



IL MONDO SCARDINATO

DISPOSITIVI POIETICI,
DINAMICHE E RAPPRESENTAZIONI
DEGLI STATI DI ECCEZIONALITÀ



A CURA DI

LORENZO FABIANI
SIMONA POLLICINO
IRENE ZANOT



Roma TiE-Press
2024

XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI

Collana del Dipartimento di
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

NELLA STESSA COLLANA

1. G. DE MARCHIS (a cura di), *Di naufragi ne so più che il mare. La Cattedra "José Saramago" ricorda Giulia Lanciani*, 2019
2. L. PIETROMARCHI, A. SILVESTRI (a cura di), *Séduction et Vengeance : La cousine Bette de Balzac*, 2020
3. S. POLLICINO, I. ZANOT (a cura di), *Parole che non c'erano. La lingua e le lingue nel contesto della pandemia*, 2021
4. M. NIED CURCIO, *L'uso del dizionario nell'insegnamento delle lingue straniere*, 2022
5. A. ACCATTOLI, L. PICCOLO (a cura di), *20/Venti. Ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, 2022
6. D. FARACI, G. IAMARTINO, L. LOPRIORE, M. NIED CURCIO, S. ZANOTTI (a cura di), *When I Use a Word It Means Just What I Choose to Mean - Neither More Nor Less. Studies in Honour of Stefania Nuccorini*, 2023
7. A. ACCATTOLI, L. PICCOLO (a cura di), *20/Venti. Nuovi studi sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, 2024
8. M. CAVALIERE (a cura di), *O romance histórico em língua portuguesa. Repensando, em Roma, o século XIX*, 2024

XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI

Collana del Dipartimento di
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

9

IL MONDO SCARDINATO

DISPOSITIVI POIETICI,
DINAMICHE E RAPPRESENTAZIONI
DEGLI STATI DI ECCEZIONALITÀ

A CURA DI
LORENZO FABIANI
SIMONA POLLICINO
IRENE ZANOT



Roma TrE-Press
2024

La Collana “*Xenia. Studi Linguistici, Letterari e Interculturali*”, edita dalla Roma TrE-Press, è stata creata nel 2019 per proporre, all’interno di una cornice editoriale comune, pubblicazioni scientifiche scritte o curate dai docenti del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell’Università degli Studi Roma Tre. La varietà delle proposte riflette le diverse linee di ricerca dipartimentali, nonché la pluralità teorica e metodologica che contraddistingue l’attività del corpo docente.

Direttore della Collana:
Giorgio de Marchis

Comitato scientifico:
Richard Ambrosini; Fausta Antonucci; Camilla Cattarulla; João Cezar de Castro Rocha (*Università dello Stato di Rio de Janeiro – UERJ*); Dora Faraci; Natal’ja V. Kovtun (*Università di Krasnojarsk – KGPU*); Giuliano Lancioni; Rosa Lombardi; Edoardo Lombardi Vallauri; Stefania Nuccorini; Luca Pietromarchi; Luca Ratti; Giovanni Sampaolo.

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Elaborazione grafica della copertina: **MOSQUITO**.mosquitoroma.it

Caratteri tipografici utilizzati:
AK11 (copertina e frontespizio)
Times New Roman (testo)

Impaginazione e cura editoriale: Colitti-Roma colitti.it

Edizioni: Roma TrE-Press ©
Roma, dicembre 2024
ISBN: 979-12-5977-409-5

<http://romatypress.uniroma3.it>

Quest’opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International License* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l’attribuzione della paternità dell’opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un’altra opera, e ne esclude l’uso per ricavarne un profitto commerciale.



L’attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell’ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma

Indice

LORENZO FABIANI, SIMONA POLLICINO, IRENE ZANOT, <i>Introduzione</i>	7
CORRADO BOLOGNA, « <i>The time is out of joint</i> »	19
SARA BONANNI, <i>Philippe Jaccottet et la liturgie des morts - de Requiem à Chants d'en bas</i>	33
MARIE-PIERRE BONNIOL, <i>Création en période pandémique et émergence de nouvelles formes: Korridor et Hôtel des Autrices</i>	45
DARIO CECCHI, <i>Underdogs e altri animali politici. Piccolo bestiario post-pandemico</i>	55
VALERIO MASSIMO DE ANGELIS, <i>Emergenza e sommersione: Zone One di Colson Whitehead</i>	69
GIUSEPPE EPISCOPO, <i>Nei cardini del racconto: scrittura e oralità della memoria collettiva</i>	87
LORENZO FABIANI, <i>La rappresentazione della morte dell'eroe come "catastrofe" della collettività</i>	105
DARIA FARAFONOVA, <i>Dubbio amletico, cifra del moderno: fra Shakespeare e Dostoevskij</i>	119
SOTERA FORNARO, <i>Il mondo scardinato da Antigone</i>	131
GIANLUCA FRENGUELLI, <i>Il lessico "dell'emergenza" nei giornali italiani</i>	143
CATHERINE GRALL, <i>L'anthropocène en toile de fond: qu'est-ce qui peut encore faire événement dans le Kinshasa d'In Koli Jean Bofane?</i>	157
EMMA MALINCONICO, <i>Toujours ne dure orage ne guerre. La paremiologia incontra la Storia</i>	167
FRANCESCA MAZZELLA, <i>Tra mito e favola nera, l'orrore dell'infanzia violata ne L'Enfant Méduse di Sylvie Germain</i>	179

CATHERINE MORENCY, <i>Bombardées</i>	189
SIMONA POLLICINO, « <i>Le temps est hors de ses gonds</i> », « <i>Tout se disloque. Le centre ne peut tenir</i> ». Yves Bonnefoy lecteur de Shakespeare et Yeats	201
AURELIO PRINCIPATO, <i>1793: la Rivoluzione precipita e il giovane Chateaubriand vuole farsi filosofo della storia</i>	215
CARMEN RUSSO, <i>Caratteri della narrazione bellica: tra giornalismo e “storytelling” Un’analisi lessicale corpus-based</i>	229
RAFFAELLA VICCEI, <i>La Tebe “scardinata” delle Baccanti di Euripide e nella ceramografia greca (VI-IV sec. a.C.)</i>	243
IRENE ZANOT, <i>Vortex, tourbillons et maelström. Notes sur une image « hors de ses gonds » dans l’horizon linguistique et littéraire français</i>	257

