



**Citation:** AAVV (2018) Note & Recensioni. *Aisthesis* 11(2): 301-307. doi: 10.13128/Aisthesis-24452

**Copyright:** © 2018 Author. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The authors have declared that no competing interests exist.

## Note & Recensioni

**Walter Benjamin, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica (1935/36)*. Testo tedesco a fronte, a cura di Salvatore Caria-ti, Vincenzo Cicero e Luciano Tripepi, Bompiani, Milano 2017.**  
(di Marina Montanelli e Massimo Palma)<sup>1</sup>

### 1. Il senso di un'altra traduzione

Un prologo e sedici brevi capitoli, così appariva il saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, la prima volta che fu pubblicato in tedesco da Adorno nelle *Schriften*, a.D. 1955. Poi venne riprodotto infinite volte, in plurime lingue, in quella veste agile. Ma quella parvenza esteriore del *Kunstwerkaufsatz* era lungi dall'esser definitiva. In fondo, abbiamo appreso solo poco fa, quella era almeno la “Quinta Versione” del cantiere aperto che fu il saggio finché Benjamin fu vivo.

La domanda ovvia, di fronte a un'ulteriore traduzione del *Kunstwerkaufsatz* benjaminiano nel panorama editoriale italiano, è quella della *necessità* di un'operazione del genere. L'edizione Bompiani, nella prestigiosa collana dei *Testi a fronte*, è infatti solo l'ultimo di tanti tentativi di rendere in italiano il più noto dei testi di Benjamin. Dunque un'ennesima traduzione, ma di certo anche un'impresa editoriale meritevole – per i motivi che spiegheremo a breve.

La grande maggioranza delle traduzioni esistenti è uscita nell'arco di soli due anni (dal 2011 al 2013) prima della comparsa in Germania del volume XVI dei *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, che, con la cura di Burkhardt Lindner, per la prima volta ha fissato cinque diverse versioni del testo, quattro in tedesco e una in francese. Alle tante versioni si è aggiunta la pubblicazione di una mole notevole di paralipomena e documenti a supporto della ricostruzione della genealogia del saggio, e la determinazione di un periodo di composizione tra l'autunno 1935 e l'estate 1936. Dal-

---

<sup>1</sup> Per quanto il *Commento* sia stato discusso e approntato da entrambi gli autori (che ne sono egualmente responsabili), Massimo Palma ha scritto materialmente i paragrafi 1, 2, 3, Marina Montanelli i paragrafi 4, 5 e 6.

le acquisizioni filologiche dell'edizione critica – *in primis* la datazione, non più estesa al 1939 – parte appunto la nuova edizione Bompiani, riccamente appuntata e introdotta dai curatori, che si vale – unica tra le edizioni presenti – del testo tedesco a fronte.

Finalmente il lettore può leggere il testo nei suoi innegabili vertici teorici, che non cessano di parlare al nostro presente mentre dialogano coi contemporanei e coi classici (lo spiega bene la *Premessa* di Cicero). Ma, soprattutto, può risalire a tutte le ragioni, torbide, tattiche (la sostituzione richiesta da Horkheimer di «fascismo» con «État totalitaire» o quella di «communisme» con «forces constructives de l'humanité» – cfr. p. 353 – ne sono poco fulgidi esempi), ma anche filosofiche, del travaglio di un autentico *work in progress*, che vede convocati di persona o per epistola attorno alla scrivania benjaminiana Klossowsky come traduttore, Brecht, Horkheimer, Adorno come consiglieri, ma anche, in veste di paciere, Raymond Aron e, come censore per procura, il pio burocrate Klaus Brill. Finalmente, il lettore può leggere le varianti in tre lingue, ma anche i manoscritti relativi, nonché le infuocate lettere tra Benjamin e i due francofortesi direttori della rivista dell'Istituto di Ricerca sociale ove sarebbe stato pubblicato lo scritto, nel primo semestre del 1936, e toccare con mano le sommità concettuali e i bassifondi della censura imposta. Finalmente, quindi, il lettore italiano può avere una prospettiva a tutto tondo sull'opera: tanto lo studente quanto lo studioso tramite il ricchissimo apparato trasposto dalla *Kritische Gesamtausgabe*, con molteplici indicazioni bibliografiche e opportune note ai testi, possono avvicinarsi all'opera senza timori reverenziali.

