

Negli Occhi dell'Axolotl
ovvero
Empatia Astrazione Straniamento

di Nicola Ferrari
Nicola.ferrari@edu.unige.it

Some short stories in the dazzling production of Cortázar and Borges offer crucial experiments in the narrative translation of the Self in the Other. Methodologically distant but critically integrable theoretical perspectives (from Worringer to Nussbaum) permit us to investigate them as effective and affective paradigm of the Literary form of empathetic practice, in its irreducible complexity.

Keywords: Estrangement, Cultural appropriation, Metamorphosis, Emotions

ma a un certo punto, quando riuscì a vedere se stessa, Jeanne e il bambino in braccio, quando senza volerlo diventò insieme protagonista e osservatrice (come uno scrittore oggettivizza un'esperienza vissuta prima di afferrarla come scrittore), di colpo vide – da una distanza abbastanza lontana per racchiudere lei, Jeanne e il bambino ma abbastanza vicina da poter restare, anche solo per un attimo, un'osservatrice obiettiva – le loro ombre bianche ritagliate sullo sfondo scuro della notte.

Danilo Kiš, *Psalam 44*

1. *JLB*

Che cosa si prova ad essere Averroè – che (piccolo? grande?) dolore si genera nel processo di una sconfitta (una *poetica* disfatta: proporsi proprio quel fine negato solo a chi se lo propone); che cosa accade (nel segreto invisibile spazio della sua coscienza) quando Averroè cerca di capire il significato degli oscuri concetti aristotelici di *tragedia* e *commedia* (irriducibilmente opachi per chi non possa neppure immaginare (dall'interno del suo mondo islamico) che cosa sia (che cosa rappresenti) un teatro) (la Ricerca *di* (specificazione soggettiva) Averroè) –. Che cosa si prova ad essere Borges¹ – che prova (per via narrativa) ad essere Averroè (la Ricerca *di* (specificazione oggettiva) Averroè) e condivide il processo di sconfitta (la figura del suo personaggio gli si dissolve

¹ Jorge Luis Borges, "La buscardas de Averroes", in *El Aleph*, Losada, Buenos Aires 1949.

bruscamente sull'ultima pagina mentre la scrive) scoprendo nel suo tentativo di rappresentazione (appropriazione) coscienziale un turbinoso regresso all'infinito (di un'immedesimazione (transustanziazione?) che dipende da un atto di scrittura che dipende da un'immedesimazione che) –.

Che cosa si prova a essere Otto Dietrich zur Linde (nazista ideale) (ideale di nazista?), appassionato di musica e metafisica (sensibile ascoltatore di un venerato Brahms, acuto lettore di un adorato Schopenhauer), scrupoloso vicedirettore del campo di concentramento di Tarnowitz – che, la sera prima di essere giustiziato, non ha paura (la sua carne può avere paura, non lui), non vuole giustificarsi (sarebbe codardia) (sarebbe negare quell'ordine segreto e necessario nella successione degli eventi che ci confonde con la divinità), non vuole essere perdonato (non c'è colpa in lui) (non reputa ci sia colpa in lui), ma vuole essere compreso (e, in lui, attraverso di lui, la moralità profonda e radicale della sua Germania, che a costo di precipitare nell'inferno si è impegnata produrre il cielo di un uomo nuovo, un ordine nuovo). Che cosa si prova a essere Borges² – che (più di chiunque altro avendo potuto desiderare che la Germania fosse sconfitta, e più di chiunque altro avendo potuto sentire nella sua anima la piaga non rimarginabile del destino tedesco) prova (per via narrativa) a (farci) essere Otto Dietrich zur Linde e scopre che nella realtà non esistono assassini (solo individui che la torpida inerzia del linguaggio include in quella vaga categoria) (come chiunque abbia letto *Delitto e Castigo* (e per questo sia stato Raskolnikov) non può non sapere).³

