

Atti del webinar

Fakebooks: Osservatorio su letteratura e social ai tempi del covid (FOLES).

Prolegomeni per un progetto di ricerca

21 Aprile 2021, Università del Salento

A cura di

Luca Mendrino, Rita Nicolì, Beatrice Stasi



**UNIVERSITÀ
DEL SALENTO**

2022

Comitato Scientifico

Marcello Aprile, Stefano Cristante, Beatrice Stasi, Angelo Turco

Comitato Organizzatore

Annibale Gagliani, Luca Mendrino, Rita Nicoli, Giulio Papadia, Beatrice Stasi

© 2022 Università del Salento

ISBN: 978-88-8305-188-3

DOI Code: 10.1285/i 9788883051883

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/fakebooks>

Indice

- Fabio Pollice (Rettore Università del Salento): *La pandemia alla finestra. Linee riflessive per una prefazione*..... p. 3
- Maria Grazia Guido (Direttrice del Dipartimento di Studi Umanistici): *Saluto istituzionale* p. 5
- Beatrice Stasi (Università del Salento): *Prolegomeni ai prolegomeni: introduzione a Fakebooks*..... p. 6
- Angelo Turco (Professore emerito IULM): *Scritture della peste: cosa è cambiato da Atene a oggi* p. 12
- Stefano Cristante (Università del Salento): *Autosociologia via fb in chiave pandemica* p. 26
- Federica Epifani (Università del Salento): *“Una stanza tutta per sé”:* *un’auto-etnografia social dello spazio pandemico* p. 34
- Sebastiano Valerio (Università di Foggia): *Le metafore del male: reframe Covid*..... p. 49
- Luca Mendrino (Università del Salento): *Boccaccio e covid: la riscoperta del Decameron su Facebook* p. 63
- Rita Nicolì (Università del Salento): *Pandemia, scrittura, voci accademiche. I mesi del lockdown su Facebook* p. 75
- Marcello Aprile (Università del Salento) dialoga con Sergio Lubello (Università di Salerno) sul suo libro *(Im)pressioni. Diario minimo durante la pandemia*, Roma, L’Erudita, 2021 p. 85
- Beatrice Stasi (Università del Salento): *Riflessioni a margine di «Epimedia: informazione e comunicazione nello spazio pandemico» di Angelo Turco* p. 91

- Giorgia Cortese (Università del Salento): *Il teatro nell'epoca della sua riproducibilità: il concetto di "presenza" al tempo del Covid-19* . p. 99
- Andrea Martina (Università del Salento): *Solitudine e controllo: ascendenze letterarie (e cinematografiche) per le rappresentazioni distopiche dell'emergenza sanitaria sui social network*..... p. 110
- Annibale Gagliani (Università del Salento): *La canzone social come contrasto all'emergenza sanitaria: sostegno emotivo dei cittadini, ammonimento per i trasgressori*..... p. 118
- Alessio Aletta (Università di Toronto): *Diarismo e giornalismo nella serie animata «Rebibbia Quarantine» di Zerocalcare*..... p. 144

La pandemia alla finestra. Linee riflessive per una prefazione

Fabio Pollice - Rettore dell'Università del Salento

Marzo 2020 - Aprile 2021. Ricorderemo questo periodo come l'anno della pandemia, ma forse anche come l'anno di una svolta epocale di cui ancora oggi non riusciamo a prendere pienamente coscienza, a comprendere appieno le linee tendenziali e gli effetti di lungo termine che le tendenze in atto produrranno nel modo di abitare la terra. Di certo abbiamo compreso l'importanza della scienza, della ricerca teorica ed applicata, dello sviluppo tecnologico, perché è ancora una volta grazie alla scienza e alla tecnologia che siamo riusciti a coesistere con l'emergenza pandemica, prima, e a sconfiggerla, poi. Un esempio emblematico è dato dai cambiamenti intervenuti nello spazio relazionale che si è contratto in termini fisici, per effetto delle limitazioni imposte dal rischio epidemico, ma si è nel contempo enormemente allargato in termini virtuali. E così, mentre aprivamo le finestre per mantenere i contatti con le persone fisicamente più prossime – i nostri vicini –, aprivamo con sempre maggiore convinzione le finestre virtuali dei nostri computer, dei nostri smartphone, per collegarci con una comunità sempre più ampia e spazialmente sempre più indefinita, fluida nei suoi confini. Da quelle stesse finestre, questa crisi abbiamo iniziato a socializzarla attribuendo nuovi significati agli spazi, elaborando traiettorie alternative di territorializzazione, affiancando alla riscoperta di vecchie forme di socialità un avanzamento senza pari delle possibilità relazionali e di connessione offerte dal *web*.

In questo quadro pandemico, l'università è stato un attore chiave quale connettore tra la scala globale e quella locale e, nondimeno, quale connettore territoriale, rafforzando la propria forza aggregativa. L'Università del Salento, in particolare, sin da subito si è spesa su diversi fronti. *In primis*, si è cercato di offrire delle risposte che consentissero di monitorare e gestire l'emergenza in atto, coinvolgendo le ricercatrici e i ricercatori nella progettazione di DPI, nelle analisi di siero prevalenza, nell'attivazione ed erogazione di un servizio di supporto psicologico, nonché nella definizione di strategie che favorissero la ripresa dell'imprenditoria locale. In questo senso, il nostro Ateneo ha rappresentato uno dei nodi di un'ampia rete di attori territoriali costituita da istituzioni sanitarie, economiche, politiche, sociali che andavano sperimentando nuove forme di relazionalità.

Vi è poi una rete dalle maglie più fitte, costituita da una quotidianità di pratiche e storie, i cui nodi sono rappresentati dalle studentesse e dagli studenti, dalle docenti e dai docenti, dal personale tecnico e amministrativo, ma anche dalle relative famiglie. È la rete della comunità universitaria. In questo caso, le opportunità offerte dalle tecnologie informatiche hanno permesso non solo di preservare tale comunità, ma per taluni aspetti di rafforzarla. Il regime di didattica a distanza, nel nostro Ateneo – immediatamente operativo grazie all'immane

sforzo del nostro personale tecnico amministrativo in telelavoro – ha permesso non solo di garantire lo svolgimento dei corsi, ma anche di rendere fruibili i corsi universitari a quelle studentesse e a quegli studenti che, a causa di motivazioni differenti (madri, lavoratori, o semplicemente residenti in aree molto periferiche), fino a quel momento non ne avevano potuto beneficiare. Un’opportunità, quest’ultima, garantita poi dal mantenimento di formule di didattica ibrida: segno di una diffusa volontà di *vivere* l’università nella pienezza delle possibilità e delle reti di relazioni che essa offre, ben oltre il dualismo docente/discente. Lo spazio relazionale universitario è infatti ben più ampio di quello rappresentato dalla sola didattica: perché una comunità universitaria si alimenta attraverso lo scambio, il confronto, la condivisione di idee e una pluralità di altre forme di interazione di difficile perimetrazione, ma di eccezionale valenza culturale. Durante la pandemia, ad essere vuote non erano solo le nostre aule, ma gli atri dei nostri edifici, i corridoi, i giardini, i cortili, le sale studio; luoghi in cui la conoscenza si scambia, si riproduce, si arricchisce. A questo spettrale vuoto corrispondeva però uno spazio virtuale, lo spazio della rete che brulicava di vita; sui nostri canali YouTube, nello spazio “Quarto d’Ora Accademico” si discuteva di libri, film, musica e fumetti. Accanto ai *team* delle lezioni e degli esami, numerosi erano i *team* dedicati a incontri tematici, approfondimenti, seminari, molti dei quali proposti dalla stessa comunità studentesca.

Non ho nostalgia di quei giorni, anche perché sono pienamente convinto che la formazione universitaria richieda la presenza, l’interazione diretta e, di conseguenza, che l’*online* non possa sostituirsi all’*offline*, all’esperienza dei luoghi, allo spazio *camminato, toccato, guardato*, esplorato con la curiosità della scoperta e poi attraversato con la sicurezza dell’abitudine. Eppure, è innegabile quanto l’*online* sia ormai sempre più *embedded* nelle nostre geografie quotidiane, tanto da arrivare a rappresentarle e, sempre più spesso, a rideterminarle. Per questo le riflessioni che, sotto la sapiente guida dell’amica e collega Beatrice Stasi, hanno alimentato il dibattito del *workshop* FOLES appaiono quanto mai attuali e necessarie: riflettere sugli spazi della nostra quotidianità, sulle modalità in cui li viviamo e li rappresentiamo, significa riappropriarsene. Lo abbiamo fatto quando, dopo le finestre delle nostre case, abbiamo potuto finalmente riaprire le porte; abbiamo la responsabilità di mettere in valore questa esperienza e di proiettarla nel futuro, perché possa ampliare e arricchire la produzione, il trasferimento e la condivisione della conoscenza a beneficio della crescita individuale e collettiva. Tutto ciò che rafforza le connessioni tra persone, tra luoghi, tra comunità rafforza la possibilità di sviluppo che il genere umano ha davanti a sé.

Saluti Istituzionali della Direttrice del Dipartimento di Studi Umanistici

Maria Grazia Guido

Magnifico Rettore, gentili Colleghi,

è con vero piacere che, in qualità di Direttrice del Dipartimento di Studi Umanistici, saluto tutti i Partecipanti oggi qui presenti in occasione del pregevole Convegno di presentazione del Progetto “FOLES – Fakebooks: Osservatorio su Letteratura e Social ai tempi del Covid”, diretto dai cari amici e colleghi Beatrice Stasi, Marcello Aprile, Stefano Cristante e Angelo Turco.

Invero, in tempi di Coronavirus tutto s'intreccia e si sovrappone, le tesi scientifiche (verificabili) e quelle complottiste, il reale e il virtuale, la letteratura e la storia. Ritornano paura e superstizione: vecchie teorie millenaristiche, che richiamano alla penitenza e alla conversione, e visioni epicuree di chi non si cura volontariamente dei pericoli o li sottostima.

La moltiplicazione dei punti di vista è incontrollata, nessuno rinuncia a dire la sua e il superfluo da stato di eccezione diventa la norma, nonostante le misure di profilassi e i tentativi di limitare la diffusione di discorsi inutili o deleteri sui *social media*, sulle *app*, nelle comunità virtuali.

Circostanze come quelle che stiamo vivendo in questi mesi rappresentano un “laboratorio sociale” in cui si possono osservare le reazioni umane e dell'opinione pubblica, il grado di lucidità dei politici e quello delle istituzioni che ci governano, l'efficacia delle organizzazioni che dovrebbero curare il nostro benessere e la nostra salute.

La Letteratura ancora una volta ci permette di comprendere i caratteri e i comportamenti degli individui, in periodi di epidemie odierne o del passato: la peste di Boccaccio o Camus, quella scarlatta di London o Poe, che poi sottende sempre la paura della morte, la riflessione sul destino comune e su quello di ciascuno, sulla propria vita e sul suo valore.

Anche i vincoli associativi del sociale sono passati in rassegna in periodi epidemici, perché l'aiuto reciproco – o anche l'egoismo – assumono un significato diverso e più profondo, sia come momento di condivisione, facilitata o impedita dal comportamento dei singoli, sia come occasione di svago, o approfondimento culturale, laddove la compagnia degli altri è, necessariamente, sostituita con i libri e la lettura.

In questo nuovo contesto sociale al tempo del Covid, ha luogo dunque il Convegno di oggi. Nel ringraziare ancora gli Organizzatori e i Relatori con i loro stimolanti interventi, auguro a tutti i partecipanti buon lavoro!

Prolegomeni ai prolegomeni: introduzione a *Fakebooks*

Beatrice Stasi

L'idea dalla quale il progetto è nato risale al marzo 2020, quando l'angoscia dei primi giorni pandemici trovava una pressoché immediata valvola di sfogo nella (rassicurante e produttiva, ancorché forse patologica) ossessione di controllo che scommetteva sulla possibilità di incanalarla fino a renderla flusso energetico per una ricerca: grazie alle sollecitazioni del geografo ed epistemologo Angelo Turco, mi sono così trovata ad aderire a un Collettivo di ricerca internazionale e interdisciplinare per lo studio dell'impatto sociale del Covid promosso dall'Université de Grenoble (<https://www.pacte-grenoble.fr/programmes/code-virus>). Dal dialogo maieutico con Turco e dalle mie competenze disciplinari è così scaturito un primo, embrionale progetto, intitolato *Facebook al tempo del Covid-19: forme e modelli letterari nella ridefinizione identitaria e nell'elaborazione di strategie di reazione emotiva e comportamentale*. A un anno di distanza da quell'iniziativa, un bando FISIR ha raccolto e addensato intorno a quel nucleo progettuale originario altre manifestazioni d'interesse e competenze, dalla linguistica italiana (Marcello Aprile) alla Sociologia della Comunicazione (Stefano Cristante): pur conservando la scelta dei *social* come ambiente da monitorare nel contesto pandemico, la prospettiva letteraria attraverso la quale ci si proponeva d'inquadrarlo veniva così ampliata e ibridata, fino a includervi non solo esercizi verbali di scriventi o scrittori, ma ogni ricorso a una narrativizzazione (visiva, musicale, multimediale) del drammatico vissuto comune come tentativo di elaborarla. Che il problema non riguardi solo gli strumenti espressivi scelti, ma anche la riconoscibilità materiale di una letterarietà è del resto evidente a chiunque cominci a occuparsi di letteratura e *social media*, se nell'introduzione al suo saggio dedicato all'argomento Bronwen Thomas si chiede «how far works on social media can be discoverable and recognisable as literary, without the trappings (book covers, retail environments, established cultural intermediaries) that help us make these distinctions when it comes to print works».

L'attenzione critica non solo agli usi, ma anche agli abusi che di quella letteratura in senso lato i canali *social* producevano e alimentavano aveva suggerito l'invenzione di *Fakebooks* come titolo iconico del progetto, dichiarandone i tratti distintivi rispetto ad altre tempestive riflessioni critiche ispirate dall'esperienza pandemica, a partire dai due numeri che hanno inaugurato «DNA – Di Nulla Academia. Rivista di studi camporesiani» scegliendo come titolo e tema *Le parole del contagio*

<https://dnacamporesi.unibo.it/issue/view/935>;
<https://dnacamporesi.unibo.it/issue/view/1010>).

Il finanziamento previsto avrebbe consentito tanto di materializzare un interesse metodologico per l'uso di procedure statistico-quantitative che includesse i *big data* nell'orizzonte epistemico della ricerca, con analisi su registri linguistici, semantica e *sentiment*, quanto di coinvolgere giovani neolaureati e dottori di ricerca interessati al progetto e spesso orientati su generi di comunicazione più distanti da una letteratura tradizionalmente paludata, pure riconosciuta e indagata nell'uso e nell'abuso che ne veniva fatto per autenticare e nobilitare l'esperienza comune con l'evocazione di un canone della scrittura pestilenziale.

Se l'assenza di fondi che consentissero il pur programmato salto di qualità dell'estrazione e dell'analisi dei *big data* ha bloccato la ricerca al di qua di un approccio sistematico in grado di svilupparne e convalidarne gli esiti, ogni ricercatore interessato ha individuato fin da subito un preciso focus sul quale testare la plausibilità esplorativa del progetto e lo ha presentato in un *webinar* svoltosi il 21 aprile 2021: la pubblicazione, qui, dei relativi atti scommette non solo sull'interesse in prospettiva di quella proposta, ma anche su quello delle ricostruzioni descrittive o delle ipotesi interpretative tratteggiate o anticipate nei diversi interventi.

Angelo Turco ha confermato il suo ruolo di corifeo occupando una vera e propria sessione inaugurale con un denso saggio che convoca nella sperimentazione in presa diretta di un *Diario FB della pandemia* testi e contesti letterari svariati e (solo apparentemente) svagati, in cui l'epidemia può essere sfondo, oggetto, motivo o motore della rappresentazione, teatrale o narrativa o poetica, ma ne consente sempre e comunque l'aggancio alla situazione di chi scrive: sia che accosti la Bond Street di Mrs. Dalloway al Corso Buenos Aires di Angelo Turco, l'editto di Saint Cloud (e la genesi dei *Sepolcri*) agli odierni provvedimenti di salute pubblica, la pestilenza come punizione per il delitto di Edipo al problema politico del suo impatto sociale, i classici richiamati dal geografo ambientano la nostra esperienza in una *longue durée* in cui abitano gli stessi temi e problemi al centro del progetto di ricerca, a partire da quello evocato dallo stesso *Fakebooks* che lo intitola, e cioè quell'ibridazione tra *fiction* e *non fiction* in cui Turco riconosce un carattere saliente delle «pragmatiche del racconto epidemico» inseguito, come promette il suo titolo, da Atene a oggi.

Il rimando all'esperienza personale del ricercatore, in genere evitato o quanto meno velato nei contenuti e nelle forme della scrittura accademica, è invece fruito ed esibito nei due contributi successivi, che adottano la stessa attenzione a un diarismo *social* in prima persona già sdoganata da Turco per applicare gli strumenti interpretativi offerti dalle loro specifiche competenze scientifiche alla propria individuale narrazione del vissuto pandemico esperita su Facebook: un simile, consapevolissimo azzardo riconosce le sue motivazioni nel convincimento che, come scrive Stefano Cristante nel primo paragrafo della sua

Autosociologia via FB in chiave pandemica, «senza un'osservazione di tipo microscopico le dinamiche della vita sociale restano orfane dei vissuti, in balia di vicissitudini raccontate dai *media* e dalle loro leggi obbligatoriamente spettacolari e ridondanti». Le conclusioni, pur coerentemente mascherate da *[Auto]considerazioni intrapandemiche*, confermano la produttività dell'esperimento, dichiarando e descrivendo i cambiamenti imposti dalla pandemia alla comunicazione tanto su un piano generale, quanto sulla propria personale esperienza di scrittura, investigata nelle sue funzioni e aspettative, ma anche nelle sue concrete scelte strutturali e formali. Se la scrittura può così finire con l'essere iscritta all'interno delle «strategie di sopravvivenza individuale in una crisi di specie» anche l'esperimento di «auto-ricerca» condotto può trovare una sua ulteriore (anzi, ultima) giustificazione, in quanto «occasione di ripensamento personale», in grado di «rappresentare non solo una fonte di informazione su sé stessi, ma anche il raccordo tra informazioni e comportamenti».