Giuseppe Episcopo

*Nei cardini del racconto:
scrittura e oralità della memoria collettiva*

1. *Una colonna sonora per il lockdown*

The Songs That Get Us Through It è il titolo che campeggia sulla copertina dell'edizione musicale del *Magazine* del «The New York Times» che, uscita a marzo del 2022, ripercorre un anno di ascolti. Tuttavia, il numero non propone delle tradizionali recensioni dei migliori album, né presenta una classifica dei brani di maggior successo, rubriche abitualmente presenti nelle riviste del settore. L'intenzione è infatti del tutto diversa: ripercorrere la musica che è stata ascoltata durante la pandemia, quella che ci ha aiutato a “farcela”, a resistere, ad attraversare gli anni dominati da un evento drammatico che, all'altezza di quel periodo, proprio in quei mesi, stava entrando nel suo terzo anno. C'è una nota intenzionalmente melodrammatica nelle osservazioni di presentazione delle sessantaquattro pagine della rivista e, naturalmente, un buon grado di idiosincrasia nelle proposte degli artisti e dei brani. L'idea, però, è interessante (anche letta a distanza di poco più di un paio di anni) sia perché la rivista presenta una curiosa casistica, quasi un indicatore quantitativo, degli argomenti trattati dalla musica pop negli anni del contagio, sia perché il «The New York Times» offre un quadro diversificato delle esperienze sonore quotidiane che hanno caratterizzato la vita durante il lockdown. Insomma, le abitudini quotidiane al tempo della pandemia non sono fatte soltanto di acquisti online, riders, meeting Zoom, meme sulla carta igienica, pane e biscotti fatti in casa.

Scrive Hanif Abdurraqib in quello che è l'articolo meno attento a identificare un fenomeno musicale contemporaneo e più interessato a definire la figurazione di un sentimento, *The Delicious Misery of the “Sad Banger”*:

I have spent a lot of time these last two years managing small collisions of feeling: sadness laid over pleasure, heartbreak laid over some unnamed desire. This was a result of prolonged pandemic

* Università Roma Tre.

living and all the little rituals we've devised to get through it: the Zoom birthday parties, wedding receptions, dance get-togethers, trivia nights. I enjoyed the idea of these events — but the thought of attending them filled me with a cocktail of longing and dread, despite the immense pleasure I felt in seeing the faces of people I loved. The minute-by-minute emotional contradictions of this era have been fascinating to watch unfold, and I've been searching for music capacious enough to hold them all¹.

Il nome che Abdurraqib, poeta e saggista di Columbus in Ohio, dà a queste contraddizioni emotive è “sad banger”, non uno stato d'animo ma una disposizione dell'umore che corrisponde a quei brani in cui a una melodia allegra, spensierata, si contrappone un testo che racconta una storia infelice, come nella colonna sonora proposta nell'articolo: *Hungry Heart* di Bruce Springsteen, *Lost in the Citadel* di Lil Nas X, *The Only Heartbreaker* di Mitski, *Coming Back* di James Blake con la partecipazione di SZA e poi Robyn, Carly Rae Jepsen, Zoe Wees. Più di tutti, però, è *Half of the Time* della cantautrice newyorkese Pronoun a rappresentare, nel contrasto di un intimistico crescendo, una collisione di emozioni profonde ma intangibili, riconoscibili ma difficilmente definibili che, come nei riflussi di una eco, si attenuano e ritornano, ritmicamente, scemando d'intensità. Non c'è niente di più significativo di queste sensazioni, conclude Abdurraqib, il cui fluire ha rappresentato «per me un conforto negli ultimi anni, in questi tempi unicamente ansio-geni». È il rapporto con l'ignoto, l'inatteso, l'imprevisto, con l'incertezza nel pieno dell'incertezza: «La maggior parte delle cose per cui sono arrabbiato o che mi portano ad avere il cuore a pezzi sono fuori dal mio controllo, e quindi ho bisogno di piccoli contenitori in cui mettere quei sentimenti, pur cedendo occasionalmente agli impulsi di gioia»².

¹ H. ABDURRAQIB, *The Delicious Misery of the “Sad Banger”*, in «The New York Times Magazine», Musical Issue: *The Songs That Get Us Through It*, marzo 2022, <<https://www.nytimes.com/interactive/2022/03/11/magazine/best-songs.html>>. Trad. it. mia: «Ho trascorso molto tempo in questi ultimi due anni a gestire le piccole collisioni dei sentimenti: sentire tristezza e piacere sovrapporsi, avere il cuore infranto e provare un desiderio non identificato. Tutto questo è stato effetto della vita durante la pandemia e di tutti i piccoli rituali che abbiamo inventato per superarla: le feste di compleanno su Zoom, i ricevimenti di matrimonio, gli incontri di ballo, le serate di trivia. Mi piaceva l'idea di questi eventi, ma il pensiero di parteciparvi mi riempiva di un misto di desiderio e paura, nonostante l'immenso piacere che provavo nel vedere i volti delle persone che amavo. Le costanti contraddizioni emotive di quest'epoca erano affascinanti da osservare, e ho cercato musica abbastanza profonda da poterle contenere tutte».

² *Ibidem*. In questo caso lascio la traduzione nel testo e metto in nota il passaggio

Negli altri articoli del «Magazine» c'è spazio per Taylor Swift, per l'album del 2021 di Pink Siifu, *Gumbo*, che spazia dall'hip-hop al jazz, dal punk al soul, si discute dei Beach House, il cui successo su Tik Tok, medium apparentemente incompatibile con lo stile e la cultura musicale di cui gli artisti di Baltimora sono portatori, segna il trionfo di una blochiana non-contemporaneità del contemporaneo. Il «Magazine» dedica spazio al valore d'incantesimo dei ritornelli che insistono sull'*happy ending* nelle canzoni di Indigo de Souza e dei Metronomy, e poi parla di Taja Cheek, artista che trasforma le registrazioni di ciò che accade intorno a lei durante una giornata in brani musicali. C'è spazio, infine, per Olivia Rodrigo che, secondo Steven Hyden, autore dell'articolo, è capace di scrivere dell'amore adolescenziale «con la stessa intensità nervosa e cruda utilizzata da Ingmar Bergman in *Scene da un matrimonio*» nel brano che, con più di 750 milioni di ascolti su Spotify, le ha dato maggiore successo: *Déjà Vu*.

2. *Déjà vu, déjà vécu*

C'è quasi una certa dose di ironia della storia nel fatto che il titolo di uno dei brani più ascoltati durante la pandemia sia *Déjà vu*. Eppure, in questo “già visto” sembra quasi risuonare una certa impressione, seppur paradossale, che una incontrollabile circolazione dei virus, uno scoppio epidemico incontrollato fossero già iscritti nella nostra memoria, fossero già accaduti, se non altro come rappresentazione, fossero già stati osservati, almeno sotto altre spoglie, fossero stati già oggetto di supposizioni o speculazioni. In breve, tutto fosse stato *déjà vécu*, già vissuto.

