



ARTICOLO

Lo studio della relazione attore-spettatore e i nuovi modelli cognitivi

di Gabriele Sofia

0. Introduzione

Se il teatro è sostanzialmente un insieme di relazioni attuate in forme e modalità concrete e determinate, tale è anche la riflessione e gli studi sul teatro: la storiografia teatrale è, nel suo essere indagine storica, fondamentalmente pensiero dialettico (Cruciani 1993: 11).

Nella seconda metà del secolo scorso, la relazione attore-spettatore viene considerata uno degli oggetti privilegiati della teatrologia. Lo spostamento dell'attenzione sulla caratteristica *relazionale* dell'evento teatrale ha prodotto l'emergere di due problemi fondamentali: il primo è la necessità di riconsiderare lo spettatore come parte essenziale degli studi sul teatro¹; il secondo è l'importanza dello studio dell'esperienza umana in quanto luogo dove il l'evento teatrale permane, si trasforma e "lavora" nella memoria degli individui che ne hanno preso parte, superando così la presunta natura "effimera" dello spettacolo teatrale.

Lo studio del teatro in quanto "relazione" si presenta quindi direttamente connesso allo studio dell'esperienza in prima persona e della natura radicalmente "relazionale" di essa.

L'analisi disciplinata dell'esperienza in prima persona è, tra l'altro, una problematica condivisa dagli studi teatrali e da quelli antropologici: studiare i processi cognitivi che sottendono l'esperienza di un evento significa anche individuare gli etnocentrismi fisici e culturali che ne condizionano inevitabilmente la percezione e lo studio. Alcune proposte metodologiche, come quella dell'Etnoscenologia², si basano proprio sull'individuazione dei pregiudizi "incarnati" dello studioso:

¹ A questo proposito si possono ricordare le proposte avanzate nella seconda metà degli anni ottanta da Marco De Marinis a proposito della «nuova teatrologia», in cui si ipotizzava uno studio delle "reazioni pre-interpretative" dello spettatore (De Marinis 1988).

² L'Etnoscenologia è una disciplina fondata dallo studioso francese Jean-Marie Pradier e da una comunità internazionale di studiosi di teatro, antropologi e artisti nel 1995. L'obiettivo è lo studio, nelle diverse culture, delle pratiche e dei comportamenti umani spettacolari organizzati (Pradier 1996).



“Il punto di partenza dell’Etnoscenologia consiste nel valutare i pregiudizi sedimentati dello studioso, depositatasi lentamente nei suoi modi di pensiero, di percezione e d’azione durante la sua storia personale e collettiva” (Pradier 2001: 53; traduzione di chi scrive³).

D’altronde, l’analisi scientifica dell’esperienza in prima persona ha costituito una vera e propria rifondazione degli studi anche in ambito cognitivo. Alcuni approcci, come ad esempio quello denominato “Neurofenomenologia” e proposto da Francisco Varela nel 1996⁴, si basano su un modello della cognizione umana radicalmente differente dalle ipotesi fino a quel momento dominanti. L’esperienza in prima persona, solitamente considerata come qualcosa di intimo e impenetrabile, è stata infatti rivista a partire dalla sua radice organica, ponendo in risalto la necessaria collaborazione tra neuroscienze, psicologia cognitiva e fenomenologia per un approccio non riduzionista.

A mio avviso, sia gli studi teatrali che quelli antropologici, possono trarre almeno due importanti vantaggi da queste ricerche: il primo riguarda la ricognizione di nuovi strumenti epistemologici per la ricerca sull’esperienza performativa dello spettatore⁵, il secondo riguarda l’individuazione di un metodo che consenta allo studioso di trattare la propria esperienza in prima persona come un vero e proprio “luogo d’indagine” dell’evento studiato⁶.

Tuttavia, per arrivare a questi risultati, bisogna prima individuare quelle problematiche e quei punti d’interesse comuni tra studi teatrali, neuroscienze e fenomenologia che ne potrebbero alimentare il dialogo. È ciò che cercherò di fare con il presente testo.

³ Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

⁴ Il saggio, intitolato proprio *Neurophenomenology* (Varela 1996) è stato pensato come un “rimedio metodologico” ad al così detto *hard problem* presentato dal neuroscienziato David Chalmers: “The really hard problem of consciousness is the problem of experience” (Chalmers 1995).

⁵ Nel 1987 Ferdinando Taviani rifletteva a proposito della scarsità degli studi sullo spettatore in questi termini: “È un problema storico: il fatto che sia restato irrisolto ha inciso profondamente, sia pure in maniera sotterranea, sulla nostra cultura teatrale” (Taviani 1987: 23). Tra la fine degli anni Ottanta e la prima metà degli anni Novanta alcuni studiosi hanno cercato di colmare questo vuoto con alcuni lavori specifici sullo spettatore (De Marinis 1988; Giacchè 1991; Pradier 1994). Recentemente sono stati Clelia Falletti e Luciano Mariti a concentrarsi nuovamente sul tema alla luce dei nuovi contributi provenienti dalle neuroscienze cognitive (Falletti 2009; Mariti 2011). Sullo studio dell’esperienza dello spettatore si concentra anche un mio volume di prossima pubblicazione (Sofia 2013).

⁶ Marco De Marinis ha recentemente denominato questa possibilità con la formula di *embodied theatology* ovvero “una teatologia incarnata, in cui anche il corpo del ricercatore, e dunque la sua soggettività, siano messi in gioco in qualche modo” (De Marinis 2012: 80).



I. I nuovi modelli cognitivi: tre aspetti notevoli

I nuovi modelli cognitivi, nati grazie alla stretta collaborazione tra neuroscienze e fenomenologia, non possono essere considerati un'evoluzione delle proposte precedenti. Essi nascono piuttosto dalla profonda messa in discussione dei paradigmi dominanti nell'ambito delle scienze cognitive. Tra i diversi elementi di novità esistono, a mio avviso, tre aspetti particolarmente importanti per lo studio della relazione attore-spettatore:

1. La localizzazione di una connessione diretta tra descrizione sensoriale e programmi motori;
2. La descrizione della coscienza come un processo circolare emergente dall'interazione tra individuo e ambiente;
3. Il superamento della dicotomia tra dimensione interna e dimensione esterna dell'azione⁷.

Analizziamo quindi la "novità" di questi tre aspetti.

1. Il primo aspetto prevede l'azione e la percezione non più come funzioni radicalmente distinte, ma come processi che condividono dei substrati neurali comuni. Sebbene la fisiologia classica dedicasse ai processi di azione e di percezione dei circuiti e a delle aree differenti⁸, le recenti ricerche, riguardanti in modo particolare i lavori sul meccanismo dei neuroni specchio⁹, hanno

⁷ Questi tre aspetti si oppongono ad altrettante rappresentazioni della cognizione umana tuttora presenti sia in una parte degli studi neurocognitivi che in buona parte degli studi teatrali: 1. La percezione e l'azione sono due processi differenti; 2. La coscienza è il prodotto del cervello; 3. Esiste una dimensione interna dell'essere umano, dove hanno luogo i processi di pensiero, immaginativi e intenzionali, che avviano o azionano dei meccanismi "esterni", muscolari, fisici, spazializzati.

⁸ Parlando proprio a proposito dei possibili punti di contatto tra le neuroscienze cognitive e l'Antropologia teatrale, il neuroscienziato Vittorio Gallese mette l'accento proprio sull'importanza del superamento delle dicotomie che giacciono nel cognitivismo classico: "L'antropologia teatrale, attraverso la dissezione del comportamento dell'attore, riconduce la totalità della sua espressione a una molteplicità di livelli di organizzazione delle prassi corporee di movimento. Ciò costituisce un naturale ponte di dialogo con le neuroscienze cognitive che indagano il ruolo del sistema corpo-cervello nella cognizione sociale. Ciò è tanto più vero oggi, quando la ricerca neuroscientifica mette in crisi il modello del cognitivismo classico, un modello che ha completamente reificato la dimensione corporea dello psichismo e dei processi cognitivi, concentrando ogni sforzo nell'enucleazione di regole formali che strutturerebbero il funzionamento del nostro pensiero. Le neuroscienze dimostrano invece in modo sempre più evidente come l'intelligenza sociale della nostra specie non sia solo ed esclusivamente «meta-cognizione sociale», cioè capacità di pensare esplicitamente i contenuti della mente altrui per mezzo di rappresentazioni in formato preposizionale, ma sia in larga parte frutto di un accesso diretto al mondo dell'altro. Questo accesso diretto è garantito dal corpo vivo e dai meccanismi nervosi condivisi, di cui i neuroni specchio sono un esempio, che ne sottendono il funzionamento" (Gallese 2010: 251).