L'esistenza di una teoria e prassi dell'autoetnografia libera, invece, la geografa Federica Epifani dalla necessità di giustificare il suo «diario geografico» della propria esperienza durante il primo *lockdown*, che ricostruisce con lucidità analitica la riconfigurazione adattativa dello spazio domestico, ma anche l'esplorazione straniata degli spazi prima quotidiani, entrambe rappresentate in presa diretta da una serie di *post* per lo più fotografici che le documentano visivamente. Come accade anche nei pochi e brevi *post* verbali, l'interpretazione dello spazio (domestico, rurale, cittadino) s'impone al centro dell'immediata narrativizzazione dell'esperienza, con una consapevolezza che conferisce un approccio scientifico allo stesso gesto narrativo, sottraendo fin da subito le fotografie e i testi pubblicati in diretta su Facebook da ogni sospetto di casuale estemporaneità e permettendo di riconoscerci l'intenzione e la tensione cognitiva esplicitate successivamente nel ripensamento riepilogativo.

La letteratura in senso meno lato s'impone poi nei contributi successivi, a partire dalla ricchissima rassegna di descrizioni storiche e letterarie della peste (dalla Bibbia a Camus, passando per Tucidide, Paolo Diacono, Petrarca, Marsilio Ficino, Machiavelli, per fare solo alcuni nomi...) selezionate da Sebastiano Valerio per ricostruire una storia dell'uso di metafore belliche per rappresentare le epidemie, uso nella nostra contemporaneità stigmatizzato e respinto a partire dal saggio *Malattia come metafora* di Susan Sontag fino alla ben nota iniziativa lanciata come conversazione su Twitter con l'*hashtag* #ReframeCovid. La dotta rassegna crea le premesse, distanziando e storicizzando il problema, per introdurre l'equilibrato punto di vista dello studioso che da un lato valorizza l'aspetto agonistico della metafora, applicata all'atteggiamento dell'uomo nei confronti della malattia e non della malattia nei confronti dell'uomo, e dall'altro conclude con un rimando eticamente motivato alla battaglia di civiltà contro la

superstizione e l'ignoranza che trova il suo portabandiera nel Parini de *L'innesto del Vaiuolo*.

«Una vera e propria benedizione» definisce Luca Mendrino la pandemia di Covid-19 per la riconfigurazione di un effetto Boccaccio nella cultura di massa contemporanea: rispetto all'imperante valorizzazione della più appetitosa componente erotica di alcune novelle, favorita anche dalla fortuna cinematografica del *Decameron*, l'emergenza sanitaria ha spostato i riflettori sulla cornice e sulla concezione autoriale della letteratura che vi viene proposta. La *riscoperta del Decameron su Facebook* è infatti ispirata dal potere terapeutico che Boccaccio riconosce alla letteratura non solo nel suo capolavoro, ma anche nei libri conclusivi del *Genealogie deorum gentilium*, autenticando così, anche presso i lettori meno esperti, un'immagine del poeta più in linea con la portata culturale effettiva della sua opera. Conferma questa chiave di lettura l'utile e documentata rassegna delle molteplici e multiformi iniziative *social* (ma anche editoriali) che hanno voluto fregiarsi dello stemma boccacciano: la diversità dei promotori – dalla Scuola Normale di Pisa agli Uffizi, passando per biblioteche o librerie o singoli operatori del mondo della cultura e dello spettacolo – spiega una diffrazione che include tanto la ripresa solo esteriore di una nomenclatura decameroniana quanto una più complessa e meditata assunzione del testo boccacciano come modello normativo, assunzione che arriva a estendersi anche ad altre possibili fonti d'ispirazione letteraria. Il giovane studioso può così chiudere il suo saggio aprendo una prospettiva più ampia sull'uso e la riscoperta delle diverse funzioni (e responsabilità) della letteratura che l'esperienza pandemica ha finito col proporre e produrre sui *social*.

Le responsabilità connesse al ruolo dell'intellettuale sono evocate anche nell'articolata (anche se inevitabilmente circoscritta) ricognizione delle voci accademiche reperibili su Facebook nei mesi del *lockdown* proposta da Rita Nicoli: selezione e commento prestano attenzione tanto al modo in cui le regole della comunicazione *social* vengono interpretate, piegate o accantonate da utenti che per il loro stesso ruolo istituzionale espongono e subiscono una sorta di «certificato di garanzia», quanto alla costruzione di una intertestualità più o meno allusiva che semina e disperde nel flusso della comunicazione digitale tessere lessicali o concettuali provenienti dalla tradizione letteraria italiana, a volte affidate alla sola componente visiva del *post*, come per la foto di una ginestra di (implicita) leopardiana memoria.

Im)pressioni. Diario minimo durante la pandemia, la tempestiva raccolta in volume dei *post* pubblicati su Facebook da Sergio Lubello e già commentati in parte da Rita Nicoli, è al centro anche della successiva conversazione tra l'autore e Marcello Aprile: le domande maieutiche del secondo hanno permesso al primo di far venire alla luce la genesi del suo esperimento di scrittura, nello spazio soprattutto interiore di una «isolitudine» che diventa occasione di scavo e di auto-riconoscimento. Se il mestiere di linguista condiviso dai dialoganti impone

un'attenzione alle parole dialettali affiorate grazie a questo scavo, l'intervista consente all'autore di spiegare e motivare anche le proprie concrete scelte e strategie comunicative, a partire dal *target* di pubblico selezionato, tanto per i singoli *post* su Facebook quanto per la pubblicazione in volume, con una riflessione finale sull'esperienza di scrittura appena conclusa che ne promette la riapertura, attestando così la perdurante e promettente vitalità di un esercizio letterario suggerito e alimentato da una epidemia che, secondo l'illuminante anagramma inventato da Angelo Turco, trova il suo tratto distintivo nell'essere, soprattutto, una *Epimedia*. Ai *post* di Turco successivi a quelli raccolti nel volume appena citato è dedicato il contributo successivo, che vi insegue e valorizza tanto la vocazione narrativa quanto un'attitudine autobiografica che sembra spiccare come un filo rosso nella trama di tutti gli interventi qui riuniti in cui gli intellettuali sono oggetto e soggetto (a volte coincidenti) del discorso.

Dal teatro al fumetto, passando per il cinema e la canzone, gli ultimi quattro contributi (due dei quali non presentati durante il *webinar* del 21 aprile, ma nati proprio dagli stimoli che quel *webinar* ha evidentemente saputo trasmettere) allargano il quadro dei generi comunicativi traslocati e praticati sulle piattaforme *social* durante l'esperienza pandemica: se Giorgia Cortese inquadra la crisi del concetto di "presenza" al tempo del Covid-19 in una prospettiva storica che ne valorizza la continuità nella benjaminiana epoca della riproducibilità tecnica piuttosto che la fin troppo clamorosa novità imposta dall'irrompere dell'emergenza sanitaria, Andrea Martina insegue le reazioni sui *social* all'astuta programmazione televisiva durante il *lockdown* di film distopici di argomento pandemico come *Contagion*, arrivando a proporre una indagine sulla «percezione che il pubblico ha quando il confine tra *fiction* e *non fiction* si assottiglia», ma anche sulla funzione del genere distopico non solo per «sintonizzarsi con il futuro», ma anche per «conoscere lo spirito del proprio tempo».

Ampia e analitica la rassegna proposta da Annibale Gagliani delle canzoni che hanno avuto e voluto avere un ruolo sui *social* durante l'emergenza pandemica: anche in questo caso la ricognizione consente di registrare e abbondantemente documentare una diffusa e motivata assunzione di responsabilità da parte di cantanti e rappers. *Instant songs*, *cover* e rievocazione di brani del passato, *challenge* tra artisti noti e *underground* hanno fatto emergere una decisa adesione degli autori ai modelli comportamentali imposti dall'emergenza sanitaria, di là dall'abituale, disinvolta libertà delle scelte linguistiche e stilistiche. Si concentra invece sulla serie animata *Rebibbia Quarantine* di Zerocalcare Alessio Aletta, senza però rinunciare a inquadrarla nell'ambito del *Fumetto italiano di pandemia*, già tempestivamente investigato da Carlotta Vacchelli, o a dare qualche cenno sui successivi corti dedicati al tema pandemico dallo stesso artista. Diventata un vero e proprio fenomeno di massa, come attestano le milionarie visualizzazioni, la serie viene presentata valorizzando gli aspetti riconducibili alla *medium specificity* rispetto alla continuità con i fumetti precedenti, ma anche i legami con

il *graphic journalism*, di là dalla pur marcata intonazione comica e focalizzazione sul protagonista narratore che finisce col produrre uno sperimentale «corto animato diaristico-giornalistico». Se anche questo prodotto arriva da un lato a proporsi come un rassicurante elemento di stabilità in grado di offrire sostegno e sollievo al pubblico fidelizzato, e dall'altro a insinuare modelli comportamentali aperti e solidali, camuffati ma non distanziati dalla pronuncia umoristica che li rende accettabili e alternativi rispetto al dilagare di una «retorica stucchevole», anche l'ultimo contributo di questo nostro volume consente dunque di registrare una evidente convergenza delle analisi prodotte su alcune pur provvisorie conclusioni, legittimando, così, l'idea di condividerle attraverso una pubblicazione *open access* con la speranza, magari, di trovare anche altri interlocutori insieme ai quali proseguire la ricerca.

Scritture della peste: cosa è cambiato da Atene a oggi

Angelo Turco*

Abstract. *Many themes persist, with the same descriptions, illustrations, urban and rural topoi and beliefs of all kinds, including scientific arguments recurring over time. As regards public health, the interconnection between the “clinical” and the “sanitary” is also confirmed. However, Covid-19 brought into the picture new themes related to the rapid release of vaccines, to the ethical dimension of epidemics and to inter-generational conflicts. The role of means of communication, is no small part affected by the widespread use of digital technology, is also of great interest.*

Riassunto. *Molte le persistenze tematiche, le ricorrenze di figure descrittive, di topoi urbani e rurali, di credenze le più svariate, perfino di argomentazioni scientifiche. Confermato è pure l'intreccio tra contenuto “clinico” dell'epidemia e contenuto “sanitario”, relativo cioè alla medicina pubblica. Tuttavia il Covid 19 ha portato anche nuovi temi, legati alla comparsa precoce dei vaccini, all'etica epidemica, ai conflitti intergenerazionali. Ciò che sembra di grande interesse inoltre è il modo di comunicare, dovuto in buona misura alla diffusione delle tecnologie digitali.*

...io invece dirò come avvenne e in base a che cosa uno qualora indagasse, se mai ancora di nuovo si verificasse, potrebbe in modo particolare non ignorarla avendone prima una qualche conoscenza...

Tucidide, *Storie*, II, 48

tis Calculated for the present particular Occasion of the Terrors we are under ... yet may be useful many ways, both to us and to Posterity.

Defoe, *Due preparation...*, IX

1. Storie di storie e la narrazione “di per sé”¹

Diario FB della pandemia/1: letteratura in forma di romanzo e racconto

* Professore emerito IULM, angelo.turco@iulm.it

¹ È la ben nota messa a fuoco di CHATMAN, 2003.

Sabato scorso, dopo aver attraversato il Parco di Porta Venezia (come lei, ma il suo era St. James's Park...) mi sono ritrovato in un Corso Buenos Aires qui a Milano, assolato (come fosse l'annuncio del giugno di Clarissa) e brulicante. Ho partecipato, o almeno così mi è sembrato, allo *Shopping Mob* della signora Dalloway, anch'ella uscita da una "malattia" che le «aveva fatto molti capelli bianchi» – una pandemia? la spagnola? –, con il cuore «indebolito dall'influenza», e presa da una voglia compulsiva di andare in Bond Street, la via delle boutique alla moda, a comprare qualcosa: dei guanti, dei fiori...².

Diario FB della pandemia/2: letteratura in forma di poesia

È Pasqua oggi. Il Sepolcro è scoperto a Gerusalemme. Cristo è risorto. È tornato dal Padre. Ci ha lasciati, dicono i testi e le liturgie, ma non ci ha abbandonati.

Come non pensare, oggi, anche ai *Sepolcri* fosciani, che tutti noi abbiamo incontrato sui banchi di scuola? Rivisitiamo la vicenda: è istruttivo, in questa Pasqua di pandemia. L'editto napoleonico di Saint Cloud arriva in Italia nel 1806, due anni dopo la sua emanazione, come *Decreto portante il Regolamento di polizia medica*. Polizia medica. Dice che i defunti devono essere sepolti non più nelle chiese, sinagoghe, ospedali o in edifici chiusi, bensì fuori dalla cinta di borghi e città. È un provvedimento di sanità pubblica, dunque, punto d'arrivo di politiche intese ad arginare in qualche modo le febbri, pestilenze, morbi, insomma le epidemie che durante tutto il Settecento hanno afflitto e continuano nel nuovo secolo ad affliggere l'Europa con focolai di morbilità più o meno estesi³. Contro di essi la scienza medica è largamente impotente e la cognizione anti-epidemiche continua ad essere, fin dal tempo della peste nera (1346 e seguenti), una cultura di igiene collettiva, che si confonde dunque, né più né meno, con una "misura di polizia".

Esattamente come oggi: la sanità pubblica, con il suo apparato di divieti, proibizioni, rigidità, confinamenti, permessi selettivi, zone colorate, coprifuoco, controlli, prevale sulla cura medica, del tutto insufficiente contro il Covid-19.

Come dite? Il vaccino? Certo, oggi abbiamo il vaccino, che ha tuttavia una natura ibrida. Da un lato, si tratta di un farmaco, certamente, e quindi di una risorsa medica fondamentale per lottare contro le morbilità attraverso l'attivazione e il sostegno immunitario. Dall'altro, si tratta di un dispositivo di sanità pubblica in quanto ha a che fare con l'arresto o il rallentamento del

² Sto parlando di Virginia Woolf, si capisce, con *Mrs Dalloway* che nel racconto (1922) va a comprare dei guanti mentre nel romanzo (1924), va a comprare dei fiori. Ha richiamato la mia attenzione su Virginia Woolf un libro prezioso, di Ginzberg (2020) dove viene mostrato, un po' alla rinfusa, apparentemente, il catalogo di una narrativa pandemica che fin dagli esordi, mostra la sua natura di "genere riottoso": o, per dire forse meglio, di tema che genera molti generi.

³ Si veda ad esempio, per la Francia, DESAIVE *et al.*, 1972.

contagio nonché l'attenuazione dell'aggressività delle patologie innescate dal virus. Di più, per avere realmente successo il vaccino deve essere somministrato in modo non solo medicalmente corretto, ma altresì rapido, e secondo una metodologia efficiente, ossia chiara nelle procedure, verificabile nei risultati e adattativa, conformemente alle indicazioni di un ben determinato Piano Vaccinale. Cioè, ancora una volta, una misura ibrida, avente carattere clinico e, allo stesso tempo, di salute pubblica.

Ma torniamo al carne *Dei Sepolcri* di Ugo Foscolo che come sappiamo ha molto a che fare con l'editto di Saint Cloud e, inevitabilmente, con "*l'esprit des lois*", ossia con il contenuto ideologico delle norme giuridiche. L'editto, infatti, accanto ad obiettivi di salute pubblica pone anche un obiettivo di uguaglianza sociale da realizzarsi attraverso l'uniformizzazione delle sepolture, la quale rende pertanto tutti i cittadini pari di fronte alla morte. Salvo, naturalmente, casi speciali, di cui si occupano speciali commissioni. Le famose deroghe, insomma, che vanificano la massima secondo cui: "la legge è uguale per tutti".

Detto fatto: epidemie, incipiente igienismo urbano, incubi delle pestilenze incombenti, dolore, morte, tutto questo passa in secondo piano rispetto al contenuto ideologico dell'editto di Saint Cloud, e ai suoi risvolti politici. Lo stesso Foscolo, si capisce, non avrebbe scritto il magnifico carne che ha scritto su un piatto decreto di polizia medica. Tendenzialmente favorevole all'ideologia illuminista del "tutti uguali di fronte alla morte", il poeta cambia opinione – pare in seguito a una discussione con Ippolito Pindemonte nel salotto letterario di Isabella Teotochi Albrizzi, a Venezia – e scrive quel componimento appassionato e ammonitore, «finché il Sole, risplenderà su le sciagure umane».

