archeologico" effettuato da Maurice Merleau-Ponty in alcuni manoscritti, in parte inediti, sulla condizione umana, incarnata e sociale, che ci restituisce la comprensione dell'identità fondamentale relazionale del nostro *être* e ci indica la strada per capire, partendo dalle dimensioni corporee, cognitive e affettive che ci costituiscono, come *nous ouvrons et nous lions* con ciò che è altro da noi.

Parole Chiave: entropatia, cinema, *embodied situation*, neuroni mirror, sintonizzazione intenzionale.

1. Premessa

La prospettiva di inquadratura scelta nel presente lavoro è quella finalizzata a comprendere i molteplici meccanismi di risonanza delle immagini in movimento, dalla percezione visiva del movimento dell'attore che può essere considerata come un vedere spazio-cosale, all' *osservare originariamente interpretante*, in cui lo spettatore fa una *peculiare* esperienza. Una esperienza di sintesi della permanenza del proprio sé minimale e dell'appresentazione dell'altro: in un ventaglio di atti entropatici che vanno dall'analogia alla reversibilità prospettica in cui l'altro è riconoscibile come altro *ego*, come apertura, come attesa. Intendiamo, pertanto imboccare la strada dell'*entropatia*, pre-condizione della comprensione empatica, capacità di cogliere la struttura della

vivenza dell'altro. Percorso avviato negli studi merleau-pontyani e validato nelle recenti ricerche neuroscientifiche sui neuroni specchio. Riteniamo che lo sguardo neotenco, che ogni immagine filmica e in modo più esteso ogni forma estetica, attiva sia il rispecchiamento dell'*einsicht* del noi. Una *einsicht* non meramente empirica, ma eidetica, appercezione dei contenuti intenzionali dell'essere altro, che coglie originariamente l'alter ego nella sua essenza, da cui prende forma l'altro come corpo proprio, unità psicofisica intenzionale e non semplice analogia.

Seguiremo lo “scavo archeologico” effettuato da Merleau-Ponty in alcuni manoscritti, in parte inediti¹, sulla condizione umana, incarnata e sociale, che ci restituisce la comprensione dell'identità fondamentale relazionale del nostro *être* e ci indica la strada per capire, partendo dalle dimensioni corporee, cognitive e affettive che ci costituiscono, come *nous ouvrons et nous lions* con ciò che è altro da noi. In questa antropoanalisi dell'esistenza, che ricostruiremo attraverso un percorso sugli inediti merleau-pontyani l'ipotesi del presente lavoro è dimostrare che l'io è storicità biografica collettiva, in quanto l'*einsicht* del “noi” gli è costitutiva.

La cornice di riferimento che farà da sfondo allo studio dell'*einsicht* del noi è il contesto ermeneutico fenomenologico della relazione percettiva, che si fonda sull'assunto teorico della costituzione della realtà come esistenza spazio/temporale intersoggettivamente condivisibile all'interno del *presente vivente*.

2. Lo sguardo neotenco

L'*Overlook* Hotel set principale e pressoché unico del romanzo di *Shining*² di Stephen King è la location immaginaria dell'omonimo film di Stanley Kubrick.

Sul grande schermo il movimento dello zoom in avanti e indietro restituisce allo spettatore la visione dei particolari dell'*Overlook* Hotel: dal parquet ai tappeti, dal grande cammino alla macchina da scrivere, dai fregi che decorano la struttura degli ascensori alle tonalità

¹ I manoscritti di Merleau-Ponty sono stati riprodotti dal *Département des Manuscrits Occidentaux* della *Bibliothèque Nationale de France* e ne è stata autorizzata la trascrizione alla scrivente da Madame Suzanne Merleau-Ponty, con lettera datata ottobre 2006. In nota si riporta la traduzione in italiano degli stessi a cura della scrivente.

² La narrazione riporta le vicende di uno scrittore con problemi di alcolismo, Jack Torrance che accetta un lavoro di guardiano di un Hotel, l'*Overlook*, situato su di una montagna sperduta del Colorado. Insieme a lui si trasferisce la famiglia, composta dalla moglie Wendy e dal figlio Danny, che ha delle facoltà extrasensoriali, che lui chiama “luccicanza”. Dopo poco tempo dal trasferimento, forse anche a causa della maledizione che gravita nell'Hotel, Jack sprofonda in una delirante alienazione omicida.

dei colori accesi degli ambienti interni. Il movimento di questo continuo scavalcamento di campo della macchina da presa da un particolare all'altro fa apparire l'Hotel "come se" fosse un organismo vivente che pulsa nella storia violenta e misteriosa nascosta nelle sue fondamenta.

Le ripetute inquadrature a grand'angolo permettono a colpo d'occhio di mettere a fuoco più elementi disposti in profondità e al contempo le potenzialità visuo-cinetiche della steadicam³ vincolano lo sguardo a procedere seguendo il movimento dell'obiettivo, e allora sembra che qualcuno stia camminando o correndo dietro al triciclo di Danny, dietro al corpo imponente di Jack o a quello terrorizzato di Wendy.

E anche nel momento, ad esempio, dell'uscita di scena di Danny dal lungo corridoio l'incedere del "fantasma" prosegue, perché il movimento risuona nel *point-of-view* dello sguardo "neotenico"⁴ mediato principalmente da una percezione simulativa degli eventi.



Lo squarcio prospettico dell'inquadratura ci fa vedere la scena dal suo interno, ne percepiamo il movimento "come se" lo stessi compiendo noi stessi. Così, fermi sulla poltrona, con un elevato grado di inibizione motoria, allochiamo maggiori risorse neurali aderendo in maniera più intensa a ciò che stiamo simulando.

In vari film i personaggi si muovono in spazi immaginifici di visioni oniriche: Mary Poppins si libra nel cielo al variare del vento da Est, Dorothy passa da un mondo monocromatico a un luogo pervaso da colori rutilanti, Lucy e i suoi fratelli mentre sono

³È una intelaiatura indossata dall'operatore e dotata di un sistema di ammortizzatori che consentono all'operatore di muoversi liberamente, in modo statico e anche fluidamente.