Perché? Non in virtù di una “virale” circolazione di teorie complottiste o cospirazioniste che ci allertavano su quanto stesse per accadere (queste voci, nel caso, si sono diffuse nel corso della pandemia), ma perché – come hanno scritto Pierandrea Amato e Alessia Cervini nel momento più crudele del contagio, a fine marzo del 2020 – «Il nostro inconscio simbolico contemporaneo era da decenni allenato all'apocalisse», come

originale: «Nothing is better, but certainly nothing is worse. This kind of surrender has been a comfort for me in recent years, in these uniquely anxiety-inducing times. Most of the things I am angry or heartbroken about are raging beyond my control, and so I need the small containers to put those feelings in, while still giving in to the occasional joyful impulse».

se «da tempo fossimo preparati ad aspettarci un nemico invisibile e implacabile»³.

«In fondo», continuano Amato e Cervini «non sta succedendo niente a cui non fossimo preparati» dal momento che quanto accadeva sotto i nostri occhi era qualcosa a cui i nostri sensi erano già pronti: «gli scenari di distruzione costituivano un immaginario di cui il cinema si era continuato a nutrire senza sosta».⁴ Verissimo. Soprattutto se all'interno del più generico scenario apocalittico stringiamo la focale su una specifica, particolare, definita, forma di distruzione: la morte per virus. Osservata retrospettivamente, la presenza dei virus – e la loro diffusione – diventa un topos forte nella tradizione della cinematografia a partire dall'inizio degli anni Settanta, grazie a due trasposizioni cinematografiche uscite quasi in contemporanea: la prima proviene da un racconto di Richard Matheson pubblicato negli anni Cinquanta da cui viene tratto *The Omega Man* (nel 2007 c'è un nuovo adattamento più fedele al titolo originale, *I am Legend*); il secondo adattamento, invece, è tratto dal romanzo di Michael Crichton del 1969, *The Andromeda Strand*.

Il film di Boris Sagal, *The Omega Man*, così come il racconto di Matheson, rappresenta un anello di congiunzione tra la psicosi della guerra fredda, il rinato interesse per il romanzo gotico, la fascinazione della “science fiction” ed è ambientato in un mondo post-apocalittico creato da una misteriosa nube che ricorda il fallout della bomba atomica. *The Andromeda Strain*, diretto da Robert Wise, dà invece impulso a un sotto-genere che alla fantascienza, allo spionaggio e al terrore atomico aggiunge un uso consapevole e realistico delle cosiddette *hard sciences*: è il “tecno-thriller”. Siamo ancora sotto la cappa della cortina di ferro e della guerra fredda, ma il romanzo di Crichton e il film di Wise, anziché focalizzarsi sul mondo post-apocalittico del *fallout* nucleare, spostano l'attenzione all'interno di laboratori supersegreti, spostano la focale verso le ricerche scientifiche che studiano gli elementi patogeni e verso la preparazione degli strumenti della guerra batteriologica. I protagonisti, per dirla tutta, sono i virus e il sottotesto critico è ben esplicito: è solo questione di tempo prima che la scienza provochi un disastro incontrollabile.

Nel film la causa della crisi epidemica è un satellite che, lanciato dall'esercito americano, precipita per un guasto in una piccola cittadina

³ P. AMATO e A. CERVINI, *Apocalisse e normalità. Epidemia e inconscio visuale*, in «Fatamorganaweb», 30 marzo 2020, <<https://www.fatamorganaweb.it/coronavirus-apocalisse-e-normalita>>.

⁴ *Ibidem*.

del New Mexico, Piedmont. Dopo l'impatto, ma non a causa di questo, muoiono quasi tutti gli abitanti del villaggio, lo stesso destino tocca anche alla prima unità di crisi inviata sul luogo per recuperare il satellite. Temendo che la causa di tutti i decessi sia da attribuire a una contaminazione aliena del materiale, il governo crea uno speciale gruppo di esperti e mette a loro disposizione un laboratorio segreto nel sottosuolo del deserto del Nevada. Le ricerche portano a scoprire la pericolosa diffusione di un virus in grado di attaccare le vie respiratorie e di diffondersi nell'organismo attraverso di esse. Un po' sulla scia della *Guerra dei mondi* di H.G. Wells, non saranno le armi della scienza a scongiurare un destino di morte per l'umanità ma la natura stessa perché il virus, indebolito dalle successive mutazioni, non sarà in grado di attaccare gli organismi viventi ma (e sarebbe un bel regalo per i giorni nostri) solo di distruggere la plastica. Nel 1971 tanto *The Omega Man* quanto *The Andromeda Strain* cominciano a preannunciare il pericolo, misterioso e letale, dei virus a trasmissione aerea.

Due decenni dopo, in due film degli anni Novanta, si passerà dai timori di un'epidemia da scongiurare allo scoppio della pandemia che mette a rischio la sopravvivenza per l'intero genere umano. In *Outbreak*, il contagio da parte del virus Motaba (fittizio ma ispirato a virus reali) scoppia in due occasioni diverse; ma se nella sua prima apparizione la diffusione del virus era stata contenuta, al suo ritorno le unità mediche e militari in servizio sono incapaci di confinare l'epidemia nella regione africana in cui era esplosa, ed essa si diffonderà in tutto il mondo attraverso un paziente zero entrato in contatto con un animale vettore. Questo film, che introduce anche l'elemento dello *spillover*, del salto di specie da parte di un agente patogeno, rappresenta una critica all'uso militare delle ricerche biologiche (il virus è creato in laboratorio e la sua diffusione è frutto di un esperimento) e al contempo sposta in avanti il grado di realismo nella rappresentazione della crisi epidemica: sono presenti riferimenti alle mutazioni dei virus, al salto di specie, appunto, alla trasmissibilità per via aerea, al grado di mortalità del virus, alla febbre emorragica e a tutti i sintomi legati all'infezione ispirata a virus come Ebola, Lassa e Hanta.

Con *12 Monkeys* di Terry Gilliam (1995), film dai toni decisamente più cupi, apocalittici, incentrato su un terrificante virus che porterà il genere umano alla quasi totale estinzione, torno a seguire l'articolo di Amato e Cervini, che nel raccontare dei pochi superstiti costretti a vivere sottoterra mentre gli animali riprendono possesso assoluto del mondo, sottolineano come con questo film «possiamo dire di aver già annusato

quella sorta di sospensione della vita a cui i fatti hanno sequestrato il nostro lo sguardo, le parole, i desideri in quei giorni»⁵. Lo stesso vale per il film di Soderbergh *Contagion*, la cui vicinanza temporale agli eventi vissuti nel 2020 gli conferisce in più un'aura quasi profetica. Guardato sulle piattaforme di streaming o sui DVD in contemporanea allo svolgersi dei fatti del Covid-19 la pellicola del 2011 «più che un film di fantascienza sembrava incredibilmente un documentario sui tempi che correvano: l'origine della malattia, la diffusione, i sintomi, le morti, la violenza di chi sopravvive, l'arrivo del vaccino, il ritorno a una tanto agognata e presunta normalità»⁶.