## 2. Un'edizione definitiva?

Eppure, davanti a un libro di seicentoventi pagine complessive non può mancare un motivo di perplessità, tanto più di fronte a una mole di lavoro così notevole, per quantità e qualità, relativo ai “dintorni” dell'opera. Si tratta della scelta, davvero originale, di operare una *collazione* del testo. Se per la prima volta quasi ogni riga fino a

oggi nota relativa a *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica* (vi sarebbe qualcosa da eccepire sulla scelta, molto innovativa, di tradurre *Zeitalter* con “tempo”) viene tradotta, i curatori – in accordo con l'ultima edizione del saggio in volume singolo per i tipi Einaudi, quella Valagussa – hanno scelto di tradurre in apparato ogni variante. In questo modo appare una sola versione del testo, con un'infinità di alternative (in due lingue) in calce alla pagina, a carattere davvero ridotto. In questa maniera il flusso e la leggibilità dello scritto vengono costantemente interrotti, quasi a voler riprodurre nell'esperienza della lettura quella teoria degli *choc* percettivi che Benjamin espone nel saggio. Un saggio di una trentina di pagine arriva a misurarne 170 (di nuovo, in due lingue), senza però che il lettore ne tragga sollievo teorico o pratico, che arrivi a vagheggiarne, a respirarne l'aura senza esserne oppresso. La scelta della collazione (forte della convinzione che «il *Kunstwerk-aufsatz* sia un *unicum* costituito dalla totalità delle versioni documentate», e che «soltanto uno sguardo comparativo integrato possa permettere uno studio che esalti, in tutta l'articolazione delle varianti, le molteplici possibilità di lettura», p. LXXI) è tanto radicale che può sorprendere come graficamente quest'opera-totalità di cui giustamente è sottolineata la «natura prismatica» (p. LXXII) venga presentata in una veste che va a scapito della leggibilità, essendo davvero troppi «*tutti* gli innesti da  $K_1$  e da  $K_4$ » perché «il sistema combinato di segnalazioni – tra apparati, segni e sinossi» (p. CXXVII) non disorienti anche il lettore più avvertito e volenteroso. La prolissità degli apparati (tra cui una cronologia della vita certo utile, ma non indispensabile) non sarebbe stata sacrificabile a vantaggio di una maggiore chiarezza visiva degli inserti delle varie versioni?

## 3. Esergo e montaggio

Per introdurre al lettore la traduzione i curatori hanno scelto un *esergo* parlante: «L'opera d'arte sorge qui soltanto sul fondamento del montaggio». A volte, certo non sempre, gli *eserghi* parlano davvero. Questo è uno di quei casi. Si tratta infatti

d'una citazione che dice molto del principio filologico che ha guidato la scelta di presentazione del testo, un testo che nei decenni ha visto complicarsi infinitamente la sua apparente linearità. Tale citazione appare infatti in quella che oggi chiamiamo *Terza versione* (ma anche nella quarta, in francese), redatta all'inizio del 1936. Nella *Seconda versione* la frase era più sfumata: «L'opera d'arte sorge qui nel migliore dei casi soltanto sul fondamento del montaggio».

Chiamare in causa il «fondamento del montaggio» mette subito in chiaro come il lavoro voglia porsi in scia di quanto il saggio benjaminiano elucida con intuizioni fulminanti sulle polarità attraverso cui guardare all'opera d'arte nell'era in cui la sua riproducibilità (tecnica, meccanizzata) è dispiegata: valore culturale e valore espositivo, apparenza e gioco, ma anche prima e seconda tecnica, aptico e ottico, politicizzazione ed estetizzazione. La scoperta del principio del montaggio come costitutivo dell'esperienza estetica a quest'altezza epocale insinua la costellazione nel cuore della serie, l'apertura di senso laddove sembra ripetersi la mera copia, la gestione ludica delle movenze percettive nel momento in cui si configura l'apparenza. Si può suggerire che questa edizione, ponendosi sotto questa stella polare, tenti di montare un testo composto di mille strati (mille fotogrammi, seguendo l'analogia cinematografica), cercandone una versione composita – montata secondo un criterio di *eccellenza* – sottintendendo cioè di voler proporre, come fa Benjamin omettendo l'inciso nella *Terza versione*, il «migliore dei casi».

