

Comparatismi 8 2023

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232298>

“Quelle cose che non voglio leggere, perché non voglio nemmeno immaginarle”

Disgusto, etica e interpretazione a partire dalla ricezione delle *Ripetizioni*

Marco Tognini

Abstract • L'articolo esamina il ruolo del disgusto nelle recensioni di Goodreads e Amazon a *Le ripetizioni* di Giulio Mozzi. Dopo una ricognizione sul ruolo delle emozioni nel discorso critico, si nota come il disgusto sia un'emozione preminente nella ricezione dell'opera e si lega questo aspetto alla problematica morale. Attraverso una comparazione con *Le Benevole* di Littell e sviluppando uno spunto di Mario Barengi, suggeriamo che questo accada in quanto il fruitore non esperisce empatia negativa e non riesce a ricomprendere il disgusto in una dimensione interpretativa complessiva.

Parole chiave • Disgusto; Goodreads; Etica; Empatia negativa; Interpretazione

Abstract • The article examines the role of disgust in Goodreads and Amazon reviews of the novel *Le ripetizioni* by Giulio Mozzi. After an overview of the role of emotions in critical discourse, I show that disgust is a prominent emotion in the reception of this work, and I suggest that such disgust is linked to moral issues. Through a comparison with Littell's *The Kindly Ones* and following Mario Barengi's suggestion, I claim that readers react with disgust because they cannot experience negative empathy and are unable to comprehend disgust within an overall interpretive framework.

Keywords • Disgust; Goodreads; Ethics; Negative Empathy; Interpretation

Ledizioni 

“Quelle cose che non voglio leggere, perché non voglio nemmeno immaginarle”

Disgusto, etica e interpretazione a partire dalla ricezione delle *Ripetizioni*

Marco Tognini

I. Emozioni e ricezione

In un articolo volto a mettere in luce alcuni tratti strutturali comuni fra *gioco e letteratura*, Stefano Ballerio identifica una prima analogia nel fatto che, “come il gioco, l’esperienza della letteratura [...] è occasione di conoscenza, ovvero di conoscenza di se stessi e dell’altro” (2009, p. 20). In quel particolare *gioco* che è la letteratura ci troviamo di fronte a un regime di verità specifico, che dev’essere compreso, pena il fraintendimento della sua portata conoscitiva,¹ a partire dal riconoscimento della lettura “come esperienza partecipe” (ivi, p. 21). Il lettore è un soggetto che fa esperienza implicando se stesso nella lettura, partecipa al testo portando con sé un bagaglio cognitivo ed emotivo per uscirne poi in qualche modo trasformato.

Ballerio riconosce come ribadire queste cose a lungo considerate ovvie possa sembrare superfluo; del resto, rifacendosi a Rousseau, mostrava come il carattere esperienziale della fruizione non fosse una scoperta recente, bensì qualcosa di radicato nella tradizione. Sente tuttavia la necessità di riaffermare il punto in quanto esso è stato a lungo velato nel corso della tradizione degli studi letterari: il Novecento ha fatto sì “che questa dimensione etica ed esperienziale della letteratura sia stata oggetto di bando” (ivi, p. 22). Ricordava per esempio Noel Carroll come da studente venisse “ammonito a non lasciar vagare l’attenzione ‘fuori dal testo’”, dove si annidavano “pratiche sociali e preoccupazioni” (2003, p. 294) alle quali il testo era del tutto indifferente; un ammonimento riconducibile all’influenza del *formalismo* negli studi letterari (Carroll, 2010), una posizione dell’estetica filosofica che comprende in sé numerosi fra i più influenti orientamenti critico-teorici del Novecento, dal formalismo russo allo strutturalismo passando per il New Criticism americano. A proposito di strutturalismo, persino Todorov ha denunciato il distacco della letteratura dal mondo, a causa dell’eccessivo formalismo degli studi letterari (2008). Posizione sorprendente, ma anche posizione realista e di buon senso, presa d’atto degli esiti paradossali di una stagione che, soprattutto nei suoi sviluppi secondari, “non ha certo contribuito a diffondere lo studio della letteratura” (Ballerio, 2009, p. 22), ma ha anzi se mai concorso a spingerlo in quel “cul-de-sac intellettuale e istituzionale” (Deresiewicz, 2009) verso cui già altri fattori esterni l’avevano indirizzato.

Questa messa al bando dei discorsi etici ed esperienziali non poteva che passare per un netto rifiuto della componente emozionale-affettiva; che esperienza, emozioni ed etica fossero intrinsecamente connesse nella fruizione era chiaro a Platone più che a chiunque altro e non esagera forse Carroll quando osserva che, alle sue fondamenta, la filosofia della letteratura ha origine “come esame della relazione fra poesia ed emozioni” (Carroll, 2022, p. 110). D’altra parte, pure Aristotele indicherà pietà e paura come aspetti fondanti

¹ Un esempio di questo fraintendimento, nel contesto della filosofia analitica, è in Stolnitz, 1992.

l’esperienza etica ed estetica della tragedia, tanto da includerle come elementi necessari nella sua “definizione *essenzialista*” (Ballerio, 2021, p. 25) del genere.

Al contrario, ciò che unisce tutte le correnti novecentesche a cui si è fatto riferimento è l’interesse esclusivo per il testo e, perciò, il biasimo verso tutti i tentativi di pensare a un autore incarnato come origine del testo e la negazione dell’interesse degli effetti sul fruitore. Se storicamente le critiche alla letteratura (da Platone ad Agostino, arrivando sino a Ernest Pinard e oltre) sono critiche di stampo consequenzialista, il Novecento risponde (idealmente) “rifiutandosi di prendere sul serio le opere come dispositivi emozionali, di parlare dei loro effetti” (D’Angelo, 2020, p. 16).

Significativo di questo orientamento è *The Affective Fallacy* di Wimsatt e Beardsley, pensato dagli autori stessi come un parallelo del precedente *The Intentional Fallacy*: se là si stigmatizzava “la confusione fra la poesia e le sue origini”, qui si tratta di “una confusione fra la poesia e i suoi risultati (cos’è e che cosa fa) [...] che conduce all’impressionismo e al relativismo” (Wimsatt, Beardsley, 1949, p. 31). Il senso di queste posizioni non è tanto un tentativo di negare che l’arte possa suscitare emozioni, quanto di sostenere che di esse “il critico obiettivo non può tenere conto [...] poiché] troppo fisiologiche o vaghe” (ivi, p. 45). Solo gli strumenti del *close reading* e un’attenzione agli aspetti formali del testo possono illuminare la specificità del discorso letterario; parlare di ciò che invece un’opera suscita connota il fruitore come una persona ingenua, che non comprende ciò che di più valido e significativo sta nel testo, la *letterarietà* di cui parlerà poi Jakobson. Qualunque pragmatica del testo, qualunque azione che il testo compie, non è oggetto di studio del critico.

Le cose sono abbondantemente cambiate nel giro degli ultimi trent’anni. In proposito, si è parlato sia di un *ethical turn* che di un *affective turn* e, come spesso accade, la reazione di ‘rigetto’ verso gli orientamenti dominanti ha rischiato di andare anche troppo oltre. Per quanto riguarda l’aspetto etico, si è alle volte giunti ad auspicare un’arte conciliante, moralizzata e moralizzatrice (cfr. Donnarumma, 2019), quel tipo di letteratura che Siti stigmatizzava di recente definendola con il termine di *neoimpegno* (2021) in quanto impegnata per l’appunto a divenire “un discorso edificante al servizio di categoriche e manichee agende internazionali del bene comune” (Ercolino, Fusillo, 2022, p. 12). Sul versante delle emozioni, ma i due aspetti sono interconnessi, si è parlato di una *tirannia delle emozioni* (D’Angelo, 2020), con un predominio del sentire a discapito del conoscere.

Viste queste poco più che abbozzate premesse, ci si può chiedere come le emozioni entrino oggi nel discorso critico. Svariati sono i modi in cui questa domanda può essere intesa, a cominciare da ciò che si intende con ‘discorso critico’. È stato infatti scritto che, nella nostra epoca, “chiunque è un critico” (Mahdawi cit. in Salgaro, 2022, p. 3). Sarebbe forse più corretto dire che questo è vero da sempre; tuttavia, oggi, con lo sviluppo di nuovi modelli di comunicazione il parere critico di un non professionista, prima limitato alla sfera privata, può essere mediatizzato e diventare visibile nell’ambiente digitale. In questo modo, qualunque parere critico viene socializzato, può cioè entrare in un più ampio orizzonte ed assumere pertanto valore *pubblico*. Un mutamento, questo, di ampia portata; nel 2009 Sebastian Domsch scriveva che la critica più influente del mondo era Harriet Klausner, non una professoressa di Harvard e nemmeno la più importante firma del *New York Times*, quanto piuttosto la #1 top reviewer su Amazon (2009). Forse incipit provocatorio, forse iperbole, Domsch non andava comunque lontano dalla verità, considerando la crescente influenza del digitale nella sfera letteraria (Murray, 2018).