⁹ Per un panorama generale sugli studi e sulle funzioni del meccanismo dei neuroni specchio si possono consultare



mostrato una diretta connessione fisiologica tra queste due funzioni. A dispetto del nome, l'assoluta novità rappresentata dalla scoperta del meccanismo dei neuroni specchio non è quella di un'ipotetica funzione di "rispecchiamento" tra gli individui, quanto la diretta connessione tra sensibile e motorio. In altre parole, è stato rilevato come, sia nelle scimmie che negli umani¹⁰, esistano delle cellule neuronali che si attivano sia quando un individuo esegue un'azione sia quando lo stesso individuo osserva un'azione simile¹¹ eseguita da un altro. Questo significa che ogni volta che noi percepiamo un'azione, questa risuona nel nostro sistema corpo-mente che la "traduce" a seconda del nostro patrimonio motorio e biografico, dei nostri sistemi d'apprendimento, dei nostri condizionamenti culturali¹².

Lo studio sul meccanismo "specchio" mette quindi in risalto la radice profondamente motoria delle nostre percezioni e, di conseguenza, della nostra esperienza intesa anche nella sua dimensione temporale, ovvero come sedimentazione di eventi e di vissuti che condizionano e modellano le nostre esperienze presenti.

Tale considerazione non vale solo per la percezione delle azioni ma per una gran parte degli atti percettivi possibili. Sappiamo come la percezione visiva degli oggetti¹³ così come la percezione uditiva delle azioni¹⁴ siano rese possibili grazie all'attivazione delle aree motorie. Inoltre, alcuni dati scientifici inducono a pensare che anche gli atti percettivi più complessi, come per esempio la lettura e la comprensione di una parola, necessitano un'attivazione delle aree motorie¹⁵.

Rizzolatti – Sinigaglia (2006); Iacoboni (2008); Rizzolatti – Fabbri-Destro (2010).

¹⁰ Sebbene tutti gli esperimenti iniziali avessero verificato in maniera diretta la presenza dei neuroni specchio solamente nelle scimmie, nel 2010 questi sono stati individuati in maniera diretta anche sugli esseri umani (Mukamel et al. 2010).

¹¹ La presente frase sarebbe più chiara dicendo "sia quando un individuo esegue un'azione sia quando lo stesso individuo osserva *la stessa azione* eseguita da un altro". Preferisco però utilizzare "simile" in quanto un'azione, nel momento che è eseguita da un'altra persona, dal punto di vista fenomenologico non può essere considerata come "la stessa azione". Allora in questo caso "simile" deve essere letto come "biomeccanicamente congruente" anche se, anche questo punto potrebbe essere oggetto di discussione come dimostrano alcuni recenti esperimenti condotti proprio con dei danzatori (Jola et al. 2012).

¹² Il che costituisce un'importante differenza tra la "semplice" idea di "rispecchiamento" e quella ben più complessa di "risonanza".

¹³ Rimando qui alla teoria delle "affordances" di James J. Gibson (Gibson 1979).

¹⁴ È il caso dei cosiddetti neuroni specchio uditivi (Gazzola et al. 2006).

¹⁵ La teoria del linguaggio incarnato (Gallese – Lakoff 2005) ipotizza, ad esempio, che i substrati neuronali che rendono possibile la comprensione di un verbo d'azione coincidono in parte a quelli di cui abbiamo bisogno per eseguire l'azione descritta dal verbo. Alcuni esperimenti (Tettamanti et al. 2005; Mirabella et al. 2012), hanno individuato delle evidenze scientifiche che la confermano. Nell'ambito del progetto interdisciplinare "La neurofisiologia



Tuttavia non è solamente il meccanismo dei neuroni specchio che ci dimostra come i processi di percezione e di azione siano strettamente connessi. È ben noto il lavoro realizzato da Antonio Damasio per riformulare lo studio delle emozioni nella loro dimensione fisica e motoria (Damasio 1995), o i lavori realizzati dal neuroscienziato Alain Berthoz in collaborazione con il fenomenologo Jean-Luc Petit, a proposito del primato delle nozioni di atto e di azione (Berthoz – Petit 2006). Per non dimenticare ciò che fin dagli anni Settanta dichiarava il biologo francese Henri Laborit in maniera solo apparentemente provocatoria: “Il sistema nervoso non serve ad altro che ad agire” (Laborit 1979: 2). Non sorprende quindi come già prima della scoperta del meccanismo specchio, Francisco Varela e colleghi basassero lo studio della cognizione “incarnata” (*embodied*) sull’inscindibilità tra percezione e azione:

“Usando il termine incarnata intendiamo mettere in risalto due idee: in primo luogo, il fatto che la cognizione dipende dal tipo di esperienza derivante dal possedere un corpo con diverse capacità sensomotorie, e in secondo luogo, il fatto che tali capacità sensomotorie individuali sono esse stesse incluse in un contesto biologico, psicologico, culturale più ampio. Usando il termine azione intendiamo porre l’accento ancora una volta sul fatto che, nella cognizione vissuta, i processi sensori e motori, la percezione e l’azione, sono fundamentalmente inscindibili” (Varela – Thompson – Rosch 1992: 206).

2. Il secondo punto riguarda l’ipotesi secondo cui la coscienza non è un prodotto del cervello ma è il risultato emergente della relazione tra il proprio corpo-mente e mondo circostante. In una delle sue ultime interviste, Varela dichiarava: “La mente non è altro che il corpo in movimento” (Varela 2002: 174). Se oggi una buona parte di studiosi, provenienti anche da correnti differenti, sono sostanzialmente concordi nell’ammettere che il processo dell’esperienza cosciente non è un risultato esclusivo del lavoro del cervello¹⁶, gran parte delle scienze cognitive non sono ancora

dell’attore e dello spettatore” condotto da Clelia Falletti alla Sapienza Università di Roma, questi esperimenti sul linguaggio incarnato sono stati riproposti scegliendo come soggetti alcuni attori. I gruppi coinvolti sono stati il Teatro Tascabile di Bergamo, il Teatro La Madrugada di Milano, l’Abraxa Teatro di Roma, il Teatro-Studio Vocabolo Macchia di Lugnano in Teverina, Terni, il Teatro Ridotto di Bologna, il Teatro delle Selve di Pella, Novara, il Teatro Natura di Roma, il Gruppo Taiko di Roma. Le prime considerazioni inerenti ai risultati preliminari dell’esperimento sono state pubblicate in Sofia et al. (2012).

¹⁶ Cfr. Berthoz (1997); Gallagher (2005a); Gallagher – Zahavi (2008); Nöe (2010). L’immagine forse più affascinante è



riuscite a superare un modello “rappresentazionale” della mente umana¹⁷. Al contrario, la proposta di Varela puntava proprio a un modello “non rappresentazionale” di cognizione. Ovvero un modello che rifiuta, da una parte, l’idea che l’esperienza del mondo sia il risultato di una ricomposizione “interna” delle percezioni “esterne”, dall’altra l’idea che il mondo sia un luogo “esterno” dove il cervello proietta i propri contenuti “interni”. Il modello *embodied* (denominato anche “enazione”) proposto da Varela sostiene, piuttosto, che il modo con cui esperiamo e abbiamo coscienza del mondo consista in un processo *circolare* tra essere umano e ambiente: ogni volta che “percepriamo” il mondo, noi stiamo in realtà *agendo* su di esso, stiamo ovvero modificando l’oggetto che intendiamo percepire. Se ogni atto percettivo modifica l’oggetto stesso della percezione, non esiste un mondo pre-determinato che viene percepito “così com’è”, ma il mondo è esso stesso fondato e modificato dall’individuo che lo percepisce. Ciò che siamo abituati a chiamare “percezione” è il risultato della continua interazione tra individuo e mondo¹⁸. Se poi aggiungiamo il fatto che l’ambiente che circonda l’individuo è solitamente costituito da altri esseri umani, ovvero da altri individui dotati di conformazioni e abilità motorie simili o in qualche modo coerenti alle sue – e quindi capaci di risuonare nel suo sistema corpo-mente – ci rendiamo conto di come l’esperienza del mondo esterno dipenda, in maniera strettissima, dal modo con cui gli altri individui interagiscono con esso¹⁹. Dal punto di vista fenomenologico, il mondo che esperiamo non esiste a

stata fornita da quest’ultimo: “Il cervello non è responsabile di quello che facciamo più di quanto non lo sia un surfista dell’onda che cavalca. Il cervello, il corpo e il mondo formano un processo di interazione dinamica. È qui che ritroviamo noi stessi” (Nöe 2010: 99).