⁴ «Al cinema non dobbiamo scappare, difenderci o combattere. Il nostro sguardo verso ciò che "accade sullo schermo è una sorta di sguardo neotenico, simile allo sguardo proprio di quel precoce periodo dello sviluppo in cui, a causa della nostra scarsa autonomia motoria, la nostra interazione con il mondo è mediata principalmente da una percezione simulativa degli eventi, principalmente da una percezione simulativa degli eventi, delle azioni e delle emozioni che popolano e animano il nostro panorama sociale. Probabilmente impariamo a calibrare gesti ed espressioni e ad accoppiarli a esperienze di piacere/dispiacere osservandoli negli altri, grazie alla simulazione incarnata e alla sua plasticità. Quando siamo al cinema la nostra relativa immobilità e disconnessione dal mondo reale sono frutto della nostra volontà e non la conseguenza di un'immaturità del nostro sviluppo sensorio-motorio. Tuttavia, l'immobilità, cioè un maggior grado di inibizione motoria, verosimilmente permette di allocare nuove risorse neurali, intensificando questo tipo di rappresentazioni non linguistiche» (Gallese e Guerra 2015: 77).

intenti a guardare un dipinto raffigurante un veliero, vengono travolti dal mare che straborda dal quadro e conduce i protagonisti sulle rive di Narnia...questi ed altri personaggi intrattengono con l'infanzia una relazione privilegiata, che mantiene e nutre i tratti giovanili oltre il tempo formale dell'infanzia anagrafica.

Questa relazione possiamo definirla neotenica, per rimarcare la permanenza di tratti giovanili nello sviluppo conoscitivo. Nel contesto della nostra argomentazione ci appropriamo, seguendo le orme lasciate da Konrad Lorenz⁵, del termine neotenia⁶, traslandolo dall'ambito prettamente animale a quello umano:

“il numero di caratteristiche giovanili persistenti negli esseri umani è così grande, e la loro importanza è tanto decisiva per il suo habitus globale, che non riesco a vedere alcun motivo che impedisca di considerare la generale giovanilità dell'uomo come un caso particolare di vera neotenia” (Lorenz 1971: 331).

La neotenia intesa come “mantenimento del nuovo, di aspetti originali”, è una caratteristica sviluppata al sommo grado nella nostra specie, caratterizzata dal prolungamento della maturazione del sistema nervoso centrale per molti anni dopo la nascita. È, dunque, quella caratteristica di restare sempre in una condizione di sviluppo.

La nostra natura neotenica⁷ mostra quanto lo sviluppo del nostro cervello avvenga in un mondo sociale, essendo perciò fortemente condizionato dalla quantità e qualità di relazioni sociali che siamo in grado di stabilire con i nostri simili.

Lo sguardo neotenico dello spettatore dinanzi allo schermo, simile allo sguardo proprio di quel precoce periodo dello sviluppo⁸ in cui, a causa della nostra scarsa autonomia

⁵ Quindi la neotenia originata da una prospettiva biologica è stata, successivamente, collegata con il concetto di paedomorfosi, che significa mantenere caratteristiche simili a quelle dei bambini, per giungere anche ad assumere un'interessante curvatura nella prospettiva sociale in considerazione del suo impatto positivo sul comportamento.

⁶ Neotenia è un termine coniato nel 1884 da Julius Kollmann, sintesi neòs (nuovo) e teino (tendere verso), per designare un processo evolutivo anomalo riscontrato in un tipo di batrace messicano. il girino che diventa sessualmente maturo prima di trasformarsi in salamandra. Successivamente l'attenzione per questo termine è gravitata anche nel campo dello sviluppo umano, con Havelock Ellis e Louis Bolk nella comparazione di tratti umani anatomici tra i primati e gli adulti è stata rinvenuta l'eccezionale lunghezza dell'infanzia umana.

⁷ La neotenia della specie umana è un ulteriore argomento biologico a favore della cruciale importanza della dimensione sociale e della relazionalità per lo sviluppo delle nostre facoltà cognitive. Un modello esemplificativo potrebbe essere l'esatta esecuzione mimica facciale dei neonati nei confronti di volto adulto.

⁸ «Quei rapporti di causalità che tradizionalmente vengono collegati all'esercizio dell'intelligenza, nel bambino sono ancorati alla percezione stessa che quest'ultimo ha degli avvenimenti esterni e che la percezione infantile non è il semplice riflesso o il risultato di una scelta: è un'operazione più profonda, attraverso la quale il fanciullo organizza l'esperienza esterna, un'operazione che non è, dunque, propriamente logica o predicativa [...] Quelle che vengono chiamate funzioni conoscitive, intelligenza, percezione, immaginazione, ecc., quando le si esamina da vicino, ci rimandano ad una attività preliminare alla conoscenza propriamente detta, ad una funzione d'organizzazione dell'esperienza che impone a certi insiemi la configurazione e il tipo di equilibrio

motoria, la nostra interazione con il mondo era mediata principalmente da una percezione simulativa degli eventi (un modello esplicativo potrebbe essere l'esatta esecuzione mimica facciale dei neonati nei confronti del volto adulto) fa affiorare l'importanza della relazione tra visione e movimento degli occhi:

“che cosa sarebbe la visione senza il movimento degli occhi e come potrebbe questo movimento confondere le cose, se fosse lui stesso riflesso o cieco, se non avesse le sue antenne, la sua chiaroveggenza, se la visione non fosse già prefigurata in lui?” (Merleau-Ponty 1971:17).

Lo sguardo neotenico come visione del movimento e movimento della visione ci immette nella trama narrativa. E così, riprendendo le scene del film *Shining*, seguiamo le inquadrature in soggettiva⁹ o in semisoggettiva¹⁰ e ci addentriamo nello spazio allusivo e fatalmente magico di una struttura infestata da spettri psicologici o incarnati nelle figure ambigue in cui riecheggia la maledizione dell'albergo (quella di essere stato eretto su un antico cimitero indiano) per essere vorticosamente coinvolti nelle movenze spasmodiche dello squilibrio mentale del padre/marito autoritario e devastatore.

Come può un film avere un effetto di realtà così empatico, quando tutte le immagini proiettate sono manifestatamente irreali?

3. Il chiasma vero-falso

Il cinema apre al mondo ma non si tratta di riprodurre una realtà, neanche di generare la finzione, ma piuttosto è un mondo che si dà nell'immagine per essere percepito. L'azione filmica diviene strumento per acquisire una nuova percezione del mondo, attivando dinamiche psico-neurologiche che direzionano e influenzano la visione e ne determinano l'immedesimazione degli eventi rappresentati.

