

Marianna Scamardella

Stefano Ercolino, Massimo Fusillo
Empatia negativa. Il punto di vista del male
Milano
Bompiani
2022
ISBN 978-88-3010-315-3

Empatia negativa. Il punto di vista del male offre una ricognizione tesa a indagare i motivi per cui nella letteratura e, più in generale nelle opere d'arte, il punto di vista del male turba e al tempo stesso attrae più del bene. Prendendo spunto da Theodor Lipps, uno dei padri fondatori del dibattito contemporaneo sull'empatia in filosofia e in psicologia, Stefano Ercolino e Massimo Fusillo – attraversando diversi ambiti di studio, tra i quali letteratura, arte, teatro, pittura, cinema – si prefiggono di dimostrare come personaggi dediti al male, scene di violenza, oggetti o spazi connotati negativamente stabiliscano un certo tipo di relazione empatica con lettori, spettatori, visitatori, fatta simultaneamente di attrazione e repulsione.

Partendo dall'opera di Hans Robert Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, in cui lo studioso – guardando alla metaforologia di Hans Blumenberg – mette in risalto «il ruolo del distacco nel godimento estetico di una negatività oggettiva» (p. 47), Ercolino e Fusillo compiono un passo ulteriore dando prova di come l'empatia negativa, nel momento in cui non è più solo un fattore estetico e catartico, diventi accostamento all'Altro, «un Altro dotato di facoltà cognitive e in grado di provare emozioni; un Altro con cui possiamo empatizzare (sentire con), o identificarci (considerarci un tutt'uno, immedesimarci in maniera più o meno completa)» (p. 68). Vi è dunque un superamento dell'idea di «distanza protettiva» che «appare cruciale in Jauss per la comprensione dell'esperienza estetica» (p. 46). In altri termini, non si guarda più alla metaforologia del «naufragio con spettatore» di Hans Blumenberg «per mettere in risalto il ruolo del distacco nel godimento estetico» (p. 47). Piuttosto, i due autori di *Empatia negativa* dimostrano come si annulli «la funzione della distanza» (p. 49), già teorizzata da Hume nel *Trattato sulla natura umana*, per approdare definitivamente a una congiunzione con l'Altro per cui – come afferma Catherine in *Cime tempestose* – «I am Heathcliffe». L'identificazione della giovane donna, la quale si eleva a simbolo di bene, fluisce nella coscienza del personaggio che rappresenta contrariamente il male. Viceversa, chi rappresenta il male può sentirsi esattamente l'opposto, come attesta un verso di *Paradiso perduto* di Milton in cui Satana, cosciente della «tragica impossibilità di scampare al suo destino, poiché egli stesso è l'inferno dal quale desidererebbe fuggire», afferma: «a confronto dell'inferno che subisco mi sembra di essere un cielo» (p. 92). Grazie a una marcata capacità retorica, «tratto che caratterizza con una certa sensibilità i personaggi letterari e suscita empatia negativa» (p. 93), il lettore si sente emotivamente coinvolto. A tal riguardo, un altro esempio tra i più affascinanti è quello di Iago, il quale progetta la fine di Otello e, rovesciando l'*Esodo* biblico («I am what I am»), afferma: «I am not what I am», esplicitando in altri termini la negazione di se stesso. Iago non dice quello che è, ma afferma la propria identità negandosi e aprendo in tal modo un più ampio orizzonte interpretativo.

Personaggio letterario altrettanto efficace è quello di Medea, a cui Euripide affida «uno spazio inedito e molto corposo alla vita interiore» (p. 123). Grazie a tre ampi monologhi, il linguaggio retorico utilizzato permette un grado di empatia tale per cui noi «diventiamo» Medea, nel senso che «entriamo nella sua mente, capiamo la sua condizione di donna barbara sfruttata e abbandonata, e comprendiamo così anche le motivazioni del suo atto abnorme, che la farà diventare un personaggio negativo per eccellenza» (p. 125).

Il lettore, nel caso di un libro, o lo spettatore per quel che concerne arte e cinema, subiscono dunque quello che, in un articolo intitolato *Sympathy and Fascination*, Katherine Tullmann ha definito «fenomeno della comprensione per il diavolo» (p. 57), intesa come attrazione per il male, poiché è maggiore l'accostamento a personaggi negativi. Come notano ancora Fusillo ed Ercolino – trascorriamo, per esempio, una gran quantità di tempo con Nikolaj Stavrogin leggendo *I demoni* di Dostoevskij e proprio «l'insistenza sul tormento derivante dalla consapevolezza della gravità delle azioni che ha commesso spingono il lettore a instaurare uno stretto e disturbante rapporto empatico con il personaggio» (p. 58).