¹⁷ Solo per fare un esempio: uno dei neuroscienziati più importanti e produttivi degli ultimi trent’anni, il francese Marc Jeannerod, ha sempre rigettato la connessione diretta tra percezione e azione, sostenendo la necessità di un “motor representation” tra i due meccanismi. In un’intervista rilasciata a Shaun Gallagher dichiarava infatti: “What I think is wrong is the direct link from perception to action, without having a representation in between the two. I think that one first has to store the goal of the movement, and then use it to guide the movement. This is the representation” (Jeannerod – Gallagher 2002: 7).

¹⁸ Questo ragionamento risiede alla base del modello *enattivo* proposto da Varela: “Il punto di partenza dell’approccio enattivo è lo studio di come il percettore possa guidare le proprie azioni nella sua particolare situazione. Poiché tali situazioni specifiche cambiano costantemente per effetto dell’attività del percettore, il punto di riferimento per comprendere l’attività del percettore non è più un mondo prestabilito e indipendente del percettore, ma piuttosto la struttura sensomotoria del percettore stesso (il modo in cui il sistema nervoso collega le superfici sensorie e motorie)” (Varela – Thompson – Rosch 1992: 206).

¹⁹ In uno scritto nato dalla collaborazione tra la filosofa Dorothee Legrand ed il neuroscienziato italiano Marco Iacoboni – scienziato che ha lavorato intensamente sul meccanismo specchio negli esseri umani – questo fenomeno viene così chiarito: “Una prima relazione intersoggettiva è resa possibile attraverso la condivisione di un mondo comune, in virtù dell’esecuzione e dell’osservazione delle azioni dirette verso uno scopo: lo scopo di un’azione diventa rappresentata come qualcosa che può essere condiviso, nel senso che l’oggetto non è solo l’oggetto



priori ma esiste come risultato dell'esperienza dei soggetti che lo "co-costituiscono"²⁰:

"Se posso guardare al mondo come già costituito, è grazie al fatto che il mondo è stato costituito da un soggetto che è co-costituente con me. Costituito, diciamo, da un altro che non può essere considerato come uno tra gli oggetti costituiti (da un soggetto costituente unico) ma un altro, uomo o donna, in sé, fornito di tutte le prerogative trascendentali proprie del soggetto co-costituente" (Berthoz – Petit 2006: 244).

3. Adottare l'idea di una cognizione incarnata, superando i modelli rappresentazionali significa inevitabilmente superare la dicotomia tra interno ed esterno. Superare, ovvero, le dicotomia tra intenzione ed azione, come quella tra pensiero e movimento.

Ogni nostra azione è in qualche modo guidata dalle nostre descrizioni sensoriali di natura visiva, uditiva, propriocettiva, cinestetica, che a loro volta richiedono l'attivazione di programmi motori che modificano l'azione stessa. In questo senso l'azione "eseguita" è sempre il risultato dei feedback sensoriali che continuano a modificarla, in un processo continuamente circolare. Ogni azione non equivale quindi a un'"esecuzione" fisico-muscolare di un'intenzione interna, ma è da considerarsi sempre come il processo emergente dalla comparazione pre-cosciente tra le azioni potenziali dell'individuo e il mondo circostante. Allo stesso tempo, ogni intenzione è modellata dalle potenzialità motorie dell'individuo. Detta in altri termini, la struttura di ciò che siamo abituati a individuare con il termine "intenzione" è inscindibile dalle capacità motorie e dal mondo circostante²¹. L'azione è quindi un processo *strutturalmente intenzionale*:

"Così come il classico modello comportamentale stimolo-risposta, negando le determinazioni interne dell'azione, ha fallito, in modo speculare anche il modello che minimizza il ruolo dei

intenzionale di qualcuno, ma anche l'oggetto intenzionale di altri" (Legrand – Iacoboni 2010: 261).

²⁰ La nozione di "co-costituzione del mondo" utilizzata da Alain Berthoz e Jean-Luc Petit fa preciso riferimento a quella di *mitkonstitution* proposta da Husserl nei suoi lavori sulla fenomenologia dell'intersoggettività (Husserl 1973; Berthoz – Petit 2006).

²¹ Chiaramente dobbiamo fare qui una netta distinzione tra la nozione di intenzione intesa nel suo significato neurocognitivo in cui l'obiettivo è potenzialmente raggiungibile dalla nozione quella più generale di intenzione come "desiderio" di realizzare un'azione o una serie d'azioni ("ho intenzione di andare in vacanza il mese prossimo"). Osservando gli studi recenti sulla fisiologia dell'azione e del movimento volontario troviamo a più riprese un modello che prevede una continua comparazione tra le emulazioni d'azioni potenziali dell'individuo e i feedback sensomotori sulla relazione tra il corpo e lo spazio circostante (Wolpert et al. 1996; Wolpert – Flanagan 2001; Haggard 2008).



condizionamenti esterni dell'azione si è rivelato fuorviante. Essere capace di agire verso un obiettivo implica non solamente il controllo della propria azione ma anche il fatto di essere recettivi ai condizionamenti del contesto e dell'ambiente esterno in cui l'azione si sta svolgendo" (Legrand 2010: 165).

Dal punto di vista cognitivo, a questo livello, la dicotomia tra mondo interno e mondo esterno perde validità: "È nostra intenzione evitare completamente questa geografia logica dell'interno in contrapposizione all'esterno, vogliamo invece studiare la cognizione non come ricostruzione o proiezione, ma come azione incarnata" (Varela – Thompson – Rosch 1992: 205-206).

II. L'intenzione dilatata

Per capire come i nuovi modelli cognitivi possono aiutare lo studio della relazione attore-spettatore bisogna, a mio avviso, esaminare prima di tutto la differenza che esiste tra le relazioni intersoggettive quotidiane e quelle di tipo *teatrale*²². È importante, infatti, tenere sempre ben presente il fatto che lo scopo della maggioranza degli esperimenti neuroscientifici è quello di analizzare le interazioni *quotidiane* tra gli individui²³. Di conseguenza, i risultati e le deduzioni, che i neuroscienziati ricavano dalle ricerche empiriche, non possono essere immediatamente utilizzati per uno studio del teatro, ma devono essere sistematicamente problematizzati e ricalibrati su una relazione che proprio dalla *differenza* rispetto al quotidiano trae la sua ricchezza. Ma è possibile individuare questa differenza a livello neurocognitivo?

Nel *Lavoro dell'attore su se stesso*, Stanislavskij notava a più riprese come uno dei problemi più ostili per l'attore è l'inevitabile perdita della sua naturalezza quotidiana nel momento in cui entra in relazione con lo spettatore: "È sconcertante come una cosa così comune, che normalmente si crea

²² La distinzione che qui intendiamo fare riprende le intuizioni proposte dell'Antropologia teatrale nel momento in cui ha individuato una differenza tra le tecniche quotidiane e le tecniche extra-quotidiane. Rispetto alle proposte dell'Antropologia teatrale cambia, però, il livello d'indagine, in quanto l'attenzione si pone in questo caso al livello neurocognitivo degli esseri umani coinvolti nella relazione. Questo cambio di livello implica necessariamente un parziale slittamento dei paradigmi epistemologici e degli strumenti d'analisi utilizzati.

²³ E questo, sfortunatamente, succede anche quando vengono utilizzati degli attori o dei danzatori per gli esperimenti. Nella stragrande maggioranza dei casi, infatti, i neuroscienziati utilizzano gli attori come persone in grado di "replicare" le interazioni quotidiane, ignorando che ciò che gli scienziati considerano come una replica delle interazioni reali, è l'effetto di un processo complesso differente da quello messo in atto durante le interazioni quotidiane.



spontaneamente, scompaia senza lasciar traccia, appena l'attore tocca il palcoscenico, e per ristabilirla ci vogliono tanto lavoro, studio e tecnica" (Stanislavskij 1956: 517). Come si spiega questo dal punto di vista cognitivo? Interrogandosi sul problema, Clelia Falletti ha utilizzato l'affascinante immagine del "gladiatore":

"Mi piace pensare all'attore a questo livello base come a un gladiatore nell'arena: per l'attore tutta la sua vita sulla scena dipende dalla sua capacità di tenere l'attenzione dello spettatore – se lo spettatore distoglie lo sguardo lui muore. Scenicamente" (Falletti 2009: 19).