La cinepresa mette a fuoco luoghi e cattura particolari nascosti; pertanto, restituisce all'occhio dello spettatore uno sguardo sul mondo meno superficiale di quello quotidiano portando così ad una maggiore riflessione sulla comprensione della visione. Il reale viene posto in movimento dalla stessa messa in scena, il cinema si lega alla vita in una sorta di ontologia incentrata sulla continuità del discontinuo. Ed è in questa “discontinuità” la

possibili nella condizioni corporee e sociali proprie del bambino» (Merleau-Ponty 2016: pp. 55-57).

⁹ Inquadratura in cui si verifica una perfetta coincidenza tra il punto di vista di un personaggio e ciò che mostra la macchina da presa.

¹⁰ Inquadratura in cui il personaggio è spesso mostrato di spalle.

percezione come movimento, come donazione del mondo stesso.

«Le cinéma, d’abord imitation du mouvement objectif deviant expression d’un mouvement de la camera par rapport à l’objet» (Merleau-Ponty 1952-1953: Vol. X, f.40)¹¹.

Il movimento della macchina da presa restituisce allo spettatore uno spaccato d’azione, che nello svelare una situazione dà inizio ad una nuova azione. L’immagine entra in azione e interroga coinvolgendo lo spettatore.

L’immagine alla quale si giunge allude a visioni del mondo alternative, spazio e tempo divengono dimensioni particolari di questi mondi possibili: realtà parallele coesistono nel medesimo spazio, i *feedback* si intrecciano per leggere il presente della narrazione. La realtà assume, così, una nova forma ambigua ed errante. A ciò concorre anche il montaggio, fatto da dissolvenze e tagli di fotogrammi, in cui la realtà deborda nell’immaginario e ne esce deformata

Esemplifichiamo questi concetti ricorrendo a delle immagini filmiche, attraverso l’analisi comparativa di due film *The Truman Show*¹² e *SimOne*¹³, in entrambi la sceneggiatura è di Andrew Niccol.

Nei due film vero/reale e falso/illusorio entrano in dialogo. Alcune direzioni da seguire per reperire i tasselli di questo puzzle argomentativo sono rintracciabili nelle seguenti frasi estrapolate da alcune scene: Taransky in *SimOne* afferma “la nostra capacità di creare il falso supera la nostra capacità di scoprirlo”; Christof in *The Truman Show* sostiene “là fuori non c’è più verità di quanta c’è in questo mondo che ho creato per te”.

In *The Truman Show* la dialettica tra verità e falso è subito palesemente evidente: Truman Burbank è la star del più seguito show del mondo, ma lui non sa di esserlo. Da trent’anni è sotto gli occhi della gente 24 ore su 24, prima vi era una sola telecamera nell’utero della madre, ora ci sono telecamere dappertutto, nel temperamatite, dietro il frontalino dell’autoradio, nel bidone della spazzatura... Il set in cui Truman vive è un ampio

¹¹ «Il cinema, all’inizio un’imitazione del movimento oggettivo che diventa espressione di un movimento della macchina da presa in relazione all’oggetto».

¹² Truman è in palcoscenico costruito perché lui, ignaro possa svolgere la sua vita e la stessa possa essere vista da tutti. Fin dalla nascita è stato adottato, a sua insaputa da un Network. Per tutta la durata del film assistiamo alla messa in scena di false relazioni, lo stesso Truman sembra un automa, fin dal saluto mattutino che rivolge ai vicini di casa, sempre uguale: “buon giorno e se non ci dovessimo vedere buona sera e buona notte”.

¹³ Simone è creata da Taransky, in realtà è il prodotto a cui perviene un genio informatico Hank, che affetto da un tumore non operabile, prima di morire propone un programma capace di ideare un’immagine digitale: *Welcome Simulation one*. Il programma dà vita ad un’immagine di donna magnifica, irreale, un miscuglio, una sintesi attenta e perfetta delle qualità delle migliori attrici. La donna rappresenta, questa *virtual* attrice e le viene inserita in un mondo di relazioni.

palcoscenico che sembra un'isola, dietro le colline di Hollywood. Non c'è nulla intorno a Truman che sia reale.

SimOne è un *Truman* al contrario, lei è una simulazione che vive in un mondo reale. È una attrice voluta dal regista Taransky e creata da un ingegnere informatico Hank. In chiusa Taransky dirà alla sua icona prima di farla “disintegrare” in tanti punti sullo schermo “sei più autentica di quella gente che ti venera”. Il dubbio permane nello spettatore: quale è la verità, è nell'immagine in cui ci si rispecchia, o siamo noi che rispecchiamo la nostra verità in una immagine?

I due film affrontano il problema del falso senza troppi intellettualismi, confrontandosi con il virtuale, con la nostra acquisita abitudine a relazionarci con i linguaggi dell'informatica, e trovarci immersi in informazioni visive e che non rispecchiano la realtà, ma la rappresentano oppure la costruiscono.

Quali sono le implicazioni di questo sfondo teorico? Lo spettatore “ri-versa” il suo io e lo «raddoppia” nell'artificialità della narrazione filmica ed entra in relazione con gli ambienti grafici e le immagini diventano “entità assolutamente nuove la cui dimensione ontologica sembra essere colta dalla definizione [...] di *epifanie ritratte in sé*» (Costa M. 1990: 279).

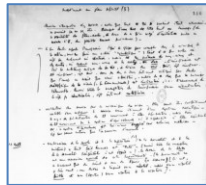
Ma come può accadere che le immagini filmiche, attraverso varie tecniche cinematografiche, riescano a “mimare” la nostra capacità di percepire una scena e al contempo aumentarne i processi di simulazione?

4. I meccanismi di rispecchiamento

Recentemente i neuroscienziati hanno individuato nel cervello un meccanismo neurofisiologico che sembra fornire buone evidenze dell'intermodalità tra movimento, consapevolezza propriocettiva e percezione. Questi neuroni sono stati designati con il termine “mirror” perché rispondono, alla stessa stregua, sia quando il soggetto esegue una certa azione prefissata, includendo l'uso della bocca, le mani o le braccia, sia quando la osserva svolgere da qualcun'altro. Questi neuroni che hanno sia funzione sensoriale che motoria intervengono «nell'esecuzione di precise sequenze di atti motori distali, come la gestualità e l'articolazione del linguaggio» (Chiarelli 2003: 90) entrambe hanno sede nell'area di Wernicke.

La letteratura circa i meccanismi di rispecchiamento è molto estesa¹⁴, ciò che ci preme a riguardo sottolineare è che le neuroscienze mostrano che la visione dell'agire altrui non si risolve esclusivamente nella sua ricostruzione raffigurativa della visione. Vedere una azione non è lo stesso che vedere un oggetto. Vedere un'azione significa, percettivamente averne una immagine “in azione”, simulare l'azione nel proprio sistema motorio.