2. ZS

Quanto (se) sia possibile (se sia lecito) usare la Letteratura come sensibilissimo strumento ottico per (rendere trasparente) (mettere a fuoco) accedere alla materia cieca della coscienza altrui è problema capitale (di esistenza, di poetica) affrontato da Zadie Smith nelle pagine di *Fascinated to Presume: In Defense of Fiction*.⁴ La sua complessa costituzione autoriale (di narratrice di universi finzionali espansi e gorgoglianti), le

² Jorge Luis Borges, “Deutsches Requiem», 1946, in *El Aleph*, cit. – cinquantasette anni dopo, Jonathan Littel, nelle sue *Bienvieillantes* (esecrate da Daša Drndić, nel suo durissimo e perturbante *Bellavista*), ripeterà l'esperimento, impegnandoci a comprendere (perdonare?) la coscienza (la tragedia) (la colpa l'innocenza) del criminale di guerra Max Aue (come sosteneva l'Humbert Humbert di Nabokov si può sempre contare su un assassino per una prosa ornata) –.

³ J. L. Borges, “El Verdugo piadoso”, in *Nueves ensayos dantescos*, Espasa Calpe, Buenos Aires 1982.

⁴ Z. Smith, *Fascinated to Presume: In Defense of Fiction*, in ‘The New York Review of Book’, October 24th, 2019

permette di percepire nello spazio di risonanza della sua testa una complessa polifonia di voci *contraddittorie* (all'interno della quale (tra voci sentite lette interiorizzate) la sua voce non riesce mai a distinguersi completamente), desiderando (quindi) sapere che cosa si prova a essere chiunque altro (a credere in quelle cose nelle quali non crede) (percependo le percezioni di tutti questi stranieri al suo Sé (con loro per loro dentro di loro attraverso di loro) estrapolandole dalle proprie percezioni) – e intende la sua attività di scrittura (e lettura) come estensione (proiezione nella dimensione dell'immaginario) di questa condizione vitale di moltiplicazione dell'Io (che, nel campo del romanzo, muta e si deforma, attraversa (assomma colleziona collaziona) identità: maschio femmina, bianco bruno nero, bimbo adulto, omosessuale eterosessuale fluido, liberale radicale conservatore, ateo pio, vivo sofferente morto) –; la sua acuta sensibilità intellettuale (di autrice britannica di madre giamaicana), tuttavia, le impone un sospettoso distanziamento da questa trionfale figura (whitmaniana) della scrittura intesa come «contenere moltitudini». Fare romanzi nel senso di un'immersione mimetica nei segreti *riservati* giardini, interni alle coscienze (alle storie, ai linguaggi) altrui rappresenta un momento della profonda fascinazione per l'alterità che realizza il sogno utopico del contatto interpersonale (tra vivi e vivi tra vivi e morti), grazie a una (medianica?) capacità di attraversare gli inviolabili confini della pelle (ri-animando una materia altrimenti inerte (e perduta e inattuabile) per noi), oppure una compiaciuta perversione voyeuristica, oppure un'esecrabile pratica di colonizzazione (ulteriore capitolo della maschile storia di appropriazioni culturali scritta con inchiostro di sangue e pena dalla nostra civiltà)?

Contro le sue stesse vocazioni (tentazioni costituzioni) borghesi, dolorosamente, Zadie Smith si domanda se dovremmo scrivere (e quindi: leggere?) solo di chi è fondamentalmente *come noi* – solo un nazista (una donna un pipistrello un assicuratore) può sapere (e quindi scrivere e quindi capire) che cosa si prova a essere un nazista (una donna un pipistrello un assicuratore) –: se ogni forma di identità si deve eticamente considerare come un paradigma *incommensurabile* rispetto a qualsiasi altra identità (un sistema chiuso, inattuabile (non introducibile) in altri sistemi, per preservarsi dai rischi dei sistemi dominanti fagocitanti assimilanti), la coscienza si chiude a mistero impenetrabile, si sottrae a ogni istanza di rappresentazione, a ogni ipotesi di conoscenza

finzionale, sottrae a ogni Letteratura il suo oggetto privilegiato, la fondazione della sua possibilità stessa.