L'attore "gladiatore" non può concentrarsi solo sulla corretta e motivata esecuzione dell'azione prevista dalla partitura – processo comunque necessario per essere credibile – ma deve anche preoccuparsi di guidare e mantenere viva l'attenzione dello spettatore. Questo doppia necessità crea già una forte differenza tra le dinamiche quotidiane e quelle teatrali. Lo sguardo di qualcuno, il sapere che c'è qualcuno che "a-spetta" qualcosa da quelle stesse azioni, che nella vita quotidiana probabilmente si susseguirebbero in maniera quasi automatica, crea una sorta di interferenza che corrompe la "naturalità", la fluidità, la destrezza dell'agire quotidiano. Se è ben nota l'importanza dello sviluppo di un'intenzione reale nei processi di risonanza delle azioni²⁴, questa non è sufficiente se non viene accompagnata dalla consapevolezza che lo spettatore è *presente*, e che la relazione con quest'ultimo deve essere sorretta e guidata dall'attore. Di conseguenza, in scena gli obiettivi della stessa azione sono due: raggiungere lo scopo previsto nella partitura e, allo stesso tempo, stimolare lo spettatore. L'attore deve trovare un modo per "dilatare" la propria intenzione, al fine di soddisfare entrambe le necessità.

III. Intenzione e *body schema performativo*

²⁴ Sono proprio le ricerche sul meccanismo dei neuroni specchio che evidenziano il ruolo fondamentale giocato dall'intenzione nei processi di risonanza delle azioni (Fogassi et al. 2005; Umiltà et al. 2001; Umiltà et al. 2008). Alcuni esperimenti hanno inoltre dimostrato come i movimenti senza scopo reale (tecnicamente chiamati *meaningless*) o i gesti simbolici non riescano ad attivare alcune precise aree del meccanismo specchio dell'osservatore. Al contrario, le azioni mimate da un attore capace di ricreare le dinamiche motorie (e quindi l'intenzione) adeguate anche in una situazione di finzione (ovvero senza un correlato concreto) portavano a un'attivazione del meccanismo specchio (Buccino 2005; Lui et al. 2008). Delle dimensioni biologiche dell'intenzione dell'attore ho parlato in maniera più approfondita in alcuni articoli precedenti (Sofia 2009, 2011).



Bisogna però fare attenzione a non incorrere nell'errore di descrivere l'azione isolandola dall'intero corpo: nell'agire quotidiano, così come nell'agire dell'attore ben allenato, ogni azione coinvolge sempre l'intero corpo. Ciò che solitamente individuamo come una "singola" azione, è in realtà un processo che richiede tutta una serie di sinergie, aggiustamenti dell'equilibrio, micromovimenti e contrappesi periferici che coinvolgono in maniera completa l'impianto biomeccanico del corpo²⁵. Se dal punto di vista fenomenologico "avere un'intenzione non è solo avere un motivo per agire ma anche avere un corpo orientato verso un obiettivo" (Legrand 2010: 166), ciò che è stato prima definito come "intenzione dilatata" è un processo che non può essere localizzato solo nell'arto effettore ma piuttosto nella riorganizzazione dell'intero sistema corpo-mente. Non a caso è proprio la coerente sinergia tra le diverse parti del corpo ciò che entra in crisi in maniera evidente nel momento in cui l'essere-umano-attore si trova nella condizione di dovere gestire e condurre la sua relazione con lo spettatore.

Dal punto di vista neuroscientifico, questa coerente sinergia fra le varie parti del corpo è organizzata da un meccanismo chiamato *body schema*. Per definire questa nozione, possiamo affidarci ad un esempio classico. Se nell'ambito del mio agire quotidiano devo prendere un bicchiere d'acqua poggiato su un tavolo, non avrò bisogno di pensare a tutte le tensioni muscolari da mettere in opera, agli aggiustamenti dell'equilibrio da regolare o alla forza da impiegare per sollevare il bicchiere: agirò verso il bicchiere con la precisa intenzione di afferrarlo: tutti i processi motori necessari si organizzeranno nella maniera più efficace possibile. Non solo, se l'intenzione non è esclusivamente quella di afferrarlo, bensì è quella di "afferrarlo per bere l'acqua", probabilmente alcune parti del corpo non direttamente coinvolte nell'azione dell'afferrare – come ad esempio la mia bocca – anticiperanno l'azione successiva per rendere più fluida la concatenazione delle azioni: la mia bocca inizierà quindi ad aprirsi prima che il bicchiere la raggiunga (e senza un comando esplicito e cosciente)²⁶. Questo insieme di processi motori cooperanti in modo preciso sono regolati

²⁵ E che rendono, tra l'altro, tecnicamente impossibile stabilire in maniera netta i limiti iniziali o finali di un'azione, anche dal punto di vista neurofisiologico. Uno degli esempi classici è l'esperimento realizzato nel 1983, da un team francese guidato da Benjamin Libet. L'esperimento mostrò come, ben prima che l'individuo decidesse di avviare un'azione volontaria (in quel caso l'azione riguardava la pressione di un pulsante), vi era un aumento dell'attività delle aree motorie relative a quell'azione (Libet et al. 1983).

²⁶ Un altro evidente meccanismo di anticipazione della concatenazione di azioni che si può notare nello stesso esempio riguarda le dita della mano: nell'azione di afferrare un bicchiere d'acqua le dita della mano assumono in maniera precisa la forma adatta per afferrare il bicchiere prima che la mano lo raggiunga effettivamente.



dal *body schema*, la cui particolarità è quella di operare sempre al di sotto della nostra soglia cosciente, ossia senza richiedere uno sforzo cognitivo esplicito²⁷. L'efficacia di questo processo ha portato Berthoz a definirlo come una sorta di "doppio" di noi stessi, che lavora "per noi" senza che noi ne siamo coscienti²⁸. Non bisogna pensare al *body schema* come un meccanismo centralizzato e collocabile nel cervello, esso è piuttosto un meccanismo diffuso nel corpo intero che ne regola l'interazione con l'ambiente operando una continua integrazione delle coordinate egocentriche²⁹ con quelle allocentriche³⁰. Il *body schema* opera quindi un continuo confronto tra le informazioni relative allo spazio circostante e le informazioni (in gran parte di natura propriocettiva, visiva e vestibolare) relative alla postura, alla posizione degli arti e alla potenzialità d'azione.

Non bisogna dimenticare, inoltre, che esiste una forte connessione tra il *body schema* e i processi intenzionali. Non solo il *body schema* si riorganizza affinché l'obiettivo venga raggiunto nel modo più efficace possibile, ma il corretto funzionamento del *body schema* di un individuo osservato, garantisce all'osservatore il carattere *intenzionale* dell'azione osservata. In altre parole, la credibilità di un'azione dipende anche dal coordinamento delle parti periferiche del corpo:

"Le regolazioni [della postura] come quelle dei movimenti collaterali, o come gli aggiustamenti della posizione del corpo e degli arti in relazione all'ambiente circostante, sono necessarie sia dalla prospettiva dell'osservatore che da quella dell'agente al fine di percepire il movimento come intenzionale" (Livet 2010: 189).

Se ci spostiamo adesso al teatro, possiamo renderci conto di come, per l'attore, ricostruire delle azioni "fondate e con uno scopo", significa ricostruire l'intera sinergia e coerenza fisica globale dell'azione. Un esempio su tutti è il primo dei 44 principi della biomeccanica teatrale: "L'intera

²⁷ La nozione di *body schema* ha una lunga storia costellata da numerose confusioni e fraintendimenti. La nozione che verrà qui adottata sarà quella recentemente proposta da Shaun Gallagher, filosofo e scienziato americano, che da oltre vent'anni ha dedicato diversi lavori all'argomento (Gallagher 1986, 2005b).

²⁸ Scrive Berthoz: "Vorrei proporre qui un'idea nuova: noi siamo fondamentalmente due. I neurologi hanno avuto questa intuizione quasi cent'anni fa, nel momento in cui hanno proposto il concetto di schema corporeo" (Berthoz 2003: 143).

²⁹ Ovvero quelle informazioni riguardanti la postura del corpo nello spazio, lo stato di equilibrio, la posizione degli arti, ecc.

³⁰ Ovvero quelle informazioni relative alla codifica della relazione degli oggetti circostanti tra di loro e alla relazione tra le loro differenti parti.



biomeccanica si fonda sul principio che se si muove la punta del naso, si muove tutto il corpo. Tutto il corpo prende parte al movimento del più piccolo organo” (Mejerchol’d 1993: 76).

Il problema è che, se il lavoro sull’intenzione può essere condotto tramite dei processi creativi coscienti, la coerenza del *body schema* non può essere cosciente in quanto, come detto, il *body schema* lavora al di sotto della nostra consapevolezza. Ma allora come può fare, l’attore, a ricostruire qualcosa di cui non è cosciente?