In virtù di ciò, ci sembra rilevante indagare il ruolo delle emozioni nel discorso critico online. Partendo da una ricognizione di alcuni lavori precedenti, analizzeremo le recensioni

di Goodreads e Amazon a *Le ripetizioni* di Giulio Mozzi (2021).² In particolare, ci concentreremo poi su un'emozione diffusa, *il disgusto*, per tentare di comprendere cosa esso dica della ricezione del testo. La valorizzazione delle reazioni del 'lettore comune' va nella direzione che Felski ha definito *fenomenologica*, sulla scorta del motto husserliano: *Alle cose stesse*. Andare alle cose significa "rendere giustizia dei modi in cui i lettori rispondono alle parole che incontrano, senza basarsi su speculazioni iperottimistiche su cosa dovrebbe essere la lettura" (Felski, 2008, p. 17). In questo senso, il metodo di lavoro sarà metaermeneutico (Korthals Altes, 2014; Caracciolo, 2016), in quanto *interpretazione di interpretazioni*.

2. Emozioni ed esperienza: qualche nota su Goodreads

Negli ultimi anni si è tentato di comprendere i pattern interpretativi della discussione letteraria online. Discutendo delle recensioni su Instagram, Jaakkola osserva come esse siano "tipicamente da considerare come raccomandazioni o consigli basati su un'esperienza di lettura che si presume individuale e unica" (2019, p. 12); il recensore non pretende cioè alcuna validità per la sua parola, in quanto l'expertise che può vantare non riguarda la conoscenza dei meccanismi della letteratura, ma solo la sua esperienza di lettura. Mentre i critici professionisti si concentrerebbero maggiormente sulle qualità intrinseche del testo, questi neo-critici porrebbero piuttosto l'accento sull'esperienza della lettura e sui suoi effetti.

Sebbene Instagram sia probabilmente un caso estremo, nella stessa direzione di questa osservazione vanno analisi riguardanti Goodreads o siti simili. A questo proposito, per indagare il ruolo della *distanza critica* Salgaro e Reborà hanno confrontato recensioni provenienti da tre fonti diverse: online (Anobii), giornali tradizionali ("Lecture" del Sole 24 Ore) e riviste scientifiche ("Osservatorio sulla germanistica" e "Between"). Utilizzando *LIWC, Linguistic Inquiry and Word Count*, un software basato sulla psicolinguistica, hanno osservato come su Anobii le "Affect Words" fossero presenti in maniera maggiore del 44% rispetto a Il Sole e del 95% rispetto alle due riviste, senza che, per altro, questo andasse a impattare negativamente sui fattori cognitivi (2018).

In un altro studio, Milota ha invece analizzato le recensioni a *Housekeeping* di Marilynne Robinson, trovate su Amazon, Goodreads e LibraryThing. Nella prima parte dell'articolo Milota osservava come "non ci si aspetta, negli articoli scritti da accademici o dai critici professionisti, che siano inclusi [...] i sentimenti personali e le emozioni del critico in risposta al testo" (2014, p. 181). Differentemente, nell'analisi del corpus online la risposta emozionale è risultata essere la più presente (84,6% delle recensioni). La studiosa riscontrava inoltre come questa risposta emozionale fosse connessa ad altri fattori, notando quindi, in maniera non dissimile dallo studio di cui sopra, come la retorica emozionale sia "temperata o accentuata dall'analisi di caratteristiche testuali" (ivi, p. 189).

Anche Murray dedica un paragrafo alla *Reclamation and Celebration of Affect*; se online la dimensione personale, affettiva ed emozionale prevale, "la critica letteraria nata nelle università ha virtualmente espunto le emozioni dalle risposte autorizzate" (Murray, 2018, p. 125). D'altra parte, continua Murray, questa contrapposizione non nasce con il digitale, in quanto la risposta affettiva è "una forma di lunga durata della critica letteraria del lettore comune", delegittimata nel corso del Novecento "da un vocabolario esclusivo

² Devo la prima idea di questo lavoro a un seminario per laureandi dell'Università di Milano organizzato da Stefano Ballerio e gestito da Michele Farina e Giacomo Raccis. La mia gratitudine va a tutti i partecipanti per gli spunti e le discussioni.

per specialisti e dall'estremo formalismo testuale” (ivi, p. 131). Una posizione a cui giungono anche Bourrier e Thelwall studiando la ricezione della letteratura vittoriana su Goodreads: “L'identificazione del lettore, leggere per i personaggi, leggere per la trama sono spesso state considerate forme non accademiche di lettura, ma [...] queste pratiche persistono fra i lettori comuni” (2020, p. 27). C'è dunque un desiderio profondo e di lungo periodo in queste recensioni, come dimostra il riferimento al concetto di *bad readers*, elaborato da Merve Emre per definire i lettori del dopoguerra americano in contrapposizione al *good reader* di Nabokov e che identifica quei lettori “socializzati alle pratiche dell'identificazione, dell'emozione, dell'azione e dell'interazione” (2017, p. 3).

Driscoll e Rehberg Sedo considerano infatti Goodreads un'opportunità per osservare quei lettori a lungo “senza voce nelle istituzioni della cultura letteraria” (2019, p. 257). Esse hanno indagato le pratiche di *intimacy*, analizzando le recensioni con un focus sulla reazione esperienziale e la risposta emotiva in generi testuali differenti. L'86,1% delle recensioni descrive un'esperienza di lettura, con la percentuale che supera il 90% nei romanzi di genere; una prima conclusione è che “il linguaggio esperienziale [...] è il modo privilegiato in cui i lettori rispondono ai libri”, un linguaggio che connette il testo “all'esperienza viva del lettore” (ivi, p. 252).

In questo senso, il lettore è dunque interessato al valore dell'esperienza di lettura o al valore che il libro ha per sé in quanto individuo determinato, esprime cioè quale valore ha *per* lui, secondo una concezione maggiormente pragmatica della lettura. Questo risultato va nella direzione di ciò che Felski osserva quando parla di *usi* della letteratura, delle “specifiche modalità in cui questi lavori informano e penetrano nelle nostre vite” (2008, p. 5), del riconoscimento del fatto che i romanzi “fanno cose; intervengono nel mondo” (2020, p. 42) attraverso la mediazione di un lettore *affetto* da ciò che legge. Differentemente, nella recensione tradizionale,³ il critico è piuttosto interessato a discutere del valore di un'opera nel sistema letterario, ma resta verosimilmente silente sul valore esperienziale, non si pronuncia cioè sul perché un dato testo dovrebbe avere un valore per un lettore.

Non sorprende poi che, analizzando e categorizzando ulteriormente queste esperienze, la più comune sia risultata essere l'esperienza emozionale, soprattutto nei romanzi di genere, mentre la percentuale della saggistica e della narrativa spiccatamente letteraria è inferiore. Nel caso delle *Ripetizioni* di Mozzi ci troviamo senza dubbio di fronte a un libro dalle profonde aspirazioni letterarie, un libro che è “un testamento, [...] forse una profezia” (Mozzi, 2021, p. 358) di una delle più importanti figure del panorama letterario italiano; si noti che questo non è un giudizio di valore, tanto che Luperini, pur riconoscendo al libro lo statuto di “opera impegnativa”, etichetta la seconda parte del romanzo come “paraletteratura” (2021).

La consapevolezza di trovarsi di fronte a un autore di alto profilo si nota da numerose recensioni: “Di Mozzi sento parlare da anni come di eccellente scrittore di racconti che poi è diventato rispettatissimo (se non temuto) talent scout” (UR);⁴ “Leggo in giro che molti scrittori italiani lo considerano il più grande scrittore italiano vivente” (SM). Spesso a ciò si accompagna anche una certa conoscenza del panorama letterario, che si nota dalle varie

³ È chiaro che parlare in questi termini è una ipersemplicificazione della realtà, in quanto la recensione è un genere di servizio, spurio, multiforme.

⁴ Da anni si discute sull'opportunità di citare i nomi degli utenti negli articoli accademici (cfr. per esempio Page, 2017). Farò riferimento ai recensori con l'iniziale di nome e cognome (se entrambi presenti), con il nome per intero (se il cognome non è presente), con lo pseudonimo, laddove utilizzato; quando non specificato, la recensione si intende proveniente da Goodreads, mentre specificherò con ‘Amz’ quelle di Amazon. Spero in tal modo di coniugare rispetto della privacy, sul versante dell'utente, e intelligibilità, su quello del lettore.

menzioni del premio Strega: “I dodici titoli in concorso alla LXXV edizione del Premio Strega hanno fascino e sostanza” (GA); “L’ho comprato perché fra i finalisti del Premio Strega 2021” (CM). Questo dimostra come il premio Strega abbia un ruolo nella formazione del gusto degli italiani.

Tuttavia, in parecchie recensioni, la fama dell’autore e il premio Strega fungono da contraltare alla valutazione generale negativa del libro. Così, la recensione di UR continua con un laconico “devo dire che sono rimasto deluso” e sia lui che SM valutano il libro con due stelle. E se GA approva il giudizio della giuria dello Strega avvalorandone il ruolo di arbitro del gusto, CM parla invece di “un libro che non h[a] amato e che non consigli[a]”; similmente, Federica afferma di non capire “la ragione che lo vede candidato ad uno dei premi più importanti del panorama letterario italiano”.