Era, in fondo, quello che Bertolt Brecht diceva con altri termini a proposito della guerra e che potremmo anche parafrasare riferendoci alle patologie virali: anche la prossima pandemia (come la prossima guerra per Brecht) non sarà la prima, è già stata. Da *The Omega Man* a *Contagion*, dalle parole del microbiologo premio Nobel nel 1958 Joshua Lederberg che appaiono prima delle scene di apertura di *Outbreak* («The single biggest threat to man's continued dominance on the planet is the virus»⁷) alle parole di T.S. Eliot sulla lenta apocalisse che avviene senza schianto poste in epigrafe al primo adattamento del libro di Stephen King *The Stand*, il mondo che si è aperto ai nostri occhi nei primi mesi del 2020 aveva alle sue spalle una lunga traccia ad anticiparlo. E dietro tutti questi film ci sono delle sigle pronte a isolare l'agente patogeno scatenante: H1N1 (febbre suina 2009); NiV (Nipah virus 1999 e 2018), SARS (2003), Ebola (2014), Zika (2016), SARS CoV-2 ovvero il Coronavirus, il Covid-19. Mettiamole anzi in fila, insieme ai *virus* creati a fini cinematografici, in una ideale lista del filone del cinema apocalittico a matrice infettiva:

Andromeda Virus – *Andromeda Strain* (R. Wise, 1971)
Krippin Virus – *The Omega Man* (B. Sagal, 1971)
Virus – *The Cassandra Crossing* (G. Cosmatos, 1976)
Virus – *Epidemic* (L. Von Trier, 1987)
Sumatran Rat-Monkeys Infection – *Dead Alive* (P. Jackson, 1992)
Superflu – *The Stand* (M. Garris, 1994 miniserie; poi J. Bone, 2020)
Virus – *12 Monkeys* (T. Gilliam, 1995)
Motaba Virus – *Outbreak* (W. Petersen 1995)
T Virus – *Resident Evil* (P. Anderson, 2002)

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Joshua Lederberg citato in *Outbreak*, diretto da Wolfgang Petersen, USA, 1995.

Flesh Eating Virus – *Cabin Fever* (E. Roth, 2002)
 Rage Virus – *28 Days Later* (D. Boyle, 2002)
 Krippin Virus – *I am Legend* (F. Lawrence, 2007)
 Rage Virus – *28 Weeks Later* (J.C. Fresnadillo, 2007)
 Withe Sickness – *Blindness* (F. Meirelles, 2008)
 Reaper Virus – *Doomsday* (N. Marshall, 2008)
 Emmanuel Virus – *Thirst* (Park Chan-wook, 2009)
 Trixie Virus – *The Crazyies* (B. Eisner, 2010)
 Airbone Virus – *Retreat* (C. Tibbetts, 2011)
 MEV-1 Bat-borne Virus – *Contagion* (S. Soderbergh, 2011)
 Airbone Virus – *The Flu* (Kim Sung-su, 2013)
 Ebola Virus – *93 Days* (S. Gukas, 2016)
 NIPAH Virus – *Virus* (Aashiq Abu, 2019)

Ma perché questa finestra iniziale sullo spazio cinematografico? Cioè su uno spazio di rappresentazione sostanzialmente estraneo ai due esempi principali con i quali voglio portare avanti il discorso? Innanzitutto, e principalmente, per scorporare una rappresentazione *ante-fatto* da una *in medias res*, per separare, cioè, una rappresentazione ordinata dal senso della fine che appartiene al piano finzionale, da una forma di interrogazione del presente che avviene nel momento in cui l'orizzonte d'indagine è il presente stesso. Una forma di interrogazione del presente, quindi, incollata ad esso, che avviene nell'imprevedibilità dell'inatteso, che si compie nell'eccezionalità dell'inatteso, ovvero, ricordiamolo, nel turbinio, nella ridda dei cambiamenti comunicati a tambur battente da quel tamburo tribale della televisione.

3. *Lo spettacolo live del "fuor di sesto"*

Quel che accade nel passaggio da una rappresentazione in cui la minaccia non è consustanziale al mondo fuori dallo schermo, che sul piano storico avviene al di fuori degli eventi tragici, che si trova ontologicamente su un piano diverso da quello della crisi dello scardinamento, a una rappresentazione che invece è immersa nello scardinamento dell'ordine del mondo, che ritrova questa crisi nel mondo circostante e per questo agisce idealmente (idealmente, lo sottolineo) in una condizione testimoniale, è identificabile – senza anticipare le conclusioni – con un cambiamento di focali: dal piano in cui la realtà narrativizzata sembra svolgersi sotto l'impronta deterministica di una

traccia apocalittica, al piano del racconto determinato “causalisticamente” dalla traccia di un mondo scardinato. La prima circostanza corrisponde a quella affrontata attraverso i film apocalittici sui virus, a cui ho appena fatto riferimento, ora, invece, passiamo al racconto di fronte al mondo circostante, alla carne e al sangue della storia, al “fuor di sesto” che prende l’aspetto di un morbo.

Adotto come punto di partenza una pubblicazione del 2020 ospitata nella collana “Explorations in Narrative Psychology” della Oxford University Press. *Pandemics, Publics, and Narrative* è il risultato di un progetto di ricerca con finanziamenti australiani e scozzesi che fonda i propri risultati su dati, documenti, statistiche, interviste e materiale relativi alla diffusione della febbre suina del 2009 (la pandemia di H1N1). Vorrei quindi considerare due aspetti sui quali gli autori, Mark Davis e Davina Lohm, si soffermano.

Il primo riguarda la vita sociale e il modo in cui discorso pandemico circola all’interno della sfera pubblica. Già al tempo dell’emergenza della febbre suina, il linguaggio politico, i giornali, i mass media elettrici convergevano nel disporre sia gli avvertimenti a prepararsi al pericolo sia gli inviti a seguire specifiche norme igieniche e comportamentali per minimizzare i rischi del contagio secondo una “grande narrativa” che assommava la comunicazione delle informazioni e la formazione dell’identità, i destini individuali e la minaccia globale⁸.

Understandings of our worlds, relationships, and selves are said to be found in the stories we encounter, make, and share (Bruner 2002). Similarly, pandemic narratives help us to understand contagion, identify its possible ramifications, and take positions and actions, individually and collectively, on the implied threat to life. In the following chapters we explore some examples of pandemic narratives from popular culture and how they inform the social response to contagion.