“voir, c'est imaginer. Et imaginer, c'est voir. Non pas dans ce sens justement critiqué par Sartre que l'image ne serait que vision affaiblie, mais dans ce sens que le principe métaphysique de la vision (= la transcendence) est imagination, i. e. dépassement de l'observable” (Merleau-Ponty 1958-1960: Vol. VI, f. 186).



In questa nota “vedere è immaginare e immaginare è vedere”, è possibile rilevare sia un avanzamento sostanziale della fenomenologia della percezione, sia una linea direttrice dell'ontologia merleau-pontyana che *deborda* in tutta la sua originalità e nella sua direzione di sviluppo: un'ontologia indiretta che continui ad elaborare una filosofia concreta, la quale miri ad oltrepassare i nostri impenitenti dualismi. «Distinction de l'imaginaire et du réel en fait impossible (de l'observable pur, il n'y en a pas: de l'imaginaire pur de mon être, il n'y en a pas: le corps intervient)» (Merleau-Ponty 1959: Vol.VII, f. 172)¹⁵.

Quello a cui il fenomenologo francese allude è uno *strato originario* del vedere in cui non solo la percezione ma tutte le sfere della coscienza, tra cui anche la motilità, sono attraversate da un *arco intenzionale* «che proietta attorno a noi il nostro passato, il nostro avvenire, il nostro ambiente umano, la nostra situazione fisica, [...] fa sì che noi siamo situati sotto tutti questi rapporti» (Merleau-Ponty 1945: 191).

Si denota, dunque, una *sinergia* che intercorre tra il sensibile e il motorio, tra i sensi e lo schema corporeo, la quale ci segnala, tra le altre cose, che:

¹⁴ Tra gli altri nello specifico intorno all'argomento dell'empatia: Rizzolatti, Sinigaglia 2019 e 2018; Gallese 2003.

¹⁵ «La distinzione tra l'immaginario e il reale è infatti impossibile (del puro osservabile, non c'è: del puro immaginario del mio essere, non c'è: il corpo interviene)».

“la percezione sinestesica è la regola e, se non ce ne accorgiamo, è perché il sapere scientifico rimuove l’esperienza, perché abbiamo disimparato a vedere, a udire e, in generale, a sentire, per dedurre dalla nostra organizzazione corporea e dal mondo quale lo concepisce il fisico ciò che dobbiamo vedere, udire e sentire” (Merleau-Ponty 1945: 308).

Il meccanismo dei neuroni specchio comprovando la simulazione incarnata, ne sottolinea la rilevanza per la comprensione di tutte le forme di intersoggettività mediata, proprie della finzione narrativa, come quella del film.

“Non c’è nulla di intrinsecamente intenzionale nel funzionamento di un neurone. Ma questo neurone non è contenuto in una scatola magica, è contenuto in un organo – il cervello – che è legato, vincolato, cresce e si sviluppa in parallelo ad un corpo, attraverso il quale ha accesso al mondo esterno. Il cervello che studiamo non è quindi quello degli esperimenti “pensati” dalla filosofia analitica, il cervello nel vaso (“*brain in a vat*”), per così dire, ma è un organo legato ad un corpo che agisce, che si muove, che patisce nel suo continuo interscambio con il mondo. [...] la dimensione interpersonale è quindi fondamentale per capire che cosa succede all’interno del nostro sistema nervoso centrale quando entriamo nel dominio dell’intelligenza sociale” (Gallese 2007: 200).

Questa dimensione è svelata nel cinema, che come tutte le altre forme estetiche, amplia la prospettiva “naturalistico-riduzionista” con la comprensione dei processi patici, cognitivi e riflessivi che ci consentono di entrare in relazione con l’altro.

5. La relazione percettiva: il mondo predicativo e il corpo proprio

Paura, ilarità, sorpresa, tristezza sono alcune delle emozioni che esperiamo guardando un film, e sono da noi percepite in maniera simile a quelle che quotidianamente ci coinvolgono nella vita reale. Questo perché, come sostiene Merleau-Ponty «il film non è altro che un caso particolare di percezione del mondo reale, che se ne discosta per alcuni aspetti ma in un modo non così netto come si potrebbe immaginare» (Merleau-Ponty 1945: p. 41).

In altri termini anche nel film il “mondo predicativo” e il percepiante, sono intrecciati in un “sistema di equivalenze”: «C’est le percevant qui perçoit en se percevant, qui se perçoit en autrui et perçoit autrui en soi. Ceci suppose un “monde” prédictif [...] un monde faisant retour vers le percevant» (Merleau-Ponty 1958-1960: f. 184[r]).

Seguendo l’interessante curvatura interpretativa merleau-pontyana la percezione si delinea come un «système d’équivalence entre tracés parce qu’elle est le fait d’un sujet incarné» (Merleau-Ponty 1960-1961: f.3 [r]).

Esaminiamo in dettaglio i poli di questa relazione.

Il mondo predicativo è una “realtà oggettiva primaria”, cioè come una realtà che è prima di qualsiasi veduta soggettiva. Tale mondo non può essere ridotto ad un mero intreccio di nessi di causa ed effetto, perché questo mondo si presenta come una pluralità di possibili rimandi significativi. E si dispone attorno al soggetto come “carte strutturale cachèe”, schema di riferimento che gli consente di svelare, attraverso la gravidanza empirica, il *Seinsgeschick*. Cioè consente al percepiente di rendere attiva quella tessitura di rimandi. Un esempio per comprendere l’intrecciata trama di questa tessitura lo possiamo rinvenire nel film *Le Temps retrouvé* del regista cileno Raoul Ruiz.

Fastoso salone con arredamento fin de siècle gremito di invitati alla *matinée*. Finestra aperta spalancata sul cielo azzurro e sul suono dello stormire delle fronde. Due concertisti, uno al violino e l’altro al pianoforte eseguono la Sonata di Vinteuil. In primo piano il volto di un uomo assorto nel flusso melodico di un inciso sonoro, un tremolo, che ridesta in lui dei ricordi.

Appena si ode questa *petite phrase* si alternano, in successione, immagini di un movimento innaturale di statue e di invitati presenti nel salone, tale spostamento ricorre ciclicamente quando il “tempo perduto” sta riaffiorando alla memoria dell’uomo, accompagnato dal leitmotiv sonoro. Queste immagini sembrano muoversi indipendentemente dal contesto, e un fermo immagine posiziona, di volta in volta, statue e invitati in luoghi differenti, sia nel gioco della disposizione reciproca, sia rispetto al punto di vista dello spettatore.