Ma, facendo aggio sull'esergo così significativo scelto dai curatori, si può sostenere davvero che *L'opera d'arte* sorta sul fondamento della collazione sia «il migliore dei casi»? E quindi e più in generale, di fronte all'alternativa tra una filologia tanto minuziosa e il recente passato di edizioni che presentano solo una delle due stesure più note come versioni uniche, *tertium datur*? Forse. Ma per arrivare a questa possibilità occorre discutere più da vicino l'ossatura del volume.

#### 4. La struttura e il sistema degli apparati

Si parte dal saggio di Benjamin, cuore del volume: 166 pagine tra il testo tedesco, collazionato, e la traduzione italiana a fronte. Le cinque stesure definite dalla nuova edizione critica del *Kunstwerkaufsatz* non sono dunque riportate ciascuna nella sua autonoma (benché non definitiva) compiutezza, ma innestate su *una* versione, scelta come base. Questa versione è, di nuovo, la più nota, quella che ha trovato maggiore diffusione a partire dalla sua prima pubblicazione nel 1955 nelle *Schriften* curate dagli Adorno e di lì continuamente ristampata e tradotta in molteplici lingue ed edizioni; oggi numerata come *Quinta stesura*, per anni erroneamente datata al 1939, laddove è ormai accertata la sua redazione nell'estate del 1936, in Danimarca con Brecht. Pur consapevoli dell'assenza di una versione che possa considerarsi *finale* o *canonica*, i curatori hanno comunque deciso di prendere le mosse da una per poi mettere in opera il *montaggio*; è stata prescelta la quinta perché «la più recente» (p. CXXV). Pertanto il saggio segue la suddivisione in capitoli propria di questa stesura, mutuando però la titolazione dall'*Inhaltsverzeichnis* della *Zweite Fassung*. Brani e passi delle altre quattro versioni «ritenuti *significativi, autonomi*» (p. CXXV) sono innestati così sul testo-base, con un complesso sistema di segnalazione fatto di cambi di stile e di colore del carattere, parentesi singole, graffe e quadre. A ciò si aggiungano i due apparati per le varianti: il *minor* a piè di pagina, il *maior*, con le ventisei varianti più ampie, in una sezione a sé stante, immediatamente successiva al saggio (pp. 169-201). In questo modo, seppure «smembrate», le altre quattro stesure del *Kunstwerkaufsatz* sono riportate «quasi integralmente» (p. CXXVI). A uno schema sinottico delle cinque versioni del saggio e della collazione operata con la presente edizione, segue una sezione dal titolo *Documenti* che riporta, nella prima parte (*Paralipomena*), una selezione importante di manoscritti e dattiloscritti, appunti, annotazioni, materiali preparatori per le varie stesure o per la rielaborazione e continuazione del saggio. La seconda parte, invece, raccoglie una silloge di

tredecim lettere – anche qui si tratta di una selezione rispetto alle quarantasette riportate dal volume dei *Werke und Nachlaß* –, fondamentali per approcciarsi alla comprensione della genesi e dello sviluppo del testo benjaminiano. Troviamo infine le *Note ai testi*, una dettagliata *Bibliografia* riguardante non solo *L'opera d'arte* ma anche le biografie di Benjamin, poi una *Terminologia* contenente la lista delle corrispondenze dei termini tedeschi, italiani e francesi e un elenco delle occorrenze dei concetti più rilevanti.