3. Indagare le recensioni

Su Goodreads il libro conta 158 voti e 27 recensioni, il voto medio è di 3.2/5 mentre su Amazon, con 91 valutazioni e 23 recensioni, la media è di 3.1/5; in entrambi i casi, si tratta di un voto piuttosto basso. Nella tabella è riportata la distribuzione dei voti (Al 22 agosto 2023); si noti come su Amazon vi sia una tendenza alla polarizzazione verso gli estremi, un fatto che viene confermato anche dalle recensioni (non dalle valutazioni) di Goodreads, in quanto solo una su ventisette valuta il libro con tre stelle. Questa tendenza alla polarizzazione può forse voler dire che ci troviamo di fronte a un libro che non lascia indifferenti, nel bene o nel male.

Valutazione	Goodreads	Amazon
5/5	17%	30%
4/5	25%	16%
3/5	22%	15%
2/5	23%	18%
1/5	11%	21%

Non tutte le recensioni positive articolano il giudizio, non capiamo cioè cosa spinga il recensore a dare una certa valutazione, mentre altre sono più chiare. Un primo ordine di spiegazione sembra essere la perizia tecnico-stilistica dell’autore, abile nella costruzione narrativa e nella scrittura. Sulla scrittura si legge per esempio: “La scrittura di Giulio Mozzi è eccelsa” (Sara); “Scrittura limpida ed essenziale” (Lettore F., Amz); “La grammatica e la sintassi sembrano piegarsi al volere dell’autore; ci sono frasi lunghe quasi una pagina dove tutto è in equilibrio perfetto” (Chris). Anche la forma narrativa, che si distacca da una pretesa linearità, risulta incensata: “Ho adorato la forma narrativa” (GA); “Romanzo-mondo, perfetto per costruzione” (AP); “La trama non lineare crea un flusso ipnotico” (Chris).

Tuttavia, per molti lettori la bravura dell’autore e la bellezza della costruzione non sono un fattore sufficiente per apprezzare il libro. Questo appare piuttosto evidente osservando come numerose recensioni negative non neghino queste qualità. Così, UR, pur dando due stelle, può riconoscere all’autore “capacità di scrittura non indifferenti”; e Valentina, che fornisce la stessa valutazione, nota come “lo stile e la scrittura sono degni di nota”; in una recensione da una stella, l’incipit pone in inciso che il libro sia “impeccabile e pregevole per la scrittura” (LF) e SM scrive che “per il resto [le] sembra un libro dallo stile impeccabile”; questo “per il resto” è una formula chiave, in quanto significa che qualcos’altro, a suo dire, non funziona, ma a questo ci arriveremo a breve.

Alcuni recensori sentono troppe strette le maglie della valutazione tramite le stelle, che non consente sfumature; capita allora che nel testo gli autori vadano a sfumare il giudizio, o precisando il voto, come nel caso di AA che, pur dando due stelle, esordisce specificando che “in realtà sarebbe un 1,5”, oppure spiegando come il giudizio possa divergere in base alla scala di valori utilizzata. In una recensione da 5 stelle, troviamo scritto in conclusione: “Cinque stelle per l’impegno [*sic*] poderoso che sicuramente ha richiesto ma preferisco narrazioni di respiro più leggero e conciliante con la vita” (Lettore F., Amz). Mentre in un’altra, sempre da 5 stelle, l’ambivalenza la si percepisce quando la lettrice scrive: “un libro che mi ha fatto un sacco di male. Da qui, la bravura autoriale. Se uno scrittore può fare con le parole ciò che ha fatto Mozzi con me lettrice, deve per forza essere bravo” (Ma.Ma, Amz). In conclusione, l’autrice fornisce due voti separati: “2 per piacere (roba mia), 5 per bravura”.

Queste ultime due recensioni ci mostrano anche il potenziale divergere fra giudizio sul libro e giudizio sull’esperienza di lettura. James English, professore all’Università della Pennsylvania, ha sottoposto ai suoi studenti un questionario sui libri letti durante il corso, i quali dovevano essere ordinati su due scale: il criterio di valore della prima scala era la preferenza (dal preferito a quello piaciuto di meno), il criterio della seconda era la grandezza del libro (dal più al meno grande), senza che i termini ‘favorite’ o ‘great’ fossero da lui precisati. English scrive che “si può sempre in qualche modo discernere una sorta di logica del capovolgimento, con certi testi giudicati manchevoli sul piano della ‘grandezza’ eppure ritenuti dalla classe i preferiti, e viceversa” (2016). I risultati dimostrano quindi come vi sia la possibilità di riconoscere la grandezza di un libro pur non riuscendo ad apprezzarlo.

Del resto, ogni giudizio di valore presuppone, consciamente o no, una risposta alla domanda fondamentale intorno alle possibilità della letteratura; alcune recensioni fanno discendere il loro giudizio positivo da una convinzione intorno a ciò che la letteratura potrebbe, o dovrebbe, fare. Lo fa per esempio AC (Amz), nella sua recensione da 5 stelle: “La letteratura, quella alta, quella altra, non è per i deboli di cuore né per i deboli di stomaco”; una posizione sulla quale sembra concordare anche l’utente GD: “Dobbiamo leggere per scuotere, per comprendere e dis-comprendere noi stessi. Non è questa la solita favoletta [...] di buoni sentimenti. È un libro brutto, un libro cattivo, un libro respingente. Sono questi i libri di cui – da lettore – sento sempre un disperato bisogno.”

Che il libro di Mozzi non sia la solita ‘favolettina’ è un punto che viene spesso rimarcato da chi intende incensare l’opera; Gianluigi Simonetti, nella sua recensione sul Sole 24 Ore, utilizza questa strategia per distaccare *Le ripetizioni* dai libri mainstream. Facendo riferimento all’industria culturale, Simonetti scrive che i libri più accreditati per la vittoria di qualche premio sono quelli che “parla[no] di realtà, con un piede ben dentro la cronaca o la storia”, dotati inoltre di un “telaio narrativo [...] leggero e trasparente, [dal]lo stile rapido e corsivo, ad alto tasso di emotività” (2021).⁵ *Le ripetizioni* si situa invece “più o meno all’opposto di questo profilo [...]. Opposto perché fatto per durare” (*ibidem*). Anche per i recensori di cui sopra, insomma, questo libro fa quello che la vera letteratura dovrebbe fare.

Ancora su questo filone troviamo recensioni che si concentrano sul carattere doloroso di un’esperienza, in grado però di condurre a una visione più ampia: “Ci vuole coraggio, è vero. Forse più in letteratura che nella vita? Ci vuole coraggio per vedere che da “un mare di petrolio, un mare mortale, abissale, un mare che inghiotte tutto... è uscita una creatura

⁵ Simonetti riprenderà queste argomentazioni in maniera più circostanziata in *Caccia allo Strega* (2023).

d'amore"" (NB, Amz); un libro "la cui lettura o contemplazione potresti consigliarla solo a qualcuno che vuole vedere, capire, prendere la coltellata al ventre. Il male tutto, fino in fondo, perché se non se la prende l'arte, anche questa responsabilità, allora chi?" (Sara). Un testo, sostiene un altro recensore, che non può nemmeno essere spiegato o recensito, perché la sua comprensione deve per forza passare attraverso l'esperienzialità: "Impossibile recensire un libro come questo, si può solo vivere l'esperienza di leggerlo. E sicuramente non è un'esperienza facile. [...] Personalmente, credo che la letteratura abbia bisogno anche di un testo così" (Chris).

Tutti questi recensori affrontano, più o meno consapevolmente, un duplice problema teorico: il primo, lo si è accennato, intorno alle potenzialità della letteratura; il secondo, invece, riguarda il ruolo della valutazione morale nella valutazione complessiva di un'opera. Due problemi che sono, in ultima analisi, strettamente collegati. Come si sarà capito anche solo leggendo questi stralci di recensioni, *Le Ripetizioni* è un libro che pone problemi etici al lettore. Data la costruzione del libro, una sinossi completa sarebbe, oltre che difficile, inutile; ci limiteremo pertanto a ricordare qualche momento dell'opera. Il protagonista è Mario, un personaggio a cui l'autore presta molte caratteristiche, a cominciare dalla data del compleanno. Mario ha contemporaneamente tre vite: nella prima è fidanzato con Viola; nella seconda, è tormentato dalla relazione con Bianca, dalla quale forse ha avuto una figlia, Agnese, che incontra su un treno; nella terza, Mario è l'amante/servo di Santiago. Per andare al nocciolo della questione morale, sono almeno tre i punti da sottolineare:⁶ innanzitutto, Mario è lo schiavo sessuale di Santiago, lo aiuta ad avere rapporti sessuali con dei cagnolini, i quali vengono poi immancabilmente sgozzati; secondariamente, Viola si concede a pratiche sessuali estreme con uomini sconosciuti, fino a veri e propri abusi; infine, nel capitolo finale, probabilmente un sogno, si ripete la scena dei cagnolini, ma questa volta al posto dei cani c'è una bambina.