Procedimenti retorici, una sorta di *tableau* di un teatro di prosa: è questa la sintesi di una scena tratta dal film *Le Temps retrouvé*, in cui Raoul Ruiz affiancato dallo sceneggiatore Gilles Taurand, mette in scena *La Recherche du temps perdu* di Marcel Proust.

La scena ci conduce all’interno del Palazzo dei Guermantes, in quella *matinée* illustrata in *Le temps retrouvé*, il riferimento è alla sezione “Combray” che inaugura il primo volume *Du côté de chez Swann*, sebbene l’opera di Ruiz sia preminentemente un adattamento dell’ultimo volume della *Recherche*. Oltre al montaggio, anche i movimenti di macchina, che nel loro essere non occultati, ma esibiti posseggono una forte valenza lirico-soggettiva, concorrono a mettere in scena, con la dovuta densità di connessioni, il superamento del rubricare il mondo in oggetti e soggetti, per una nuova modulazione dell’essere al mondo. Il tutto sorretto dall’inciso sonoro che tiene le fila della scena: la

petite phrase della Sonata di Vinteuil. La Sonata alla quale Marcel Proust fa riferimento non è una sonata unica, composta da un unico Autore, né realmente scritta, ma il riferimento a più composizioni.

È questa immagine dell'esecuzione musicale, inquadrata nella trasposizione cinematografica, che attraverso un processo di *ri-composizione* di piani, dona alla scena nuova forza e significato.

Infatti, lo spettatore percorre con lo sguardo l'immagine di una sala in cui si sta svolgendo un duetto concertistico, la cui saturazione è affidata a dei criteri multi-prospettici, in cui i piani di sequenza si rinviano vicendevolmente, l'immagine giunge transcodificata da un procedere dal primo piano allo sfondo, e dal movimento simultaneo degli stessi.

Questa profondità del piano e questa articolazione in diversi livelli, consente allo spettatore di soffermarsi su diversi aspetti, e di scegliere le diverse diramazioni semantiche che partono dalla frase della composizione.

Il rincorrere questa idea musicale, che facilita nel film la messa in scena del movimento ondivago della memoria, è un processo di figurativizzazione che collega le scene, la *petite phrase*, quell'inciso sonoro della Sonata di Vinteuil è uno di quei segni connotativi disseminati nella sceneggiatura filmica. Questo nucleo sonoro ricompare carsicamente, quanto significativamente, ed evidenzia quell'idea che la melodia non può essere afferrata nella sua completezza, ma appare come uno svelamento continuo. È quell'*Etwas* concepito non secondo il pensiero prossimale, ma come inglobante, investimento laterale. Così anche lo spettatore/ascoltatore più sprovveduto acquisisce nel percorso d'ascolto non più una pura musica, ma il disegno, un'architettura, un proprio pensiero che gli permette di ricordare la musica, riesce a seguire una *petite phrase*, un nucleo tematico, e sentire i bruschi cambiamenti di direzione, lasciandosi trascinare verso prospettive sconosciute.

«L'idée musicale, les notions de lumière, de son, de soleil, de volupté physique – l'idée de l'amour de Swann pour Odette» (Merleau-Ponty 1959: Vol. VII, f. 202[v])¹⁶.

Le immagini sonore scaturite dalla successione delle due note nel *tremolo* sono simili a quelle che si formano in un *gioco di specchi*, da cui nascono due serie indefinite di immagini racchiuse l'una nell'altra, che non appartengono veramente a nessuna delle due superfici, giacché ciascuna non è se non la replica dell'altra.

¹⁶. «L'idea musicale, le nozioni di luce, suono, sole, piacere fisico - l'idea dell'amore di Swann per Odette».

È la trama relazionale che si tesse tra il movimento di Swann e quello del violinista, nel mentre il movimento improvvisativo si dipana.

“Le sens du mouvement est /le projet moteur. Le projet se grave dans la texture même/du mouvement et se lit en lui, comme le souffl e de/celui qui joue d’un instrument dans le son [...]. On perçoit donc/mouvement, son sens, son allure caractéristique,/par possibilités motrices du corps propre. La trace/est révélatrice du mouvement comme le son du souffl e,/dans vers lui– même” (Merleau-Ponty: Vol. X, f. 87 [r]).¹⁷.

Prendendo spunto da questa trama, possiamo asserire che il significato di un film di cui andiamo alla ricerca fotogramma dopo fotogramma non dipende soltanto da concetti e proposizioni logiche, ma anche da schemi sensorio-motori ed affettivi che coinvolgono lo spettatore modellando in lui una forma di simulazione multimodale in cui si mettono in atto le potenzialità del sistema mente-corpo. Lo

stile filmico crea le condizioni per una cognizione *embodied* della storia proiettata e stabilisce in questo modo una continuità tra la realtà e le visioni incarnate. In questa relazione percettiva tra spettatore e immagini in movimento avviene il confronto non solo con il mondo della finzione ma anche con quello esperito nel mondo reale, pertanto il correlato si sdoppia nell’oggetto, come percepito, immaginato, ricordato, pensato.

L’unica via di accesso al mondo predicativo è data, dunque, da un *continuum* “empietement intentioneel”¹⁸, quel genere di stimolante partecipazione che distingue la “vivenza”, *Erlebnisse*¹⁹, serie di atti sempre mutevoli e comuni di cui il soggetto ha una immediata consapevolezza, da una distaccata accettazione di una informazione.

Ogni io, come unità psicofisica, vive, dunque, una serie di atti *Erlebnisse* sempre mutevoli e continui di cui ha una immediata consapevolezza e proprio perché di queste vivenze ha consapevolezza può asserire che esse appartengono alla propria coscienza individuale.

Questa vita di coscienza come *Erlebnisstrom* mette in evidenza l’io come punto funzionale, assoluta ipseità che si dà nella sua unità priva di adombramenti e può essere colta adeguatamente attraverso un rivolgimento riflessivo dello sguardo che risale ad esso

¹⁷ «Il senso del movimento è/il progetto motore. Il progetto si grava nella trama/del movimento e si regge in lui, come il fiato di/colui che suona uno strumento nel suono. [...] Si percepisce il/ movimento, il suo senso, la sua andatura caratteristica, attraverso/possibilità motrici del corpo proprio. La traccia/è rivelatrice del movimento come il suono del fiato, /in se stesso».