Pertanto, l'empatia negativa è «un'esperienza estetica» che consiste in «un'empatizzazione catartica di personaggi, figure, performance, oggetti, composizioni musicali, edifici e spazi connotati in maniera *negativa* e *seduttiva* in modo disturbante» (p. 70), come attesta almeno un'altra opera paradigmatica, *Lolita* di Nabokov, in cui il lettore sa chi è Humbert e cosa ha fatto, «sa che è soltanto lui il responsabile della disperazione che ora sta provando» e dunque agisce in maniera ambivalente «*oscillando* tra tensione emotiva (empatia) e distacco» (p. 78).

Un'altra importante differenza che viene chiarita dagli autori consiste nei due significati – non sovrapponibili – di allineamento e adesione. Se nei confronti di Humbert il lettore è «allineato», ma non aderisce poiché «è ostacolato da una barriera della moralità» sapendo che l'uomo è «un assassino e un pedofilo» (p. 77), diversa è la reazione empatica per la piccola Cosette nel romanzo di Hugo, *I miserabili*. Dalla «tremante adesione» al primo, si passa infatti ad un'aderenza nei confronti della seconda, poiché il lettore è cosciente dell'intensità della sofferenza psicologica manifestata dalla bambina, vittima di soprusi e vessazioni da parte degli adulti, per cui, oltre ad allinearsi con il personaggio, vi aderisce.

Dopo un'attenta disamina rivolta al male tra letteratura e teatro, Ercolino e Fusillo spiegano il sottotitolo del loro libro ponendo l'attenzione sul significato dell'espressione «punto di vista», questa volta servendosi del cinema. Proprio quest'ultimo, infatti, «ci fa accedere alla soggettività dei personaggi», tenendo conto dell'equivalenza «fra lo sguardo della macchina da presa e lo sguardo di un personaggio» (p. 286). Tale tecnica, chiamata «soggettiva», «non sempre implica una comunicazione di pensieri, emozioni, conflitti, insomma di tutto quello che chiamiamo soggettività» ma, al contrario, «viene usata per creare suspense, lasciando lo spettatore nell'assoluta ignoranza della vita interiore del personaggio» (p. 287). Partendo dunque dalla letteratura che permette la nascita del punto di vista grazie a Flaubert e alle teorie successive di Henry James e, passando per la teoria strutturalista di Genette, che ha incrociato su più livelli il punto di vista percettivo, emotivo, informativo, ideologico, il cinema offre senz'altro il suo culmine di fascinazione prospettica. In particolar modo, gran parte della cinematografia restituisce una forma di attrazione per il male, come attestano, tra gli altri, i lavori di Orson Welles il quale «ha sempre prediletto personaggi eccessivi, debordanti, titanici» o «i numerosi personaggi negativi che assumono spessore espressivo nel cinema di Hitchcock» (p. 290).

Empatia negativa è, pertanto, l'esito di studi condotti nella direzione di un'aggiornata teoria estetica che mira a dimostrare come «con empatizzare non intendiamo alcuna adesione morale, alcuna complicità ideologica, alcuna *allegiance*: solo un allineamento che è frutto di molteplici strategie narrative» (p. 308).

Un'ultima attenzione va riservata alla nuova nozione di «eroe negativo» che i due autori ritengono non connessa a e quella di «antieroe». Quest'ultimo designa piuttosto l'inefficienza dell'uomo novecentesco privo di determinazione e coraggio, mentre l'eroe negativo agisce e «compie azioni del tutto inaccettabili per il sistema morale contemporaneo» pur mantenendo uno statuto eroico (p. 312). Nella sua tensione tragica suscita empatia e in questa contraddizione risiede tutto il suo fascino.

Proponendo un attraversamento ampio e profondo della funzione del male in ottica intermediale, Ercolino e Fusillo offrono con questo volume un importante contributo critico, estetico e teorico che

definisce la nozione di empatia negativa nel segno di un superamento del *piacere* estetico, e della definizione complessa di un'*esperienza* estetica, dove si dà un'alternanza tra prossimità e distanziamento: o meglio (nel solco di Georges Didi-Huberman, da cui è ripresa la citazione) tra «momenti di prossimità empatici – interpretativi e inverificabili» e «momenti di distanziamento critico – coscienti e verificabili» (p. 231).