Adding to this richly nuanced narrative culture on pandemics is the adoption by health communicators of narrative as a method to persuade publics and individuals to take action. This use of narrative has taken form in radio plays, videos, online games,

⁸ C’è, poi, a questo proposito un discorso più generale che riguarda il significato e l’uso dei segnali di pericolo condotto in quegli stessi anni da altri studiosi che mostrano come – per la struttura stessa con cui sono formulati – gli avvisi di pericolo non abbiano solo il compito di indicare dei rischi ma attribuiscono colpe e responsabilità. Ad esempio, G. MAIRAL, *The History and the Narrative of Risk in the Media*, in «Health, Risk & Society», XIII, n. 1, February 2011, pp. 65-79 e H. CORVELLEC, *The Narrative Structure of Risk Accounts*, in «Risk Management», XIII, n. 3, July 2011, pp. 101-121.

graphic novels, class room curricula, social marketing, and other materials that convey scientific knowledge and advice in what are thought to be the compellingly immersive and emotionally rich effects of storytelling (Martinez 2014).⁹

È un discorso del quale la pandemia di Covid-19 e il lockdown hanno mostrato tutto il portato, gli effetti e le conseguenze, non necessariamente utili, non esclusivamente positive né efficacemente funzionali a un'azione di contenimento. Anzi, è stata forse la stessa forma comunicativa dello *storytelling* a permettere che tutte le forme di discorso – scientifiche, emotive, circostanziate, informate o irreali – potessero convivere senza una gerarchia riconoscibile. La letteratura distopica era già da tempo consapevole delle differenze tra l'uso del racconto nei media che veicolano notizie e quello che avviene nei media che fanno parte del sistema dell'immaginario, non solo in virtù della distanza tra i paradigmi a cui le due forme fanno riferimento, ma soprattutto per le conseguenze che esse producono sul piano collettivo dove operano. È un discorso che porterebbe in un'altra direzione. Non lo seguo però sottolineo che l'espressione usata da Mark Davis e Davina Lohm, *storytelling*, nell'accezione positiva con cui l'hanno intesa, non sia stata interpretata in modo univoco né univocamente favorevole negli ultimi decenni. C'è anzi chi – ampliando la riflessione oltre la sfera alla quale i due autori si sono riferiti – ha visto e vede nella semplificazione del racconto applicato alla politica e alla medicina uno degli abusi delle

⁹ M. DAVIS, D. LOHM, *Pandemics, Publics, and Narrative*, Oxford University Press, Oxford, 2020, pp. 1-2, trad. mia: «Si dice che comprendiamo i nostri mondi, le relazioni e noi stessi attraverso le storie che incrociamo, creiamo e condividiamo (Bruner 2002). Allo stesso modo, le narrazioni pandemiche ci aiutano a comprendere il contagio, a identificare le sue possibili ramificazioni e a prendere posizioni e azioni, sia individualmente che collettivamente, sulla minaccia implicita alla vita. Nei capitoli seguenti esploreremo alcuni esempi di narrazioni pandemiche della cultura popolare e come queste informano la risposta sociale al contagio. Ad arricchire questa cultura narrativa complessa sulle pandemie vi è l'adozione, da parte dei comunicatori della salute, della narrazione come metodo per persuadere il pubblico e gli individui ad agire. Questo uso della narrazione ha preso forma in radiodrammi, video, giochi online, romanzi grafici, curricula scolastici, marketing sociale e altri materiali che trasmettono conoscenze scientifiche e consigli in quelli che si ritiene siano gli effetti coinvolgenti e emotivamente ricchi della narrazione (Martinez 2014)». Il rimando a Bruner è al libro *Making Stories: Law, Literature, Life*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 2003; quello a Martinez è all'articolo pubblicato su «Narrative» (WWW) *Storyworld Possible Selves and the Phenomenon of Immersion: Testing a New Theoretical Construct*, in «Narrative», XXII, n. 1, January 2014, pp. 110-131.

forme narrative e degli scopi del racconto. Ne è convinto, ad esempio, Peter Brooks, che nel suo *Sedotti dalle storie* (2023) mette a confronto da un lato la svolta narrativa, ispirata alla linguistica, all'antropologia, alla teoria della letteratura, dall'altro il controllo narrativo della realtà, che entra in ogni dominio sostituendosi ad ogni forma di analisi ragionata.

Il secondo punto a cui faccio riferimento – e che similmente traggo da *Pandemics, Publics, and Narrative* – va invece più nella direzione su cui intendo sviluppare qui l'argomento. È un elemento che – prendendo come riferimento la cronaca storica sulla peste del 1665 fatta nel 1722 da Defoe in *A Journal of the Plague Year* – aveva già affrontato Gaspar Mairal, professore di antropologia sociale all'Università di Zaragoza, partendo da una riflessione sul cambio di dominanti implicite nel significato della parola “rischio”, che passa da esprimere un valore matematico a indicare un aspetto emotivo. La notazione che m'interessa da vicino è che le pandemie costituiscono un materiale narrativo perfetto, concluso e conchiuso perché esse stesse dettano la trama. In esse sono presenti quei momenti di “suspense” (punti ermeneutici e proairetici, per dirla con Barthes e Brooks) con cui si costruisce la tensione narrativa. Questo aspetto consente di aggiungere un ulteriore livello di lettura al *Decameron Project*, la raccolta di racconti realizzata dal «The New York Times Magazine», rivista a cui torniamo nuovamente dopo il cenno alla edizione musicale su cui questo testo si è aperto.

A introdurre il senso dell'operazione è il titolo stesso adottato dal *magazine* di uno dei più importanti quotidiani americani: il *Decameron* attiva una specifica tipologia di produzione testuale, che è quella di Boccaccio, naturalmente, ma anche quella di Sherazade: raccontare di fronte alla minaccia della morte. Come nasce il *Decameron Project* lo racconta Caitlin Roper, al tempo editorialista del *magazine*, partendo da un caso editoriale: nel marzo del 2020 iniziano a salire vertiginosamente negli Stati Uniti le vendite del *Decameron* di Boccaccio. Proprio poco prima che la diffusione del virus in America portasse alla quarantena, all'isolamento, i lettori sceglievano quel libro e cercavano in un testo del XIV secolo delle risposte su cosa volesse dire vivere in clausura forzata mentre fuori infuria la peste. Perché, si chiede allora Roper, non cercare autori per creare nel XXI secolo il proprio *Decameron*?