##### 5. L'Introduzione storico-filosofica e le nuove acquisizioni

Senza dubbio si tratta dell'edizione più prossima a quella critica tedesca che il lettore italiano abbia oggi a disposizione. Non solo per i materiali pubblicati, ma anche per la struttura del volume assai fedele a quella del tomo XVI dei *Werke und Nachlaß*. Così anche per quanto riguarda la lunga e dettagliata *Introduzione storico-filosofica* di Luciano Tripepi, che ripercorre la genesi e le travagliate vicende editoriali del testo benjaminiano seguendo la traccia della rigorosa *Entstehungs- und Publikationsgeschichte* di Burkhardt Lindner (WN, XVI, pp. 319-375), assumendone dunque i risultati acquisiti sul piano storico-filologico. In primo luogo la fissazione di una *Erste Fassung*, di cui solo alcune parti erano state precedentemente pubblicate nelle *Gesammelte Schriften* come *Paralipomena* all'attuale *Seconda versione* (nelle GS catalogata come *Prima*; cfr. GS, I, 3, pp. 1039-1044 e GS, VII, 2, pp. 668-669); di qui, la nuova alterazione della numerazione delle stesure (già mutata in seguito al ritrovamento del dattiloscritto oggi fissato come *Dritte Fassung* tra le carte di Horkheimer presso la biblioteca dell'Università di Francoforte e poi pubblicato, nel 1989, nel settimo volume delle GS come *Zweite*). Infine la datazione della *Quinta versione* (prima *Terza*) non più al 1939, ma al 1936.

Trattandosi di una nuova edizione italiana ci chiediamo però il perché dell'assoluta assenza di menzione della complessa storia della ricezione del *Kunstwerkaufsatz* in Italia – a maggior ragione visto il proliferare di traduzioni che ha contribuito non da ultimo a generare ulteriore confusione

in merito alla vicenda editoriale, alla numerazione e datazione delle stesure del saggio. Una storia articolata e non priva di sviamenti che è stata però anche l'espressione diretta dell'attenzione dedicata nel nostro paese a quest'opera e del dibattito, tutt'altro che secondario tanto sul piano filologico quanto filosofico, che, dalla sua prima edizione fino a oggi, ne è conseguito.

##### 6. Breve storia della ricezione italiana

Risale al 1966 la prima traduzione italiana firmata da Enrico Filippini per Einaudi, che muove dall'edizione tedesca del 1963 che dava alle stampe in forma separata l'odierna *Fünfte Fassung* insieme alla *Piccola storia della fotografia* e al saggio su *Eduard Fuchs* (all'edizione italiana si aggiungono anche i commenti alle liriche di Brecht). È in questa forma che il testo di Benjamin acquista un'enorme notorietà anche in Italia; ed è in questa forma che Einaudi lo ripropone, con l'aggiunta di una nota di Paolo Pullega, nel 1991, nel 2000 e infine nel 2008. Ma in realtà, già nel 2004 interviene un'importante novità: nel contesto delle *Opere complete di Walter Benjamin*, col volume VI viene proposta per la prima volta la traduzione (Filippini, integrata da Hellmut Riediger) dell'attuale *Dritte Fassung* (insieme ai *Paralipomena e materiale vario* e, in appendice, alla versione francese non tradotta). Come ormai noto, è la versione più estesa e densa dal punto di vista filosofico, nonché quella che Benjamin voleva inizialmente pubblicare. Se si tratta di un passaggio decisivo rispetto alla conoscenza e comprensione più ampia del lavoro benjaminiano per il lettore italiano, d'altra parte la scelta editoriale relativa alla numerazione complica ulteriormente le cose: mentre le *Gesammelte Schriften* l'avevano catalogata come *Seconda versione* del saggio, i curatori italiani decidono di fissarla come *Prima* (dattiloscritta), reputando «irrilevanti» le differenze tra questa e quella che per le *Gesammelte Schriften* era la *Erste* (manoscritta) (*Opere complete*, VI, p. 574). Ed è così che nel VII volume delle *Opere* (2006), l'attuale *Quinta versione*, all'epoca *Terza* secondo le *Gesammelte Schriften*, viene numerata come *Seconda*, ancora

datata al 1939 e resa di nuovo nell'ormai classica traduzione di Filippini.