3. MCN

Negando questa possibilità di costruire (effettivi efficaci) ponti tra la mia e le altrui coscienze (cioè: negando la Letteratura) verrà meno la possibilità di riconoscere una analogia di sostanza tra me e qualunque altro io che prova emozioni (qualunque io sofferente di piccoli o grandi dolori) e quindi, sulla scia di Rousseau e Aristotele, verrà meno (all'essere umano) qualsiasi possibilità di compassione. Senza empatia – senza la ricostruzione immaginaria dell'esperienza coscienziale di chi patisce (senza la «messa in scena partecipativa della situazione di chi soffre») (cioè, ancora: senza Letteratura) – la nostra capacità di comprensione emozionale degli altri (e del mondo) (quella *intelligenza* delle Emozioni alla quale la filosofa umanista Martha Nussbaum ha dedicato un saggio seminale) risulterebbe se non affatto impossibile certamente dimidiata (così come la nostra comprensione morale della *fragilità* (cioè, l'accidentalità necessaria) *del bene* ha bisogno della sperimentazione finzionale offerta dalla tragedia).⁵

4. JC EC

In questa prospettiva, la Letteratura (come dispositivo auricolare di auscultazione (amplificazione) delle irriducibili molteplici *voci di dentro*) (non solo possibile, non solo lecita (nonostante i motivati timori) ma necessaria) definisce e realizza una suprema (altrimenti inattuabile?) forma di pietà che non solo lega e rapporta (commisura in uno spazio unitario) le differenti persone umane ma è in grado di fare attraversare persino i confini di specie. Il narratore cortazariano inteso per ore ad osservare (nella loro immobilità, nei loro oscuri movimenti di larvali batraci) (a penetrare col suo sguardo) i

⁵ «Le narrazioni alle quali tendiamo a rivolgerci per sviluppare la compassione attraverso le arti sono quelle delle situazioni tragiche [...] [che] inducono alla compassione il proprio pubblico invitando sia all'empatia, sia al giudizio delle analoghe possibilità. E contribuiscono a costruire in modo più diretto i giudizi costitutivi della compassione, quello di serietà e quello dell'assenza di colpa [...] le tragedie favoriscono l'interesse per gli altri diversi da noi, attraverso le avvincenti risorse della poesia e del dramma [...] le rappresentazioni tragiche promuovono l'ampliamento dell'interesse collegando potentemente l'immaginazione alle peripezie della vita di qualcun altro. Così, anche se nessuna di esse è di per sé affidabile dal punto di vista eudaimonistico, le tragedie sono potenti meccanismi per favorire l'estensione del giudizio eudaimonistico», «secondo Nietzsche questa esperienza [*scilicet*: la tragedia] aiuta la gente ad abbracciare la propria vita. Secondo Sofocle (a lui molto vicino) – e anche secondo me – la aiuta ad abbracciare la vita degli altri», M. C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni* (2001), traduzione di R. Scognamiglio, il Mulino, Bologna 2014, pp. 421-422, p. 423; v. anche M. C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, 1986

misteriosi arcaici *Axolotl*⁶ nell'acquario del *Jardin des Plantes* (lo sguardo spento dei loro orifizi oculari a spillo), ne immagina la coscienza (sepolta in quei corpi (disperati?) condannati al silenzio degli abissi), ne percepisce progressivamente la prospettiva (a loro non piace muoversi nell'acquario così stretto), la segreta volontà (di abolire lo spaziotempo), ne riconosce la sofferenza (muto e imbavagliato messaggio di dolore) in ogni fibra del suo corpo, comprende il legame profondo che lo unisce a loro (attraverso qualcosa di infinitamente perduto e distante), fino allo scambio fatale e definitivo (il narratore è ora l'axolotl che guarda il suo precedente io come un lui, fuori dall'acquario). Compie in questo modo (fino al sacrificio (transustanziazione) di sé) quella (religiosa: unificante, pietosa) *missione dello scrittore*, che per Elias Canetti si vuole estremo esercizio di metamorfosi (in ogni singolo essere che vive, che esiste e percepisce), unica resistenza possibile (concessa, dovuta a donne e uomini) per opporsi all'oltraggio inaccettabile della morte⁷ – e in questo senso: esperienza tragica, orrorifica, del caos del mondo (del mondo come caos), assunto su di sé (in sé dentro sé) per poterlo (provare a) esorcizzare.⁸