¹⁸ “Debordare in tenzionale”.

¹⁹ «Lo conio in assonanza con il termine *vivenzia* presente nella lingua spagnola e portoghese perché mi sembra che esprima più validamente il fatto che stiamo vivendo una certa esperienza, mentre la traduzione ufficiale italiana è “vissuto”, tratto dalla lunga espressione “ciò che è da noi vissuto”, ma se isolato, questo vocabolo indica più qualcosa di passato che di passivo» (Husserl 2019:14).

come ad un “centro di funzione”.

L’ambiguità caratterizza il corpo poiché la relazione io-mondo nel suo darsi originario, cioè nell’essere-al-mondo, è un’ambigua e mutua inclusione. Infatti, possiamo osservare che: la coscienza è sempre implicata nel corpo e nel tempo; possiamo essere osservatori ed essere oggetti osservati, percipienti percepiti. Se l’implicazione è la regola naturale del campo del vissuto non significa che la percezione ci getti in un mondo di illusioni. Al contrario, proprio grazie a questa essenza paradossale la percezione può essere il contatto diretto con il mondo e con l’essere. Nella percezione si ha l’esperienza di una *apertura* del mondo, nel mondo stesso, e al mondo dell’altro e degli oggetti nella loro *presenza*, piuttosto che apparenze o proiezioni del soggetto costituente. In altre parole, l’evidenza che qualcosa *ci sia*, la fede percettiva, prima di ogni operazione concettuale o rappresentazione è giustificata da quest’ambivalenza: si passa dal soggetto trasparente come spirito universale della *res cogitans*, all’opacità della *coscienza incarnata* nel corpo vivente.

Il corpo rappresenta la prospettiva prima, assoluta, che rende possibile ogni prospettiva relativa.

Allora, diventa chiaro che il corpo proprio con il suo punto cieco instaura un campo di presenza originario, esso è necessario per permettere qualsiasi gioco di svelamento e nascondimento che caratterizza il mondo degli oggetti, la loro presenza o la loro assenza, attuale o possibile.

L’io è una vivenza concreta, che ha già un orizzonte di mondo, un orizzonte iniziale, nel quale è nato, un orizzonte del mondo umano che rimane sempre implicito nel suo esistere.

“Io [sono] nella mia vita fluente, nella coscienza del mondo fluente, nella mia continua attività, nella mia prassi, che è la prassi mondana di una persona adulta, prassi nel mondo che vale per lei in modo di volta in volta permanente, pur nel cambiamento dei modi di dedità. La mia vita, la vita di validità, validità che hanno senso, acquisizione che proviene da attività, che approfondisce sempre di nuovo il senso, interpretazione-riattivazione, atti con un orizzonte di atti” (Husserl: 2019: 43).

Questa consapevolezza struttura l’immagine della condizione incarnata alle prese con i vari mondi possibili che risuonano in essa. Tale risuonare consente l’aggiunta alla mera vita biologica anche della vita desta dal punto di vista della consapevolezza. L’inizio della vita desta è caratterizzato dalla dimensione *hyletica*, di ciò che è originariamente istintivo, consistente in associazioni, identificazioni che presuppongono sia “capacità latenti” – eredità senza ricordo – che capacità consapevoli, atte ad unire passato e presente in una

sintesi interiore e consentire il rapporto con il mondo esterno, costituito da quasi-sintesi relative a ciò che sta fuori dell'io.

Il materiale *hyletico* ci restituisce l'immagine della non univocità di ciò che siamo, di ciò che sentiamo e di ciò che pensiamo. La *hyle*²⁰, è quell'orizzonte di mondo in cui ci troviamo fin dalla nascita «ciò che dapprima affetta, è ciò che è colto in prima istanza [...] primo riempimento, prima partecipazione al mondo dei soggetti egoici svegli e viventi» (Husserl 2019: 31) e si dà a noi per adombramenti: le cose sono già lì prima di essere da noi viste, sentite, toccate e le afferriamo conoscitivamente non nella loro fisicità, ma in quanto cose percepite, immaginate, pensate.

In questo continuo movimento di azione e di pensiero, di attività e significatività il mondo predicativo si dà in una poliedricità di modi di apparizione e il percepiente, la cui funzione percettiva è necessariamente radicata in un'attività motrice è sempre in movimento, simultaneamente verso il mondo e verso se stesso.

La natura stessa dello schema corporeo è dinamica e anche se l'origine può essere rintracciata nella vita intrauterina, il suo sviluppo non è mai definitivamente compiuto, infatti, «the body through its attitude defines its environment to the extent that the environment defines the postural patterns of the body» (Gallagher 1986: 552)²¹. Forse, sarebbe addirittura errato pensarlo come una funzione esclusivamente corporea, sarebbe più consono considerarlo come un sistema corpo-ambiente. Infatti, esso si estende effettivamente al mondo circostante, è «lo stile che organizza il funzionamento del corpo in comunione con il suo ambiente».

Il fatto che lo schema del corpo sia un insieme di *tacit performances* che avvengono senza il bisogno del controllo del soggetto non significa che esso sia un circuito di riflessi chiuso in sé stesso. In realtà, lo schema corporeo processa così tante informazioni e integra talmente tante operazioni che non è possibile tradurre la sua opera punto per punto, cioè secondo stimolo-reazione. Si potrebbe dire che esso è sintonizzato selettivamente con il

²⁰ La presenza della dimensione hyletica attraverso i movimenti è percepita anche nella vita intrauterina, le cinestesi non risultano caotiche, hanno un loro intrinseco senso. «Infatti, tra la 10^a e la 20^a settimana di età gestazionale si può scorgere un «repertorio dei pattern motori primari, moduli di movimento e a sole otto settimane, ai movimenti vermicolari, ai «movimenti lievi e frequenti che interessano l'intero embrione», si alternano «movimenti globali del corpo» (Husserl 2019: 33-34). I movimenti stessi non sono inconsci, involontari o meccanici, ma fanno parte di un'«intenzionalità operativa», così come «sono sentiti in maniera immediata e preriflessiva» (Ibidem).