Nel 2010 arriva il momento di una nuova edizione *separata* Einaudi: la curatela la firma Francesco Valagussa che, riproponendo sempre la traduzione di Filippini e dunque l'attuale *Quinta versione* come testo che fa da base, offre però in nota le varianti delle altre tre versioni del saggio allora disponibili. Alla numerazione per lettere di queste, A, B, C, D, corrispondono oggi, rispettivamente, la *Seconda*, la *Terza*, la *Quarta* e la *Quinta stesura*.

Giungiamo così al 2012, anno assai importante perché vede l'uscita di altre tre edizioni dell'*Opera d'arte* (nel 2010 infatti, con i settant'anni dalla morte di Benjamin, scadono anche i diritti sui suoi scritti). Non solo, è un anno importante perché in particolare con una di queste tre edizioni inizia a diradarsi la nebbia delle differenti versioni e della loro storia editoriale. Si tratta dell'edizione uscita per i tipi di Donzelli curata da Fabrizio Desideri: è la prima volta che tre versioni del saggio – quelle che oggi sono la *Terza*, la *Quarta* e la *Quinta* – vengono tradotte (da Massimo Baldi) in sequenza riportando, con estrema perspicuità filologica, le diverse varianti tra una stesura e un'altra e garantendo la massima leggibilità dei testi. È anche la prima volta che viene tradotta la versione francese, nonché proposta una nuova traduzione delle odierne *Terza* (lì *Seconda*) e *Quinta* (lì *Terza*) *versione*. A ciò si aggiungano il saggio introduttivo di Desideri (*I Modern Times di Benjamin*) e la *Nota al testo* di Baldi che riportano non poca chiarezza rispetto alla storia editoriale e alla genesi del saggio. Già qui peraltro, nonostante il volume dovesse ancora necessariamente basarsi su numerazione e datazione delle *Gesammelte Schriften*, si ipotizzava l'esistenza di una primissima versione in forma di bozza presente nel *Walter Benjamin Archiv* di Berlino e, in secondo luogo, si contestava la datazione dell'attuale *Quinta stesura* al 1939, suggerendo di considerare questa data un *terminus ad quem* (cfr. ivi, pp. VII-XII e pp. XLVII-XLIX). Procedendo lungo il corso del 2012, troviamo un'altra traduzione dell'odierna *Terza stesura*: è all'interno della raccolta *Aura e choc*, curata per Einaudi da Andrea Pinotti e Antonio Somaini,

i quali rivedono la prima traduzione uscita nelle *Opere complete* di Filippini-Riediger e, pur riprendendo la numerazione qui proposta, esplicitano già nella dicitura, fugando così ogni dubbio, che si tratta della prima versione *dattiloscritta* del testo; così nell'*Introduzione* (*Aura e choc*, p. 5) fanno riferimento a una primissima versione manoscritta risalente al settembre/ottobre 1935 (l'attuale *Seconda stesura*). Infine troviamo una nuova traduzione della *Quinta versione*, firmata da Rossella Rizzo, nel contesto di una breve raccolta di scritti di Benjamin, curata da Federico Ferrari per SE.

Nel 2013 è invece il turno di un'ulteriore nuova traduzione dell'oggi *Dritte Fassung* (qui però ancora *Seconda*), sempre all'interno di una raccolta di scritti benjaminiani sui media curata da Giulio Schiavoni. In nota vengono riportate le varianti più significative della *Quinta versione* (qui ancora *Terza*) e si problematizza la datazione al 1939 di quest'ultima, facendo riferimento alla posizione di «alcuni critici» secondo cui sarebbe da collocarsi «fra il 1936 e il 1937» (ivi, p. 67).

Ma intanto nel 2013 esce finalmente la nuova edizione critica tedesca del saggio sull'*Opera d'arte*. Chi scrive ha provato a riportarne i risultati più importanti all'interno di un volume dedicato dall'Associazione Italiana Walter Benjamin proprio a questa nuova uscita. Oltre ai contributi di molti studiosi, si è infatti in quella sede proposta, per la prima volta, la traduzione di quella che oggi sappiamo essere la *Prima versione* del testo benjaminiano. Traduzione preceduta da una *Nota critico-filologica* che provava a rimettere ordine nella diaspora delle numerazioni, datazioni ed edizioni (tedesche e italiane).