5. WW

Rispetto a questa ipotesi di connessione tra l'empatia letteraria e la sensibile esposizione allo spaventevole groviglio del mondo (che la presenza di soggetti coscienziali (irriducibili e proliferanti) rende assurdo, che il destino di estinzione di quei soggetti (irreversibile e cogente) rende angosciante), la *Einfühlung* artistica teorizzata da Wilhelm Worringer (nella prospettiva metodologica di una psicologia dello stile) ad inaugurazione (e giustificazione storica) del secolo dei modernismi sembra proporre una prospettiva completamente rovesciata. L'individuata dicotomia tra Empatia e Astrazione (che si aggiunge e interseca a precedenti opposizioni estetiche binarie di Nietzsche, Wölfflin, Riegl, suo maestro) permettendo di definire teoreticamente la storia

⁶ J. Cortázar, "Axotl" in *Final del Juego*, Sudamericana, Buenos Aires 1964.

⁷ «Non può essere compito dello scrittore lasciare l'umanità in balia della morte (...) nessuno sia respinto nel nulla, neanche chi ci starebbe volentieri. Si indaghi sul nulla con l'unico intento di trovare la strada per uscirne, e questa strada la si mostri ad ognuno», Elias Canetti, *La coscienza delle parole*, traduzione di R. Colorni, in *Opere. 1973-1987*, a cura di G. Cusatelli, Bompiani, Milano 1993, pp. 374-375.

⁸ «Lo scrittore è l'essere più vicino al mondo ogni volta che reca in sé il caos (...) non lo apprezza affatto, nel caos non si trova a suo agio [...] quel caos lo odia e non rinuncia alla speranza di poterlo dominare per gli altri e dunque anche per sé», *ivi*, p. 372.

dell'arte come un campo generato dalle due polarità rappresentative opposte – naturalista (figurativa) e antinaturalista (non figurativa) – (contestando storicamente la presunta originarietà (come legittimazione ideologica di una maggiore naturalità) della prima rispetto seconda), è fondata dall'allora giovane (e visionario) studioso su un radicale contrasto nella relazione affettiva tra persona umana e mondo: euforica o disforica, segnata dall'azione della felicità o dalla reazione alla paura.⁹ Lo smarrirsi in un universo che non presenta riconoscibili punti (figure) di riferimento (né chiaramente tracciati cammini) (in un cielo di stelle infinite senza costellazioni) – per il Lukács che in quello stesso intorno epocale elaborava la sua *Teoria*: il disorientamento (la worringeriana *agorafobia spirituale*) di una cultura *assolutamente* moderna (*del romanzo*) alla disgregazione (nostalgica) dell'integrata visione greca (dell'epica) – per Worringer costituisce un'esperienza psicologica primitiva, riflessa, sul piano stilistico (di sua pertinenza), in una astrazione geometrica pura liberantesi da ogni istanza di correlazione con il mondo esterno (o per lo meno capace di sostituire alle aggrovigliate forme organiche del vivente le pacificanti (in quanto aliene, distanti e distinte) strutture cristalline dell'inorganico. L'alternativa tra le due attività (estetiche) dell'Io – di espansione (nell'oggetto (estetico): per immedesimazione in esso, godimento di sé oggettivato), di delimitazione (rispetto all'oggetto (estetico): per distrazione da esso) –¹⁰ soddisfacendo differentemente una medesima esigenza (umana) di serenità (il significato di ogni arte sospesa sull'abisso dell'esistenza) si rivela un'alternanza, un ritmo di sistole e diastole, fasi di respiro necessarie al mantenimento di un unico ciclo vitale.¹¹

⁹ «Mentre l'impulso di empatia è condizionato da un felice rapporto di panteistica fiducia tra l'uomo e i fenomeni del mondo esterno, l'impulso di astrazione è conseguenza di una grande inquietudine interiore provata dall'uomo di fronte ad essi», W. Worringer, *Astrazione e Empatia* (1908), a cura di Andrea Pinotti, Einaudi, Torino 2008, p. 18.