²¹ «Il corpo attraverso il suo atteggiarsi definisce il suo ambiente nella misura in cui l'ambiente definisce i modelli posturali del corpo» (traduzione a cura della scrivente).

suo *Umwelt*, il che non è mai riducibile alla sua spiegazione fisiologica. Non solo, ma il governo dello schema corporeo è attraversato costantemente, a livello comportamentale, dalla vita e dalla storia dell'immagine corporea; il che significa che lo schema di ogni individuo può reagire in modi differenti davanti agli stessi stimoli, oppure assumere certe movenze o posture nelle medesime situazioni.

L'atto percettivo impegna il corpo e attraverso di esso ci impegna: riattiva e mantiene il patto di coesistenza che abbiamo concluso con il mondo attraverso il movimento del nostro corpo; ci unifica mettendoci in relazione, così la percezione è relazione che ci apre all'altro, è l'esperienza di un'esistenza.

«Le sens du mouvement est le projet moteur. Le projet se grave dans la texture même du mouvement et se lit en lui, comme le souffle de celui qui joue d'un instrument dans le son» (Merleau-Ponty; vol. X, f. 87[r])²².

Un peculiare movimento, proprio del cinema, che mette in luce l'interazione tra mondo e io è quello "stroboscopico", cioè quel fenomeno secondo il quale la fusione di immagini è messa in relazione al fatto che la stimolazione retinica tende a persistere per un istante e perciò a fondersi con la stimolazione successiva in un flusso coerente. La persistenza delle immagini sulla retina dà l'illusione del movimento continuo. È il principio usato in particolar modo per la produzione dei cartoni animati.

«Structuration phénoménale (mvt. «movement» stroboscopique), et celle-ci [x] manifeste non seul. «seulement» mvt. «movement» des objets mais mvt. «movement» du spectateur par rapport aux objets i.e. [x] cinéma suppose toujours *niveau de normalité* par rapport auquel les panoramiques, travellings, montage, découpage prennent sens cognitif. ici le mvt. «mouvement» stroboscopique exprime autre chose que soi»²³.

Dunque, i fotogrammi, quali sezioni immobili della pellicola, incontrando lo sguardo dello spettatore entrano in movimento, risultante intrinseca di tale relazione, e restituiscono come sommatoria un'immagine-movimento.

Queste immagini-movimento da un lato raffigurano la relazione percettiva con le sue variegate modalità con cui normalmente guardiamo il mondo e dall'altro agiscono come

²² «Il senso del movimento è il progetto motore. il progetto si incide nella trama del movimento e si legge in lui come il fiato di colui che suona uno strumento nel suono».

²³ «Strutturazione fenomenica (mvt «movement» stroboscopico), e questa [x] manifesta non soltanto movimento degli oggetti ma movimento dello spettatore rispetto agli oggetti i.e [x] il cinema suppone sempre un *livello di normalità* di rapporti in cui la panoramica, i carrelli, l'assemblaggio, il taglio prendono senso conoscitivo. Qui il movimento stroboscopico esprime altra cosa da sé» (Merleau-Ponty 1952-1953: vol. X, f. 39[r]).

una cassa di risonanza per l'immersività nelle emozioni narrate.

Ecco che i comportamenti dei personaggi, la loro collocazione spaziale, il movimento delle azioni, la situatività degli oggetti che vediamo proiettati sullo schermo connessi alla funzione della simulazione incarnata, fanno del film un luogo privilegiato di una interazione virtuale e di una forma di intersoggettività mediata.

6. Le vivenze intersoggettive

Schermi e immagini implicano delle relazioni deittiche, in quanto non sono solo ciò che definiscono (una superficie, oppure una raffigurazione di linee e di colori o di forme), ma implicano la percezione come visualizzazione/screening che degli schermi e delle immagini noi abbiamo.

Con gli schermi e con le immagini – tramite essi – entriamo nel gioco “immaginario”, intratteniamo con essi relazioni di senso.

È un mondo che prende forma tra i quattro lati dello schermo, che al contempo espone e anche protegge/limita, contiene e permette che avvenga il gioco immaginario la percezione dell'immagine. Ciò che vediamo quando osserviamo una immagine non è un segno che rimanda ad altro, quando siamo dinanzi ad uno schermo non è un “altrove” che stiamo visualizzando ma quello che si determina mediante l'incontro percettivo, nella relazione percettiva è la configurazione di uno spazio figurativo, che ospita oggetti fenomenicamente visibili, anche se non reali.

Vediamo volti, oggetti luoghi e nel vedere attiviamo procedure di visualizzazione a partire da queste “visibilità” che possiamo indicare, che si impongono con la loro presenza, come entità intersoggettive, come prospettive differenti da quella da cui stiamo visualizzando. Entità “date” da cui possiamo muoverci per coinvolgere esse stesse in un insieme di procedure immaginative che ci consentono di tacitare ciò che pure sappiamo: che l'immagine di un volto con gli occhi rivolti verso di noi non possa guardarci.

Dobbiamo allora soffermarci sulla natura di tale spazio figurativo che non è uno spazio oggettivamente chiuso nella locazione dell'immagine, ma è uno spazio che si connette con lo spazio dell'osservatore. Questo spazio figurativo permette la narrazione immaginativa, quale sistema di rimandi tra possibilità d'azione.

Ma non tutte le possibilità d'azione appartengono ad una certa apertura, non tutte giungono a interpellare una specifica esistenza. Questa specifica esistenza, la mia, la tua, viene interpellata solo quando le possibilità d'azione vengono comprese emotivamente.

Nell'esperienza emozionale non si tratta solo di una questione di chimica, ma di una esperienza attraverso cui l'essere umano scopre un mondo particolare di valori, di possibilità sciupate o realizzate, di attese, di cose da amare o odiare....

Le emozioni sono le vie attraverso cui si accede al mondo (Costa V.: 2018).

Dunque, le emozioni dis-locano la nostra esistenza e la smuovono. Decostruiscono il nostro sistema d'azione. E aprono la nostra esistenza a nuovi orizzonti di attesa. Solo in questo caso divengono possibilità proprie di quell'esistenza. Queste possibilità d'azione vengono da noi comprese emotivamente. Noi sentiamo e ci sentiamo nel mondo degli schermi e delle immagini: è questo sentire, un con crescere nell'intreccio di rimandi, che l'articolazione e il significato della vita emotiva ci restituisce. È un sentire e sentirsi nel mondo. Un sentire non solo fisiologico, non ci riferiamo alle emozioni sensoriali, né a quelle cognitive, ma a quelle intenzionali che ci interpellano perché possiamo prendere posizione e che ci schiudono un orizzonte di senso dell'essere più vasto, quello delle tonalità emotive. Queste fanno entrare in un nuovo mondo e ci consentono di abitarlo, e rendono possibile l'incontro con l'altro.