Ora, nel presente volume Bompiani di tutta questa articolata storia della ricezione dell'*Opera d'arte* in Italia non si trova traccia, se non nella *Bibliografia* finale curata da Tripepi. Eppure si sarebbe trattato di un ulteriore strumento critico non marginale per il lettore e studioso italiano.

In conclusione. Al netto dell'inevitabile saturazione del mercato apertosi attorno alla coppia Benjamin-*L'opera d'arte*, può vagheggiarsi, forse, un'ulteriore edizione italiana che ravvivi il confronto con questo testo a partire da una ben chia-

ra scansione in versioni, come da edizione tedesca – in cui il valore di esposizione dell'opera nel suo farsi sia ben evidenziato. Oltre ad agevolare senza ombra di dubbio la lettura, mostrerebbe infine una maggiore fedeltà al «modus operandi ac scribendi di Benjamin» (*L'opera d'arte*, ed. Bompiani, p. CXXI), sfruttando un criterio filologico in grado di dispiegare non solo il procedimento operativo del principio del montaggio, ma anche la dialettica, immanente alla riproducibilità, tra originale e copia: forse infatti più che come un *unicum* sempre *nachmontierbar* (ivi, p. LXXI), il *Kunstwerk-aufsatz* andrebbe colto, seriamente, come un «multiplo», fino in fondo nella «pluralità» delle sue versioni «ancora in cerca di un'ulteriore integrazione, assestamento e sviluppo» (F. Desideri, *I Modern Times* di Benjamin, pp. XI-XII).

Indice: Premessa gnoseocritica di Vincenzo Cicero; Introduzione storicofilosofica di Luciano Tripepi; Cronologia della vita e delle opere; Nota editoriale; Segni, sigle e abbreviazioni; *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*; *Apparatus maior*; Sinossi delle cinque versioni e della presente collazione; Documenti – I. *Paralipomena*; II. Lettere; Note ai testi; Bibliografia; Terminologia; Indice dei nomi.

Kidd, D.C., Castano, E., 2013: *Reading literary fiction improves theory of mind*, "Science" 342, pp. 377-380.

Black, J.E., Barnes, J.L., 2015a: *The effects of reading material on social and non-social cognition*, "Poetics" 52, pp. 32-43.

Black, J.E., Barnes, J.L., 2015b: *Fiction and social cognition: The effect of viewing award-winning television dramas on theory of mind*, "Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts" 9, pp. 423-429.

Bormann, D., Greitemeyer, T., 2015: *Immersed in virtual worlds and minds: Effects of in-game storytelling in immersion, need satisfaction, and affective theory of mind*, "Social Psychological and Personality Science" 6, pp. 646-652.

Pino, M.C., Mazza, M., 2016: *The use of "literary*

*fiction" to promote mentalizing ability*, "PLoS One" 11.

Panero, M.E., Weisberg, D.S., Black, J., Goldstein, T.R., Barnes, J.L., Brownell, H., Winner, E., 2016: *Does reading a single passage of literary fiction really improve theory of mind? An attempt at replication*, "Journal of Personality and Social Psychology" 111, pp. 46-54.

Kidd, D.C., Castano, E., 2017: *Panero et al. (2016): Failure to replicate methods caused the failure to replicate results*, "Journal of Personality and Social Psychology" 112, pp. 1-4.

Panero, M.E., Weisberg, D.S., Black, J., Goldstein, T.R., Barnes, J.L., Brownell, H., Winner, E., 2017: *No support for the claim that literary fiction uniquely and immediately improves theory of mind: A reply to Kidd and Castano's commentary on Panero et al.*, "Journal of Personality and Social Psychology" 112, pp. 5-8.

Samur, D. Tops, M., Koole, S.L., 2018: *Does a single session of reading literary fiction prime enhanced mentalizing performance? Four replication experiments of Kidd and Castano (2013)*, "Cognition and Emotion" 32 (1): pp. 130-144.