Sono queste, presumibilmente, alcune delle scene che rendono difficile, una 'coltellata', la lettura del romanzo. Di queste, discuteremo dopo; ciò che interessa per ora notare è come la questione morale che una narrazione del genere pone è, per buona parte dei lettori, ineludibile. Differente però è il modo in cui essi si pongono; mentre, come abbiamo visto in alcune recensioni sopra, sembra essere in qualche modo un punto di forza, anche se non sempre poi argomentato, in altre recensioni invece i lettori vengono invitati a non farci troppo caso, in quanto non sarebbe quello il fulcro della narrazione; AP, facendo riferimento alle polemiche che hanno accompagnato il libro per il suo contenuto, scrive: "Cerchiamo di apprezzare il libro per quello che è: un libro sulla finzione, sulla narrazione, su come cerchiamo di mutare e di cambiare il nostro destino". Il senso implicito di questa affermazione è che soffermarsi sulle scene violente allontanerebbe dal discorso principale; secondo questo recensore, insomma, porsi la questione morale significherebbe non centrare il vero senso dell'opera.

Il punto si fa però più pressante se ci avviciniamo alle recensioni negative; già in un paio segnalate prima, quelle cioè nelle quali avevamo rilevato una dissonanza fra due tipologie di voto, il polo positivo era rappresentato dalla scrittura, quello negativo dai contenuti rappresentati. In particolare, si parla di un libro "troppo violento, crudo, cupo e pessimista" (CM), pieno "di relazioni malsane e perversioni di ogni genere raccontate nei minimi dettagli" (TS), al punto che "la violenza descritta è talmente eccessiva da non essere nemmeno più disturbante ma anche poco interessante" (AFJ). Se già qui si intravede una problematica

⁶ Con ciò non intendiamo suggerire che siano l'unico o il principale aspetto di interesse del romanzo, ma nel presente articolo non siamo interessati a una lettura a tutto tondo; segnaliamo quindi solo i punti che sembrano interessare i lettori.

morale, ancora più sintomatiche sono le recensioni che parlano più direttamente dell’esperienza di lettura, della relazione libro – lettore come scaturigine di determinate reazioni; è qui, infatti, che vediamo comparire a più riprese riferimenti a un’emozione specifica: il *disgusto*.

A ben vedere, di disgusto parlavano già Sara e AC nelle recensioni positive:⁷ “Le ripetizioni’ mi ha devastata. Ho avuto nausea e incubi per settimane”; “Fatevi un regalo: compratelo, leggetelo e, nel disgusto, amatelo”. Nel primo caso, la recensione fa implicitamente cenno al disgusto attraverso un riferimento metonimico (la sintomatologia per l’emozione), una strategia usata anche e soprattutto nelle recensioni negative. Così, Federica parla di alcuni capitoli “da voltastomaco” e Rocco mette in guardia il pubblico dei potenziali lettori scrivendo che “nessuno dovrebbe perdere tempo a farsi [...] nauseare da questo libro”, mentre un’altra recensione, non argomentata e di solo due parole (“Vomitevole! Letteralmente” Cliente Amazon), sembra trovare il favore intuitivo del pubblico, che la premia con 7 ‘mi piace’. Ci troviamo in questi casi di fronte a una “descrizione formalizzata dell’esperienza corporea” che ci dice “come ci si sente a leggere un libro” (Driscoll, Rehberg Sedo, 2019, p. 254; cfr. Felski, 2008, pp. 117-118). Ma anche laddove non compaiono riferimenti al corpo, si parla comunque di un libro “disturbante sempre, disgustoso a tratti” (PF), di storie interessanti, “però disturbanti” (Alice), di un libro coi “capitoli ripugnanti” (LB, Amz) e definito addirittura “tossico [, la cui] lettura si rivela faticosa e fastidiosa per il livello di violenza” (LF). Federica scrive: “È un libro che mi ha DISGUSTATO”, mentre Tonino (Amz) utilizza l’aggettivo “ripugnante” nel titolo della sua recensione.

Ripugnante, tossico, vomitevole, nausea sono quindi soltanto alcune delle parole che compaiono in queste recensioni e che rimandano al campo semantico del disgusto. A questo punto, può essere utile un intermezzo per capire qualcosa in più su questa emozione.

4. Il disgusto: un’emozione morale

Nel libro IV della *Repubblica* Socrate racconta questo aneddoto:

Leonzio, figlio di Aglaione, salendo dal Pireo lunga la parte esterna del muro settentrionale, accortosi che presso il boia giacevano dei cadaveri, da un lato desiderava vederli, dall’altro preso da un senso di repulsione desiderava volgere altrove lo sguardo. Per un po’ combatté contro se stesso e si coprì gli occhi, ma poi, vinto dal desiderio, li riaprì (439e-440a).

Il racconto socratico mira a mettere in luce l’esistenza di desideri contrastanti all’interno dell’anima; ma l’aneddoto rivela anche qualcosa di radicato nel disgusto, quello che Korsmeyer ha definito un “magnetismo paradossale” dovuto al fatto che, pur essendo repellente, “l’oggetto disgustoso può anche affascinare” (2011, p. 3). Questo aspetto del disgusto diventa problematico da spiegare nel caso del disgusto estetico, cioè quell’emozione che nasce in maniera appropriata di fronte a certe opere d’arte, perché entra a far parte di quei paradossi che tanto assillano i filosofi chiamati a spiegare perché una persona

⁷ Potremmo chiederci perché un’emozione spiacevole da provare come il disgusto conduca a una recensione positiva; pensiamo che la risposta potrebbe aver a che fare con il circolo ermeneutico, in un’accezione che spieghiamo nell’ultimo paragrafo. Un’altra strada da percorrere sarebbe invece quella di analizzare il disgusto come un’emozione estetica, ma rimandiamo il lettore interessato al tema altrove (Korsmeyer, 2011; McGill, 2011). In ogni caso, preferiamo concentrarci sulle recensioni nelle quali si fa menzione del disgusto per connotare l’opera in un senso negativo, sia perché compaiono in numero rilevante, sia perché ci permettono di seguire vie interpretative delle emozioni e dell’opera più promettenti.

dovrebbe liberamente sottoporsi alle emozioni negative.⁸ Tanta arte contemporanea sfrutta infatti la potenza del disgusto come emozione di risposta; eppure, “l’arte può anche far sorgere un disgusto non apprezzativo. Se qualcuno esce dal cinema perché troppo disgustato per restare seduto [...] questo conta come disgusto, ma certamente non come apprezzamento” (ivi, p. 88). È in questa seconda casistica che ricadono le recensioni negative, in cui il disgusto appare come fattore determinante.

A questo proposito, occorre presto sottolineare un aspetto. Come nota Caracciolo, “le recensioni postate su Amazon o Goodreads non ci informano – almeno non accuratamente – sull’immediata esperienza di lettura” (2016, p. 26); le recensioni sono *mediate*, quantomeno in un triplice senso. Innanzitutto, sono mediate da una serie di convenzioni sul genere, sulla situazione, ecc. Inoltre, le recensioni sono mediate e non ci parlano dell’esperienza *im*-mediata anche nel senso che si dà, strutturalmente, una disequazione temporale fra l’esperienza di lettura e l’esperienza di scrittura, che è sempre retrospettiva. Questo significa che il lettore ha sempre già ricompreso l’intera sua esperienza di lettura alla luce della totalità del testo e delle riflessioni sorte successivamente, nell’*afterlife* della lettura (Kivy, 2006). Infine, Suzanne Keen avverte che “le discussioni sui romanzi che hanno luogo in contesti pubblici [...] non dovrebbero essere prese come la più affidabile fonte di evidenze sulla risposta emozionale” (2007, p. 78), in quanto il recensore pensa sempre a un pubblico implicito.

A nostro avviso, questi ultimi due aspetti non dovrebbero essere considerati tanto come fonte di ‘inaffidabilità’, quanto piuttosto come una prova della rilevanza dell’emozione provata. Il fatto cioè che un’emozione essenzialmente locale⁹ come il disgusto assurga a rango di spiegazione implica una valorizzazione dell’emozione stessa da parte del lettore. Nel presente caso, cioè, il fatto che una persona continui a pensare che il disgusto sia un’emozione negativamente determinante dell’esperienza di lettura tanto da socializzarla implica la valenza di questa risposta emozionale. Resta da capire perché.

In effetti, il disgusto è un’emozione per certi versi difficile da comprendere, “per lo più del tutto priv[a] di ogni giustificazione razionale” (Tedeschini, 2016, p. 40), come emerge nella prima scena di *Inglourious Basterds*, film di Tarantino. Alla domanda del colonnello Hans Landa sul perché nutra animosità per i topi, Monsieur LaPadite risponde che i topi portano le malattie, ma questo è un tentativo di razionalizzazione che riconduce l’esperienza del disgusto alla paura; Tedeschini, basandosi sullo stesso esempio del ratto, ammette che il brivido possa essere “anche di paura” (*ibid.*), ma la mera paura, come spiega Landa, non è una spiegazione sufficiente. Per dirla con termini heideggeriani, il disgusto e la paura possono condividere il medesimo *davanti-a-che*, cioè l’oggetto intenzionale; l’oggetto che fa sorgere l’emozione può essere lo stesso, in questo frangente il ratto, “un ente che si incontra nel mondo” (Heidegger, 2014, p. 174). Nel caso della paura, scrive Taylor sulla scorta di Heidegger, “si fa esperienza di un oggetto come un oggetto terrificante o pericoloso” (1985, p. 47), mentre, di converso, potremmo dire che nel disgusto si fa esperienza di un oggetto come disgustoso. Il ratto può quindi essere minaccioso e disgustoso.