L'insieme di queste vivenze è il noi: «noi siamo presenza reciproca degli uni agli altri, ed è in noi che la vita è presenza che si rivela nel fenomeno, evidenza [...]. Il noi è l'orizzonte dell'intersoggettività che diventa infine idea teleologica di un'armonica umanità» (Paci 1960: 17-18).

Ricorriamo nuovamente, per esplicitare questa apertura empatica, alle immagini filmiche tratte, questa volta, da un cartone animato: *Inside out*.

Due dialoghi a confronto, il primo tra Bing Bong e Gioia e l'altro tra Bing Bong e Tristezza.

L'argomento dei dialoghi è la perdita da parte di Bing Bong del suo amato "carretto", con cui aveva trascorso fantastiche avventure.

La melanconia di Bing Bong è interpretata da Gioia come una emozione cognitiva, la tristezza della perdita va compensata con un altro oggetto, o comunque un'altra situazione che possa portare felicità. Per questo Gioia cerca di distrarre Bing Bong promettendoli colazioni prelibate o solleticandolo.

Nel dialogo con Tristezza, invece, emerge l'oggetto del carretto come emozione intenzionale, da questa prospettiva dialogante si può comprendere l'alterazione emotiva del mondo di Bing Bong.

Tristezza riesce a mettersi nella situazione di Bing Bong e immaginare lo sconforto per la perdita dell'amato carretto. Tristezza non può sentire la mancanza ma può essere coinvolta nell'atmosfera emotiva dell'amico ed instaurare con lui una sintonizzazione intenzionale.

Cioè da un punto di vista neurobiologico, la nostra capacità di comprendere gli altri come agenti intenzionali, lungi dall'essere esclusivamente dipendente da abilità mentalistiche/linguistiche, è profondamente radicata nella natura relazionale delle nostre interazioni con il mondo. Secondo questa ipotesi, una forma implicita e prerenflessiva di comprensione degli altri individui si basa sul forte senso di identità che ci lega a loro. Condividiamo con i nostri simili una molteplicità di stati che includono azioni, sensazioni ed emozioni, mediante un collettore condiviso dell'intersoggettività. Ed è attraverso questa sintonizzazione che ci è possibile riconoscere gli altri esseri umani come simili a noi. È proprio grazie a questo collettore condiviso che la comunicazione intersoggettiva e l'ascriione di intenzionalità diventano possibili.

Nello specifico nel cartone, l'entrata nel mondo dell'altro sia nel primo caso attraverso la logica, in quanto Gioia comprende la tristezza e tenta di distrarre Bing Bong in altri mondi, che nel secondo caso intercettando l'intenzionalità, in quanto Tristezza si pone guardando dalla prospettiva di Bing Bong, portano a vedere l'altro come unità psicofisica. È comunque nel secondo dialogo che, nello scambio di sguardi tra Bing Bong e Tristezza lo spettatore partecipa dell'intesa, e anticipa il movimento che di lì a poco compirà la svolta narrativa: Bing Bong *entra in un nuovo mondo* in cui anche senza carretto potrà ritrovare la felicità di vivere.

Le immagini di *Inside out* disegnano, così, lo schermo empatico e aiutano a comprendere come avviene la costituzione dell'alter-ego. L'altro si manifesta come una istanza di riempimento, come apertura, come attesa, come evento di una distanza richiedente uno specifico modo di essere transitata dalle operazioni della visione. Lo spettatore viene in tal modo coinvolto nel momento della compartecipazione a un'azione, a una sensazione o a un'emozione ed esperisce in questa dimensione relazionale l'altro come unità psicofisica intenzionale, nel passaggio dall'accoppiamento all'analogia all'interno del circuito entropatico (Gallese, Guerra 2015).

Bibliografia

- Chiarelli, B. (2003) *Dalla natura alla cultura. Principi di antropologia biologica e culturale*, Nuova Libreria, Padova.
- Costa, M. (1990) *Estetica dei media*, Capone, Lecce.
- Costa, V. (2018) *Psicologia fenomenologica*, Ed. Morcelliana, Brescia.
- Deleuze, G. (1993) *Cinema 1. L'immagine-movimento*, trad. it. di J. P. Manganaro, Ubulibri, Milano.
- Deleuze, G. (1997) *Cinema 2, L'immagine-tempo*, trad. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano.
- Gallagher, S. (1986) "Body Image and Body Schema: a Conceptual Clarification", *The Journal of Mind and Behavior*, vol. 7, n. 4, pp. 541-554.
- Gallese, V. (2003) *The roots of empathy: the shared manifold hypothesis and the neural basis of intersubjectivity*. *Psychopathology*, Vol. 36, n. 4, 171-180.
- Husserl, E. (2019) *Il bambino. La genesi del sentire e del conoscere l'altro*, trad. it. a cura di A. Ales Bello, Fattore Umano, Roma.
- Lorenz, K. (1971) *Studies in Animal and Human Behavior*, Harvard University Press, Cambridge.
- Merleau-Ponty, M. (1952-1953) *Manuscrits Notes de cours – Collège de France, Le Monde sensible et le monde de l'expression, Cours du jeudi*, Vol. X, 214 ff.
- Merleau-Ponty, M. (1958-1960) *Manuscrits. Projets de livre 1958-1960*, Vol. VI, 386 ff.
- Merleau-Ponty, M. (1959) *Manuscrits. Le Visible et l'invisible Notes de preparation*, Vol. VII, 204 ff.
- Merleau-Ponty, M. (1960-1961) *Manuscrits. Notes de lecture relative aux derniers travaux*, Vol. XX, 219 ff.
- Merleau-Ponty, M. (1965) *Fenomenologia della percezione*, trad. it. a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano.
- Merleau-Ponty, M. (1971) *L'occhio e lo spirito*, trad. it. a cura di G. Invitto, Milella, Lecce.
- Merleau-Ponty, M. (2016) *Il bambino e gli altri*, trad. it. a cura di G. Goeta, Armando Editore, Roma.
- Paci, E. (1960) *Omaggio a Husserl*, Il Saggiatore, Milano.
- Rizzolatti, G., Gnoli D. (2018) *In te mi specchio*, Rizzoli, Milano.
- Rizzolatti, G., Sinigaglia, C. (2019) *Specchi nel cervello. Come comprendiamo gli altri dall'interno*, Cortina Raffaello, Milano.