¹⁰ «Nell'uomo primitivo era prevalente l'istinto per la cosa in sé»; il primo piacere cercato nell'arte (bisogno di quiete, rispetto all'«immane groviglio dell'immagine del mondo») quindi «non consisteva nella possibilità di proiettarsi negli oggetti del mondo esterno, e in questi godere di se stessi, bensì nell'isolare il singolo oggetto dalla sua arbitrarietà e apparente casualità, nell'immortalarlo accostandolo a forme astratte, e nel trovare quindi in tal modo un punto di quiete nella fuga dei fenomeni. Il loro impulso più forte era, per così dire, quello di strappare l'oggetto dal suo contesto naturale, dall'inarrestabile fluire dell'esistenza, di affrancarlo da tutto quanto in esso era dipendenza dalla vita, cioè da ogni arbitrarietà, di renderlo necessario e inalterabile, di avvicinarlo al suo valore *assoluto*», *ivi*, pp. 21, 20.

¹¹ «I due poli sono soltanto livelli diversi di una comune esigenza [...] essenza ultima e più profonda di ogni esperienza estetica: l'esigenza di autoalienazione. Nell'impulso di astrazione l'intensità dell'impulso di autoalienazione è incomparabilmente più grande e più coerente [...] non è caratterizzato come nel bisogno di empatia, dall'impulso a spogliarsi del proprio essere individuale, ma da quello di redimersi dalla casualità dell'esistenza umana nel suo insieme, dall'apparente arbitrarietà della vita organica in generale, attraverso la contemplazione di qualcosa di necessario e inalterabile», «il bisogno di empatia e quello di astrazione sono i due poli della sensibilità artistica dell'uomo [...] termini

6. JC EC

L'impossibilità di concepire un movimento empatico (di avvicinamento, in ingresso) privato del bilanciamento di un contro-movimento astratto (di distanziamento, in uscita) (e viceversa) (ci) permette di riconsiderare in tutta la sua complessità l'articolazione del dentro e del fuori – *chi* sta dentro *chi* sta fuori dall'acquario di Cortázar (e: chi scrive il racconto che stiamo leggendo?) –¹² riconoscendone la misteriosa continuità¹³ sulla quale fondare la possibilità di metamorfosi – nel suo significato più radicale (propugnato, si è letto, da Canetti): il processo enigmatico del quale scrittrici scrittori sarebbero i responsabili Custodi (mantenendo aperte (nell'unico modo possibile) le vie di accesso tra le persone umane, permettendo di cogliere la vera sostanza di ogni essere vivente –.

7. MCN

(io come altro, io come io, altro come io, altro come altro: sospendendo sublimando ristabilendo confini di identità) La Letteratura è in grado di produrre questa rivelativa esperienza esistenziale (estetica) della metamorfosi – emotiva, coscienziale (coscienziale in quanto emotiva) – in virtù della sua forma (lo si è letto in Aristotele)¹⁴ (o meglio (come

antitetici che in linea di principio si escludono a vicenda [...] in realtà la storia dell'arte non è che un ininterrotto conflitto tra queste due tendenze», *ivi*, pp. 28, 47.