È un altro momento strutturale a creare problemi nella determinazione del disgusto, ovvero ciò che Heidegger chiama *per-che*. Siccome i topi portano le malattie, il soggetto teme di ammalarsi, teme cioè per la sua incolumità fisica: ha paura *per* se stesso. Taylor, che fa l’esempio di una tigre, scrive che l’esperienza della paura è “correlata con un alto grado di probabilità ad uno stato medico negativo” (ivi, p. 52). Non è invece immediato

⁸ A livello teorico, la distinzione fra emozioni negative ed emozioni positive tende a fornire una visione errata di ciò che sono le emozioni, pertanto tendiamo ad evitarla; tuttavia, con emozione negativa intendiamo semplicemente un’emozione che normalmente non è piacevole provare.

⁹ Sulla distinzione fra emozioni locali e globali cfr. Plantinga, 2009.

dire quale sia il *per che* del disgusto; Monsieur LaPadite lo dimostra, non sapendo spiegare perché non nutra animosità per lo scoiattolo, pur nella somiglianza con il topo. È in questo senso che Tedeschini si chiede quale sia il *senso* del disgusto.

Altro aspetto poi problematico nella considerazione del disgusto è “l’eterogeneità degli elicitori” (McGinn, 2011, p. 12). Nel nostro caso, l’oggetto intenzionale del disgusto è un libro, o alcune sue parti. Già Darwin riconosceva la possibilità che il disgusto sorgesse nei confronti di un oggetto intenzionale anche soltanto immaginato; come nota anche Korsmeyer occupandosi del disgusto in relazione al paradosso della finzione, “il disgusto può essere attivato da elicitivi presentati in egual modo dalla realtà o dalla finzione” (2011, p. 56). Inoltre, i tanti riferimenti nelle recensioni analizzate sembrano orientare il disgusto in una direzione socio-morale.

Invero, il punto è problematico, in quanto “il disgusto è in qualche modo un candidato sorprendente per il ruolo di emozione morale, data la sua ipotetica origine nella dimensione del concreto, del non sociale” (Chapman et al., 2009, p. 1222), del corporeo. In ragione di ciò, numerosi autori intendono il disgusto morale piuttosto in maniera metaforica. Nel suo libro sul disgusto nell’arte, Korsmeyer non considera il disgusto morale, specificando come per lei “il linguaggio del disgusto sia applicato a situazioni morali per enfatizzare la disapprovazione, in una maniera più metaforica che letterale” (2011, p. 4). Una tesi, questa, che concorda con un’altra, proposta da Royzman e Sabini, per cui il disgusto “avrebbe solo funzione metaforica nella sfera morale, e gli attivatori del disgusto altro non sarebbero che attivatori della rabbia illustrati attraverso il vocabolario del disgusto per ottenere un più forte impatto retorico” (Ivan, 2015, p. 30).

Tuttavia, anche grazie al supporto di studi empirici (Chapman et al., 2009), la maggioranza degli studiosi tende invece a concordare in merito alla *letteralità* del disgusto morale, che non sarebbe soltanto una ‘rabbia travestita’, ma una specifica reazione di disgusto. Oppure, al limite, può essere considerato metaforico in un modo “più profondo e convincente” basato su una visione *incarnata* della conoscenza; in questo senso, “il disgusto morale sarebbe sì una metafora, ma una genuinamente radicata o incarnata nel programma motorio facciale del disgusto fisico” (Chapman, Anderson, 2013, pp. 10-11).

Insomma, come spiegano Rozin, Haidt, McCauley

Gli studiosi tendono a concordare su quattro aspetti: 1) il disgusto ha almeno in parte origine come sistema di rigetto del cibo; 2) l’evitamento dei patogeni ha qualche ruolo fondamentale nella spiegazione dell’origine e dell’espansione del disgusto; 3) un processo di preadattamento (l’impiego di qualcosa di già presente per una nuova funzione) è coinvolto nell’espansione degli elicitivi del disgusto; 4) il programma dell’emozione del disgusto [...] è relativamente conservativo, mentre più plastici sono la classe degli elicitivi e il significato (2016, p. 815).

E, in conclusione di un loro studio, Chapman et al. osservano come “i risultati proposti forniscano evidenze dell’origine orale del disgusto morale. [...] Il disgusto sorto di fronte ad una trasgressione morale appare simile a quello evocato da cattivi sapori e agenti potenzialmente infettanti” (2009, 1225). Sembra quindi che il disgusto abbia conosciuto un processo di exattamento per cui esso “ha esteso la sua funzione originaria al fine di salvaguardare sia il corpo che la psiche dalle minacce orali e morali” (La Rosa, Mir, 2013, p. 225), per proteggere corpo e anima.

Nel libro in esame, sembra del resto plausibile che il disgusto morale si ibridi col disgusto corporeo. Riprendiamo qualche frase da *La storia di Santiago, 2*:

Se il bastardino è maschio, Santiago cerca di eccitarlo toccandogli e leccandogli il sesso; se il bastardino maschio si eccita [...], Santiago è contento e uccide subito il bastardino; se il bastardino maschio non si eccita, allora di solito Santiago cerca di scopargli la bocca. [...] Con i bastardini femmina tutto è più semplice; in questo caso Santiago può sgozzare il bastardino femmina mentre il suo sesso gli è ancora dentro. (2021, pp. 187-188)

Oppure dal capitolo conclusivo, *La storia della bambina*:

Quando riesce a penetrarla la bambina emette appena un guaito. [...] Mario viene dentro Santiago, Santiago viene dentro la bambina, nel momento stesso in cui riceve l'eiaculazione di Mario e dà la sua eiaculazione alla bambina Santiago attira a sé la testa della bambina, prende il coltello con la mano destra e la sgozza. (2021, pp. 354-355)

In questi casi, data anche la vividezza cruda del registro stilistico, quello che sorge nei recensori è un disgusto di tipo corporeo-morale (Russell, Giner-Sorolla, 2013, p. 339), cioè una “sovrapposizione fra disgusto materiale e disgusto morale”, in quanto si assiste a “comportamenti lesivi portati avanti con violenza da agenti umani” (Korsmeyer, 2011, p. 33) come stupri, torture, abusi sui bambini ecc.

Ciò che comunque caratterizza il disgusto da un punto di vista strutturale, qualunque sia l'oggetto intenzionale, è l'aver a che fare con la *contaminazione*. Mentre l'oggetto della paura ha il carattere della minacciosità, quello del disgusto ha il carattere del possibile contatto, della contaminazione; scrive McGinn che il disgusto “non ci rende avversi al pericolo come fa la paura, ma a quella che potremmo chiamare *contaminazione* – non tanto nel senso medico del termine, quanto nel senso di sentirsi invasi, violati, resi sporchi” (2011, p. 41); qualcosa di simile a ciò che asseriva nel 1929 il primo ‘filosofo del disgusto’, il fenomenologo Aurel Kolnai, quando scriveva che, in preda al disgusto, “si ha paura di *sporcarsi* con l'oggetto, come se potesse appiccicarsi addosso” (cit. in Tedeschini, 2016, p. 47). Per questo, la reazione di fronte all'oggetto disgustoso è il distanziamento; l'oggetto disgustoso spinge lontano il soggetto disgustato, fino al punto che “ciò che gli elicitivi del disgusto hanno in comune è il fatto che la persona perbene non vuol avere niente a che fare con loro” (La Rosa, Mir 2013, p. 225).

Nello specifico, di fronte al disgusto morale, la reazione di rigetto è motivata dalla paura della contaminazione dell'azione altrui in funzione di protezione del sé e della sua integrità. Nella sua disamina sul disgusto, Tedeschini fa riferimento anche al concetto sartriano del *vischioso* e scrive che il disgusto consiste nel “rifiuto di ‘un certo modo di essere’ che non corrisponde al progetto fondamentale della coscienza [... poiché] in gioco vi è il rischio dell'assimilazione a ciò che non corrisponde al progetto di sé” (2016, pp. 58-59); in questo senso, il disgusto non preserverebbe l'esistenza della coscienza, compito della paura, quanto piuttosto il suo *valore* (ivi, p. 59). Insomma, il disgusto morale ha a che fare con la contaminazione, con il desiderio di distanziarsi da azioni moralmente riprovevoli che potrebbero contaminare la psiche e l'integrità morale della persona; mentre la rabbia predispone all'azione e a un confronto con chi l'ha fatta scaturire (Clark, Fessler, 2015, p. 495), il disgusto è un'emozione che conduce all'evitamento, alla distanza.