Diario FB della pandemia/3: letteratura in forma di testo teatrale

Era forse dietro Collemaggio: uno spazio aperto per l'occasione, dove non sono mai più stato. Era una Perdonanza, questo è certo, di fine agosto. Era verso sera, ma ancora giorno. Si rappresentava *Giulietta e Romeo*. Erano gli spettatori a muoversi, tra un "quadro" e un altro. L'Aquila, città di teatro. Le nostre figlie erano affascinate dai vestiti, dalle pettinature con le trecce. Piansero alla morte di Romeo, a quella di Giulietta. Ma a tutti noi sfuggì, allora, che quelle morti erano avvenute perché in città si combatteva contro la peste. Fu una misura di "polizia medica" ad impedire a frate Giovanni, sbarrato in città, a compiere la cruciale missione affidatagli da frate Lorenzo: portare a Mantova la missiva a Romeo, in cui si chiariva che quella di Giulietta è una finta morte. *L'infectious pestilence*, con cui lo stesso William – nato nel 1564 – si misura, colpisce in molti modi, tra malattia e "guardie sanitarie". Del resto, per restare alla domestichezza di Shakespeare (che muore nel 1616) con la peste, la malattia cessa di essere epidemica a Londra per diventare endemica: le autorità sanitarie contabilizzano

ogni settimana i decessi per peste. E non è un caso che quella del 1665-66, quella di Defoe per intenderci, è una peste detta “grande”, con 70.000 morti nel biennio.

Duemila anni prima, un'altra tragedia prende avvio da un'epidemia oracolare. Siamo a Tebe, racconta Sofocle, ed Edipo, il re, cerca di fare qualcosa per il suo popolo decimato alla pestilenza. La città è percorsa da «peana, incensi, lamenti», mentre annega «nei gorgi della tempesta cruenta»: «come un dio del fuoco, squassa la città l'orrenda febbrilità del contagio».

Sono gli dei, pensa Edipo, che si accaniscono contro di noi per qualche motivo⁴. Manda perciò Creonte, fratello di Giocasta, la regina, sua sposa, ad interrogare l'oracolo sulle ragioni per cui gli dei sono adirati nei confronti della *polis*. Ebbene, questo il responso: il morbo è dovuto al fatto che l'assassinio di Laio, precedente marito di Giocasta, re di Tebe, è tuttora impunito e il suo autore vive addirittura in città.

Ecco, la macchina della tragedia si mette in movimento e l'epidemia è il suo motore. Non l'oggetto, ma l'origine di una “storia”: in Sofocle come in Shakespeare, tenendo conto degli antefatti, si capisce, e fatte le debite differenze di luogo, di ruolo e di scansione. E se in entrambi i casi parliamo di un “fatto medico”, di una malattia dunque, la “macchina infernale” – come si intitola l'opera sofoclea nella riscrittura di Jean Cocteau – dispiega la sua potenza narratologica non già in forza di una malattia considerata dal punto di vista “clinico”, bensì a causa del suo impatto sociale, e, dunque, come problema di “salute pubblica”. Un problema politico.

2. Pragmatiche del racconto epidemico

La storia umana delle epidemie⁵, presenta motivi ricorrenti: sofferenze, decessi, invocazioni, fideismi, complottismi, crisi economiche, sconvolgimenti dei rapporti sociali. E conflitti: scientifici, culturali, etici. La logica spesso cede di fronte alla retorica. I nuclei razionali delle decisioni pubbliche passano in secondo piano di fronte alle passioni politiche. I numeri? Contano, si capisce. E contano sempre più mano a mano che si svolge il passaggio dal «mondo del pressappoco all'universo della precisione», per riprendere Koyré (2000). Tra

⁴ Un'idea, quella della peste come punizione divina, che accompagnerà la storia epidemica dell'umanità fino ai nostri giorni (GAZZANIGA, 2014; VANZAN MARCHINI, 2011; MINOIS, 2015; e, per il Covid-19, TURCO, 2021a).

⁵ Se l'idea di “epidemia” compare per tempo nell'armamentario concettuale della medicina occidentale – come opposto a quella di “endemia” – l'idea di “pandemia” tarda a venire, giacché la “mondializzazione” come unità planetaria è un concetto che si costruisce faticosamente nel tempo e si realizza – in Europa almeno – solamente in età moderna (GRATALOUP, 2007, 2020). E ciò, nonostante le spinte universalistiche di matrice religiosa (Cristianesimo, ad esempio).

Medioevo e Rinascimento, grazie anche alla straordinaria impresa che va sotto il nome di “grandi scoperte” (Broc, 1996) “la realtà” si esprime e si comprende sempre più attraverso la misura (Crosby, 1998). Ma la quantificazione, pur rilevante nella storia della medicina, perde in qualche modo le sue pretese assolutistiche di fronte all’epidemia e, ancor più, di fronte alla pandemia: dove le differenze tra Stati, i trattati internazionali, le alleanze, contano almeno quanto la sofferenza e la morte. I numeri, che sono di per sé grandezze valutative, danno conto di contagi, malati, decessi, ricoveri e sepolture nella dimensione “clinica” del fatto medico. Ma tendono a diventare “espressioni valoriali” se così si può dire, nella dimensione “politica” nella quale non solo il professionista della malattia, cioè il medico, si pronuncia, ma l’Autorità Pubblica è autorizzata a dire la sua. E al seguito di essa, molti si esprimono, dilatando il dominio delle opinioni. Tra i due campi in qualche modo “oggettivabili” dell’epidemia, e quindi tra “clinica” e “politica”, si insinuano faccende come il sentimento (la *pietas*, la paura, la malinconia...), la fede, la manipolazione informativa o semplicemente discorsiva per secondi e terzi fini. E tutto questo viene raccontato, diventa oggetto e soggetto di narrazione. E se qui ci importano le parole e la scrittura, sappiamo bene che le storie si possono dire in molti modi: rappresentazioni teatrali, come abbiamo visto sopra; figurazioni pittoriche o scultoree, grafiche o numeriche; composizioni musicali e via via, fino alla fotografia, al cinema, alla *street art* e alla *digital art* dei giorni nostri. Modi non di rado intrecciati, sovente coinvolti in complesse transazioni metaforiche, citazionali, traspositive, ricchissime di rimandi, trasfigurazioni iconiche, contaminazioni.

Restando alla scrittura – ma senza perdere di vista i “contagi” che essa attiva o subisce con le altre forme d’espressione – sembra quindi di poter rinunciare a troppo stretti criteri d’analisi “categoriali” e immaginare la scrittura della peste come una “pragmatica”, utilitaristica se non proprio spregiudicata, del tutto aperta e in ogni caso apertamente metamorfica.

Tra i caratteri più salienti di questa pragmatica, non mancherei di annotare il mescolamento di *fiction* e *non-fiction*⁶. Non vorrei sembrare, con ciò, troppo riduttivo. È di tutta evidenza come si possa ben distinguere la letteratura finzionale, ad esempio, da quella fattuale, sia essa medica, storica o anche, semplicemente, cronachistica, e farne delle analisi congruenti. Resta il fatto che, come ben riassume uno scrittore come Corrado Augias (2014), «sia la letteratura sia la descrizione di un caso clinico si fondano sulle parole, sono in ogni caso un racconto» (p. 184). Qui mi importa sottolineare, tuttavia, come queste “letterature” si intersechino e si influenzino reciprocamente, generando prospettive inedite di *factual fiction* che J.L. Davis pone all’origine stessa del

⁶ Richiamo per la “geograficità” dell’opera finzionale il pionieristico lavoro di TANCA (2020), che nota come essa consista «di un duplice processo di territorializzazione, ossia che raccontare una storia è territorializzarla, ma anche raccontare la storia di una territorializzazione» (p. 19).

romanzo moderno (Davis, 1983). Dal suo canto, la letteratura finzionale mostra una certa reticenza sulla “malattia” – di cui spesso ignora la natura, l’eziologia, il decorso, metodi di cura e che perciò viene chiamata facilmente “peste” o “influenza”. Ciò dà, nella narrazione, una sicura prevalenza agli aspetti di sanità pubblica o, più chiaramente socio-culturali (economia, politica, religione). Si capisce dunque come l’epidemia – colta massimamente, per l’appunto, nei suoi aspetti di sanità pubblica – istituisca un nesso ideologico con il componimento letterario o poetico (come visto, ad esempio, per *Dei Sepolcri*).

Mescolamento, dunque, e non posizioni dicotome. Con molteplici varianti, come è evidente, di cui vorrei limitami a richiamare quelle citate in esergo.

La prima, è quella di Tucidide, per dire lo storiografo della *Guerra del Peloponneso* che narra la peste di Atene e lo fa seguendo il metodo “autoptico” e testimoniale che si vuole rigoroso, ma non disdegna il riferimento “descrittivo” a Ippocrate, per quanto riguarda la “clinica” (*Sulle Epidemie*) e a Sofocle per quanto riguarda la “sanità pubblica” (Basile, 2012), le due declinazioni, diciamo, strutturali del racconto epidemico, che ancor oggi la gente fa fatica a tenere separate. La variante tucididea può avere molteplici declinazioni che vanno da Lucrezio (il quale mette in versi la “peste di Atene”, nell’ultima parte del *De rerum natura*, ispirandosi allo storico ateniese) a Manzoni (che “estrae” dal *De pestilentia* del cardinal Federigo Borromeo – e forse persino da Cervantes – l’episodio della madre di Cecilia che «scendeva dalla soglia d’uno di quegli usci...»).

La seconda è quella di Daniel Defoe, che racconta la peste di Londra insieme come *fiction* e una “apparente” *non-fiction*. Jeanne Clegg ha recentemente pubblicato un saggio sulla *Due preparation for the Plague*, il *grand experiment* di Daniel Defoe che fornisce un *corpus* prescrittivo, “individuale” e “collettivo” per tenere lontano o almeno ridurre i mali della peste. Defoe, sappiamo (Dachez, 2015), è consapevole che nessun saggio consiglio può passare per via, diciamo così, razionale, e perciò da una parte conferisce alla *Due preparation* un carattere ammonitore che giustifica una necessaria preparazione “religiosa” alla peste, dall’altro costruisce descrizioni con toni apocalittici idonei a generare la paura nella gente (da qui il suo carattere ispirativo di un libro come quello di Delumeau, 2018). Queste caratteristiche, del resto, saranno poi mantenute, pur con caratteri meno prescrittivi e più narrativi, nel *Journal of the plague year*, il romanzo pubblicato due mesi dopo la *Due preparation*⁷. Ma il rapporto tra i due testi è più

⁷ Il titolo completo del *Journal* è il seguente: *A Journal of the Plague Year being Observations or Memorials of the most Remarkable Occurrences, as well Publick as Private, which happened in London during the last Great Visitation in 1665. Written by a Citizen who continued all the while in London* [1722], (ed. Louis Landa, introd. David Roberts, Oxford, Oxford University Press, 1998). Il titolo completo della *Due preparation* è il seguente: *Two Preparations for the Plague: As well for Soul as Body: Being some Seasonable oughts upon the Visible Approach of the present dreadful Contagion in France*, (London, E. Matthews and J. Batley, 1722). La “*present contagion in France*”

complesso. Se da una parte la *Due preparation* è un ipotesto del *Journal*, dall'altro lato tutta l'operazione l.e.t.t.e.r.a.r.i.a di Defoe è una sorta di trascrizione finzionale di documenti, anche quantitativi, che servono a dare informazioni non finzionali – *as publick as private* – sulla “grande peste” del 1665. Ci troviamo di fronte dunque alla costruzione di una geografia emozionale di Londra, che dia – come di fatto ha dato – un'idea dell'impatto psicologico dell'esperienza della peste (Peraldo, 2012).

Quel che particolarmente colpisce, nella ricostruzione di Clegg (2021), è la dimensione politica della questione, che sorprendentemente richiama molte prime pagine dei giornali a stampa e televisivi dei nostri giorni. Scontata l'opposizione degli interessi mercantili, si osserva come gli anti-contagisti, ad esempio, sviluppino argomenti di tipo squisitamente medico (il morbo non si diffonde per contatto, ma respirando i bacilli che sono nell'aria) o di sanità pubblica, comunque sostenendo che «divieti di ogni genere, chiusure e quarantene», se anche possono convenire a un Paese dove regna un potere “arbitrario” come la Francia, certo non si adattano agli inglesi, popolo con un *free government*.

3. Covid-19: tra ricorsività tematiche e caratteri originali

Le pragmatiche del racconto della peste si nutrono di ricorsività tematiche⁸, ricche a loro volta di figure rappresentazionali (la madre di Cecilia, la divinità salvifica), di iconemi topici, segnatamente urbani (Atene, Firenze, Londra)⁹. Il tema delle persistenze è vasto ed articolato e ogni volta che si parla di qualcosa abbiamo come un'impressione di *déjà vu*. E ciò vale per la *fiction*, la *non fiction* e il loro intreccio, pur se echi e risonanze e suggestioni provengono soprattutto dall'universo finzionale, per i noti effetti dell'*artialisation*¹⁰.

Se solo penso alla mia esperienza di “osservatore pandemico”, quindi di studioso e cronachista, invischiato in narrazioni che incrociano seppure in modo

è la peste di Marsiglia, del 1720.

⁸ Il già citato lavoro di GINZBERG (2020) è una vera miniera in proposito. Tra i molti si vedano anche: i. con più vasta apertura al “trattamento” letterario della malattia, CABRAL *et al.* (2015); ii. con riferimenti al rapporto tra descrizione verbale e iconografia dell'epidemia, DIONIGI, FERRO (2020); iii. con attenzione al nesso epidemico tra numeri e parole, BONIFAZI, CAEDDU, MARRAS (2020).

⁹ A questa topia urbana consegnataci dalla tradizione epidemica, col Covid-19 si aggiunge, prepotentemente, Wuhan, dove la pandemia ha avuto inizio, diffondendosi poi in tutto il mondo. Resta in proposito impressionante la cronaca di FANG (2020).

¹⁰ Su cui ha richiamato la nostra attenzione particolarmente A. Berque, particolarmente nei suoi scritti sul paesaggio tra cui si può vedere BERQUE (2008). Rinvio anche alla brillante ricostruzione di MAZZA (2017).

non sistematico *fiction e non fiction*, parto da una minuscola topogenesi che ho riportato in apertura e che associa – grazie a Virginia Woolf – Bond Street a Londra e Corso Buenos Aires a Milano. Continuo poi in forme dilatate e ramificate con l’esperienza di *Epimedia* (2021(a)) dove trova posto – in un elenco non esaustivo – la ricorrenza di untori/avvelenatori di pozzi (negazionismo, complottismo), di divine sciagure (fideismo), di arricchimenti indebiti (il capitalismo pandemico), di dispute di ogni tipo (mediche, ideologiche, politiche...), di profitti illeciti e fenomeni corruttivi, inquisizioni della magistratura, autorità che vacillano.

Non manca neppure la rivendicazione dello spettacolo – e del sorriso e del buon umore e del buon vivere – senza escludere l’accesso alla buona tavola e la frequentazione, si sarebbe detto un tempo, “di osterie e bordelli”: insomma, la rivendicazione di una certa leggerezza dell’esistere come medicina che fa bene alla guarigione¹¹.

Di fronte a una sicura ricorsività tematica del racconto epidemico, qui solo velocemente annotata, si pongono nondimeno con il Covid-19 degli elementi di rottura. Questi hanno a che fare certo con i “temi” ma altresì con i modi in cui i temi stessi vanno ad articolare i discorsi. Partecipando, con ciò, alla costituzione delle strutture che pretendono di narrare la pandemia come fatto non solo epistemologicamente complesso, ma altresì come evento storicamente determinato e dotato, proprio in forza di ciò, di un suo *pattern* locazionale. A ciascuno la sua pandemia, in qualche modo, e la “geograficità della propria esistenza” (Allemand, 2021).

Due sembrano i caratteri eminenti, storici e spaziali che concorrono a disegnare l’originalità della pandemia da Covid-19, come prospettiamo rapidamente nei paragrafi seguenti.

i. I vaccini

È la prima volta che accade, nella storia umana delle pandemie, che arriviamo a possedere un vaccino anti-virus mentre il contagio è in corso¹². Si tratta, come è ben noto, di una risorsa farmacologica per la prevenzione della malattia, con tre funzioni fondamentali: i. interrompe o attenua fortemente il contagio (in quanto tale, è una risorsa medica e, insieme, una misura di sanità pubblica); ii. impedisce

¹¹ Sta in fondo qui, in queste anticipazioni vecchie di diciannove secoli, tutto il simbolismo liberatorio del Pepeete di Milano Marittima, frequentazione estiva abituale del Segretario della Lega Matteo Salvini al tempo della pandemia.

¹² Considerando, s’intende, l’eccezione dell’influenza. Non così per le epidemie localizzate, per le quali occorre segnalare, per l’Italia, almeno il caso del colera nelle aree costiere di Campania Puglia e Sardegna, tra agosto e ottobre del 1973. Rammentiamo che in quella occasione furono vaccinate a Napoli almeno un milione di persone in una settimana.

o frena lo sviluppo di una morbilità aggressiva, e quindi limita il ricorso alle strutture ospedaliere (anche in questo caso va sottolineata la duplice natura del vaccino, in quanto risorsa medica e misura di sanità pubblica); iii. di conseguenza, attenua enormemente la letalità dell'infezione (duplice natura del vaccino, di nuovo).

Per questa sua triplice caratteristica, che incrocia tipicamente aspetti clinici e di salute collettiva, il vaccino ha un impatto diretto, immediato e forte sulla conformazione e il funzionamento degli spazi pandemici che ha tendenza a ridisegnare sul piano non solo medico-sanitario, ma altresì in termini: a) *geopolitici* (politiche di produzione e distribuzione dei vaccini)¹³; b) *economici* (chi prima debella grazie ai vaccini il virus, prima può riavviare la macchina produttiva e quindi godere di un vantaggio competitivo dipendente dalla tempestività della ripartenza)¹⁴.

ii. Le tecnologie digitali

La pandemia, abbiamo visto, si dice in molti modi. Ma per la prima volta nella storia dell'umanità, la pandemia si dice nel modo in cui noi oggi la diciamo, la stiamo dicendo in questo momento: qui ed ora.