¹² «C'è stato un tempo in cui pensavo molto agli axolotl [...] Ora sono un axolotl»; «Lui è tornato tante volte, ma ora viene di meno (...) Ora sono definitivamente un axolotl, e se penso come un uomo è solo perché ogni axolotl pensa come un uomo sotto la sua immagine di pietra rosa [...] E in questa solitudine finale, alla quale lui non fa ritorno, mi consola pensare che forse scriverà qualcosa su di noi, credendo di immaginare un racconto scriverà tutto questo sugli axolotl», J. Cortázar, *Animalia, cit.*, pp. 5, 11. Come nell'explicit dell'escheriano racconto "Borges y Yo" (nella sfocatura narrativa di Borges, sospeso (diviso? moltiplicato?) tra io(borges?)narratore e lui(borges?)autore), in conclusione, non sappiamo più attribuire una chiara e definita identità di genere all'io finzionale della pagina (uomo? axolotl?).

¹³ «la relazione che si instaura fra il Sé e l'Altro (oggetto o soggetto che sia) contempla il manifestarsi di un dentro nel fuori, di un'anima in un corpo, di un carattere in un gesto, di un'interiorità in un'esteriorità, di una spiritualità in una sensibilità. Sbaglieremmo però se intendessimo questo manifestarsi, questo esprimersi, come incentrato sul polo del "dentro", come se il "fuori" non fosse altro che l'estrinsecazione materiale o mediale di un significato già interiormente costituito. [...] Non v'è dipendenza del fuori dal dentro, ma piuttosto – come ebbe a ben vedere Simmel parlando dei ritratti di Rembrandt (ma il suo argomento può essere senz'altro esteso all'esperienza artistica tout court) – circolarità di dentro e fuori, azione reciproca e mutuo rimando: questo fuori, nella sua configurazione sensibile, lo comprendo solo se lo colgo come il fuori di un dentro, al quale rimanda come al nucleo della sua manifestazione; ma del dentro non ho notizia se non appunto dal fuori, da quei tratti che mi si danno nella percezione», A. Pinotti, "Quasi-soggetti e come-se: l'empatia nell'esperienza artistica", in *psicoArt*, 1, 2010, pp. 16-17; si veda anche l'incantata metalessi (che prepara alla conclusione del nostro discorso) di 'Continuidad de los Parques', in J. Cortázar, *Final del juego, cit.*

¹⁴ Tutte le reazioni emozionali (nei confronti dei personaggi, dell'autore implicito («visione della vita intrinseca al testo nel suo complesso»), delle proprie possibilità: per condivisione o reazione, a diversi piani di specificità e generalità)

la musica):¹⁵ in virtù del suo essere una forma). È sul piano strutturale della costruzione narrativa (nella sovrapposizione, inversione, condensazione, reiterazione, manipolazione, scomposizione delle linee temporali, degli spazi di azione, dei flussi prospettici di informazione) che la mimesi degli eventi finzionali genera i fenomeni emozionali interni a chi legge, condizione necessaria alla liberatoria delocalizzazione coscienziale (che permette di misurare ogni (piccolo grande) dolore che si incontra domandandosi (come suggerisce Emily Dickinson) quanto peserebbe se fosse proprio) (penetrando nel nostro dentro più intimo e denso per uscirne fuori negli innumerevoli altrove dei personaggi, a nostro personale vantaggio, e rischio).

8. ZS

La dimensione formale (quindi: intrinsecamente mediata), attraverso cui si attua la sua sperimentazione empatica, libera la Letteratura dall'ipoteca di una sua assolutistica (imperialistica) vocazione all'appropriazione indebita e totalizzante, la espone (fragile, fluida, in costante revisione dei suoi mezzi) al brivido del fallimento, al palpito dell'incertezza.¹⁶ Non la valutiamo per la sua *hubrys* di «*containment*», ma ci accostiamo a lei nella «*fascination of presumption*» (Zadie Smith lo ha scoperto in Emily Dickinson, «*still fascinated to presume*» che alcuni (degli affetti altrui) siano come i suoi «*That Some—are like my own—*»): la presunzione che (alcuni degli) stati emozionali di persone immaginarie (attraverso la macchina letteraria che li genera e li offre a noi) *possano* entrare in comparazione (relazione risonanza) con i *nostri* (possano essere assimilabili, condivisibili, scambiabili) – diventare reali (e quindi efficaci) nell'incontro intimo e rivelativo tra chi legge e chi scrive, chi è letto e chi è scritto (senza pacificanti garanzie,