Il disgusto dei recensori ci dice quindi che essi non vogliono aver nulla a che fare con quanto viene raccontato, non vogliono *contaminarsi*. LF scrive che “l'unica emozione che [il libro] è riuscito a trasmetter[gli] è stata di [...] distanza”; ancora più esplicita Federica: “Ci ho trovato quelle cose che NON voglio leggere, perché non voglio nemmeno immaginarle”. L'autrice della recensione è consapevole dei suoi gusti personali e dei suoi limiti, tuttavia, dato che sembra esserci una qualche concordia intersoggettiva, possiamo provare a fornire qualche possibile spiegazione. Secondo Plantinga, le emozioni sono state escluse

dal dibattito critico anche in virtù del loro carattere meramente “soggettivo e privato” (2009, p. 4), mentre sarebbe possibile identificare nelle opere caratteristiche strutturali che le facciano sorgere (ivi, p. 11). Partiremo da ciò che scrivono i lettori per mostrare come la risposta emozionale non sia meramente idiosincratca.

5. Resistenza immaginativa, empatia negativa e comprensione

I riferimenti alla distanza, il rifiuto di farsi coinvolgere e il rifiuto di immaginare una narrazione moralmente problematica possono essere in prima istanza ricondotti a ciò che viene chiamata, nel dibattito dell'estetica analitica, *resistenza immaginativa*. Basandosi su un impaccio evidenziato per la prima volta da Hume, T.S. Gendler pone il problema in questi termini: “Premesso che per la maggior parte non abbiamo problemi a intrattenerci con ogni sorta di scenario lontano e implausibile, cosa spiega l'impedimento che ci pare di incontrare quando ci è richiesto di immaginare giudizi morali profondamente divergenti da quelli ordinari?” (2000, p. 55). Quello che Gendler chiama “il rompicapo della resistenza immaginativa” ci richiede dunque di “spiegare la nostra difficoltà a immaginare mondi finzionali che riteniamo moralmente devianti” (ivi, p. 56).

Paganini (2020) distingue due filoni principali di risposta, uno che fa appello all'*impossibilità* concettuale dell'immaginare un certo scenario, l'altro invece all'atteggiamento, ossia alla (non) *volontà* di immaginarlo. Questa seconda ipotesi ci sembra più pertinente: innanzitutto, nei casi in cui la problematica è morale, è difficile capire in che senso sia concettualmente impossibile immaginare qualcosa; in secondo luogo, dalla non volontà può discendere la non possibilità, ma non viceversa; infine, sembra più in linea con quanto hanno scritto i lettori.

Tuttavia, nel rompicapo si parte spesso da condizioni di ‘laboratorio’, si immagina cioè un soggetto messo di fronte a frasi come “nell'uccidere quella ragazza, Giselda ha fatto la cosa giusta, dopotutto era solo una ragazza”; questo modo di porre il problema falsifica le reali condizioni di esperienza del testo. La letteratura non ci chiede di immaginare proposizioni morali astratte, ma ci chiede di partecipare al suo gioco serio presentandoci una vita *informata* dalla narrazione e gettandoci nella *difficoltà della realtà* (Diamond, 2003). Così, nel caso delle *Benevole* di Littell, al lettore non è richiesto di immaginare che “un gerarca nazista coinvolto nello sterminio degli ebrei non è da colpevolizzare perché ha semplicemente eseguito degli ordini”; piuttosto, gli è richiesto di seguire la vicenda del protagonista narratore, presentatagli attraverso determinati dispositivi narrativi.

Non a caso, Caracciolo, che parla delle *Benevole* a partire dalla categoria della resistenza immaginativa, concede che il lettore possa empatizzare col protagonista (2016). Egli sembra indicare almeno quattro aspetti che favoriscono questo “slittamento” verso la prospettiva narrativa: la finzionalità della narrazione,¹⁰ l'utilizzo della prima persona, la lunghezza della narrazione, quindi la notevole quantità di tempo passata in compagnia di Aue, ed infine una certa curiosità del lettore (ivi, pp. 45-46). Tuttavia, mentre Caracciolo sembra pensare a questi come momenti in cui i lettori “abbassano la guardia [...] per scivolare, temporaneamente e perlopiù inconsciamente, nella prospettiva del narratore” (ivi, p. 46), a nostro avviso questa è invece la regola, più che l'eccezione, nella fruizione delle *Benevole*. Certamente, osserva Stueber, la resistenza immaginativa “contempla differenze individuali” (Stueber, 2011, p. 159), ma pensiamo che strutturalmente l'auto-apologia di Aue sia

¹⁰ Quella della finzionalità rischia di essere una categoria quantomeno ambigua. Non crediamo infatti che la fruizione di *A sangue freddo* di Capote o dell'*Avversario* di Carrère si discosti da quella romanzesca. Cfr. anche Kieran, 2009, mentre per una prospettiva empirica cfr. de Jonge et al., 2022.

un perfetto meccanismo per produrre *empatia negativa* (Ercolino, Fusillo 2022), ovvero una fruizione opposta alla resistenza immaginativa; un libro in cui il protagonista/narratore ci *allinea* a lui per proporci di *aderire* alla sua visione morale.¹¹

Secondo Ercolino, la lettura delle *Benevole* comporta “una radicale esperienza d’identificazione con un personaggio di eccezionale negatività” (ivi, p. 113) poiché il libro contiene tutti o quasi quei dispositivi che favoriscono il sorgere dell’empatia negativa, come l’utilizzo della prospettiva del personaggio, l’accesso alla sua interiorità, la complessità della sua psicologia, i tormenti interiori che vive, la comprensione all’interno di una determinata struttura causale delle azioni che compie, gli appelli che lui stesso rivolge al lettore ecc. Perciò, pur ritenendo ‘astrattamente’ immorale il protagonista del romanzo, il lettore vivrà per mille pagine un’esperienza di intensa empatizzazione con esso sperimentando così una tensione produttiva.

Con ciò, possiamo ora tornare alle *Ripetizioni*. È Mario Barengi a offrire uno spunto in questa direzione; nella sua recensione al libro di Mozzi, scrive di aver trovato “repellenti”, in senso etimologico, alcune scene, poiché certe rappresentazioni “funzionano bene solo in un regime di marcata identificazione emotiva con i personaggi” (2021). Seguendo questa suggestione, possiamo cominciare a pensare che il testo di Mozzi sia risultato indigesto a molti non tanto per le scene rappresentate, quanto per il fatto che esse non sono costruite in modo da suscitare nel lettore una reazione di *empatia negativa*, né da un punto di vista di registro, improntato alla freddezza e a una referenzialità pura,¹² né per quanto riguarda i dispositivi narrativi. Dato il carattere situazionale e aspettuale dell’empatia (negativa), non è semplice mostrare come essa non sia sollecitata; tuttavia, richiamando gli aspetti citati sopra, possiamo fare qualche osservazione. Prendiamo, per esempio, il capitolo *La storia di Santiago, 2*, in cui ricompare Santiago, finora apparso soltanto in una scena più di 100 pagine prima, e consideriamo il seguente passaggio:

Dei cani grandi Santiago ha paura perché teme che non riuscirebbe a ucciderli, a Mario ha sempre detto – mentendo – che non gli piacciono [...]. In verità Santiago vorrebbe uccidere cani molto grandi [...], ma uccidere cani molto grandi non è uno scherzo [...]; i cani molto grandi sono difficili da immobilizzare; e, se si rivoltano sono capaci di farti del male. (Mozzi 2021, pp. 186-187)

Da un punto di vista strettamente narratologico, questo passaggio è un monologo narrato e, più in generale, la prima parte del capitolo è narrata dalla prospettiva di Santiago. In qualche occasione, siamo anche posti di fronte a incursioni nella mente del protagonista: “Mario non sa perché ma i bastardini, dopo un po’ che sono nella vasca da bagno con Santiago, spontaneamente cominciano ad annusargli e a leccargli il sesso” (ivi, p. 187). Tuttavia, i passaggi in cui veniamo a conoscenza dei loro pensieri non sono mai dedicati a una riflessione sull’atto compiuto, ma sempre ad aspetti contingenti che non donano alcuna complessità e profondità psicologica ai personaggi.

Anche in conseguenza di ciò, un altro aspetto notevole sta nell’impossibilità di una comprensione delle azioni dei personaggi; una comprensione che non per forza coinvolga la giustificazione, ma quantomeno l’intelligibilità dei nessi causali che le muove. Aue

¹¹ Sulla distinzione fra *alignment* ed *alliance* cfr. Felski, 2019.