È la prima volta nella storia epidemica della specie umana che la pandemia si svolge in un ambiente-mondo digitale. Che significa questo?

Intanto che non osservatori autorizzati (o autorevoli, o esperti, o particolarmente sensibili o perspicaci) possono “dire” la pandemia, magari sfruttando delle cognizioni privilegiate, delle posizioni, delle osservazioni, ma letteralmente “tutti” possono fare ciò, da ogni luogo.

Ciò comporta una grande varietà di implicazioni, che i teorici della *platform society* vanno mettendo in luce (van Dijck *et al.*, 2019). La *platform society*, dal suo canto, supera ma non annulla i caratteri delle precedenti formazioni mediali, le cosiddette *network society* e *connective society*, aumentando a dismisura la connotazione strumentale dei loro dispositivi di funzionamento (pre-costituzione delle intenzionalità e gestione algoritmica dei comportamenti).

Come che sia la proliferazione delle sorgenti di informazione spinge verso una qualche teoria dell'accumulazione informativa, con nuovi linguaggi, nuove

¹³ Particolarmente evidente con il vaccino Astrazeneca, tra i primi a rendersi disponibile, con intreccio di politiche aziendali e di politiche statuali (della Gran Bretagna e dell'India, in specie), questo aspetto geopolitico ha riguardato altresì Pfizer e Moderna, e quindi gli Stati Uniti, i vaccini cinesi e, più tardivamente, lo stesso vaccino russo.

¹⁴ Si è poi capito, in corso d'opera, che la questione era alquanto più complessa di come immaginata, poiché la vaccinazione investe aspetti organizzativi (chi vaccinare, in quale ordine di priorità, quando, dove) e sanitari (chi sono i vaccinatori, come mobilitarli ed eventualmente reclutarli, quante dosi, a quale distanza temporale avviene il richiamo).

categorie concettuali, nuove tassonomie che meritano di essere esplorate più a fondo di quanto finora si sia fatto.

Se c'è una problematica di iperinformazione, tuttavia, ce n'è anche una di ipercomunicazione, con la necessità, tra l'altro, di ridefinire concetti cruciali come quello di “notiziabilità” (che diventa più che mai una funzione degli interessi “di sistema” in campo), come pure di “etica mediale” che deve probabilmente aprire un nuovo gioco dialettico con l'idea di “pubblica opinione” e di “libertà dei mezzi di informazione”.

4. Conclusioni: conclusioni?

Al tempo del Convegno, quando qualche mese fa ci siamo dati appuntamento virtuale all'Università del Salento, un giovane giornalista dei *new media* mi ha chiesto, intervistandomi, per che cosa sarà ricordata, secondo me, questa pandemia dagli storici del prossimo secolo. Gli ho risposto che forse non sarà ricordata come un'*Epidemia*, una delle tante, ma come un'*Epimédia*, la prima della storia. E quindi, come abbiamo detto più volte, non solo e non tanto come un fatto medico, ma piuttosto:

- come narrazione di un fatto medico, con implicazioni molteplici, certo, eppure tipiche di ogni epidemia, sul piano, sociale, economico, culturale, religioso e quant'altro;
- attraverso innovanti modi di composizione (di intreccio, di antagonismo o di armonizzazione) di quelle narrazioni. Cioè, con altre parole, *Epimédia* è una metanarrazione: e la metanarrazione, in certo senso, prende il sopravvento sulla stessa narrazione.

Epimédia è una proliferazione inarginabile di storie sull'*Epidemia*¹⁵. Si tratta, tuttavia, non solo di fatti che accadono (o sembrano accadere), ma anche di stili che mutano, passando incessantemente da una dimensione in qualche modo “tradizionale” (un articolo giornalistico o scientifico, ad esempio) a una dimensione tecnicamente diversa (una comunicazione *social*, ad esempio). Del resto, per quanto possiamo sforzarci di tenere distinti questi piani d'espressione, facciamo sempre più fatica a “tracciare”, nella narrazione mediale, non dico una *news* rispetto a una *novel*, ma la relazione stessa *news/novel* (Davis, 1983; Boccia Artieri, 2012).

Se dovessi annotare, nella pluralità di stili, prodotti, confezionamenti di contenuti, che mi paiono altrettante transazioni comunicative, negoziati sui

¹⁵ In contesti espressivi, inutile insistere, ampiamente percorsi da “verità menzognere”: non solo “false notizie”, dunque, ma vere e proprie articolazioni *fake* – come i *social bot*, nelle loro varie declinazioni – che rappresentano ormai dei veri e propri modi di funzionamento e di riproduzione non solo della realtà della Rete, ma della Rete stessa (BACHINI, TESCONI, 2020).

“regimi di verità” (Foucault, 2013), alcuni “motivi” dominanti di q.u.e.s.t.a epidemia, sottolineerei quelli legati:

- i. alle relazioni intergenerazionali, sia in termini di conflitto che in termini di solidarietà. «Chi muore sono i vecchi» si è rilevato incontestabilmente a proposito del Covid-19: e ciò, se da una parte ha connotato le politiche di sanità pubblica in senso solidaristico, ha generato dall'altra riflessioni non superficiali su temi di giustizia sociale, ponendo l'interrogazione cruciale su fino a che punto sia giusto che sia tutta la società a saldare il conto di una sua parte, quella più anziana;
- ii. alla coesione sociale e territoriale¹⁶. Ma le fratture sociali non sono solo di tipo intergenerazionale. Le pesanti fatture della sanità pubblica, in particolare chiusure ed aperture selettive, quarantene, *lockdown* non possono essere pagate dalla popolazione non salariata, che svolge cioè lavori imprenditoriali e professionali autonomi, a tempo, precari o altro. E quindi incidere in maniera squilibrata sui territori dove queste attività sono maggiormente diffuse: il riferimento specifico al precariato meridionale, giovanile e non solo, è di tutta evidenza. Bisogna pertanto che sia effettuato (pianificato, richiesto) uno sforzo ai lavoratori salariati, coloro cioè che non hanno visto decurtati i propri redditi a causa della crisi, ed altresì ai pensionati (con esclusione delle pensioni minime) per aiutare le categorie penalizzate dalla crisi, in termini non solo di sussidi, ma di risorse per investimenti che puntino allo sviluppo di attività generatrici di posti di lavoro e, sull'onda di accorte politiche pubbliche incentivate dall'Europa, orientate all'innovazione per lo sviluppo *green* (Turco, 2021b);
- iii. all'etica epidemica. Uno spettro vasto di riflessioni, che investono in parte anche il punto precedente e quello successivo. Si va dalla ripresa dell'accumulazione capitalistica grazie ai sovraprofiti pandemici, all'ineguaglianza delle popolazioni di fronte alla morte da Covid-19. L'uso economico e politico della farmacologia è largamente presente nel dibattito pubblico¹⁷. Dal suo canto, la

¹⁶ Un primo appunto sulle problematiche aggruppabili nell'ambito della coesione sociale e territoriale, che implicano richiami etici importanti, evocati al punto seguente: A. TURCO, *Un tranquillo mercoledì da leoni vissuto tra illusioni, delusioni, memorie e rievocazioni*, in «Juorno.it», 20 gennaio 2021, <https://www.juorno.it/un-tranquillo-mercoledì-da-leoni-vissuto-tra-illusioni-delusioni-memorie-e-rievocazioni/?fbclid=IwAR1MnKwgg9prx4ZBxC0tWxLEfu1IYy8jcERq8FprMrn64o9cTHisMXe6yt0> (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

¹⁷ Segnalo tra i miei interventi: A. TURCO, *Pianeta covid, la complessità della questione vaccinale tra dittatura e democrazia sanitaria*, in «Juorno.it», 31 luglio 2021,

- “frattura vaccinale”, vale a dire lo squilibrio tra vaccinati e non vaccinati nei diversi Paesi, di là dai proclami più o meno roboanti e particolarmente intollerabili se proferiti in occasione di riunioni internazionali in chiave retorica, diventa un dato stabile dell’uscita post-pandemica, anche perché nell’età della globalizzazione, nessuno (nessun Paese) può sperare di salvarsi da solo¹⁸;
- iv. alle manifestazioni “no”: le contestazioni, anche violente, delle misure di sanità pubblica, cominciando con il primo *lockdown* per continuare, via via, con le mascherine e il distanziamento sociale, e quindi con i farmaci di ogni tipo, i protocolli terapeutici, per finire al *green pass*, almeno per ora. Credo che il nucleo generativo di questo ribellismo latente, di là da ogni torsione ideologica e strumentalizzazione partitica, risieda per un verso nella comunicazione pubblica (Rolando, 2020) – della scienza, non meno che della politica – e, per altro verso nell’eredità di una ricerca dal basso di nuove forme di equità sociale e di partecipazione politica¹⁹.

Solo rapidi appunti, si capisce. Il processo epimediale è in corso e, del resto, la pandemia non è cessata affatto. E forse non cesserà più: almeno non nel modo in cui ci piacerebbe immaginarne la fine. Nella storia umana dell’epidemia, una nuova precarietà pandemica andrà ad aggiungersi ad un lungo elenco. Ancora nel secolo dei Lumi, e della prima Rivoluzione Industriale, gli uomini d’Europa e di tutto il Pianeta, vivevano così, tra una “peste” e l’altra. Campavano una vita da intervallo, occupando interstizi, cavalcando occasioni residuali. Quando una peste, come in Provenza tra il 1580 e il 1587, dura 7 anni, non sono solo le condizioni di vita che si trasformano, ma sono le concezioni stesse della vita che si riconfigurano (Fabre, 1993). Con un corredo di timori, di spaventi, di paure che

<https://www.juorno.it/pianeta-covid-la-complessita-della-questione-vaccinale-tra-dittatura-e-democrazia-sanitaria/?fbclid=IwAR0Ce4twA8d0wwdzXOeF3Xil-VQ03t0aKhfAttqSQgnPiepnMbOkPdbRT7Y> (data ultima consultazione (13 novembre 2021).

¹⁸ Riporto da un mio post FB del 19 Agosto 2021: «Papa Francesco ha detto ieri che vaccinarsi è un atto d’amore per se stessi e per tutti i popoli, un modo per contribuire al bene comune. E lo ha detto nel momento in cui il *British Medical Journal* precisa i termini drammatici della frattura vaccinale: i 50 Paesi più poveri al mondo, dove vive 1/5 della popolazione del Pianeta, hanno ricevuto il 2% delle dosi. In Gran Bretagna il 60% della popolazione è vaccinato, in Uganda solo l’1%. E se in Italia, nella settimana di Ferragosto, per ogni 100 persone sono state somministrate 122 dosi (comprendendo la doppia vaccinazione) nella Repubblica Democratica del Congo, siamo a quota 0,1. Nel frattempo, i Paesi ricchi incrementano le loro scorte di vaccino (fino a 4 volte il numero di abitanti, anche in vista di una terza dose) mentre le case farmaceutiche, imperterrite, continuano a macinare profitti».

¹⁹ Ricerca che era in pieno slancio, in differenti contesti sociali e geografici, alla vigilia della crisi pandemica. Per un’analisi in questa direzione, relativa ai *gilet jaunes*, (FLORIS, GWIAZDZINSKI, 2019; TURCO, 2019).

si dicono, si praticano e si trasmettono in infiniti modi (Szulmajster-Celnikier, 2007).

Forse l'esistenza umana andrebbe riaffermata nella sua dimensione provvisoria, un po' come Leopardi ci esorta a fare con *La ginestra*. Ciò che vale oggi, vale fino alla prossima catastrofe: si tratti delle falde di un vulcano, di una placca tettonica che ne sfiora un'altra, del piccolo e devastante riscaldamento dell'atmosfera o, infinitamente più drammatici, dei prodromi della prossima glaciazione (Behringer, 2016). Insomma, è chiaro: la ricerca ci affascinerà ancora a lungo...

Riferimenti bibliografici

- S. ALLEMAND (dir.), *Ego-géographies par temps de (dé)confinement*, Paris, Sérendip, 2021.
- C. AUGIAS, *Il lato oscuro del cuore*, Torino, Einaudi, 2014.
- V. BACHINI, M. TESCONI, *Fake people*, Torino, Codice, 2020.
- G. BASILE, *Tucidide e la tragedia*, Catania, Università di Catania, 2011 (Tesi di dottorato).
- W. BEHRINGER, *Storia culturale del clima*, Torino, Bollati Brinighieri, 2016.
- A. BERQUE, *La pensée paysagère*, Paris, Archibooks, 2008.
- G. BOCCIA ARTIERI, *Stati di connessione*, Milano, FrancoAngeli, 2012.
- C. BONIFAZI, M.E. CADEDDU, C. MARRAS, a cura di, *Migrazioni di virus. Numeri e linguaggi*, Roma, CNR, 2020.
- N. BROCC, *La geografia del Rinascimento*, Modena, Panini, 1996.
- M. DE JESUS CABRAL *et al.*, *Maux en mots. Traitements littéraires de la maladie*, Universidade do Porto. Faculdade de Letras, Porto, 2015.
- S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Il Saggiatore, 2003.
- J. CLEGG, *Preparing for plague in 1720s London Daniel Defoe's grand experiment*, in «Journal of Early Modern Studies», 2021, pp. 1-23.
- A.W. CROSBY, *La misura della realtà*, Bari, Dedalo, 1998.
- H. DACHEZ, *Peste, texte et contagion: Le journal de l'année de la peste (1722) de Daniel Defoe*, in «Dix-Huitième Siècle», 47, 2015, pp. 311-324.
- L. J. DAVIS, *Factual Fictions. The origins of the english novel*, New York, Columbia University Press, 1983.
- J. DELUMEAU, *La paura in Occidente*, Milano, Il Saggiatore, 2018.
- J.P. DESAIVE *et al.*, *Médecins, climat et épidémies à la fin du XVIII siècle*, Paris, Mouton, 1972.
- R. DIONIGI, F.M. FERRO, *Non è la prima volta. Epidemie e pandemie: storie, leggende e immagini*, Busto Arsizio, Nomos, 2020.
- J. VAN DIJCK *et al.*, *Platform society. Valori pubblici e società connessa*, Milano, Guerini, 2019.

- G. FABRE, *Conflits d'imaginaires en temps d'épidémie*, in «Communication», 57, 1993, pp. 43-69
- F. FANG, *Wuhan. Diari da una città chiusa*, Milano, Rizzoli, 2020.
- B. FLORIS, L. GWIAZDZINSKI, *Sur la vague jaune. L'utopie d'un rond-point*, Paris, Elya, 2019.
- M. FOUCAULT, *Mal fare, dir vero*, Torino, Einaudi, 2013.
- V. GAZZANIGA, *La medicina antica*, Roma, Carocci, 2014.
- S. GINZBERG, *Racconti contagiosi*, Milano, Feltrinelli, 2020.
- CH. GRATALOUP, *Géohistoire de la mondialisation*, Paris, Colin, 2007.
- ID., *L'invention des continents et des océans. Histoire de la représentation du monde*, Paris, Larousse, 2020.
- A. KOYRÉ, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Torino, Einaudi, 2000.
- E. MAZZA, *Montaigne artializzato (l'espressione è strana ma il senso è buono)*, in C. ARBORE, M. MAGGIOLI, a cura di, *Territorialità: concetti, narrazioni, pratiche*, Milano, FrancoAngeli, 2017, pp. 155-186.
- G. MINOIS, *Il prete e il medico*, Bari, Dedalo, 2015.
- E. PERALDO, *Telling figures and telling feelings: The geography of emotions in the London of Defoe's Journal of the Plague Year and Due preparation for the plague (1722)*, in «Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles», 69, 2012, pp. 167-183.
- S. ROLANDO, *Pandemia. Laboratorio di comunicazione pubblica*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2020.
- J. RUFFIE, J.C. SOURNIA, *Les épidémies dans l'histoire de l'homme*, Paris, Flammarion, 1984.
- A. SZULMAJSTER-CELNIKIER, *L'expression de la peur à travers les langues*, in «La linguistique», 1, 2007, pp. 89-116.
- M. TANCA, *Geografia e fiction*, Milano, FrancoAngeli, 2020.
- A. TURCO, *Per una geografia dei gilet gialli: territorialità configurativa, valori deboli e nuovi patti sociali*, in «Documenti Geografici», 1, 2019, pp. 1-17.
- ID., *Geografie pubbliche. Le ragioni del territorio in dieci itinerari social*, Roma, Nuovi Tempi, 2020.
- ID., *Epimedia. Informazione e comunicazione nello spazio pandemico*, Milano, Unicopli, 2021(a).
- ID., *Una nota di geografia pubblica. Segnali non proprio incoraggianti per la transizione ecologica*, in «Documenti Geografici», 1, 2021(b), pp. 1-15.
- N.-E. VANZAN MARCHINI, *Venezia, la salute e la fede*, Vittorio Veneto, De Bastiani, 2011.