Per rispondere a questa domanda dobbiamo innanzitutto chiarire: dire che il *body schema* non è un processo cosciente non significa affermare che esso sia *automatico*. Anzi, la particolarità dei processi regolati dal *body schema* è proprio quella di non essere né coscienti, né automatici, piuttosto secondo la definizione di Gallagher, essi possono essere considerati come *pre-riflessivi*³¹. Un processo motorio *pre-riflessivo* non è un processo automatico perché è comunque legato all’indirizzamento dell’intero corpo verso un obiettivo che, invece, è cosciente. Il proseguire tacito e non cosciente di questi processi sono una continua conferma, un monitoraggio *pre-riflessivo* del fatto che il mio agire si sta svolgendo regolarmente. Nel caso in cui un ostacolo renda impossibile il mio agire routinario, il corpo-mente sovrappone al *body schema* un ricorso all’intervento cosciente. Noi possiamo, ad esempio, un controllo pre-riflessivo dei nostri passi fino a quando un ostacolo non ne mette in crisi la routine e ne rende improvvisamente necessaria (e cosciente) l’interruzione³².

Inoltre bisogna ricordare che, tutti noi, aggiorniamo e plasmiamo in ogni momento il nostro *body schema* secondo la nostra esperienza quotidiana. Più attiviamo un determinato *pattern* d’azioni, meno sforzo esplicito verrà compiuto per attivarlo nuovamente. Pensiamo, ad esempio, all’impegno cognitivo necessario per imparare a guidare un’automobile. Durante i primi tentativi, l’attivazione dei *pattern* d’azione simultanea dei nostri arti richiede uno sforzo esplicito e una certa macchinosità d’esecuzione. Con l’esperienza, l’attivazione di questi stessi *pattern* richiede uno sforzo sempre minore, fino al punto in cui le azioni vengono incarnate in meccanismi pre-riflessivi. A quel punto il

³¹ Questo territorio di controllo pre-riflessivo è quello che caratterizza, ad esempio, il controllo che un pianista ha delle proprie dita durante l’esecuzione di un’opera musicale e sarebbe quello che, nella mia ipotesi, accomunerebbe i musicisti a attori, danzatori, mimi, acrobati, ecc.

³² L’esempio riguardante l’ostacolo improvviso all’azione del camminare non è casuale ma vuole richiamare l’esempio fatto da Grotowski all’interno delle lezioni tenute alla Sapienza all’inizio degli anni ’80 (Grotowski 1982). Tuttavia il discorso in questa direzione sarebbe molto ampio, il mio intento qui è solo quello di mettere in evidenza questa possibile connessione.



nostro controllo cosciente non si occupa più del problema di “come guidare” ma può dedicarsi semplicemente al “dove andare”. Grazie a una ripetuta esperienza, il nostro *body schema* si è adattato all’interazione con l’automobile e con la strada. Allo stesso modo, tramite la ripetizione e l’esperienza, l’attore riesce ad incarnare delle routine neuromotorie differenti e sottoposte ad una consapevolezza pre-riflessiva di sé più raffinata. Possiamo notare, infatti, come una parte degli esercizi di apprendistato per l’attore, in diverse tradizioni performative, si basino proprio su un principio che applica delle costrizioni fisiche, dei veri e propri “ostacoli” alle azioni abituali. Gli esercizi funzionano quindi come: “piccoli labirinti che il corpo-mente dell’attore può percorrere e ripercorrere per incorporare un paradossale modo di pensare, per distanziarsi dal proprio agire quotidiano e spostarsi nel campo dell’agire extra-quotidiano” (Barba 1997: 15). A livello neurocognitivo questa “incorporazione di un paradossale modo di pensare” può essere letto come la vera e propria creazione di un *body schema* differente da quello quotidiano: un *body schema performativo*³³.

Bisogna però precisare che il *body schema performativo* non deve essere interpretato come un sistema separato dal *body schema* quotidiano, ma come una sua potenzialità, conquistata dall’attore grazie al training e messa in atto sulla scena per ottenere un diversa consapevolezza di sé e dello spettatore.

IV. L’esperienza performativa dello spettatore: ambiguità e co-costituzione

Il raffinato controllo di sé che l’attore acquisisce nel momento in cui incarna un *body schema* differente da quello quotidiano serve sia ad evitare che lo spettatore anticipi le azioni dell’attore sulla scena, sia a stimolare *ad arte* delle previsioni nello spettatore. Previsioni che possono “sbilanciare” lo spettatore e che offrono all’attore la possibilità di sorprenderlo o assecondarlo³⁴. In

³³ L’ipotesi di un *body schema performativo* potrebbe dunque indicare non solo l’insieme di quelle conoscenze tacite dell’attore che si acquisiscono con l’esperienza, ma anche quel particolare pensiero non linguistico, quel *thinking in motion* che ogni performer riconosce nel proprio agire. In questo senso ci avviciniamo alla concezione che Maurice Merleau-Ponty aveva di *savoir du corps*, come sottolinea lo studioso Emmanuel de Saint Aubert: “Lo schema corporeo comprende anche la questione del *savoir du corps*: ciò che il corpo conosce, ciò che conosce di se stesso e il modo originario di questo tipo di «conoscenza». Il corpo conosce e si conosce nello stesso tempo, secondo un narcisismo istituzionale che porta il mondo e gli altri nel proprio processo circolare” (De Saint Aubert 2010: 25).

³⁴ Uno degli esempi più conosciuti è quello del *sats* utilizzato da Eugenio Barba e dai suoi attori dell’Odin Teatret. Nella *Canoa di Carta* il *sats* è definito come “un momento di transizione che sfocia in una nuova postura ben precisa, quindi un mutamento di tonicità dell’intero corpo. Se ci stiamo sedendo, ad esempio, possiamo individuare quel



questo modo possono scaturire quegli effetti di sospensione o sorpresa che potrebbero costituire la base psicofisiologica dei meccanismi di piacere dello spettatore³⁵.

Se, nell'agire quotidiano, è senza dubbio un vantaggio essere coinvolti in una sorta di "consonanza intenzionale"³⁶, che permette un'immediata comprensione delle intenzioni ed una previsione implicita degli scopi motori altrui, sulla scena l'attore si trova spesso nella situazione in cui questa "consonanza" deve essere scardinata, sfasata, dilatata, per rendere l'esperienza teatrale differente e unica rispetto alle esperienze quotidiane. È sull'ambiguità delle proprie azioni – piuttosto che sull'immediata comprensione – che l'attore fonda la relazione e la sua capacità attrattiva. Non bisogna quindi creare un'equivalenza diretta tra la credibilità dell'azione, necessaria per "muovere" lo spettatore e la sua immediata comprensione.

L'ambiguità, in quest'ottica, non coincide con una rinuncia alla credibilità dell'azione, bensì ad una moltiplicazione delle sue potenzialità nell'esperienza dello spettatore.

Come rilevato nell'ambito delle arti plastiche da Semir Zeki, fondatore della disciplina denominata "neuroestetica", l'ambiguità non sta nell'assenza di previsioni possibili, ma nella possibilità di operare più previsioni allo stesso tempo (Zeki 2004).

Ciò che Zeki rischia però di sottovalutare è la radice fortemente motoria presente già nell'etimologia della parola ambiguità. Essa infatti è legata all'aggettivo *ambiguo* che deriva dal latino *ambiguus* che, a sua volta è formato da *amb* (che significa *intorno, da due o più parti*), e *agere* ovvero *condurre, agire*. Il significato etimologico di ambiguità sarebbe quindi vicino ad un *agire intorno, agire in più direzioni*. Calata nella dimensione neuromotoria, la nozione di ambiguità potrebbe essere riletta come la difficoltà di prevedere il proseguire di un'azione quando questa presenta numerose potenzialità equivalenti e opposte tra di loro. Ovvero senza che sia possibile in chi osserva ipotizzare una soluzione motoria *privilegiata*. La nozione di ambiguità diventa così molto

punto scendendo oltre il quale non è possibile controllare il peso e il corpo va giù. Se ci fermiamo immediatamente prima di quel punto, siamo in posizione di *sats*: possiamo tornare in posizione eretta, oppure decidere davvero di sederci" (Barba 1993: 90). Il *sats* è quindi un momento in cui l'attore offre allo spettatore più possibilità di previsione (si siede o si rialza?). Il *sats* è strettamente legato alla potenzialità d'azione, a quel preciso istante in cui l'attore apre diverse possibilità d'azione che vengono via via anticipate dallo spettatore, ovvero permette di "tirar di schermo con il senso cinestetico dello spettatore e impedirgli di antivedere l'azione che invece dovrà sorprenderlo" (Barba 1993: 90).