¹² Un esempio: “Da quando si conoscono Mario è il servitore di Santiago. Le passioni di Santiago sono la servitù di Mario e l’uccisione dei cani. Santiago non prova nessun odio nei confronti dei cani: tuttavia la sua grande passione – una delle due – è ucciderli. Una volta alla settimana, con rare eccezioni, Santiago uccide un cane; qualche settimana – ma raramente – ne uccide due” (Mozzi, 2021, 186).

spiega sin dalle prime pagine le ragioni dei suoi atti e, proseguendo nella lettura, arriviamo a comprendere come si sia ritrovato in certe situazioni. Nella finzione, infatti, l'autore può “fornire al fruitore *molte* informazioni sugli oggetti e sugli individui che rappresenta, come i moventi delle azioni [...] che] possono essere ricostruiti con un elevato grado di precisione, offrendo un contesto ben definito per le azioni di personaggi negativi” (Ercolino, Fusillo, 2022, p. 56). Il caso delle *Ripetizioni* è invece pressoché agli antipodi; perlomeno quando si tratta delle scene più efferate, ci si ritrova catapultati di fronte ai personaggi senza che sia chiaro cosa li abbia mossi. Come nota Luperini a proposito di Viola, “cosa la spinga non è chiarito, ma all'autore sembra interessare solo [...] il rapporto in sé, non le sue ragioni” (2021).¹³ Così, non si delinea quello “sfondo di motivazioni ed emozioni sempre indispensabile affinché si sviluppi l'esperienza estetica dell'empatia negativa” (Ercolino, Fusillo, 2022, p. 321), le azioni e le violenze perpetrate o subite dai personaggi restano senza possibilità di spiegazione e di motivazione.¹⁴ Del resto, l'importanza dell'informazione era sostenuta anche da Stueber, per il quale la resistenza immaginativa “nasce quando tentiamo di immergerci immaginativamente in mondi morali differenti che non sono sufficientemente articolati” (2011, p. 157) e non permettono il sorgere di una comprensione empatica.

Insomma, se questa direzione che abbiamo indicato è corretta, non è tanto l'efferatezza delle scene in sé il problema riscontrato dai lettori, quanto l'incapacità di rendere ragione delle scene stesse, unita all'impossibilità, vista l'organizzazione della narrazione, di entrare in risonanza con il personaggio e di comprenderlo più a fondo. Questo sembrano dire due recensori: “L'obiettivo [di queste scene] non è ben chiaro. [...] Sono talmente immotivate da un punto di vista narrativo che il lettore non entra dentro il quadro” (AG, Amz); “Cosa mi resta? [...] Nulla che mi fa crescere come uomo, come lettore, come essere umano. Né è un testo che mi fa riflettere. Paradossalmente, la psicologia dei personaggi è abbastanza tagliata con l'accetta. Non c'è travaglio, non c'è spessore” (Florian, Amz). Mentre il lettore delle *Benevole*, lungi dal “sentirsi indifferente al destino di Aue, [...] avverte di aver preso parte a una profonda e *catartica* riflessione morale sui limiti dell'umano” (Ercolino, Fusillo, 2022, p. 113), molti lettori di Mozzi avvertono invece un senso di indifferenza e l'impossibilità di una ricomprensione più ampia: “Io lettore esco integro dal libro, senza l'emozione sulla pelle” (Florian, Amz). Il lettore esce integro nel senso che non viene intimamente trasformato, in quanto non passa attraverso quell'esperienza di “profonda angoscia empatica” (Ercolino, Fusillo, 2022, p. 70) che è l'empatia negativa; esso non viene arricchito dall'esperienza immorale perché non si sente implicato, non si sente *contagiato* (Donnarumma, 2019, p. 9), è un osservatore distaccato di azioni brutali e non uno spettatore partecipante della situazione.¹⁵ In mancanza di questa tensione, la rappresentazione

¹³ Riportiamo alcuni stralci di recensioni in cui il tema viene portato all'attenzione del lettore. “[Santiago] non ha una storia né motivazioni che lo spieghino. [...] Mario è il suo schiavo sessuale e non solo. Non sappiamo perché si sottometta” (Trucco, 2021); “I suoi personaggi [...] sono pura superficie. (Campani, 2021); “Il misterioso Santiago, per esempio, non ha consistenza reale [...] e sembra coincidere senza residui, troppo perfettamente, col suo ruolo di sadico e carnefice” (Luperini, 2021).

¹⁴ Anche a proposito del protagonista di *American Psycho*, Caracciolo scrive che ciò che rende la sua violenza “profondamente disturbante non è solo il fatto che sia rappresentata graficamente, ma anche la sua mancanza di motivazioni e giustificazioni” (2016, p. 107).

¹⁵ Al contrario, nelle *Benevole* il lettore si sente chiamato in causa, finanche simbolicamente, sin dall'incipit, quando Aue si rivolge ai lettori chiamandoli “fratelli umani” (Littell, 2014, p. 5), rafforzando così il legame e le somiglianze che essi non vorrebbero vedere. Del resto, “il motto dell'immoralista resta l'apostrofe proverbiale di Baudelaire: ‘hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère’” (Donnarumma, 2019, p. 9).

immorale diviene fine a se stessa, non si fa portatrice di una forma di maggiore conoscenza dell'umano e non comporta nel fruitore un *allargamento di coscienza morale* (cfr. Rorty, 2001; Gadamer, 2016). Questa, del resto, è anche la tesi chiamata nella filosofia analitica *immoralismo cognitivista*: l'immoralità di una narrazione non è un valore di per sé, ma lo è in quanto ci permette di espandere la nostra comprensione attraverso l'esperienza di personaggi, o storie, moralmente problematici (Kieran, 2003).

Concludiamo ora tornando al disgusto. Ci eravamo infatti precedentemente chiesti quale sia il *sensu* del disgusto e avevamo osservato come nominarlo in una recensione ne implichi una valorizzazione. Può essere allora utile notare che la resistenza immaginativa, a cui pure ci siamo riferiti, e il disgusto non sono la stessa cosa. Sebbene possano avere una comune origine morale, la prima è un fatto innanzitutto cognitivo, mentre il disgusto è un'emozione; entrambi indicano una distanza dall'oggetto, ma il disgusto sembra qualcosa di più radicato, profondo. Scrive infatti Stueber che “siamo impegnati nei confronti di certe norme nella misura in cui reagiamo emozionalmente verso la loro violazione. Più le sentiamo nostre, maggiore è il livello di coinvolgimento emozionale” (2011, p. 166). Il disgusto ci dice quindi innanzitutto che è stata toccata una corda profonda del senso di umanità dei recensori, che reagiscono emotivamente a certe scene efferate raccontate nel dettaglio, con immagini vivide e senza omissioni. Non solo un problema etico, dunque, ma, come sembrava suggerire Barengi, est-etico.

Addirittura, secondo alcuni autori questo disgusto corporeo-morale non si presterebbe a ulteriore caratterizzazione, ma sarebbe una forma ‘assoluta’ di rifiuto (cfr. Russell, Giner-Sorella, 2015). Tuttavia, persino nel caso di uno dei personaggi più sinistri della letteratura contemporanea, il protagonista/narratore di *American Psycho*, i lettori, “sebbene comprendano pienamente quanto ripugnanti siano le sue azioni”, vivono un'esperienza di identificazione e comprensione che li porta addirittura a “parteggiare’ per il protagonista” (Caracciolo, 2016, p. 101). Di nuovo, quindi, un fatto est-etico, oltre che ermeneutico: laddove i lettori riescono a ricomprendere la crudeltà violenta delle scene, a trovar loro una collocazione nell'interpretazione complessiva del romanzo¹⁶ o a partecipare del destino del personaggio, a ricomprendere insomma il disgusto in una totalità più ampia, esso può essere *redento*. Perciò, esso non è per forza l'ultima parola perché può essere ulteriormente articolabile: ciò che si comprende nell'emozione, ciò che *l'emozione comprende*, può essere ulteriormente interpretato.

Del resto, possiamo concludere sulla scorta di Taylor, le emozioni ci dicono che cosa sia importante per gli esseri umani; tuttavia, esse sono poi sottoposte a riconsiderazione, possono cioè “ammettere una successiva caratterizzazione, in quanto il senso della situazione può essere ulteriormente chiarificato e articolato” (Taylor, 1985, p. 63). Così, nel caso del testo letterario l'emozione guida l'interpretazione, ma non ne è necessariamente il momento conclusivo; l'emozione è già comprendente, ma il movimento dell'interpretazione può ricomprenderla nella totalità del circolo ermeneutico (Ballerio, 2022). In molte recensioni esaminate il disgusto resta però l'ultima parola, la tonalità emotiva dominante, perché non viene ricompreso in una visione più ampia. Di fronte a un *disgusto* senza possibilità di caratterizzazione ulteriore, la riflessione del lettore si ferma ed egli non può che dire, proprio come Mozzi, “adesso, basta” (Mozzi, 2021, p. 355).

¹⁶ Scrive Caracciolo che in *Fight Club* “la violenza può sempre essere compresa (e quindi redenta) nella critica del narratore alla cultura consumista americana” (2016, p. 95).