Autosociologia via fb in chiave pandemica

Stefano Cristante*

Abstract. *The present paper proposes a self-analysis of Facebook posts published by the author as a narrative of the pandemic experience, trusting in the heuristic value of an observation of individual experiences, such as those found in written form on social networks, to carry out studies on the dynamics of social communication. The a posteriori analysis of one's own writing then allows for a reflection on both the contents proposed during the pandemic and on the strategies adopted within the digital communication space.*

Riassunto. *Il contributo propone un'autoanalisi dei post pubblicati su Facebook dall'autore come narrazione dell'esperienza pandemica, confidando nel valore euristico, per studi sulle dinamiche della comunicazione sociale, di una osservazione delle esperienze individuali, come quelle rintracciabili nelle scritture affidate ai social. L'analisi a posteriori della propria scrittura consente anche una riflessione sia sui contenuti proposti nel periodo pandemico, sia sulle strategie adottate all'interno dello spazio comunicativo digitale.*

Quando scriviamo di noi stessi, specie in un ambiente di scrittura saggistica, timidezza e riserbo creano invisibili ostacoli alla produzione di idee. D'altronde ci sono fenomeni sociali – nella nostra ormai costante ipermodernità – che non si riescono a osservare se non usando il microscopio, perché alle larghe maglie dei *big data* e di tutte le altre espressioni multitudinarie sfuggono importanti sfumature ed evidenze sottili. Si potrebbe però obiettare che il microscopio può essere puntato verso chiunque, e non necessariamente verso noi stessi: la scelta, se vogliamo, finisce per essere quella tra un'esposizione analitica di materiali comunicativi altrui e un'esposizione analitica di materiali propri, entrambe rischiose. In modo piuttosto leggero, privo di catene oggettualistiche (non c'è nessuno in grado di esibire l'obiettività di un'opzione del genere), scelgo la seconda possibilità, quella della confessione, perché mi procura ansie più superficiali. Sbagliare eventualmente su sé stessi è meno impegnativo che sbagliare su altri.

Ad ogni modo, senza un'osservazione di tipo microscopico le dinamiche della vita sociale restano orfane dei vissuti, in balia di vicissitudini raccontate dai *media* e dalle loro leggi obbligatoriamente spettacolari e ridondanti. Nel caso di un'indagine come quella di cui parla questo volume è possibile che lo studioso si studi, mettendo a disposizione non solo il proprio materiale scientifico, ma anche quello parallelo – per certi versi marginale – della comunicazione pubblica.

* Università del Salento, stefano.cristante@unisalento.it

Studiare il proprio profilo: osservazioni preliminari

La pandemia di Covid-19 ha creato una turbativa importante nella storia del pianeta Terra, fotografato come un luogo di vita a forte presenza ed egemonia *Sapiens*, in una fase di accelerazione tecnologica e di sconvolgimento climatico planetario. Le conseguenze della pandemia si sono riverberate sotto molti aspetti anche nelle pubblicazioni via *social network*, cioè la forma di comunicazione maggiormente utilizzata dai *Sapiens* in pubblico. Ho pensato che potesse riscuotere un minimo interesse considerare la mia personale comunicazione via *social* come un microscopico territorio di caccia ai comportamenti comunicativi generati all'interno di una pandemia che ha richiesto interventi normativi massicci e prolungati, e che si sono riverberati nella vita di massa.

La mia attività via *social* è dimostrabile dalle movimentazioni della mia bacheca: sono una persona che legge (o guarda) regolarmente il *social network* più usato dalla mia generazione, Facebook, e che pubblica *post* con una frequenza incostante ma non troppo (circa un *post* ogni due o tre giorni, in genere). Pur usando anche Instagram e altri *social*, la mia attenzione è principalmente rivolta al primo *social* di Zuckerberg.

Ho saturato i miei possibili contatti su Fb (cioè ho raggiunto il numero di 5 mila "amici", di cui conosco forse il 10-15% nella vita extra-digitale), avendo scelto quasi subito (dal 2007, quando mi iscrissi al *social*) di non essere selettivo verso chi mi chiedeva l'amicizia, se non per fondati motivi di sospetto. I contenuti che posto sono vari, e immagino siano cambiati nel corso del tempo, anche se non so dirlo con precisione: come ogni essere umano ho diverse cose da fare e lo sguardo retrospettivo alla mia bacheca è qualcosa di assai raro. Di solito scrivo un *post* quando ho qualcosa da dire nel campo dove opero (quello genericamente socio-politico-culturale), o quando voglio fare una battuta, o quando mi piace una canzone o una foto. Condivido spesso articoli di giornali digitali che reputo autorevoli e che ritengo offrano spunti di riflessione interessanti ai miei contatti. Nello spazio dei commenti mi è accaduto talvolta di ingaggiare brevi battaglie dialettiche con persone che esprimevano idee che giudicavo sbagliate, ma ogni volta mi sono ripromesso di non farlo mai più, perché credo che Fb sia un ambiente in cui la riduzione delle interazioni sensoriali (riservate alla sola scrittura, per giunta necessariamente iper-sintetica) provochi un abbassamento delle capacità comunicative e quindi conduca alla rissa invece che alla discussione. Ciononostante, ogni tanto ci ricasco, pur avvertendo un senso di profondo disagio psicologico seguito all'ingresso in una spirale di provocazioni e offese con uno o più avversari social-dialettici, disagio che spesso si trasforma in senso di fastidio, irritazione e ansia. È in effetti una situazione nuova rispetto al passato comunicativo dei *Sapiens* quella di assistere in presa diretta agli effetti di un pensiero individuale in pubblico, e l'assenza di corpi fisici nella tenzone non toglie nulla alla violenza di un essere-in-pubblico avendo intorno persone che

valutano e giudicano, oltre a qualcuno che ci è ostile in modo radicale e che non risparmia insulti, spesso gratuiti e brutali.

Ci sono dunque nuove piccole malattie legate ai *social* (senza entrare nel merito delle patologie già conosciute tipo *echo chambers*, *filter-bubbles* e tutto l'universo *fake*) anche se è d'altronde vero che senza i *social* alcune interazioni umane sarebbero precluse. Di questo ci siamo accorti durante la pandemia, soprattutto al momento di chiuderci la porta di casa alle spalle e improvvisare un *lockdown*, forse presente nel nostro immaginario collettivo ma estraneo alle nostre abitudini e pratiche, inedito e duro.

Entro nel merito del mio tentativo di autoanalisi comunicativa via Facebook.

Nel primo anno della pandemia, il 2020, ho pubblicato 121 *post* (circa 1 ogni 3 giorni), dedicandone ad aspetti riconducibili alla pandemia 37, il 30,5% del totale.

Nel 2021 ho pubblicato 198 *post* (poco più di 1 ogni 2 giorni), di cui 16 sulla pandemia, l'8 virgola qualcosa del totale.

Il mio profilo Fb nel 2020: segnali d'incertezza e segnalazioni di utilità interpretativa

È già evidente in questo primitivo conteggio l'enormità delle ricadute psicologiche personali della pandemia: con qualche eccezione dovuta a celebrazioni familiari o a questioni e rappresentazioni personali (foto eccetera) o ancora ad altri temi e problemi sociali, nel 2020 ho scritto e commentato prevalentemente temi e notizie in qualche modo risalenti alla pandemia. L'ho fatto per 28 volte su 37 *post* attraverso una condivisione di *link* provenienti da fonti da me ritenute affidabili. Questo evidenzia la ricerca costante di informazioni e di punti di vista capaci di fornirmi materiali di riflessione, e così eventualmente ai miei contatti.

Dopo un primo momento di sbandamento, dove sognai fugacemente una trasformazione sociale indotta dal ripensamento globale generato dalla diffusione del Covid-19 (e di cui scrissi più sulla stampa che non sui *social*, cui casomai affidai il *link* all'articolo uscito), tutte le mie energie di lettore cercavano idee e interpretazioni. Ad esempio ne trovai (e pubblicai) da parte dello storico israeliano Yuval Noah Harari, o del sociologo della scienza Bruno Latour, entrambi non a caso infatuati del "*re-thinking*", del ripensare la società inquadrando la diffusione del virus come un effetto di pratiche e di ideologie sbagliate, concomitanti ad allargare di giorno in giorno la voragine tra i *Sapiens* e il loro pianeta.

Ho anche dato un certo spazio ai comportamenti politici per me deplorabili sulla gestione della pandemia, evidenziando polemicamente le dichiarazioni e gli atti di governo soprattutto di Bolsonaro in Brasile e di Trump negli Stati Uniti. Ho pubblicato anche critiche dirette o opinioni critiche altrui nei confronti di

alcuni articoli del filosofo Giorgio Agamben, inaugurate dalla condivisione di un articolo del filosofo Jean-Luc Nancy, polemico nei confronti di Agamben, accusato di sottovalutare la pandemia e di non cogliere l'urgenza e la drammaticità della sua diffusione (con la stiletta di una testimonianza diretta da parte di Nancy, che racconta di come – soffrendo di una patologia grave che necessitava di un intervento chirurgico rischioso – l'amico Agamben lo sconsigliò di operarsi. Fortunatamente Nancy seguì i consigli dei sanitari).

In qualche modo dentro la pandemia prendono forma modi di scrivere che risentono della confusione, ma anche della ricerca di una linea interpretativa. Il fenomeno dei virologi televisivi stava emergendo, e ne ritrovo traccia in un paio di condivisioni di articoli della virologa Ilaria Capua, il secondo dei quali mi aveva colpito per l'insolitamente struggente invito ai lettori a prendere sul serio la necessità di una "distanza sociale", espressione egemonica di tutto il 2020, fatto salvo il periodo estivo, che sembrava superficialmente promettere un'estinzione del virus, come più volte dichiarato dal professor Alberto Zangrillo, primario del San Raffaele di Milano, cui mi è capitato di dedicare un paio di post infastiditi e polemici.

Un aspetto che ha la sua importanza in questa microscopica [auto]analisi sul campo è quello della promozione di azione comunicativa. Nell'università dove lavoro, l'Università del Salento, si sono messi in moto piuttosto rapidamente dei meccanismi di reazione alle costrizioni rese obbligatorie dal dilagare della pandemia. La reazione ha preso la forma – tra le altre – di un insieme di iniziative pensate per rinsaldare i vincoli di appartenenza alla comunità universitaria. Delegato del rettore alla comunicazione, ho potuto partecipare alla messa in opera di *format* audiovisivi destinati a migliorare la comunicazione digitale tra studenti e apparati museali, oppure a varare recensioni libere di romanzi e saggi, all'interno di un "Quarto d'ora accademico" che veniva diffuso nel portale Unisalento e attraverso il nostro canale Youtube. A queste iniziative ho dato spazio nella mia bacheca, così come a quelle dell'Università di strada dell'Arci, che durante la pandemia ha organizzato un certo numero di lezioni focalizzate sulle dinamiche sociali della pandemia e diffuse tramite piattaforma *social*.

Per il resto, all'interno dei 37 post dedicati alla pandemia trovano spazio alcune foto dei rari viaggi compiuti a ridosso della fine del *lockdown*, e che restituiscono il monopolio mentale della pandemia, il discorso unico sul Covid-19. Sono *selfie* con la mascherina a mostre romane o dentro uno scompartimento di bus a lunga percorrenza o di treno, oppure a un convegno di urbanistica all'aperto, ma il soggetto predominante è un "io con la mascherina" che esibisce sé stesso e il proprio stupore verso luoghi svuotati di umanità, o popolati di umanità potenzialmente pericolosa. Sono *selfie* testimoniali: riguardandoli oggi non so esattamente cosa volessi esprimere, se stanchezza o necessità del rispetto delle regole o banali messaggi di dignità e fierezza (stavo per scrivere "resilienza", ma mi sono trattenuto in tempo) presto sommersi dalle onde perenni

dell’oceano telematico – scosso ogni momento dalle nuove occorrenze dell’epoca pandemica –, con qualche *like* in più o in meno a seconda dell’efficacia (o della spiritosaggine) della messinscena. Questo tipo di immagini propongono una qualche intensità emotiva perché mettono a nudo (pur con mascherina) persone che stanno cercando di vivere la propria vita in mezzo a una catastrofe, e che dunque attirano la curiosità e la solidarietà dei contatti, che a loro volta stanno tentando una navigazione quotidiana in un mondo che, pur non essendo certo migliorato, è però bruscamente e drasticamente cambiato.

Il mio profilo Fb nel 2021: dalle riflessioni all’invettiva

Decisamente inferiore il numero dei miei *post* del 2021 sulla pandemia, 16 in tutto contro i 37 dell’anno precedente, pur in presenza di un maggior numero di *post* totali (198 rispetto ai 121 del 2020). Da segnalare, in termini generali, un quasi definitivo slittamento dell’uso di Fb su smartphone rispetto all’uso su computer (parallelo a un aumento di gestione della posta elettronica su telefono rispetto all’uso su *desktop*), comportamento che può aver determinato un aumento dei *post*, pur accompagnato da testi sempre più rapidi e volanti, come si addice all’uso di internet “in piedi”, cioè con telefonino. Può apparire paradossale il maggior uso della rete in situazioni di movimento, ma non è così. Il fatto non è legato tanto alla mobilità (spesso falsa, visto che gli spostamenti ridotti hanno favorito l’uso della sedia), quanto alla moltiplicazione degli schermi nella conduzione della vita quotidiana (professionale e non): tenere distinti i *device* ha probabilmente svolto la funzione di illuderci che più schermi siano sinonimo di una maggiore socialità, o quantomeno di situazioni *multitasking* non concentrate esclusivamente sul personal computer.

Detto questo, il 2021 per la mia microscopica comunicazione si è aperto con una condivisione dal sito satirico lercio.it di una battuta del professor Andrea Crisanti, ovviamente falsa, su Renzi e la pandemia. Qualche giorno dopo ho postato un *link* del corriere.it con un’intervista a Pico Floridi su pregi e difetti della didattica a distanza, poi uno sull’offerta di vaccino ai turisti in terra cubana, e poi un’intervista a Bill Gates da elpais.com sulla gravità dei cambiamenti climatici anche rispetto alla pandemia, e infine il *link* a un mio articolo sulla pandemia uscito sul «Nuovo Quotidiano di Puglia». Nell’economia limitatissima della mia presenza su Fb, quel pezzo segna una certa discontinuità, portando a una condivisione di riflessioni a un anno dallo scoppio della pandemia. Ciò che noto ora nel pezzo è il suo tono duro e amaro, sia rispetto alle conseguenze sociali e interpersonali del Covid-19, sia rispetto alle speranze di un “ripensamento” degli equilibri su cui i *Sapiens* avevano basato la propria vita per almeno due secoli, e che avevano avvolto la mia mente così come quella di molti altri nelle prime settimane di *shock* da *lockdown*. Per me, l’idea di una “mancanza di solidarietà di specie” emergeva in tutta la sua evidenza dal processo per

fronteggiare la pandemia, e nemmeno l'arrivo dei vaccini poteva da solo corrispondere all'uscita dal tunnel qualora la direzione della cosa pubblica non rinunciassero definitivamente alla propria variante populista. Sacrificio però assai difficile da mettere in atto, perché a mio avviso quasi tutte le compagini governative e i *leader* del mondo hanno assunto caratteri ascrivibili al populismo e allo schiacciamento sull'oggi di ogni visione politica, oltre che accettare senza sensibili prese di distanza il marchio neo-liberale del capitalismo contemporaneo.

Nel frattempo, anche nel mio profilo hanno trovato posto nuove testimonianze personali, non solo qualche immancabile *selfie* con mascherina (comprese alcune foto del mio viaggio di nozze, con situazioni spesso doverosamente mascherate), ma anche foto dell'avvenuta vaccinazione. Probabilmente il primo vaccino ha rappresentato il momento di maggiore polarizzazione "ideologica", ovvero dove ciascun individuo ha deciso come schierarsi nella guerra al virus. E ciò spiega perché molti abbiano scelto di documentare la propria vaccinazione sui *social*. Si è trattato di un gesto a suo modo militante e partigiano, pur nella limitatezza delle azioni consentite in un *social*, sempre più spesso unica presenza personale nella comunicazione pubblica da parte di milioni di individui.

Anche nel 2021 avevo cercato di raccogliere e condividere informazioni e opinioni che mi sembravano andare nella direzione del disvelamento di *fake news* digitali e di una maggiore consapevolezza del peso di queste distorsioni fattuali o interpretative nelle dinamiche pandemiche. Verso la fine dell'anno però si è fatta sentire una stanchezza mista ad avversione nei confronti di quanti – da posizioni intellettuali o accademiche – strillavano in consonanza sempre più evidente con le argomentazioni *no-vax*, e così mi sono trovato a scrivere vere e proprie invettive, a volte brutali, su quanti – soprattutto filosofi – sproloquiavano maneggiando dati che nemmeno dimostravano di saper comprendere.

[Auto]considerazioni intrapandemiche

La pandemia cambia la comunicazione? La pandemia cambia la scrittura, i modi di esprimersi personali? Alla prima domanda è obbligatorio rispondere affermativamente: la pandemia ha cambiato la comunicazione. La pandemia ha costretto a un diradamento dei rapporti interpersonali di tipo fisico, dirottandoli verso i media e l'interazione digitale. La pandemia si è imposta come tema unico nell'informazione *mainstream* e ha occupato uno spazio egemonico anche nella comunicazione digitale e *social*. Ha cambiato le *routine* degli organi di informazione, disattivando le riunioni di redazione in presenza fisica e deviandole verso le piattaforme, per poi promuovere un lavoro giornalistico profondamente individualizzato, ricondotto a processo collettivo solo attraverso la comunicazione regolata dai media (telefono, video-telefono, skype, google meet, eccetera). La pandemia ha promosso nuove figure di attori televisivi, scienziati specializzati e medici più o meno di rango, senza però rinunciare alla consueta

cornice *mainstream* a base spettacolare, che ha reso ancora più eclatanti le polemiche. La pandemia è stata maneggiata dai *leader* politici con una vistosa virata verso la comunicazione digitale via *social*, evidenziando così le storture derivabili da un uso verticale dei *social* (fino alla prospettiva del *medium* personale di massa a disposizione del leader) e del potere crescente di chi gestisce i *social*, senza cioè aver risolto la questione fondamentale di cosa significhi disporre di uno spazio aziendale privato usato nella prospettiva di un bene pubblico fondamentale (non solo “essere connessi”, ma poter comunicare).