Il «New York Times» inizia a contattare alcuni scrittori e nei mesi più angosciosi della pandemia arrivano le iniziali proposte di trama dei racconti (una sorta di *abstract*). La prima proposta non suonerà del tutto aliena neanche a noi, in Italia, ritornando con la memoria ai primi mesi del lockdown:

Novelist John Wray said he wanted to write “about a young man in Spain who rents his dogs to people in order to help them duck curfew restrictions by pretending to be walking their pets.” Mona Awad’s idea began: “On her 40th birthday, a woman visits an exclusive spa in order to get one of their infamous facials as a special gift to herself. When she’s there, they offer her a highly experimental treatment that involves the removal of certain bad memories in order to truly brighten, plump, and smooth the skin...” Charles Yu told us he had a few ideas, “but the one that excites me the most is a story told from two points of view: the virus and the Google search algorithm.” Margaret Atwood’s pitch for “the story she would like to write was: “It is told to a group of quarantined Earthlings by an alien from a distant planet who has been sent to Earth as part of an interstellar aid package.” That’s it, that was the whole pitch. How could we say no? We wanted to read all of these stories¹⁰.

A fare da introduzione a tutto il lavoro si pone un testo Rivka Galchen, scrittrice che aveva inizialmente contattato il «The New York Times Magazine» anticipando l’idea di pubblicare un racconto che spiegasse ai lettori come la lettura del *Decameron* li avrebbe aiutati in tempi di pandemia. I racconti sono in tutto 29, sono usciti il 12 luglio del 2020¹¹. Ora la questione si fa interessante perché ciò che abbiamo

¹⁰ La prefazione appare nella ristampa in volume del «Magazine» e la cito dall’edizione in ebook: C. ROPER, *Preface*, in *The Decameron Project*, New York, The New York Times, 2021, pos. 5-6. La traduzione italiana della prefazione è di Serena Daniele: «John Wray voleva scrivere un racconto “su un ragazzo in Spagna che affitta i propri cani per consentire alla gente di aggirare le restrizioni con la scusa di doverli portare a spasso”. L’idea di Mona Awad cominciava così: “Per il suo quarantesimo compleanno una donna decide di regalarsi uno speciale trattamento al viso in un esclusivo centro di bellezza. Le viene spiegato che il trattamento è sperimentale e implica la rimozione di alcuni dei suoi ricordi peggiori, in modo da illuminare, distendere e ammorbidire la pelle...”. Charles Yu aveva alcune idee, “ma quella che mi ha entusiasmato è una storia narrata da due punti di vista: il virus e l’algoritmo di ricerca di Google”. Il nucleo del racconto di Margaret Atwood era: “Una storia narrata a un gruppo di terrestri in quarantena da un alieno proveniente da un lontano pianeta, inviato sulla terra come parte di una spedizione di soccorso interstellare”. Come potevamo dire di no? Volevamo leggerli tutti, questi racconti». *Decameron Project*, NN Editore, Milano 2021, pos. 35-47.

¹¹ Lascio qui in nota, con i titoli in italiano, l’indice completo del volume per restituire l’estensione geografica e culturale del progetto: *Un cielo così azzurro* di Mona Awad; *La passeggiata* di Kamila Shamsie; *Storie del fiume L.A.* di Colm Tóibín; *Appunti clinici* di Liz Moore; *La squadra* di Tommy Orange; *Il sasso* di Leila Slimani; *L’impazienza di Griselda* di Margaret Atwood; *Sotto la magnolia* di Yiyun Li; *Fuori* di Etgar Keret; *Cimeli* di Andrew O’Hagan; *La ragazza col valigione rosso* di Rachel Kushner; *Il*

di fronte non è una storicizzazione del presente, né una cronaca, ma il tentativo di contribuire alla nascita di una memoria culturale *coeva* alla pandemia, e nel rivelare come il tasso d'incertezza del presente si riversi, a livello narrativo, in un rapporto ambiguo con il piano dell'oggettività. Prendiamo proprio il racconto *L'impazienza di Griselda* di Margareth Atwood, che inizia introducendo l'atto del racconto, rappresentandolo, disponendo intorno al racconto stesso le azioni preliminari all'inizio della storia:

Do you all have your comfort blankets? We tried to provide the right sizes. I am sorry some of them are washcloths—we ran out. And your snacks? I regret that we could not arrange to have them cooked, as you call it, but the nourishment is more complete without this cooking that you do. If you put all of the snack into your ingestion apparatus—your, as you call it, mouth—the blood will not drip on the floor. That is what we do at home. I regret that we do not have any snacks that are what you call vegan. We could not interpret this word. You don't have to eat them if you don't want to. Please stop whispering, at the back there. And stop whimpering, and take your thumb out of your mouth, Sir-Madam. You must set a good example to the children¹².

Morningside di Téa Obreht; *Esposizione agli schermi* di Alejandro Zambra; *Ti ricordi quel gioco?* di Dinaw Mengestu; *Linea 19, da Woodstock a Glisan* di Karen Russell; *Se i desideri fossero cavalli* di David Mitchell; *Sistemi* di Charles Yu; *Il compagno di viaggio perfetto* di Paolo Giordano; *Un ladro gentile* di Mia Couto; *Sonno* di Uzodinma Iweala; *La cantina* di Dina Nayeri; *Quella volta al matrimonio di mio fratello* di Laila Lalami; *Nel tempo della morte, la morte del tempo* di Julián Fuks; *Ragazze prudenti* di Rivers Solomon; *Racconto delle origini* di Matthew Baker; *Alla muraglia* di Esi Edugyan; *Barcellona, città aperta* di John Wray; *Una cosa tutta nostra* di Edwidge Danticat.

¹² M. ATWOOD, *Impatient Griselda* (tradotto dal francese da Sam Taylor), in «The New York Times Magazine», *The Decameron Project*, New York, July 2020, <<https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/07/magazine/margaret-atwood-short-story.html>>. M. ATWOOD, *L'impazienza di Griselda* (traduzione dall'inglese di Guido Calza), in *Decameron Project*, cit., pos. 657-660: «Avete tutti la vostra copertina? Abbiamo cercato di fornirvele della misura giusta. Scusate se alcune sono straccetti di spugna. Le avevamo esaurite. E i vostri spuntini? Mi dispiace che non siamo riusciti a cuocerli, come dite voi, però il nutrimento è più completo, senza questa cottura che fate. Se inserite tutto quanto lo spuntino nel vostro apparato ingerente – la bocca, come dite voi – non farete gocciolare il sangue sul pavimento. Mi dispiace che non siano disponibili spuntini vegani, come dite voi. Non siamo stati in grado di interpretare la parola. Non siete tenuti a mangiarli, se non volete. Per cortesia smettetela di bisbigliare, là in fondo. E lei la smetta di piagnucolare, si levi il pollice dalla bocca, Signore-Signora. Deve dare il buon esempio ai bambini».