³⁵ Secondo alcuni psicofisiologi come Vezio Ruggieri, i meccanismi di attesa hanno una radice in quelle dinamiche muscolari di "accumulo e scarica" che starebbero alla base dell'esperienza del piacere (Ruggieri 1997).

³⁶ Riprendo questo termine da Vittorio Gallese (Gallese 2007; Gallese et al. 2007).



fertile se riferita all'attore.

L'attore cerca l'ambiguità nel vissuto esperienziale dello spettatore stimolandolo proprio ad una molteplicità di previsioni, di azioni potenziali. Prendiamo come esempio l'esperienza spettatoriale dello spazio scenico. Come abbiamo sottolineato all'inizio, nel quotidiano l'esperienza dello spazio circostante è di tipo motorio e dipende non soltanto da come noi possiamo interagire con lo spazio circostante, ma anche da come gli altri esseri compresenti possono interagire con con esso. Questo significa che, se l'attore utilizzerà delle routines neuromotorie differenti – un *body schema performativo* – per interagire con lo spazio scenico (oggetti compresi), la percezione di questo spazio che ne avrà lo spettatore sarà a sua volta differente. Nel momento in cui l'attore crea delle nuove potenzialità d'interazione con un oggetto quotidiano, esso lo *trasforma* nell'esperienza dello spettatore.

Pensiamo ad esempio alla stoffa rossa utilizzata da Cieslak nel "Principe Costante" diretto da Jerzy Grotowski. Nella testimonianza dell'allora aiuto regista Serge Ouaknine, la stoffa è paragonata a un vero e proprio personaggio che "come un attore si trasforma, mantello di principe, telo da corrida, sudario, drappo di chiesa, ecc." (Ouaknine 1970: 33). Moltiplicando le modalità di interazione con un oggetto, l'attore cambia l'esperienza che di questo oggetto ne fa lo spettatore. Se, nell'esperienza quotidiana, ogni oggetto viene esperito non solo come "l'oggetto intenzionale di qualcuno, ma anche come l'oggetto intenzionale di altri" (Legrand – Iacoboni 2010: 261) e l'esperienza che si ha del mondo "come già costituito, è grazie al fatto che il mondo è stato costituito da un soggetto che è co-costituente con me" (Berthoz – Petit 2006: 244), significa che il modo con cui si ha esperienza di un oggetto dipende anche da quali routines motorie vengono utilizzate *dagli altri* per interagire con l'oggetto stesso. Quindi, nel momento in cui l'attore interagisce con un oggetto secondo delle routine neuromotorie differenti da quelle quotidiane, l'esperienza dell'oggetto che ne avrà lo spettatore non potrà che essere di tipo differente, *performativo*. Gli oggetti di scena, così come lo spazio co-costituito da attore e spettatore "prendono vita" grazie alle azioni dell'attore. O, per meglio dire, acquisiscono una vita differente da quella esperita nel quotidiano dello spettatore. Lo spazio di co-costituzione diventa così un vero e proprio partner che l'attore trasforma nell'esperienza sia sua che dello spettatore. Il modello di co-costituzione del mondo, rinforzato recentemente da alcune evidenze neuroscientifiche (Costantini



2012; Costantini et al. 2010; Costantini et al. 2011), riformula così il ruolo dello spazio scenico. Prendiamo come esempio l'idea di "spazio vivente" formulata dal regista svizzero Adolphe Appia:

"Facciamo un esempio: supponiamo di avere un pilastro verticale quadrato dagli spigoli nettamente marcati. Questo pilastro poggia, senza basamento, su delle lastre di pietra orizzontali. Esso dà un'impressione di stabilità e resistenza. Un corpo vi si avvicina. Dal contrasto fra il movimento di quest'ultimo e l'immobilità tranquilla del pilastro scaturisce già una sensazione di vita espressiva, che il corpo senza pilastro, e il pilastro senza quel corpo che viene avanti, non avrebbero mai ottenuto. Inoltre le linee sinuose ed arrotondate del corpo differiscono essenzialmente dalle superfici piane e dagli spigoli del pilastro, e questo contrasto è già da solo espressivo. Ma ecco che il corpo tocca il pilastro; l'opposizione si accentua ulteriormente. Infine il corpo si appoggia al pilastro, la cui immobilità offre a quello un solido punto d'appoggio: il pilastro resiste. *Esso agisce!* L'opposizione ha creato la vita della forma inanimata: lo spazio è divenuto vivente!" (Appia 2008).

Lo spazio ottiene una "nuova vita" perché lo spettatore tende continuamente a ri-mapparlo a seconda delle potenzialità d'azione dell'attore. Il *body schema performativo* con cui l'attore interagisce sulla scena *cambia* non solo la percezione del mondo scenico ma anche le dinamiche di *co-costituzione del mondo* su cui l'attore e lo spettatore basano la propria relazione intersoggettiva. Sia dal punto fenomenologico che da quello cognitivo l'esperienza performativa dello spettatore si differenzia quindi in modo netto dalle esperienze quotidiane. Non solo, esso si differenzia anche dalle altre esperienze "spettatoriali" che non prevedono una co-costituzione dello stesso ambiente, come per esempio l'esperienza dello spettacolo cinematografico o televisivo.

V. Conclusioni

Se dal punto di vista neuroscientifico e fenomenologico "una prima relazione intersoggettiva è resa possibile attraverso la condivisione di un mondo comune, in virtù dell'esecuzione e dell'osservazione delle azioni dirette verso uno scopo" (Legrand – Iacoboni 2010: 238), analizzando, come abbiamo fatto fin qui, le dinamiche di intenzionalità e di co-costituzione nel caso del teatro, è possibile raccogliere dei primi esempi di un modo d'indagine della relazione attore-spettatore alla



luce dei nuovi paradigmi cognitivi.

Questo rimane tuttavia solo uno dei livelli di ricerca che potrebbero trarre vantaggio da una collaborazione con le neuroscienze cognitive. Un altro livello d'indagine potrebbe concernere l'analisi dell'interazione con le nuove tecnologie³⁷, oppure potrebbe coinvolgere il campo più prettamente epistemologico³⁸. Quante volte, infatti, la teatrologia ha fatto ricorso a un modello che prevedeva una rigida distinzione tra mondo interno e mondo esterno dell'attore³⁹? Quante volte è possibile assistere a delle descrizioni che fanno una rigida distinzione tra immaginazione e movimento, tra intenzione e azione⁴⁰? Tutt'oggi questi punti rimangono pressoché indiscussi, nonostante proprio gli uomini e le donne di teatro abbiano più volte denunciato le loro difficoltà a riconoscersi in queste opposizioni:

“È l'impostazione del problema in questi termini ad essere sbagliata, poiché essa porta in sé il peso della tradizione, l'impronta della visione dualistica del mondo: vale a dire la divisione dell'unità di tutte le espressioni, psichiche e motorie, che andrebbero intese invece come un processo unitario” (Ejzenstein 2009: 62).

Il fatto che oggi la scienza trovi alcune formule quali “pensiero-azione”, “corpo-mente”, “thinking in motion”, “tacit knowledge” non più metaforiche, ma come problemi epistemologici da indagare e approfondire *in quanto* problematiche comuni tra discipline, implica una forte ridiscussione dei modelli epistemologici fino ad oggi utilizzati.

Non sto qui dicendo che gli studi teatrali trarrebbero per forza un vantaggio dall'operare una riflessione simile. In fin dei conti, le scienze non dicono niente che il teatro non abbia già scoperto in

³⁷ Mi riferisco qui, ad esempio, ai lavori di Enrico Pitozzi (2010, 2011).

³⁸ Delle implicazioni epistemologiche che scaturiscono dal dialogo tra le neuroscienze cognitive e la scienza dell'attore si è occupato in maniera approfondita anche Victor Jacono (2012a, 2012b).

³⁹ L'esempio più famoso è forse quello che riguarda il passaggio della ricerca di Stanislavskij dalla “reviviscenza” al “metodo delle azioni fisiche”, descritto spesso secondo uno schema binario che si spostava in modo speculare dalla logica “interno verso esterno” a quella “esterno verso interno”. In questo modo la complessità e le ricchezze delle ricerche vengono inesorabilmente appiattite su rigidi schemi che trovano poche corrispondenze nella pratica attoriale. Esempio è, a questo proposito, l'intervento di Julia Varley: “La precisione è l'intelligenza dell'attore; è non sapere se viene prima l'intenzione o l'azione; è la partitura che si è fatta sottopartitura e viceversa. La precisione avviene quando non si può più chiedere all'attore se essa è dettata da una motivazione interiore o da un movimento fisico esteriore, quando questi termini non sono più rilevanti e la tecnica è diventata vita” (Varley 1997: 115).