In poche parole, la pandemia ha funzionato e sta funzionando come un possente evidenziatore di comportamenti contraddittori e di improvvisate fughe in avanti su sentieri distopici.

E riguardo alla scrittura? La pandemia ha cambiato la scrittura? Circoscrivendo drasticamente la questione: la pandemia ha cambiato il mio modo di scrivere? Per certo nei momenti bui del *lockdown* la scrittura, per quelli che la praticano o che sono costretti a praticarla abitualmente, è apparsa un’ancora di salvezza. Ho scritto di più, e così mi hanno assicurato di aver fatto amici e colleghi. Maggiore esercizio, dunque. E maggiore attenzione alla propria scrittura in chiave comunicativa, attraverso i *social*. Attenzione non significa però “cura”. Anzi, sospetto che l’innalzamento della produzione di post abbia finito per pesare sulla loro qualità. Da quando il cervello ha accettato l’idea di uno “stato di emergenza” la scrittura sociale-digitale ha preso la forma di uno scritto assai simile al parlato, notevolmente rafforzato dalla continua scrittura via Whatsapp, vale a dire la rete primaria dei contatti telefonici che si intensificano per iscritto in base all’appartenenza ai gruppi di chattatori (anche se sempre più spesso i “vocali”, leggermente nevrotici nella loro pratica di micro-telefonate differite, sostituiscono la scrittura con la voce registrata). I *post* si sono fatti più brevi, risolvendosi spesso in un telegrafico commento a un *link*, considerato il vero contenuto del *post* stesso.

Restano fuori da queste auto-osservazioni molti gesti sociali-digitali significativi, come mettere un *like* a un *post* che scorre sulla bacheca nelle sue diverse versioni emoticon (cuoricini, abbracci, eccetera) oppure commentare un *post* altrui. La ricostruzione di ogni nostro gesto telematico è tracciabile, ma non sempre agevole da richiamare allo sguardo. Restano così le poche certezze sullo scorrimento delle bacheche dei contatti/amici, ossia la maggiore probabilità di incontrare messaggi da parte di profili con cui abbiamo avuto maggiori interazioni.

La connessione di un individuo alla società avviene attraverso una gamma molto diversificata di comportamenti e di possibilità tecnologiche. La pandemia ci ha sottratto gran parte delle piattaforme della “normalità” comunicativa (il parlare in gruppo, le feste, le riunioni, i viaggi, gli incontri casuali) e ci ha condotti verso l’uso accelerato (e forse la rapida usura) delle tecnologie generate dall’avvento di internet e poi del *web*. È naturalmente possibile – e forse

addirittura probabile – che per le grandi moltitudini questo passaggio risulti non elaborato, ma istintivo e passionale, quasi nato da una nuova lotta per la sopravvivenza, la cui posta in gioco è la non-cancellazione della personalità individuale nell'agone sociale, vale a dire evitare la solitudine e la marginalità. Forse anche in questa chiave può essere visto l'impeto dell'adesione alle nuove militanze minoritarie anti-vaccinali, che nascono in prima istanza proprio sui *social*. Eppure la consapevolezza su quel che si va comunicando resta uno dei grandi vantaggi di un'epoca drammatica. Un'occasione di ripensamento personale, quasi che la ricerca (anche "l'auto-ricerca") potesse rappresentare non solo una fonte di informazione su sé stessi, ma anche il raccordo tra informazioni e comportamenti. Ciò che si evince dall'analisi della propria bacheca Fb è, nel mio caso, in qualche modo coerente rispetto all'agitazione impressionante di lunghe settimane di isolamento, scandite non solo dall'ansia e dal timore della pandemia ma anche dalla foga di costruire una comunicazione interpersonale a partire proprio dalla maggiore dedizione allo spazio comunicativo digitale, percependosi quasi come una piccola centrale informativa, attraverso la sussunzione di un'entità scrivente pur imperfetta e a tratti abborracciata. Un'entità tuttavia inscritta nel vivente, e nelle sue strategie di sopravvivenza individuale in una crisi di specie.

“Una stanza tutta per sé”: un’auto-etnografia *social* dello spazio pandemico

Federica Epifani*

Abstract. *Starting from the author’s personal experience during the first lockdown (9th March -18th May 2020), the following essay aims to outline some observations about subjective perception of space and how such perception is represented and socially shared. Hence, the subject is considered as a geographical player who operates reconfiguration and rescaling processes, from the micro-level of his/her own room to the macro-level of the telematic milieu. The author’s posts on her social profiles are here considered as a sort of “diary” which, at an ex post analysis, can be understood as an auto-ethnographic tale where body, space and time are deeply entwined in outlining a peculiar, new subjective territoriality.*

Riassunto. *A partire dall’esperienza personale del primo lockdown (9 marzo - 18 maggio 2020) il seguente contributo intende offrire alcuni spunti di riflessione sulla percezione soggettiva dello spazio e sulle modalità attraverso cui tale percezione viene rappresentata e socialmente condivisa. Ci si focalizza, in altri termini, sull’individuo quale attore geografico che opera processi di riconfigurazione e rescaling, muovendosi dal livello micro della propria stanza al livello macro del milieu telematico. I post pubblicati dall’autrice sui propri profili social diventano una sorta di ‘diario’ che, letto a posteriori, può essere inteso come un racconto auto-etnografico in cui corpo, spazio e tempo sono strettamente correlati nella definizione di una territorialità soggettiva peculiare ed inedita.*

Quello che segue è un contributo piuttosto atipico, se non nei temi, nella forma e nella metodologia. Eppure, quando mi è stato chiesto di partecipare al *workshop* FOLEs con un intervento di carattere geografico, non ho avuto dubbi. È diffuso, tra i geografi e le geografe, il motto “la geografia si fa con i piedi”¹; si tratta, indubbiamente, di un imperativo metodologico, che evidenzia il ruolo fondamentale, oltre che fondante, della ricerca empirica per la nostra disciplina. Ma tale assunto va oltre, connotandosi di un significato epistemologico laddove riconosce, più o meno implicitamente, la geograficità dell’agire umano e, conseguentemente, delle rappresentazioni che ne derivano. In questo

* Università del Salento, federica.epifani@unisalento.it

¹ In particolare, il geografo francese Armand Frémont riporta che il professor René Musset, docente presso l’Università di Caen negli anni Quaranta del Novecento, era solito richiamare «il geografo dai piedi sporchi di fango» (A. FREMONT, *Vi piace la Geografia?*, Roma, Carocci Editore, 2007, p. 44).

senso, l'essere umano si fa *homo geographicus*², il cui agire, tanto collettivo quanto individuale, è fortemente orientato dall'interazione di più elementi quali natura, attribuzione di significati e relazioni sociali. Allo stesso modo, parlare di 'luogo' o di 'spazio' suggerisce l'esistenza di almeno due possibili posizionamenti dell'osservatore in merito a ciò che accade nel mondo: da un lato, il parziale del "self in place"³; dall'altro l'oggettivo imparziale del punto di vista spaziale che supera la limitatezza del luogo inteso come risultato di processi di configurazione unici e non replicabili, perseguendo invece l'individuazione di universali.

Nell'opera cui ho appena fatto riferimento, Sack è piuttosto critico nei confronti di una tendenza eccessivamente localistica nella definizione del punto di vista geografico, data soprattutto la connotazione morale che viene attribuito ad esso. Non è mio obiettivo intervenire in merito al dibattito sul tema. Tuttavia, è interessante chiedersi come tali riflessioni possano essere tradotte nel contesto e nell'epoca pandemici, partendo proprio dalla geograficità dell'individuo stesso, il quale non è un soggetto astratto, bensì un'entità che non può prescindere da una data società e da un dato tempo. Di fatto, i luoghi si strutturano nello spazio attraverso l'interazione di corpi e storie, comprese le influenze sociali e culturali che le determinano⁴.

In altri termini: la pandemia è un fatto sociale totale⁵ oggettivo perché universale, da cui derivano norme attuate a diversi livelli di scala. I comportamenti individuali, comprese le modalità attraverso cui il soggetto si rapporta allo spazio, sono sicuramente determinati dall'oggettività del fatto e della norma, ma allo stesso modo rilevano elementi specifici tanto afferenti alla dimensione di luogo quanto alla sfera personale.

Invero, la produzione geografica del periodo pandemico rispecchia la pluralità di aspetti e punti di vista attraverso cui il fenomeno può essere studiato.

² R.D. SACK, *Homo Geographicus: a framework for action, awareness and moral concern*, Baltimore, the John Hopkins University Press, 1997.

³ D. SMITH, *Book review. Homo geographicus*, in «Progress in Human Geography», XXII, 4, 1998, pp. 607-610.

⁴ E. CASEY, *Body, Self and Landscape. A geophilosophical inquiry into the place-world*, in P.C. ADAMS, S.D. HOELSCHER, K.E. TILL, a cura di, *Textures of place: Exploring humanist geographies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, pp. 403-425.

⁵ M. MAUSS, *The Gift: forms and functions of exchange in archaic societies*, Londra, Routledge, 1990.

In primis, si fa riferimento all'analisi spaziale del Covid-19: lo studio evolutivo delle traiettorie di contagio a partire dal livello territoriale fino a quello globale, ma anche considerando le relazioni locale-locale, così come la distribuzione dei *cluster*; è, questo, il primo blocco tematico che è stato affrontato dalla geografia, che in Italia ha prodotto interessanti esperienze di *mapping* riflessivo⁶.

Un altro aspetto su cui la geografia si è interrogata e si interroga tuttora è la gestione territoriale dell'emergenza Covid: questo tipo di studi, che si collocano ad un livello meso della scala geografica, riportano l'attenzione principalmente sulla necessità di ripensare i territori e, in particolare, le città, anche allo scopo prescrittivo di migliorare significativamente i livelli di resilienza⁷.

Particolarmente interessante è poi il punto di vista delle geografie di orientamento critico (in particolare neomarxiste e femministe). In questo caso, i temi più dibattuti riguardano gli effetti di disciplinamento e controllo sociale derivanti dalle pratiche spaziali e di produzione dello spazio durante la pandemia, lo studio dei mutamenti delle relazioni di produzione e la necessità di pensare forme alternative di sviluppo maggiormente orientate all'etica solidale e alla natura piuttosto che al profitto, la recrudescenza dei divari di genere, razza, età, abilità con le conseguenti difficoltà di accesso ai servizi di base, mobilità e *bordering*⁸.

Un panorama tematico piuttosto ampio del quale non si può rendere conto in maniera esaustiva in questa sede, ma che rende evidente quanto il Covid-19 rappresenti un tema fortemente geografico per due motivi principali. Il primo riguarda la transcalarità del fenomeno e, conseguentemente, del punto di vista dell'osservazione. La pandemia, come si è detto, è un fenomeno globale che ha effetti ai livelli di scala

⁶ E. CASTI, F. ADOBATI, a cura di, *Mapping riflessivo sul contagio del COVID – 19. Dalla localizzazione del fenomeno all'importanza della sua dimensione territoriale*, Bergamo, CST – Centro Studi sul Territorio, 2020.

⁷ F. EPIFANI, F. POLLICE, *Territorialità. Una lettura transcalare dell'emergenza*, in M. LONGO, G. PREITE, E. BEVILACQUA, V. LORUBBIO, a cura di, *Politica dell'emergenza*, Trento, Tangram Edizioni, 2020, pp. 135-153.

⁸ Cfr. R. ROXO, *Biopolítica, guerra híbrida e reestruturação do capitalismo: a globalização como ela é*, in «Espaço e Economia. Revista brasileira de geografia econômica», IX, 18, 2020, <https://doi.org/10.4000/espacoeconomia.13376> (data ultima consultazione 7 febbraio 2021); J. FALL, *Fenced in*, in «Environment and Planning C: Government and Policy», 2020, XXXVIII, 5, pp. 771-794; R. REDWOOD REUBEN, R. KITCHIN, E. APOSTOLOPOULOU, L. RICKARDS, T. BLACKMAN, J. CRAMPTON, U. ROSSI, M. BUCKLEY, *Geographies of the COVID-19 Pandemic*, in «Dialogues in Human Geography», 2020, X, 2, pp. 97-106.

inferiori, fino a coinvolgere il microlivello dello spazio domestico e, financo, del proprio corpo; le traiettorie di contagio, i *network* distributivi di approvvigionamento, il pendolarismo, la mobilità locale, i rapporti di produzione – considerato soprattutto l’avvento del *remote working* –, i legami interpersonali, contribuiscono a tessere una complessa rete di relazioni locali/globali e locali/locali in cui l’individuo è pienamente *embedded*. Il secondo motivo è che tra i principali effetti del Covid quale fatto sociale totale ve n’è uno che è squisitamente geografico: e cioè, la pandemia ha influito sui processi di produzione dello spazio, (ri)configurandolo tanto da un punto di vista funzionale – si pensi al cambio di destinazione d’uso di alcune strutture ricettive per ospitare i pazienti Covid lievi – quanto da un punto di vista simbolico e percettivo. Ciò può essere spiegato, quantomeno in parte, dall’implicazione di spazi sociali diversi. Secondo Lefebvre:

Non esiste uno spazio sociale, ma più spazi sociali, anzi una molteplicità indefinita [...]. La scala mondiale non abolisce quella locale. [...] Gli spazi sociali si compenetrano e/o si sovrappongono.

[...] Anche le frontiere visibili (per esempio i muri, e ogni recinzione in generale) creano l’apparenza di una separazione fra spazi che sono insieme contigui e continui: lo spazio di una stanza di una camera, di una casa, un giardino, separato dallo spazio sociale con muri e barriere, con tutti i segni della proprietà privata, non cessa per questo di essere spazio sociale; questi spazi non sono degli ambienti vuoti contenenti separabili dal loro contenuto⁹.

L’implicazione di diversi spazi sociali, anche su diversa scala geografica, è cifra caratterizzante l’epoca della globalizzazione ma appare particolarmente evidente con l’avvento del *lockdown* e la conseguente riconfigurazione dello spazio privato.

Uno dei *driver* che ha maggiormente influito su tale processo di implicazione spaziale quando non, addirittura, di convergenza, si identifica nella progressiva affermazione dello spazio virtuale accanto a quello materiale. A dimostrazione di ciò, si pensi all’avvento del *milieu* telematico, in grado allo stesso tempo di connettere e di annullare la singolarità di un luogo o di un avvenimento¹⁰. Per dirla con Deleuze e Guattari, quindi, ciò suggerirebbe un ciclo di deterritorializzazione e

⁹ H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, Roma, Pgreco, 2018, p. 103.

¹⁰ J. CRARY, *24/7: Late capitalism and the ends of sleep*, London-New York, Verso Books, 2013.

riterritorializzazione che porta ad una rimodulazione dei confini preesistenti attraverso traiettorie politiche, sociali, esistenziali¹¹.

Tale commistione comporta l'affermazione di nuove modalità di abitare, di esperire e vivere lo spazio, e conseguentemente anche il tempo. Non si tratta di un fenomeno nato con l'avvento della pandemia, sebbene sia innegabile, in questo periodo, l'intensificazione della "virtualizzazione" di molte attività sia ludiche che lavorative. Ad esempio, specifiche categorie di lavoratori e lavoratrici, soprattutto nell'ambito della cultura, della ricerca e della comunicazione, sono da tempo disciplinate secondo narrative, obiettivi e infrastrutture organizzative decisamente più fluidi rispetto a quelli tipici delle società industriali, e che comportano un *continuum* tra quelli che in precedenza erano diversi sistemi chiusi (il luogo di lavoro, la casa, il luogo dello svago etc.)¹².

Quello che cambia con l'avvento della pandemia è l'emersione e la conseguente, parziale, normalizzazione di una dimensione che, fino a poco tempo prima, era poco visibile, considerata frutto di scelte personali, non codificata.

Obiettivi di ricerca e metodologia – Dati i presupposti teorici di cui sopra, quello che segue è una sorta di "diario geografico" della mia esperienza durante il primo *lockdown* e, in particolare, la cosiddetta Fase 1 (9 marzo - 4 maggio 2020). Si tratta di una riflessione a posteriori che prende le mosse dallo studio dei post che ho pubblicato sui miei canali social (Facebook e Instagram) nel periodo sopra indicato, e che si propone come un'applicazione esplorativa della metodologia auto-etnografica. L'autoetnografia come metodo di ricerca pone al centro l'esperienza biografica del ricercatore e della ricercatrice da cui prende le mosse per giungere alla comprensione – e non alla spiegazione – di un dato fenomeno sociale e culturale. La conoscenza così prodotta è quindi parziale e situata¹³.

L'autoetnografia è stata ampiamente praticata nelle "geografie del Covid", soprattutto in ambito femminista. Su tutti, si richiamano il già citato lavoro di Juliet Fall sulle manifestazioni tangibili dell'interazione fra

¹¹ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1996.

¹² Cfr. F. EPIFANI, *Lo spazio vissuto della notte: un'indagine sulle percezioni e le abitudini dei ricercatori precari nell'epoca neoliberista*, in L. GWIAZDZINSKI, M. MAGGIOLI, W. STRAW, a cura di, *Night studies*, La Plaine Saint Denis, Elya éditions, 2020, pp. 79-96.