Bibliografia

- Ballerio, S. (2009), *Gioco, letteratura. Alcune riflessioni*, “Enthymema”, 1, pp. 4–24.
- (2021), *I generi letterari*, in Sini S. e Sinopoli F. (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Milano, Pearson, pp. 23-31.
- (2022), *Letteratura e Emozioni*, in Neri L. e Carrara G. (a cura di), *Teoria della letteratura. Campi, Problemi, Strumenti*, Roma, Carocci, pp. 343–56.
- Barengi M. (2021), *Violenza e sesso. Giulio Mozzi*, Le ripetizioni, “Doppiozero”, 29 aprile, <https://www.doppiozero.com/giulio-mozzi-le-ripetizioni>, ultimo accesso: 22 agosto 2023.
- Bourrier K., Thelwall M. (2020), *The Social Lives of Books: Reading Victorian Literature on Goodreads*, “Journal of Cultural Analytics”, 5, 1.
- Campani S. (2021), “Le ripetizioni” di Giulio Mozzi: la possibilità di una storia, “La Balena Bianca”, 12 marzo, <https://www.labalenabianca.com/2021/03/12/le-ripetizioni-giulio-mozzi-campani/>, ultimo accesso: 22 agosto 2023.
- Caracciolo M. (2016), *Strange Narrators in Contemporary Fiction: Explorations in Readers’ Engagement with Characters*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- Carroll N. (2001), *Moderate Moralism*, in Id., *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge UP, pp. 215-234.
- (2010), *Formalism*, in Id., *Art in Three Dimensions*, New York, Oxford UP, pp. 32-41.
- (2022), *Philosophy, Literature, and Emotion*, in Hogan P.C., Irish B.J., Hogan L.P. (eds.), *The Routledge Companion to Literature and Emotion*, New York, Routledge, pp. 110-120.
- Chapman H.A., Kim D.A., Susskind J.M., Anderson A. K. (2009), *In Bad Taste: Evidence for the Oral Origins of Moral Disgust*, “Science”, 323, pp. 1222-1226.
- Chapman A., Anderson A.K. (2013), *Things Rank and Gross in Nature: A Review and Synthesis of Moral Disgust*. “Psychological Bulletin”, 139, 2, pp. 300-327.
- D’Angelo P. (2020), *La tirannia delle emozioni*, Bologna, il Mulino.
- de Jonge J., Demichelis S., Rebora S., Salgaro M. (2022), *Operationalizing perpetrator studies. Focusing readers’ reactions to “The Kindly Ones” by Jonathan Littell*, “Journal of Literary Semantics”, 51, 2, pp. 147-161.
- Deresiewicz W. (2009), *Adaptation: On Literary Darwinism*, “The Nation”, 20th May, <https://www.thenation.com/article/archive/adaptation-literary-darwinism/>, ultimo accesso: 22 agosto 2023.
- Diamond C. (2003), *The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy*, “Partial Answers”, 1, 2, pp. 1–26.
- Domsch S. (2009), *Critical Genres. Generic Changes of Literary Criticism*, “Genres in the Internet: Issues in the Theory of Genre”, 188, pp. 221-238.
- Donnarumma R. (2019), *Presentazione*, “allegoria”, 80, pp. 7-11.
- Driscoll B., Rehberg Sedo D. (2019), *Faraway, So Close: Seeing the Intimacy in Goodreads Reviews*, “Qualitative Inquiry”, 25, 3, pp. 248-259.

- English J.F. (2016), *Prestige, Pleasure, and the Data of Cultural Preference: 'Quality Signals' in the Age of Superabundance*, "Western Humanities Review", Fall, 70, 3.
- Ercolino S., Fusillo M. (2022), *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani.
- Felski R. (2008), *Uses of Literature*, Oxford, Blackwell Publishing.
- (2019), *Identifying with Characters*, in Anderson A., Felski R., Moi T. (eds.), *Characters. Three Inquiries in Literary Study*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2020), *Hooked: Art and Attachment*, Chicago, University of Chicago Press.
- Gadamer H.G. (2016), *Verità e metodo* [1960], trad. e a cura di Vattimo G., Milano, Bompiani.
- Gendler T.S. (2000), *The Puzzle of Imaginative Resistance*, "The Journal of Philosophy", 97, 2, pp. 55-81.
- Heidegger M. (2014). *Essere e tempo* [1927], a cura di Volpi F., trad. di Chiodi P., Milano, Longanesi.
- Ivan C.E. (2015), *On Disgust and Moral Judgments: A Review*, "Journal of European Psychology Students", 6, 1, pp. 25-36.
- Jaakkola M. (2019) *From Re-Viewers to Me-Viewers: The #Bookstagram Review Sphere on Instagram and the Uses of the Perceived Platform and Genre Affordances*, "Interactions: Studies in Communication & Culture", 10, 1-2, pp. 91-110.
- Keen S. (2007), *Empathy and the Novel*, New York, Oxford UP.
- Korthals Altes L. (2014), *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- Kieran M. (2009), *Emotions, Art, and Immorality*, in Goldie P. (ed.) *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, New York, Oxford UP, pp. 681-704.
- (2003), *Forbidden Knowledge*, in Bermudez J. & Gardner S. (eds.), *Art and Morality*, London: Routledge, pp. 56-73.
- Kivy P. (2006), *The Performance of Reading. An Essay in the Philosophy of Literature*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Korsmeyer C. (2011), *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*, New York, Oxford UP.
- La Rosa A.O., Mir J.R. (2013), *On the Relationships between Disgust and Morality: A Critical Review*, "Psicothema", 25, 2, pp. 222-226.
- Littell J. (2014), *Le Benevole* [2006], trad. di Botto M., Torino, Einaudi.
- Luperini R. (2021), *Mozzi fra neomodernismo e postmodernismo*, "La letteratura e noi", 7 luglio, <https://laletteraturaenoi.it/2021/07/07/giulio-mozzi-fra-neomodernismo-e-post-moderno/>, ultimo accesso: 22 agosto 2023.
- McGinn C. (2011), *The Meaning of Disgust*, New York, Oxford UP.
- Milota M. (2014), *From 'Compelling and Mystical' to 'Makes You Want to Commit Suicide': Quantifying the Spectrum of Online Reader Responses*, "Scientific Study of Literature", 4, pp. 178-195.

- Mozzi G. (2021), *Le ripetizioni*, Venezia, Marsilio.
- Murray S. (2018), *The Digital Literary Sphere. Reading, Writing, and Selling Books in the Internet Era*, Baltimore, Johns Hopkins UP.
- Paganini E. (2020), *Resistenza immaginativa*, “AphEx”, <http://hdl.handle.net/10077/31812>, ultimo accesso: 30 novembre 2023.
- Page R. (2017), *Ethics revisited: Rights, responsibilities and relationships in online research*, “Applied Linguistics Review”, 8, 2-3, pp. 315-320.
- Plantinga C. (2009), *Moving Viewers: American Film and the Spectator’s Experience*, Berkeley, University of California Press.
- Platone (2009), *La Repubblica*, trad. e a cura di Reale G., Radice R., Milano, Bompiani.
- Rorty R. (2001), *Redemption from egotism: James and Proust as spiritual exercises*, “Telos”, 3, 3, pp. 243-263.
- Rozin P., Haidt J., McCauley C. (2016), *Disgust*, in Barrett L.F., Lewis M., Haviland-Jones J.M. (eds.), *Handbook of Emotions*, New York, The Guilford Press, pp. 815-834.
- Russell P.S., Giner-Sorolla R. (2013), *Bodily Moral Disgust: What It Is, How It Is Different from Anger, and Why It Is an Unreasoned Emotion*, “Psychological Bulletin”, 139, 2, pp. 328-351.
- Salgaro M. (2022), *Literary Value in the Era of Big Data. Operationalizing Critical Distance in Professional and Non-Professional Reviews*, “Journal of Cultural Analytics”, 7, 2, June.
- Salgaro M., Reborà S. (2018), *Measuring the ‘Critical Distance’. A Corpus-Based Analysis of Italian Book Reviews*, in Spampinato D. (ed.), “AIUCD2018 – Book of Abstracts”, pp. 161-163.
- Simonetti G. (2021), *Ripeti che (forse) ti passa*, “Il Sole 24 Ore”, 28 febbraio.
- (2023), *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, Nottetempo.
- Siti W. (2021), *Contro l’impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli.
- Stolnitz J. (1992), *On the Cognitive Triviality of Art*, “British Journal of Aesthetics”, 32, 3, July, pp. 191-200.
- Stueber K.R. (2011), *Imagination, Empathy, and Moral Deliberation: The Case of Imaginative Resistance*, “The Southern Journal of Philosophy”, 49, 1, pp. 156-180.
- Taylor C. (1985), *Self-Interpreting Animals*, in Id. *Philosophical Papers: Volume 1: Human Agency and Language*, Cambridge, Cambridge UP, pp. 45-76.
- Tedeschini M. (2016), *Distanti uno sputo. Disgusto e paura in Aurel Kolnai e Jean-Paul Sartre*, “Itinera”, 12, pp. 40-59.
- Todorov T. (2008), *La letteratura in pericolo*, trad. di Lana E., Milano, Garzanti.
- Trucco S. (2021), *Giulio Mozzi: Le ripetizioni. Ovvero, che fine ha fatto il romanzo sperimentale*, “Singola”, 24 marzo, <https://www.singola.net/arti/giulio-mozzi-le-ripetizioni>, ultimo accesso: 22 agosto 2023.
- Wimsatt W.K., Beardsley M.C. (1949), *The Affective Fallacy*, “The Sewanee Review”, 57, 1, Winter, pp. 31-55.