La voce narrante della storia è quella di un alieno inviato sulla Terra nel quadro di un programma di aiuto intergalattico per affrontare emergenze e catastrofi. Per una sorta di ironia, l'alieno inviato sulla Terra non è un medico, non fa parte di una speciale unità di crisi, è un cantastorie ed è chiamato al compito di intrattenere i suoi ascoltatori che non possono abbandonare la sala della quarantena perché «Fuori c'è la pestilenza. Sarebbe troppo rischioso»¹³. Ciò che racconta l'alieno è una fiaba su due sorelle e un principe cattivo. Nell'ascoltarla, noi lettori ritroviamo brandelli di favole già lette o ascoltate tra quelle raccolte dai fratelli Grimm o quelle trascritte da Italo Calvino. Eppure, è proprio la coincidenza della cornice interna del racconto con la cornice esterna – pandemia, lockdown, isolamento, zone rosse – a rendere il testo di Atwood significativo. E questo non tanto per la storia che contiene ma perché *L'impazienza di Griselda* presenta a noi lettori una rievocazione del grado zero del racconto, ripristina l'atto fondativo del racconto per una comunità in attesa, dinnanzi all'ignoto, e in ascolto dinnanzi a chi viene da lontano¹⁴.

Il rapporto simbiotico che s'instituisce tra la cornice interna del racconto e il mondo circostante porta il *Decameron project* nel suo complesso a ricalcare quello che secondo Galchen rappresenta il più significativo paradosso del racconto d'evasione boccaccesco:

The paradox of Boccaccio's escapist stories is that they ultimately return the characters, and readers, to what they have fled. The early stories are set across time and space, while the later stories are often set in Tuscany, or even in Florence specifically. The characters within the stories are in more contemporary and recognizable binds¹⁵.

¹³ *Ibidem.*, pos. 666.

¹⁴ Mi sto riferendo alla ricostruzione del ruolo e della figura del narratore fatta da Walter Benjamin nelle pagine dedicate alla figura di Nikolaj Leskov. Cfr. W. BENJAMIN, *Opere complete*, a cura di E. Ganni, 9 voll., Einaudi, Torino, 2000, vol. 6, pp. 320-345.

¹⁵ R. GALCHEN, *An Introduction to the "Decameron"*, in «The New York Times Magazine», *The Decameron Project*, cit., <<https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/07/magazine/what-is-the-decameron.html>>. R. GALCHEN, *Novelle salvavita. Un'introduzione* (traduzione dall'inglese di Katia Bagnoli) in *Decameron Project*, cit., pos. 93: «Il paradosso dei racconti d'evasione di Boccaccio è che in definitiva riportano i personaggi, e i lettori, a ciò da cui sono scappati. Le prime novelle sono ambientate in luoghi e tempi vari, mentre quelle successive sono spesso ambientate in Toscana, in particolare a Firenze, e i personaggi si trovano ad affrontare difficoltà più contemporanee e riconoscibili»

Negli altri racconti l'inventario codificato della quotidianità, condiviso durante i primi mesi dell'emergenza, compare in tutta la sua urgenza e scorre, riconoscibile, nelle storie in cui si racconta di due genitori preoccupati che l'influenza che ha colpito il loro bambino non sia uno dei consueti attacchi di febbre che accadono durante l'infanzia; oppure di come nel giro di qualche giorno le ricerche più frequenti sui motori di ricerca passino da Harry e Megan (ma perché no, anche da Bugo, Morgan e il Festival di Sanremo se la storia fosse ambientata in Italia) a Wuhan, al luogo a cui corrisponde questo nome, a cosa sia il Coronavirus, a quali siano le decisioni dell'OMG. Cresce poi il numero di interrogazioni per ottenere assicurazioni sulla pericolosità della malattia, oppure conferme sull'origine del virus, per trovare «Fonti di notizie affidabili», per capire chi sia «Fauci. Fauci credenziali. Fauci gif facepalm»¹⁶, per sapere cosa sia Zoom e come si usi. Il racconto di Charles Yu è una cronaca della vita che cambia, un report informatico, un file "log" che registra il cambiamento trascrivendo in ordine cronologico le trasformazioni delle ricerche affidate a Google, parola per parola, stringa per stringa, algoritmo per algoritmo. Il *Decameron Project* salva e restituisce la drammaticità del momento: la salva dal grottesco da cui era stata avvolta e trascinata dai mass media durante la pandemia. Poi, il numero del «The New York Magazine» – e il libro che ne è stato tratto – restituisce le contraddizioni della quotidianità e dell'immaginario nel piano orizzontale della pura vita che scorre a filo degli avvenimenti, proprio come per i giovani fiorentini presi a modello.

Non meno chiaro ed esplicito del *Decameron Project* è il titolo dello spazio web "Corona Diaries", i diari della pandemia; anche qui è necessario ricreare un minimo di contesto. La piattaforma online e open-source che mette il nome del virus nel proprio URL e lo accosta alla più domestica delle forme di scrittura è stata creata da alcuni borsisti della fondazione Nieman della Harvard University per il biennio 2019-20. Impossibilitati a svolgere le proprie ricerche dallo scoppio della pandemia, Uli Köppen e Francesca Panetta, insieme a Tanja Proebstl, James Burke e allo sviluppatore Halsey Burgund, hanno dato vita al portale web "Corona Diaries", cioè a uno spazio in cui tutti coloro che possiedono un accesso a Internet avevano modo di condividere le proprie esperienze personali durante la crisi pandemica e la sua evoluzione. Il sito ospita brevi registrazioni audio perché

¹⁶ C. YU, *Sistemi* (traduzione dall'inglese di Sara Sullam) in *Decameron Project*, cit., pos.1666.

l'intero progetto nasce dalla percezione che il cambiamento dello spazio acustico sia uno dei segni più forti nel momento in cui vengono istituite le zone rosse e viene decretato il lockdown. Testimoni iniziali della trasformazione del paesaggio sonoro sono gli stessi Köppen e Proebstl che durante la prima notte di isolamento in Baviera registrano un file dell'innaturale atmosfera acustica in cui i rumori della pioggia erano intervallati dagli ordini di restare a casa lanciati dagli altoparlanti dei camion dei pompieri. Da qui la scelta di far primeggiare proprio la forma di comunicazione acustica per documentare il vissuto quotidiano, lasciando che le persone raccontassero brevi istantanee, da pochi secondi a due minuti, di registrazioni vocali le loro esperienze durante la pandemia di Covid-19¹⁷.