⁴⁰ E la lista si potrebbe allungare: quante volte, ad esempio, lo spazio scenico è studiato in maniera separata e noncurante delle relazioni e dalle potenzialità d'azione che si scatenano al suo interno?



maniera pragmatica. Eppure capire quali sono i correlati scientifici e cognitivi di ciò che la prassi teatrale individua e cristallizza spesso attraverso neologismi particolari e difficilmente condivisibili, può offrire la terminologia e i riferimenti necessari per sviluppare un dialogo alla pari.

Ancora una volta, non è detto che il dialogo porti necessariamente dei vantaggi. Ma se vi è l'intenzione di provarlo, questo può andare avanti solo grazie a uno sforzo reale e sistematico, profondo e, per certi versi, radicale. In questo modo il pensiero dialettico necessario allo studio del teatro *in quanto* insieme di relazioni a cui si riferiva Fabrizio Cruciani nella frase citata in apertura, potrebbe riverberare tra le problematiche delle culture teatrali e quelle proprie delle scienze cognitive.



Bibliografia

APPIA, ADOLPHE

2008 *Corpo vivente*, in Clelia Falletti (a cura di), *Il corpo scenico*, Editoria & Spettacolo, Roma
[Edizione originale: *L'Oeuvre d'Art Vivant*, 1916-1920, Geneve-Paris, Edition Atar, 1921].

BARBA, EUGENIO

1993 *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna.

1997 *Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore*, in Marco De Marinis (a cura di), *La drammaturgia dell'attore*, I Quaderni del battello ebbro, Bologna.

BERTHOZ, ALAIN

1997 *Le Sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris.

2003 *La Décision*, Odile Jacob, Paris.

BERTHOZ, ALAIN – PETIT JEAN-LUC

2006 *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Odile Jacob, Paris.

BUCCINO, G. – RIGGIO, L. – MELLI, G. – BINKOFSKI, F. – GALLESE, V. – RIZZOLATTI, G.

2005 *Listening to action-related sentences modulates the activity of the motor system: a combined TMS and behavioral study*, in «Cognitive Brain Research», n. 24, pp. 355-363.

CHALMERS, DAVID J.

1995 *Facing up to the Problem of Consciousness*, in «Journal of Consciousness Studies», 2 (3), pp. 200-219.

COSTANTINI, M. – AMBROSINI, E. – TIERI, G. – SINIGAGLIA, C. – COMMITTERI, G.

2010 *Where does an object trigger an action? An investigation about affordances in space*, in «Experimental Brain Research», 207, pp. 95-103.

COSTANTINI, M. – COMMITTERI, G. – SINIGAGLIA, C.

2011 *Ready Both to Your and to My Hands: Mapping the Action Space of Others*, in «PLOS ONE», n. 6(4), e17923.

CRUCIANI, FABRIZIO

1993 *Problemi di storiografia dello spettacolo*, in «Teatro e Storia», n. 1, anno VIII.



DAMASIO, ANTONIO

1995 *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano [Edizione originale: *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Putnam, 1994]

DE MARINIS, MARCO

1987 *Dramaturgy of the Spectator*, in «The Drama Review», n. 31, 2.

1988 *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Firenze.

2012 *Corpo e corporeità a teatro: dalla semiotica alle neuroscienze. Piccolo glossario pluridisciplinare*, in Clelia Falletti – Gabriele Sofia (a cura di), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma.

DE SAINT AUBERT, EMMANUEL

2010 *Espace et schéma corporel dans la philosophie de la chair de Merleau-Ponty*, in Alain Berthoz – Bernard Andrieu (a cura di), *Le corps en acte*, Presses Universitaires de Nancy.

EJZENŠTEJN, SERGEJ M.

2009 *La biomeccanica come tecnica di realizzazione del movimento quotidiano*, Lezione del 28 marzo 1935, *Sulla Biomeccanica. Azione scenica e movimento*, a cura di Alessia Cervini, Armando Editore, Roma.

FALLETTI, CLELIA

2009 *Lo spazio d'azione condiviso*, in Gabriele Sofia (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editori Alegre, Roma.

FOGASSI, L. – FERRARI, P.F. – GESIERICH, B. – ROZZI, S. – CHERSI, F. – RIZZOLATTI, G.

2005 *Parietal lobe: From action organization to intention understanding*, in «Science», 302, pp. 662-667.

GALLAGHER, SHAUN

1986 *Body Image and Body Schema: A Conceptual Clarification*, «Journal of Mind and Behavior», n. 7, pp. 541-554.

2005a *How Body Shapes the Mind*, Oxford University Press.

2005b *Dynamic Models of Body Schematic Processes*, in H. De Preester – V. Knockaert (a cura di), *Body Image and Body Schema: Interdisciplinary perspectives on the body*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.



GALLAGHER, SHAUN – ZAHAVI, DAN

2008 *The Phenomenological Mind. An introduction to philosophy of mind and cognitive science*, Routledge, London.

GALLESE, VITTORIO

2007 *Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività*, in «Rivista di Psicoanalisi», LIII, n. 1.

2010 *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, in Ugo Morelli, *Mente e Bellezza. Mente relazionale, arte, creatività e innovazione*, Torino, Umberto Allemandi & c. Editore, pp. 245-262.

GALLESE, V. – EAGLE, M.E. – MIGONE P.

2007 *Intentional attunement: Mirror neurons and the neural underpinnings of interpersonal relations*, «Journal of the American Psychoanalytic Association», N. 55, pp. 131-176.

GALLESE, VITTORIO – LAKOFF, GEORGE

2005 *The Brain's concepts: the role of the Sensory-motor system in conceptual knowledge*, in «Cognitive Neuropsychology», n. 22, pp. 455-479.

GAZZOLA, V. – AZIZ-ZADEH, L. – KEYSERS, C.

2006 *Empathy and the somatotopic auditory mirror system in humans*, in «Current Biology», 16(18), pp. 1824-9.

GIACCHÈ, PIERGIORGIO

1991 *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Guerini e Associati, Milano.

GIBSON, J. JAMES

1979 *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston.

GROTOWSKI, JERZY

1982 *Tecniche originarie dell'attore*, trascrizione delle lezioni tenute presso l'Istituto del Teatro dell'Università di Roma "La Sapienza" a cura di Luisa Tinti.

HAGGARD, PATRICK

2008 *Human Volition: Towards a Neuroscience of Will*, in «Nature», n. 9.



HUSSERL, EDMUND

1973 *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil. 1929-35, Ed. Iso Kern. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.

IACOBONI, MARCO

2008 *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Bollati Boringhieri, Milano.

JACONO, VICTOR

2012a *Performer knowledge and science*, in Clelia Falletti – Gabriele Sofia (a cura di), *Prospettive tra teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma.

2012b *Questioning how knowledge acts: the relationship between the performer's pedagogy and cognitive neuroscience*, tesi dottorale diretta da Clelia Falletti e discussa il 4 dicembre 2012 alla Sapienza Università di Roma, inedita.

JEANNEROD, MARC – GALLAGHER SHAUN

2002 *From action to interaction: An interview with Marc Jeannerod*, in «Journal of Consciousness Studies», vol. 9, n. 1, pp. 3–26.

JOLA, C. – ABEDIAN-AMIRI, A. – KUPPUSWAMY, A. – POLLICK, F.E. – GROSBAS, M. H.

2012 *Motor simulation without motor expertise: enhanced corticospinal excitability in visually experienced dance spectators*, in «PLOS ONE», vol. 7, n. 3, p. e33343, March.

LABORIT, HENRI

1979 *L'inhibition de l'action. Biologie physiologie psychologie sociologie*, Masson, Paris.

LEGRAND, DOROTHÉE

2010 *Body Intention and the Unreasonable Intentional Agent*, in Grammont, F. – Legrand, D. – Livet, P. (a cura di), *Naturalizing Intention in Action*, The MIT Press.

LEGRAND, DOROTHÉE – IACOBONI, MARCO

2010 *Intersubjective intentional actions*, in Grammont, F. – Legrand, D. – Livet, P. (a cura di), *Naturalizing Intention in Action*, The MIT Press.

LIBET, B. – GLEASON, C.A. – WRIGHT, E.W. – PEARL, D.K.

1983 *Time of conscious intention to act in relation to onset of cerebral activity (readiness-potential). The unconscious initiation of a freely voluntary act*, in «Brain», n. 106, pp. 623–642.



LIVET, PIERRE

2010 *Recursivity, Control, and Revision in Intention in Action* in Grammont, F. – Legrand, D. – Livet, P. (a cura di), *Naturalizing Intention in Action*, The MIT Press.