Van Kuijk, I., Verkoeijen, P., Dijkstra, K., Zwaan R.A., 2018: *The effect of reading a short passage of literary fiction on Theory of Mind: A replication of Kidd and Castano (2013)*, "Collabra: Psychology" 4 (1), 7. DOI: <https://doi.org/10.1525/collabra.117>

(di Gianluca Consoli)

Since Kidd and Castano (2013) various studies have investigated the effect of fiction on the so-called cognitive empathy, that is the ability to understand others' perspective, with the use of the "Reading the Mind in the Eyes Test" (RMET). The RMET is a performance-based measure. It shows respondents pictures of actor's eye-region and asks which of the four possible mental states is associated to that people. Respondents choose among four terms to indicate what each photographed person was thinking and feeling. The correct responses indicate the ability to understand and pair mental-state terms with static non-verbal cues.

Kidd and Castano (2013) reported that a brief, one-time exposure to literary fiction can immediately enhance cognitive empathy as measured by the RMET. In this study participants were randomly assigned to read short excerpts of literary or popular fiction texts, expository non-fictional texts and no texts. Participants in the literary fiction condition showed higher scores on the RMET compared to those in the other conditions. Various replications and extensions of Kidd and Castano (2013) found similar results. Adopting a within-subjects design, Black and Barnes (2015) replicated the result concerning reading literary fiction vs. nonfiction, but the effect size was smaller than the one reported by the between-subjects design of Kidd and Castano (2013). Pino and Mazza (2016) extended Kidd and Castano (2013) in two important ways. First, to match more ecological conditions, participant read a whole book. Second, they underwent a large battery of mentalizing and empathy tests during the pre- and post-reading phase. The results during the pre-reading phase showed no significant differences among groups. In line with prior experiments, after the reading phase, the literary fiction group showed improvements in mentalizing abilities, in particular in two tests: the RMET and the “First and Second Order False Belief Task”, designed to evaluate the ability to solve problem involving first-order and second-order attributions of false beliefs. Black and Barnes (2015b) and Bormann and Greitemeyer (2015) found similar results on the RMET using other media, respectively award-winning TV dramas vs. documentary TV programs, and video games, introduced in a narrative way vs. in a technical way.

However, the replications of Panero et al. (2016) and Samur et al. (2017) did not find the results of Kidd and Castano (2013). These two studies had a higher statistical power because they had a larger sample (respectively, 792 and 1006 participants) than Kidd and Castano ([2013]; 356 participants). Kidd and Castano (2017) argued that the study of Panero et al. (2016) does not represent either an exact or a close conceptual replication of Kidd and Castano (2013) due to the

failure of random assignment and the failure to exclude people who did not read the text on the basis of reading time data. After removing those cases in which the participants were not exposed to any manipulation and the data showing no random assignment, a *post hoc* reanalysis supported the prior research (Kidd and Castano [2013]; Black, Barnes [2015a]; Pino, Mazza [2016]), showing that reading literary fiction improves the theory of mind compared to reading popular fiction. However, the re-analysis also showed that participants in the expository non-fiction condition obtained a better score on the RMET than those in the popular fiction condition but similar to those in the literary fiction conditions. Thus, as it is stressed by Panero et al. (2017), this result failed to replicate the pattern of findings reported in the original study of Kidd and Castano (2013).

This unusual and odd controversy still persists in the present year. Van Kuijk et al. (in press) replicated the findings of Kidd and Castano (2013), while in the new three studies conducted by Kidd and Castano (personal communication) only one is a clear replication of Kidd and Castano (2013). So at present the findings concerning the effect of fiction on social cognition are mixed and hesitant. Taken together, they indicate the fragility of the priming paradigm, focused on the effect of one brief exposure to a short excerpt of the priming stimulus: texts are too short, the exposure is too brief, there is not a delay (Panero et al. [2016]; Samur et al. [2017]). Moreover, the general use of RMET provides measures only of very basic skills of cognitive empathy. Materials are arbitrarily chosen and often in an attempt to support pre-existing assumptions. There is not empirical control of many variables that may be at play during the experiments. How people are reading is not considered. Samples are very small and in large part they are formed by non-interested and non-motivated individuals. In short, in order to solve the controversy concerning the effect of fiction on cognitive empathy more real-life measures and ecological conditions are needed.