Le registrazioni sono geolocalizzate permettendo ai fruitori della piattaforma di sentirsi un meno soli durante il periodo di lockdown o di viaggiare in spazi lontani, esplorando la mappa del mondo e selezionando il luogo dal quale ascoltare una pagina di "diario". Coloro che hanno voluto partecipare, invece potevano contribuire rispondendo, se volevano, ad alcuni stimoli – domande semplici, del tipo "Com'è andata la giornata?" o "Com'è cambiata la tua vita?" – posti per facilitare l'elicitazione. Partiamo da Roma, da dove durante il ventiseiesimo giorno di lockdown, lascia un messaggio Mattia, giornalista:

At the beginning of the quarantine, a lot of people in Italy kept repeating and sharing the slogan, "Andrà tutto bene", which means everything is going to be all right or everything is going to be fine. Today my newspaper, which is called Il Folio, put a single headline on our front page, which was like, everything is not going to be all right or everything didn't go well so far. As we mourn, the people that are dying in our country, the death toll, the time of this recording is 14,600 feet of water. It's becoming clear now that everything is going to be all right, it was a great way to cheer us up, singing from the balconies, was a good way to get

¹⁷ Condivido una iniziale sitografia informativa sul progetto. L'articolo *Corona Diaries: An Open-Source Platform of Personal Covid-19 Stories*, pubblicato sul «Nieman Reports» <<https://niemanreports.org/articles/corona-diaries-an-open-source-platform-of-personal-covid-19-stories/>>; lo studio firmato a più mani (K. Diaz, A. Moses, J. Wang, e G. Yang) *Postcritical Sensibilities for the Study of the COVID-19 Pandemic* ospitato da «Media Theory», 7(1), 2023, 171–200 <<https://journalcontent.mediatheory-journal.org/index.php/mt/article/view/891>>; *The urgency of participatory small media during the COVID-19 pandemic* del 2020 di D. Hudson, e P.R. Zimmermann su «Park Center for Independent Media» <<https://www.parkindymedia.org/the-urgency-of-participatory-small-media-during-the-covid-19-pandemic>> .

ourselves distracted while we live in this weird time of isolation and loneliness, but it wasn't true. So I think now we're facing a little bit more of the truth of this as we mourn our death¹⁸.

Certo, c'è il tempo del lutto, il tempo dell'attesa, il tempo che si arresta e che permette di fermarsi a pensare: «I think one of the things that has been almost a blessing in disguise during the lockdown and this current year has been that I've been given more time to figure out what I actually want to do with my life»¹⁹. C'è il tempo per la nascita spontanea di gruppi di supporto a vantaggio delle persone più anziane o in difficoltà:

We used to be quite an isolated group of houses, we nodded and said hello, but we didn't particularly do things for each other, everyone just kept to themselves. But now, five, including us, of the nine dwellings here, are self-isolating, we're either over 70, or several with quite serious health conditions, and what has happened is that we're getting numerous offers of people to shop for us, to collect for us, and to deliver things. For example, there's a local farm about eight miles away that will deliver within 24 hours, fresh vegetables, fruit, eggs, and milk. You just pay for them, over online, and then they leave them at your front door. And then there's the local shop as well, because sometimes you just run out of things. So we can message Mr Patel, who's about, I don't know, 50 yards up the road, and at the end of the day he will turn up with whatever it is, some bread, some butter, maybe even some beer, and occasionally some whiskey²⁰.

¹⁸ Il file audio, identificato dal titolo *What's Troubling You Right Now?*, è stato caricato sul sito <<https://coronadiaries.io/>> sabato 4 aprile 2020. Trad.: «All'inizio della quarantena, molte persone in Italia continuavano a ripetere e a condividere lo slogan "Andrà tutto bene". Oggi il mio giornale, che si chiama *Il Foglio*, ha messo un unico titolo sulla nostra prima pagina, che era tipo "Non andrà tutto bene" o "Finora non è andato tutto bene". Mentre piangiamo le persone che stanno morendo nel nostro paese, il bilancio delle vittime, al momento della registrazione, è di 14.600 persone. Ora sta diventando chiaro che dire "andrà tutto bene" è stato un ottimo modo per tirarci su di morale, cantare dai balconi è stato un buon modo per distrarci mentre viviamo in questo strano tempo di isolamento e solitudine, ma non era vero. Quindi penso che ora stiamo affrontando un po' di più la verità di tutto questo mentre piangiamo i nostri morti».

¹⁹ Il file, senza titolo, è stato caricato da Aberdeen il 19 ottobre 2020: «Penso che una delle cose che si è rivelata essere quasi una benedizione sotto mentite spoglie durante il lockdown quest'anno sia stata che mi è stato concesso più tempo per capire cosa voglio veramente fare della mia vita».

²⁰ Il file risponde alla domanda: "How has your life changed?". La data di caricamento è martedì 7 aprile 2020. «Eravamo un gruppo di case piuttosto isolato, ci salutavamo con

Per il grado d'intimità che il timbro della voce riesce a creare, per l'immediatezza della comunicazione, per la capacità della registrazione di catturare non solo le sfumature emotive espresse dalla traccia vocale ma anche i suoni d'ambiente, lo spazio acustico in cui è immerso l'estensore della pagina sonora del diario, la voce testimoniale dei "Corona Diaries" è anch'essa testimoniale nel grado zero: "chi sono", "dove sono", "cosa mi accade" o "cosa accade attorno a me" sono atti testimoniali che mettendo in contatto individuo e storia fondano un archivio transnazionale già ordinato sull'asse temporale e sul piano geografico.

Mossi dall'idea di un confronto quotidiano con il quotidiano che andasse al di là della simbologia e dell'iconografia mediatica della pandemia, *Decameron Project* e "Corona Diaries" hanno mostrato che, tanto come rappresentazione quanto come testimonianza, l'arte del discorso trasmette – cioè fa passare, permette che circoli – quell'informazione non-genetica che secondo Juri Lotman rappresenta la memoria di una cultura e la memoria culturale, con il paradosso che tale informazione non-genetica è anch'essa un contagio: circola fra i corpi e si diffonde passando di bocca in bocca.

un cenno del capo, ma non facevamo nulla per gli altri, ognuno se ne stava per conto suo. Ma ora, cinque delle nove abitazioni, noi compresi, sono auto-isolate, abbiamo più di 70 anni, o molti hanno condizioni di salute piuttosto gravi, e quello che è successo è che riceviamo numerose offerte di persone che fanno la spesa per noi, che fanno la raccolta per noi e che consegnano le cose. Per esempio, c'è una fattoria locale a circa otto miglia di distanza che consegna entro 24 ore verdure fresche, frutta, uova e latte. Basta pagare, online, e loro te li lasciano davanti alla porta di casa. E poi c'è anche il negozio locale, perché a volte qualcosa finisce. Così possiamo mandare un messaggio al signor Patel, che si trova a circa, non so, 50 metri sulla strada, e alla fine della giornata si presenterà con qualsiasi cosa, un po' di pane, un po' di burro, forse anche un po' di birra e, qualche volta, un po' di whisky».