MARITI, LUCIANO

2011 *Sullo spettatore teatrale. Contro il dogma dell'immacolata percezione*, in Clelia Falletti – Gabriele Sofia (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria & Spettacolo, Roma.

MEJERCHOL'D, VSEVOLOD

1993 *L'attore biomeccanico. Testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, a cura di F. Malcovati, Milano, Ubulibri.

MIRABELLA G. – IACONELLI S. – SPADACENTA S. – FEDERICO P. – GALLESE V.

2012 *Processing of Hand-Related Verbs Specifically Affects the Planning and Execution of Arm Reaching Movements*, «PLoS ONE», n. 7(4), e35403.

MUKAMEL, R. – EKSTROM, A.D. – KAPLAN, J. – IACOBONI, M. – FRIED, I.

2010 *Single-Neuron Responses in Humans during Execution and Observation of Actions*, in «Current Biology», v. 20, n. 8, pp. 1-7.

NOË, ALVA

2010 *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Raffaello Cortina Editore, Milano [Edizione originale *Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*, Hill and Wang, 2009]

OUAKNINE, SERGE

1970 *Etude et reconstitution du déroulement du spectacle "Le Prince Constant"*, in *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, Éditions du CNRS, Paris.

PITOZZI, ENRICO

2010 *Étendre la peau. Scène, perception, dispositifs technologiques*, in Louise Poissant – Pierre Tremblay (a cura di) *Ensemble/Ailleurs; Together/Elsewhere*, Presses de l'Université du Québec, Sainte-Foy.

2011 *Della percezione. Corpo, movimento e dispositivi tecnologici*, in Pietro Gaglianò – Paolo Ruffini (a cura di), *Prometeo. Focus on arts and science in the performing arts*, Editoria & Spettacolo, Roma.



PRADIER, JEAN-MARIE

1994 *Le public et son corps: Éloge des sens*, in «Théâtre/Public», 120, nov.déc.

1996 *Ethnoscénologie: la profondeur des émergences*, in «Internationale de l'Imaginaire», n. 5, 1996, numéro spécial du colloque de fondation de l'Ethnoscénologie, mai 1995, Actes Sud, Paris.

2001 *L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale*, in «L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales», n. 29, pp. 51-68.

RIZZOLATTI, GIACOMO – SINIGAGLIA, CORRADO

2006 *So quel che fai. Il cervello che agisce e I neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano.

RIZZOLATTI, GIACOMO – FABBRI-DESTRO, MADDALENA

2010 *Mirror neurons: from discovery to autism*, in «Experimental Brain Research», n. 200, pp. 223–237.

RUGGIERI, VEZIO

1997 *L'esperienza estetica. Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*, Armando Editore, Roma.

STANISLAVSKIJ, KONSTANTIN S.

2000 *Il lavoro dell'attore su se stesso*, (Prima edizione 1956 nella «Biblioteca dello spettacolo»), Editori Laterza, Roma-Bari.

SOFIA, GABRIELE

2009 *Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore*, in Gabriele Sofia (a cura di), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Edizioni Alegre, Roma.

2011 *Ritmo e intenzione scenica. Ipotesi su teatro e neurofenomenologia*, in Clelia Falletti – Gabriele Sofia (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria & Spettacolo, Roma.

2013 *Le acrobazie dello spettatore*. Con una premessa di Eugenio Barba e una prefazione di Clelia Falletti, Bulzoni, Roma.

SOFIA, G. – SPADACENTA, S. – FALLETTI, C. – MIRABELLA, G.

2012 *Il linguaggio incarnato dell'attore: indicazioni preliminari di un esperimento pilota*, in Clelia Falletti – Gabriele Sofia (a cura di), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma.



TAVIANI, FERDINANDO

1987 *Vedere lo spettatore*, in «Hyphos», anno 1, n. 1, gennaio-giugno.

TETTAMANTI, M. – BUCCINO, G. – SACCUMAN, M.C. – GALLESE, V. – DANNA, M. – SCIFO, P. – FAZIO, F. – RIZZOLATTI, G. – CAPPA, S.F. – PERANI, D.

2005 *Listening to action-related sentences activates fronto-parietal motor circuits*, in «Journal of Cognitive Neuroscience», n. 17, pp. 273-281.

VARELA, FRANCISCO

1996 *Neurophenomenology: a methodological remedy to the hard problem*, in «Journal of Consciousness Studies», n. 3, maggio, pp. 330-350.

2002 *Autopoïese et emergence*, in Réda Benkirane (a cura di), *La complexité, vertiges et promesses. 18 histoires de sciences d'aujourd'hui*, Edition Le Pommier, Paris.

VARELA, F. – THOMPSON, E. – ROSCH, E.

1992 *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano [Edizione originale: *The Embodied mind. Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, 1991].

VARLEY, JULIA

1997 *Sottopartitura: ancora un termine utile e sbagliato. Risposta a Patrice Pavis*, in Marco De Marinis (a cura di), *Drammaturgia dell'attore*, Bologna, I quaderni del battello ebbro, pp. 111-122.

WOLPERT, DANIEL M. – MIAL, R. CHRISTOPHER

1996 Forward models for physiological motor control, «Neural Network», n. 9, pp. 1265–1279.

WOLPERT, DANIEL M. – FLANAGAN, RANDALL

2001 *Motor prediction*, in «Current Biology», vol. 11, n. 18, pp. 729-732.

ZEKI, SEMIR

2004 *The Neurology of Ambiguity*, in «Consciousness and Cognition», n. 13.



Abstract – ITA

Lo studio della relazione attore-spettatore può essere oggi approfondita alla luce dei nuovi modelli cognitivi. Questi modelli, legati in diversi modi alle proposte di embodied mind e alla neurofenomenologia introdotta da Varela negli anni '90, hanno operato tre cambiamenti di paradigma fondamentali per lo studio della relazione teatrale: 1. esiste una connessione diretta tra percezione e azione; 2. la coscienza non è il risultato del lavoro del solo cervello ma può essere descritta come processo circolare tra essere umano e ambiente; 3. la descrizione dei processi cognitivi necessita il superamento della dicotomia logica tra interno e esterno.

Grazie a questi avanzamenti, lo studio della relazione attore-spettatore conquista dei nuovi concetti che ne raffinano l'analisi: l'intenzione dilatata, il body schema performativo, la co-costituzione dello spazio scenico, l'esperienza performativa dello spettatore.

Abstract – EN

The research on the actor-spectator relationship can achieve a higher precision thanks to the new cognitive models. Linked to the propositions of embodied mind and neurophenomenology, proposed by Varela in the 90s, this models propose some important paradigm's shift: 1. a direct connection between perception and action has been showed; 2. consciousness is not the result of the brain alone but it is a circular process between human being and the world; 3. the description of the cognitive processes has to bypass of the logical dichotomy inner/outer. From the point of view of this advancements, the study of the actor-spectator relationship gains new concepts which improve the precision of the analysis: the dilated intension, the performative body schema, the co-constitution of the theatrical space, the spectator performative experience.

GABRIELE SOFIA

Svolge una ricerca post-dottorale in collaborazione tra il Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo della Sapienza Università di Roma e il Laboratoire d'Ethnoscénologie della Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. Dal 2006 porta avanti una ricerca transdisciplinare sulla neurofisiologia dell'attore e dello spettatore. Nel 2009, 2010, 2011 e 2012 ha organizzato quattro edizioni del Convegno Internazionale "Dialoghi tra teatro e neuroscienze". Nel 2009 ha curato il volume *Dialoghi tra teatro e neuroscienze* (Edizioni Alegre). Con Clelia Falletti ha curato inoltre *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze* (Editoria & Spettacolo, 2011) e *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni* (Bulzoni, 2012). Altre informazioni su: www.gabrielesofia.it

GABRIELE SOFIA

Post-doc researcher of the Department of History of Art and Live Arts at Sapienza – University of Rome and the Laboratoire d'Ethnoscénologie of the Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. Since 2006 he has been carrying out a transdisciplinary research project on the neurophysiology of the actor and the spectator. In 2009, 2010, 2011 and 2012 he promoted and organized the first, the second, the third and the fourth edition of the International Conference "Dialoghi tra teatro e neuroscienze" [Dialogues between Theatre and Neuroscience]. He edited the book *Dialoghi tra teatro e neuroscienze* (Edizioni Alegre, 2009) and, with Clelia Falletti, *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze* (Editoria & Spettacolo, 2011) and *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni* (Bulzoni, 2012). Further information: www.gabrielesofia.it.