«sono iscritte nell'opera stessa, nella sua struttura letteraria. Così il concludere che un'opera ha un ricco contenuto emotivo non significa affatto sottovalutarne la forma letteraria; anzi, senza far riferimento a questo contenuto non possiamo adeguatamente descrivere la struttura di un'opera tragica [...] è plausibile pensare che le strutture formali siano tali da suscitare determinate emozioni in quello specifico spettatore richiesto dall'opera, uno spettatore che assiste con grande attenzione, seguendo le indicazioni della forma [...] [la forma] offre una gamma di esperienze possibili», M. C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 298

¹⁵ «Le opere d'arte musicali sono in grado in qualche modo – e dopotutto questo 'in qualche modo' è né più né meno misterioso della comparabile attività simbolica del linguaggio – di dar corpo all'idea del nostro urgente bisogno di legami a cose al di fuori di noi che non siamo in grado di controllare, e in una straordinaria varietà di forme [...] un'opera musicale può presentare strutture simboliche della medesima complessità delle proposizioni del linguaggio verbale, e racchiudere analoghe visioni di rilevanza e dipendenza, che l'ascoltatore può riconoscere e accettare», *ivi*, p. 332.

¹⁶ «A book can try to modify your behavior, but it has no way of knowing for sure that it has. In front of a book you are still free. Between reader and book, there is only the continual risk of wrongness, word by word, sentence by sentence», Z. Smith, «Fascinated to Presume: In Defense of Fiction», in *The New York Review of Books*, October 24th, 2019.

senza predeterminate sicurezze, senza formule universali) –. In quanto esito di una forma, la verità della (nella) Letteratura si produce (coscientemente, necessariamente, paradossalmente) come costruzione in uno spazio di finzione.¹⁷

9. JLB

Incalzato da un curioso importuno di nome Borges,¹⁸ l'Inglese (uno straniero disturbante e perturbante, con il volto segnato da una cicatrice a forma di arco) accetta di raccontare la propria storia (senza risparmiare, avverte, tutto l'obbrobrio, e l'infamia): negli anni '20 del Novecento, durante la dura lotta per l'indipendenza dell'Irlanda, John Vincent Moon (un ventenne magro, invertebrato, con parole sprezzanti di tetragona ideologia, vilmente codardo nei fatti) ha tradito il narratore (dopo essere stato salvato da lui) vendendolo al nemico (come Giuda, per pochi denari) riuscendo comunque, malgrado la scoperta della sua delazione e una conseguente ferita in pieno volto, a mettersi in salvo in Brasile. Borges attende invano (dopo quella di Moon) la conclusione della storia dell'Inglese. Invano: perché la storia dell'Inglese è già stata terminata: l'Inglese è Moon. E la sua storia poteva essere proposta solo in questo modo, attraverso la narrazione dalla vittima, raccontando Sé come se raccontasse l'Altro.¹⁹

Solo in questo modo (sostiene) Borges (e noi con lui) l'avrebbe ascoltata fino alla fine. Solo con quest'atto (formale) di *spostamento* (che empaticamente (narrativamente finzionalmente) fa penetrare il colpevole nella coscienza del tradito) è permesso a Borges (a noi) di guardare empaticamente all'interno della (altrimenti censurata) coscienza del traditore. La costruzione letteraria dell'empatia si rivela una raffinata pratica di straniamento (o viceversa: una forma di straniamento si risolve in vettore empatico).

¹⁷ «Our social and personal lives are a process of continual fictionalization, as we internalize the other-we-are-not, dramatize them, imagine them, speak for them and through them. The accuracy of this fictionalization is never guaranteed, but without an ability to at least guess at what the other might be thinking, we could have no social lives at all. One of the things fiction did is make this process explicit—visible. All storytelling is the invitation to enter a parallel space, a hypothetical arena, in which you have imagined access to whatever is not you. And if fiction had a belief about itself, it was that fiction had empathy in its DNA, that it was the product of compassion», *ibidem*.