¹³ T.E. ADAMS, S. HOLMES JONES, C., ELLIS, *Autoethnography*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

corpo, frontiere statali e virus, e quello di Miriam Tedeschi sulla mobilità durante l'era Covid¹⁴. In questo caso, si propende per un'autoetnografia evocativa caratterizzata, oltre che da uno studio *ex post* del materiale, da una domanda di ricerca poco formalizzata (in cui l'esperienza biografica del ricercatore o della ricercatrice è centrale e lo/la pongono nel proprio ruolo naturale)¹⁵.

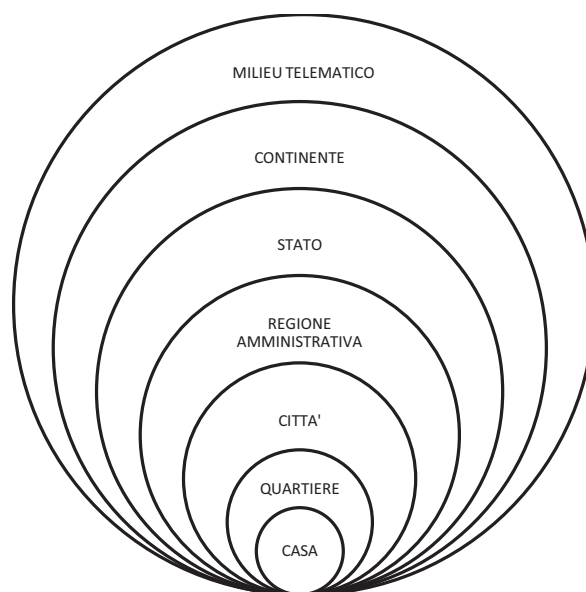
Il mondo prima – Fino ai primi giorni di marzo del 2020, il mio spazio vissuto¹⁶ esperito nel quotidiano si colloca principalmente nel quartiere San Pio di Lecce. San Pio è un ex quartiere popolare che negli ultimi due decenni ha assistito ad una parziale mutazione della propria popolazione. Attualmente esso è uno dei quartieri più ibridi della città, e la vicinanza a diversi plessi del polo urbano dell'università fa sì che vi sia un'alta concentrazione di studenti e ricercatori. Io stessa a San Pio, fino a poco dopo la fine del *lockdown*, ho condiviso un appartamento con una collega e amica, e ciò ha influito profondamente sulle modalità attraverso cui ho riorganizzato il mio spazio abitativo. A San Pio si trovano sia il Dipartimento presso il quale lavoro, sia diversi locali e luoghi di svago che frequento abitualmente nel mio tempo libero. Ovviamente mi capita spesso di spingermi oltre il quartiere, sia per lavoro che per svago, così come spesso ritorno nella mia città d'origine, a qualche decina di km da Lecce. Allo stesso modo, la necessità di partecipare a conferenze o particolari attività di ricerca mi portano piuttosto di frequente altrove, in giro per l'Italia o per l'Europa. Il mio "prima" quotidiano aveva dei ritmi ben precisi, per cui la mattina presto percorrevo sempre lo stesso itinerario di cui conosco esattamente durata e punti di riferimento. Non tornavo a casa prima delle 19. Una volta a casa mi capitava spesso di continuare a lavorare: prediligevo, in questo caso, lavori creativi puri, di riflessione e concentrazione, che non richiedono alcun tipo di interazione immediata o in tempo reale con l'altro. Il punto della casa che sceglievo per lavorare non era rilevante, e la casa, seppur già multi-funzionale, non perdeva il proprio significato-funzione prevalente di spazio privato.

¹⁴ M. TEDESCHI, *The Body and the Law across Borders during the COVID-19 Pandemic*, in «Dialogues in Human Geography», X, 2, 2020, pp. 178-181.

¹⁵ L. GARIGLIO, *L'autoetnografia nel campo etnografico*, in «Etnografia e ricerca qualitativa», X, 3, 2017, pp. 487-504.

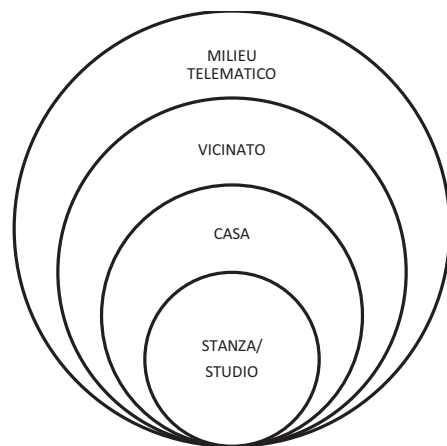
¹⁶ A. FREMONT, *La regione. Uno spazio per vivere*, Milano, Franco Angeli, 1983.

La vita dell'isolato non mi riguardava affatto e non conosco i miei vicini perché, di fatto, il tempo passato in casa è sempre stato limitato.

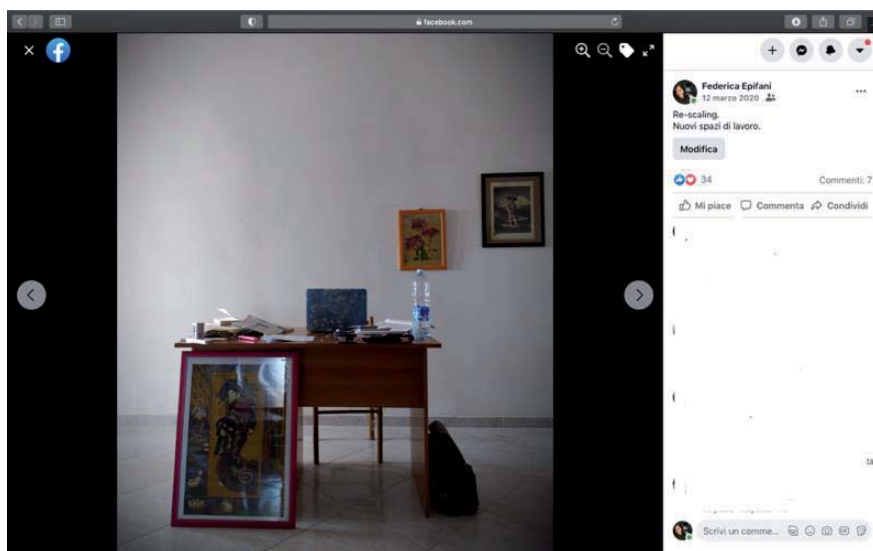


Il mondo nuovo – Quando, il 9 marzo del 2020, l'allora Presidente del Consiglio Giuseppe Conte estende la zona rossa all'intero territorio nazionale, molte università hanno già predisposto la transizione di tutte le attività in modalità remota. Si inizia a parlare di DAD (didattica a distanza). La mia università mette a disposizione delle postazioni per coloro che non sono dotati di adeguati mezzi informatici, ma la raccomandazione è quella di svolgere le attività didattiche e di ricerca da casa.

L'ingresso nella prima fase pandemica innesca un processo di *re-scaling* del quotidiano. Fatti salvi casi di manifesta necessità, gli spazi finora normalmente esperiti collassano entro quello che potrebbe essere definito un vero e proprio "confine pandemico": questo è un confine atipico perché è soggettivo, dipendente da un attributo variabile da individuo a individuo – nel caso specifico, la dimora – che determina il raggio entro cui la mobilità è consentita. Di fatto, il fulcro di tale spazio di mobilità è rappresentato dai pochi metri quadri dello spazio domestico, che viene progressivamente sottoposto ad un processo di riconfigurazione adattativa. Nel contempo, anche i ritmi quotidiani si modificano, talvolta per necessità, talvolta per scelta.



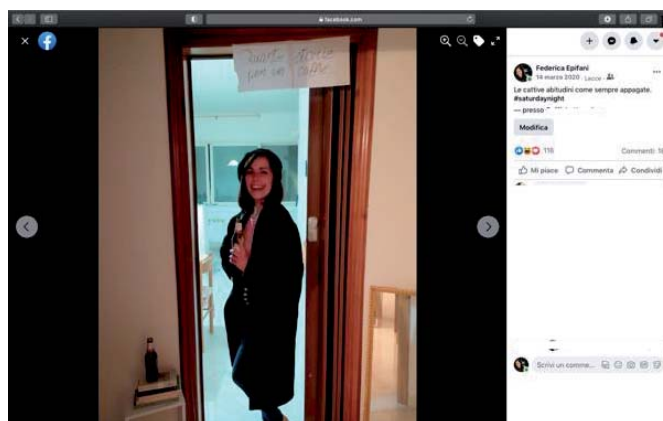
1. La stanza: spazio e luoghi



Inauguro la mia serie di post pandemici con una condivisione che ha come oggetto il primo di diversi momenti di ri-configurazione del mio spazio domestico. In particolare, si tratta di una foto scattata mentre modifico un angolo della mia stanza per adeguarlo alle nuove esigenze lavorative. Quello rappresentato è un atto di disciplinamento: in base ad un *input* normativo *top-down* che sancisce l'esclusivo svolgimento in modalità telematica di tutte le mie attività, io modifico concretamente il mio spazio fisico sia per renderlo funzionale sia per offrire una determinata immagine di me. La stanza si sdoppia in 1) spazio-camera e 2) spazio-ufficio, due luoghi differenti e opposti. Se lo spazio-camera, luogo del privato, preserva la propria chiusura strutturale, funzionale e simbolica, il micro spazio-ufficio – invero, poco più di un metro quadro – s'immerge nel macro-spazio del *milieu* telematico. Questo, a sua volta, è spazio

intangibile ma non informe, poiché le interazioni avvengono entro specifici ambiti che non sono solo virtuali, nel senso di alternativi alla realtà materiale, ma rappresentano contesti relazionali e interattivi peculiari, oltre che integrativi della realtà materiale.

2. La casa: tempi ciclici vs tempi lineari



L'azione di riconfigurazione si estende a tutto lo spazio domestico. Se la stanza da letto diventa anche ufficio, gli spazi comuni sono destinati alla socialità. In questa foto, scattata il primo venerdì del *lockdown*, il soggiorno è stato trasformato in uno dei locali dove ero solita passare i venerdì sera "prima": ad evidenziare la trasformazione vi è persino una riproduzione casalinga dell'insegna, fatta con carta e pennarelli e appesa col nastro adesivo sulla soglia della stanza. Per cui, ogni venerdì sera di pandemia, io e la mia coinquilina abbiamo chiuso i nostri pc alle 19:30 in punto e, dopo esserci rifatte il trucco, abbiamo lasciato le nostre camere-ufficio per un buon aperitivo nel nostro salotto-bistrot di fiducia, non di rado condividendo il momento con gli amici della comitiva via Skype.

Tale atto ri-configurativo, goliardico eppure vitale, deriva dalla necessità di preservare, se non la scansione spaziale delle attività, quantomeno quella temporale. Per dirla con Lefebvre¹⁷, la preservazione del tempo ciclico, quello "improduttivo" dei ritmi biologici e di riposo, che rischia di essere eroso dal tempo lineare del lavoro interessato da un processo di telematizzazione che in questa fase appare esplosivo e inarrestabile.

¹⁷ H. LEFEBVRE, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, translated by S. ELDEN and G. MOORE, with an introduction by S. ELDEN, Londra-New York, Continuum, 2004.

Una riappropriazione del tempo e un disciplinamento, autoindotto questa volta, dei ritmi di vita. In questo modo, la casa diviene una rappresentazione di quello che era il mio spazio vissuto pre-pandemico.

3. *Il vicinato: ritmo e prossimità*



Il tema dei tempi e dei ritmi ricorre anche al livello di scala superiore, quella del vicinato. “Prima” non avevo mai vissuto il condominio/vicinato. Ora l’attività del vicinato scandisce il mio tempo, in un’epoca in cui il tempo sembra quasi non essere più rilevante. È una scansione del tempo etero-disciplinata, che individua il proprio luogo simbolo nel balcone¹⁸. C’è una ritualità quotidiana, quasi picarescamente militaresca – una disciplina talmente ferrea che mi ha portato ad affibbiare al mio quartiere il nomignolo di “San Piongyang”; non ne sono coinvolta direttamente - non partecipo alle “balconate”, non cerco una socialità diversa da quella del “prima”: questa, a sua volta, viene preservata proprio attraverso la rete telematica. Non condivido appieno forme e significati trovandoli, a seconda dei casi, di un patriottismo eccessivo o di una festosità inopportuna -sono, questi, i giorni in cui una martoriatissima Bergamo assiste in silenzio al corteo di mezzi militari che trasportano i feretri delle vittime del virus. Tuttavia, il rito della balconata così sentito dal vicinato segna, come altri piccoli riti (qualcuno fa risuonare l’inno ogni mattina alle 7.50), il mio tempo, scandisce la mia giornata e, conseguentemente, mi colloca dentro lo spazio-vicinato, legandomi ad esso attraverso un rapporto para-empatico.

4. *Il luogo di lavoro: spazi di frontiera*

¹⁸ F. POLLICE, P. MIGGIANO, *Dall’Italia dei barconi all’Italia dei balconi. L’identità nazionale ai tempi del Covid-19*, in «Documenti geografici», 1, 2020, pp. 169-183.



L'unica volta che sono uscita dalla "bolla" spaziale domestica, fatte salve le incursioni settimanali nel più vicino supermercato, mi sono recata in università, presso la sede del mio Dipartimento, per recuperare del materiale fondamentale al prosieguo delle attività in remoto. Un'azione che compivo quotidianamente, liberamente e quasi meccanicamente, questa volta viene effettuata in via del tutto eccezionale, dotata di adeguata documentazione: oltre all'autocertificazione, l'autorizzazione del

Direttore di Dipartimento. È come se dovessi attraversare una frontiera, invisibile nelle proprie manifestazioni fisiche ma del tutto concreta negli atti, nei comportamenti; invero, essa trova il proprio marcatore fisico nel gabbiotto della portineria. Qui avviene il controllo dei documenti e della temperatura necessario per ridurre al minimo i rischi di contagio che potrebbero derivare dal contatto con l'“altro” una volta entrati nell'edificio, vera e propria zona sterile; di fatto, tuttavia, entro in un uno spazio vuoto, in cui la dimensione materiale e architettonica è prevalente su quella immateriale della socialità: una socialità che, peraltro, era stata già sottoposta ad una forma di disciplinamento straordinaria nei giorni che hanno preceduto la chiusura della struttura, e di cui permangono le tracce sulle pareti. L'edificio che ospita il Dipartimento è, per me, luogo di lavoro, ma anche di relazioni, incontri e confronti, sede di avvenimenti più o meno importanti; in altri termini mi lega ad esso un senso di *topophilia*¹⁹ che contribuisce ad acuire il senso di straniamento.

5. *Porta Napoli: riappropriazione*

Il DPCM del 26 aprile 2020, entrato in vigore il 4 maggio, inaugura la cosiddetta fase 2, introducendo una serie di misure volte ad un progressivo allentamento delle restrizioni, soprattutto in termini di mobilità. Gli assembramenti continuano ad essere vietati e le scuole rimangono chiuse, ma riaprono i parchi e i giardini pubblici, sono consentiti gli spostamenti per far visita ai congiunti e il divieto di spostamento da comunale diventa regionale. Tali misure comportano un timido ma deciso processo di ripopolamento dello spazio pubblico, in particolare dello spazio urbano, un processo che in questo caso acquisisce i caratteri della riappropriazione.

Il *post* racconta la prima passeggiata “fuori” dal mio confine pandemico che, di fatto, corrisponde al perimetro dell'isolato. Per la prima volta dopo 57 giorni mi reco verso Porta Napoli. Porta Napoli è allo stesso tempo riferimento, margine e nodo urbano²⁰: al di là dell'imponente presenza che ne fa un marcatore architettonico della città, essa rappresenta uno degli ingressi nel centro storico, segnando il confine con il quartiere San Pio, ed inoltre la posizione strategica la rende anche un luogo di ritrovi, appuntamenti e iniziative pubbliche.

¹⁹ Y.F. TUAN, *Topophilia. A study of environmental perceptions, attitudes and values*, New York, Columbia University Press, 1990.

²⁰ K. LYNCH, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 1964.

L'assoluta novità mi porta a misurare il tragitto dalla mia abitazione a Porta Napoli in termini spazio-temporali. I minuti impiegati, il numero di svolte, i punti di riferimento e i nodi. Cammino e traccio la mia mappa mentale, come se per la prima volta acquisissi consapevolezza dello spazio circostante nonostante l'abitudine a quel percorso. Il mappare, così come la scelta della meta, rappresentano in questo caso un atto di riappropriazione dello spazio pubblico e, per estensione, della socialità condivisa materialmente e, non di rado, anche casualmente, in maniera del tutto diversa dall'intenzionalità delle relazioni mediate telematicamente.

Alcune riflessioni conclusive – Il lavoro presentato, come già accennato, non ha pretesa di esaustività e poco si presta a replicabilità e modellizzazione. Questo tipo di auto-etnografia è, infatti, fortemente autoreferenziale: nei *post* emerge chiaramente la mia soggettualità. La si evince, ovviamente, dai contenuti, che rivelano il punto di vista di una cosiddetta *millennial*, con lo stile di vita, le abitudini e l'attitudine che ne derivano; rivelano la mia condizione contingente di ricercatrice alle prese con una modalità del tutto inedita di gestire le attività didattiche e di ricerca; rivelano, infine, il mio punto di vista da geografa che si ritrova a riflettere, non sempre consapevolmente – piuttosto, quasi per deformazione professionale – sullo spazio. Nondimeno, la scelta di specifici *social* rispetto ad altri e il mio modo di usarli connotano il mio profilo di utente da un punto di vista anagrafico, di interessi di condivisione, di modalità comunicative e di interazione, e determinano anche l'immagine pubblica che voglio veicolare di me stessa, la quale tuttavia non può prescindere dal materiale vissuto e contingente. E dato un contingente in cui lo spazio appare labile, cangiante, mobile, il risultato non può non essere una vera e propria rappresentazione geografica, che nel caso specifico viene veicolata attraverso foto, brevi testi e un linguaggio informale. Lo stesso *milieu* telematico, tanto nella componente *social* quanto in quella istituzionale e funzionale delle piattaforme ad uso didattico e professionale – ma si potrebbe pensare anche alle piattaforme di *streaming*, o all'erogazione di contenuti in *virtual reality* da parte di istituzioni culturali – rientra nella mappa delle riconfigurazioni spaziali pandemiche come vero e proprio spazio di rappresentazione perché è esso stesso spazio vissuto. In questo senso, internet e, in particolare, i *social* possono essere considerati sia una fonte da cui attingere rappresentazioni

– nel caso specifico, dello spazio vissuto pandemico – sia spazio esperito, contesto relazionale integrato nello spazio pandemico.