¹⁸ J. L. Borges, "La forma de la espada", 1942, pubblicata nella raccolta dal titolo emblematico *Ficciones*, Sur, Buenos Aires 1946.

¹⁹ La riflessione del narratore sulla vergogna che prova per la codardia di Moon «come se» fosse una vergogna e non altrui (quando ancora ci viene celato che è proprio lui (l'Inglese) il vigliacco Moon), oltre a essere una (strategica) anticipazione dell'*anagnoresis* finale, ne presenta la giustificazione ideologica (consapevole motivazione a tutte le perverse pratiche metamorfiche della letteratura borgesiana): quello che fa un essere umano è come se fosse fatto da tutti gli esseri umani, perché (in una sorta di idealistica comunione dei dannati) ogni essere umano è tutti gli esseri umani (e questo insegna la Letteratura, non solo borgesiana).

Così, non potremmo accettare il compito etico (il gioco letterario) di penetrare nella coscienza del Minotauro, mostro disumano e belluino che sacrifica e divora, terrorizza e respinge (non potremmo consentirci di accordargli la fiducia dovuta a un suo ruolo di narratore (puntatore percettivo) degli eventi) (non potremmo iniziare alcun processo di comprensione e condivisione con lui) se non fosse stato straniato nel (misterioso) principe Asterione²⁰ – solo consentendo di seguirlo nella sua *casa* prima di sapere che quella casa è l'oscuro labirinto, potremmo imparare che quell'oscuro labirinto è (anche) una casa, che il cruento stolido sacrificio è (anche) un atto d'amore, che la sua sconfitta finale è (anche) un'attesa salvezza –.

Empatia e straniamento costituiscono una specie di endiadi in quella insuperabile forma di (sklovskijana) riattivazione percettiva del noto (che cosa è più sconosciuto del noto (proprio perché noto)?, ci chiedeva Hegel) (che cosa ci sembra più noto del nostro io?) che facciamo quando facciamo Letteratura: quando non mi appare più *strano* che, mentre i miei occhi attaccati alla pagina cercano ancora una volta di penetrare il mistero di quello sguardo mostruoso (ferito di rabbia e dolore), mentre vedo vicinissima la faccia del Minotauro dietro la superficie trasparente della pagina, senza transizione, senza sorpresa, vedo infine la faccia, invece di quella del Minotauro, la vedo fuori dal palazzo, la vedo fuori, sulla pagina, che legge: la mia faccia che si allontana (e io capisco).

tre punti: vedere se stessi come una cosa estranea, dimenticare quello che si vede, mantenere lo sguardo. Oppure soltanto due perché il terzo include il secondo.

Franz Kafka

²⁰ J. L. Borges, "La casa de Asterión", 1947, in *El Aleph*, cit.

Bibliografia

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Sur, Buenos Aires 1946.

— *El Aleph*, Losada, Buenos Aires 1949.

— *Nueves ensayos dantescos*, Espasa Calpe, Buenos Aires 1982

CANETTI, Elias, *La coscienza delle parole* (1975), traduzione di R. Colorni, in *Opere. 1973-1987*, a cura di G. Cusatelli, Bompiani, Milano 1993.

CORTÁZAR, Julio, *Final del juego*, Sudamericana, Buenos Aires 1964

NUSSBAUM, Martha C., *L'intelligenza delle emozioni* (2001), traduzione di R. Scognamiglio, il Mulino, Bologna 2014.

PINOTTI, Andrea “Quasi-soggetti e come-se: l'empatia nell'esperienza artistica”, in *psicoArt*, 1, 2010.

SMITH, Zadie, “Fascinated to Presume: In Defense of Fiction”, in *The New York Review of Book*, October 24th, 2019.

WORRINGER, Wilhelm *Astrazione e Empatia* (1908), a cura di Andrea Pinotti, Einaudi, Torino 2008.