Perciò, anche l’atto di condividere la rappresentazione del mio personale spazio pandemico può essere inteso esso stesso come atto geografico. Innanzitutto descrivo e condivido ciò che accade, e cioè una modifica della mia percezione delle scale spaziali, determinata dall’introduzione delle misure di contenimento della pandemia. Le scale spaziali sono adesso riconducibili ad uno spazio vissuto materiale, il quale viene esplorato e riconfigurato laddove arriva a convergere quasi totalmente nel mio spazio privato, e al *milieu* telematico. Questo è esso stesso spazio vissuto, intangibile ma reale poiché contesto in cui si registrano – e io ne sono partecipe – reazioni e interazioni che contribuiscono a creare un racconto composito di microspazi soggettivi, a partire da una condizione condivisa, che si diluiscono nel macrospace telematico. In questo lavoro, i *post* sono considerati elementi base di un racconto auto-etnografico della pandemia, rappresentazioni soggettive di un “qui ed ora” personale che viene condiviso nella comunità *online* di appartenenza. Sarà interessante, in un lavoro successivo, ampliare il raggio di osservazione agli altri micro-racconti delle geografie pandemiche personali, alle interazioni social che le contingenze storiche hanno reso qualcosa di più di un semplice passatempo. Sarà interessante, anche attraverso gli strumenti della netnografia, provare a tracciare il racconto collettivo e composito delle micro-geografie del Covid, come rappresentazioni ed espressioni di modalità del tutto inedite, soggettive eppure condivise, di percepire e riscoprire il proprio spazio nel mondo.

Riferimenti bibliografici

T.E. ADAMS, S. HOLMES JONES, C., ELLIS, *Autoethnography*, Oxford, Oxford University Press, 2015;

E. CASEY. *Body, Self and Landscape. A geophilosophical inquiry into the place-world*, in P.C. ADAMS, S.D. HOELSCHER, K.E. TILL, a cura di, *Textures of place: Exploring humanist geographies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, pp. 403-425;

E. CASTI, F. ADOBATI, a cura di, *Mapping riflessivo sul contagio del COVID – 19. Dalla localizzazione del fenomeno all’importanza della sua dimensione territoriale*, Bergamo, CST – Centro Studi sul Territorio, 2020;

J. CRARY, *24/7: Late capitalism and the ends of sleep*, London-New York, Verso Books, 2013.

G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1996;

F. EPIFANI, *Lo spazio vissuto della notte: un'indagine sulle percezioni e le abitudini dei ricercatori precari nell'epoca neoliberista*, in L. GWIAZDZINSKI, M. MAGGIOLI, W. STRAW, a cura di, *Night studies*, La Plaine Saint Denis, Elya éditions, 2020, pp. 79-96;

F. EPIFANI, F. POLLICE, *Territorialità. Una lettura transcalare dell'emergenza*, in M. LONGO, G. PREITE, E. BEVILACQUA, V. LORUBBIO, a cura di, *Politica dell'emergenza*, Trento, Tangram Edizioni, 2020, pp. 135-153;

J. FALL, *Fenced in*, in «Environment and Planning C: Government and Policy», 2020, XXXVIII, 5, pp. 771-794;

A. FREMONT, *La regione. Uno spazio per vivere*, Milano, Franco Angeli, 1983;

A. FREMONT, *Vi piace la Geografia?*, Roma, Carocci Editore, 2007;

L. GARIGLIO, *L'autoetnografia nel campo etnografico*, in «Etnografia e ricerca qualitativa», X, 3, 2017, pp. 487-504;

H. LEFEBVRE, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, translated by S. ELDEN and G. MOORE, with an introduction by S. ELDEN, Londra-New York, Continuum, 2004;

H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, Roma, Pgreco, 2018;

K. LYNCH, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 1964;

M. MAUSS, *The Gift: forms and functions of exchange in archaic societies*, Londra, Routledge, 1990;

F. POLLICE, P. MIGGIANO, *Dall'Italia dei barconi all'Italia dei balconi. L'identità nazionale ai tempi del Covid-19*, in «Documenti geografici», 1, 2020, pp. 169-183;

R. REDWOOD REUBEN, R. KITCHIN, E. APOSTOLOPOULOU, L. RICKARDS, T. BLACKMAN, J. CRAMPTON, U. ROSSI, M. BUCKLEY, *Geographies of the COVID-19 Pandemic*, in «Dialogues in Human Geography», 2020, X, 2, pp. 97-106;

Cfr. R. ROXO, *Biopolítica, guerra híbrida e reestruturação do capitalismo: a globalização como ela è*, in «Espaço e Economia. Revista brasileira de geografia econômica», IX, 18, 2020, <https://doi.org/10.4000/espacoeconomia.13376>;

R.D. SACK, *Homo Geographicus: a framework for action, awareness and moral concern*, Baltimore, the John Hopkins University Press, 1997;

D. SMITH, *Book review. Homo geographicus*, in «Progress in Human Geography», XXII, 4, 1998, pp. 607-610;

M. TEDESCHI, *The Body and the Law across Borders during the COVID-19 Pandemic*, in «Dialogues in Human Geography», X, 2, 2020, pp. 178-181;

Y.F. TUAN, *Topophilia. A study of environmental perceptions, attitudes and values*, New York, Columbia University Press, 1990.

Le metafore del male: *reframe* Covid

Sebastiano Valerio*

Abstract. *The use of war metaphors to describe the Covid-19 pandemic has aroused great perplexity both among scholars and journalists. The emphasis was placed on the appropriateness of using different metaphors to describe the effort to contain and eradicate the disease. However, the history of epidemics and the medical treatises related to them, which are retraced in this paper, have often seen the use of war metaphors, because wars have often accompanied or preceded plagues. In the context of the Covid-19 pandemic, the use of war metaphors was essentially reserved not so much for the war that the virus wages on humans, as for the war that humans wage against the virus.*

Riassunto. *L'uso delle metafore belliche per descrivere la pandemia di Covid-19 è stato al centro di numerosi dibattiti e ha suscitato forti perplessità tanto tra gli studiosi, quanto tra i giornalisti. Da più parti si è posto l'accento sull'opportunità di ricorrere ad altre metafore per descrivere lo sforzo che si stava compiendo per limitare e sconfiggere il morbo. La storia delle epidemie e i trattati medici ad esse legate, che vengono richiamati in questo contributo, tuttavia, hanno visto spesso il ricorso a tali metafore, proprio in ragione del fatto che spesso le guerre hanno accompagnato o precedute le pestilenze. Nel contesto del Covid-19 l'uso delle metafore belliche nei tempi della pandemia è stato essenzialmente riservato non tanto alla guerra che il virus muove all'uomo, quanto alla guerra che l'uomo muove al virus.*

Michela Murgia, commentando all'inizio di aprile 2021 la nomina del gen. Figliuolo, commissario straordinario per l'emergenza pandemica, ha detto in un programma televisivo: «Probabilmente da un uomo che viene da un contesto militare non ci si può che aspettare un linguaggio di guerra. Mi domando se questo linguaggio sia quello giusto da utilizzare con chi non è militare, ovvero tutto il resto del Paese»¹. In piena estate, all'indomani della vittoria del premio Strega, è invece intervenuto dalle colonne del «Corriere della sera» del 16 luglio 2021 Emanuele Trevi con un articolo intitolato *I no vax che non ti aspetti, impossibili da persuadere al vaccino per il Covid*, in cui, nel pieno della polemica sul cosiddetto *Green pass* e sul suo utilizzo, ha affermato:

Siamo in guerra contro un virus. Ma i no vax sono difficili da convincere. Purtroppo l'unica cosa certa che oggi sappiamo è che quella del Covid è una guerra

* Università di Foggia, sebastiano.valerio@unifg.it

¹ L'affermazione è stata fatta nel programma de "La7" *Di martedì* del 6 aprile 2021.

ancora lunga da combattere, con tutte le sue variabili, le incertezze, le brutte notizie. Non capisco chi sostiene che quella della guerra è una metafora sbagliata, perché non è nemmeno una metafora, è proprio una guerra con tutti i suoi bollettini. E come tutte le guerre, è lunga; e come tutte le cose lunghe, comporta il fatto non trascurabile che le cose cambiano e si complicano non solo nel mondo, ma anche nella testa di ognuno, così che ci troviamo di fronte a situazioni, scelte, giudizi che non avremmo mai nemmeno immaginato².

Chi, in questa fase, ha voluto mettere in discussione l'uso delle metafore belliche, come ha fatto ad esempio già un articolo de «L'Internazionale» del maggio 2020 a firma di Daniele Cassandro, ha citato quanto già nel 1978 aveva scritto Susan Sontag nel saggio *Malattie come metafora*, poi ripreso dieci anni dopo nell'articolo *L'aids e le sue metafore*, del 1989, che cioè l'uso di metafore belliche sarebbe fuorviante, perché il male collettivo andrebbe letto come problema sociale, culturale o di emarginazione, ma non come scontro bellico³. Eppure il riferimento all'Aids o al cancro, come avveniva nel saggio del 1978, era rivolto a malattie che avevano una dimensione sociale ben chiara, a malattie, per così dire, “moderne”, definite impropriamente “la peste del XX secolo”, ma in verità ben diverse rispetto alle tradizionali e ben note epidemie. Conclude quell'articolo che «Liberarsi da una malattia, superarla per tornare a vivere “tra i sani”, non è una questione di valore militare, di forza, di costanza, di eroismo del singolo; è una questione di essere ben curati, di risorse sanitarie e anche, purtroppo, di fortuna. Applicare la metafora della guerra e della sconfitta a una malattia significa caricare il malato di sensi di colpa e» – dice Sontag – «ostacolarlo nel suo percorso di guarigione». E su «Micromega» del 24 marzo 2020 il sociologo Fabrizio Battistelli⁴ sottolineava che fosse sbagliato

mettere sullo stesso piano i due fenomeni – l'epidemia e la guerra – la cui essenza è diversa», col rischio di focalizzare l'attenzione dell'opinione pubblica, e non solo, sul “contrasto” di un'epidemia come una guerra, oscurando la prevenzione e arrivando a concludere che «l'uso della metafora bellica non calzi proprio a

² https://www.corriere.it/cronache/21_luglio_16/no-vax-covid-vaccino-scienza-a3223a92-e59a-11eb-b02e-abf05f14a13d.shtml (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

³ <https://www.internazionale.it/opinione/daniele-cassandro/2020/03/22/coronavirus-metafore-guerra> (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

⁴ L'intervento è stato poi ripreso in F. BATTISTELLI – M.G. GALANTINO, *Sociologia e politica del coronavirus. Tra opinioni e paure*, Roma, Franco Angeli, 2020.

pennello alla situazione attuale e che, anzi, questa possa orientare gli sforzi e favorire atteggiamenti che potrebbero anche rivelarsi controproducenti⁵.

In questo dibattito si segnala anche l'intervento della scrittrice e giornalista Loredana Lipperini, autrice di un romanzo *La notte si avvicina*, racconto distopico sulla peste concepito prima del Covid ma pubblicato in piena pandemia (ottobre 2020), che invece parte dall'articolo di Jyoti Thottam, intitolato *La peste come linguaggio*⁶ del giugno del 2003 per riportarne il pensiero, a cominciare da quella profetica frase di Dostojevski, tratta da *Delitto e castigo* e posta in esergo al romanzo: «S'era sognato come se tutto il mondo fosse condannato a rimaner vittima d'una qualche malattia mortale, mai vista né sentita, che dal profondo dell'Asia avanzava in Europa». Thottam aveva infatti scritto: «With national health at risk every time a national boundary crossed, the military metaphor is indispensable». Spiegava però: «Resurrected again for emerging infectious disease, the military metaphor is stronger than ever. But the target isn't an individual body; it is the nation». La trasmissione di un virus che vive, prolifera e si muove con i moderni mezzi di trasporto implica l'adozione di metodi di controllo poliziesco che richiamano proprio una vigilanza specifica, ribadendo anzitutto come la descrizione letteraria del morbo, la sua percezione linguistica fosse decisiva per la percezione sociale stessa del pericolo.

La polemica era sorta ben presto in ambito anglosassone e ispanico, al punto da lanciare già nel corso dei primi mesi della pandemia l'iniziativa #ReframeCovid, che, come recita il sito che la promuove «è un'iniziativa collettiva lanciata per promuovere il linguaggio non legato alla guerra su Covid-19. Cerchiamo di offrire modi alternativi per guardare l'attuale emergenza globale. Proponiamo metafore e altri tipi di linguaggio figurativo per incoraggiare e unire le persone in tempi difficili», partendo dall'idea che la metafora bellica concorrerebbe meno a creare un senso di comunità:

Dominant among these metaphors have been war metaphors, which present the virus as an enemy that needs to be fought and beaten. Previous research has shown that war metaphors may be effective to convey the seriousness of a new crisis and

⁵<https://www.ars.toscana.it/2-articoli/4328-metafore-fasi-pandemia-coronavirus-comunicazione-rischi-potenzialita-C3%A0-comportamento-individuale-collettivo.html> (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

⁶<https://believermag.com/the-language-plague/> (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

to emphasize the need for unity and collective sacrifice. However, these metaphors have also been found to have limitations and potentially unwanted effects, for example by discouraging self-restraining behaviours in situations where such behaviours would lead to better health outcomes (e.g. Flusberg, Matlock & Thibodeau 2018; Hauser & Schwarz 2015; Hendricks, Demjén, Semino & Boroditsky 2018). Much in the same line, war metaphors in the context of the pandemic also attracted an unprecedented amount of criticism from commentators in the mainstream media and social media, for a variety of reasons⁷.

Continua il sito:

Nasce come iniziativa aperta, collaborativa e non prescrittiva per raccogliere alternative alle metafore di guerra per Covid-19 in qualsiasi lingua, e per riflettere (criticamente) sull'uso del linguaggio figurativo sul virus, sul suo impatto e sulle misure adottate in risposta. L'iniziativa è stata lanciata per la prima volta come conversazione su Twitter con l'hashtag #ReframeCovid e continua ora con una raccolta di crowdsourcing di oltre 400 esempi multimodali di frame metaforici alternativi da più di 20 lingue.

E in effetti una ricerca su Twitter permette di ricostruire come si sia sviluppata la discussione sin dal maggio 2020⁸. Il primo *tweet* viene attribuito a Inés Olza, ricercatrice, linguista dell'Università di Navarra che il 22 marzo 2020 scrive:

Ay, la retórica bélica... Por favor, busquemos otras metáforas: las hay (ej. metáforas espaciales, mucho más neutras y pegadas a la realidad), y creo que ayudarían más y mejor a motivar a la población.

Una studiosa attenta a questo linguaggio come Elena Semino, che si è occupata delle metafore legate al cancro, tuttavia il 26 marzo 2021 nota come questa metafora venga usata ancora dalle istituzioni, e sottolinea che si tratti di un «brutal assessment», di una valutazione brutale: «“If the pandemic was a war, we Europeans would be losing it. But it isn't. It's a (very hard) lesson. Let's reflect on that”. From a brutal assessment of the EU's approach to Covid vaccines by an Italian editorialist». Si riferiva alle dichiarazioni fatte da Federico Fubini sul «Corriere della sera» del 25

⁷ <https://sites.google.com/view/reframecovid/initiative> (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

⁸ <https://sites.google.com/view/reframecovid/initiative> (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

marzo 2021, sotto il titolo *Un anno di miopia dell'Europa*, dove si legge: «Finora l'Unione ha trattato per risparmiare sull'acquisto [dei vaccini]. E ora, divisi per qualche fiala chiediamo ancora una volta all'alleato americano di salvarci, come dopo la guerra». L'intervento di Fubini si concludeva appunto con la frase: «Se la pandemia fosse una guerra, noi europei la staremmo perdendo. Ma non lo è. È una (durissima) lezione. Riflettiamoci su»⁹. A ben leggere, qui Fubini non stava parlando di epidemia in sé, ma della guerra sui vaccini, sul loro acquisto che guerra commerciale è certamente stata.

Il 29 marzo 2021 il capo della protezione civile, Fabrizio Curcio, proclamava, parlando da Genova: «Noi siamo in guerra. E servono norme da guerra. E mi pare che qui lo si stia facendo, a cominciare dall'impiego delle farmacie che vedrà in Liguria uno dei punti di prima attivazione». Pronunciava queste parole avendo al proprio fianco, con la sua divisa da alpino sempre fieramente indossata, il generale Francesco Paolo Figliuolo, che di questa metafora nel nostro paese ha finito per incarnarne la figura. Quando il generale Figliuolo fu nominato, il virologo Roberto Burioni lo invitò ad agire evocando uno dei passaggi più drammatici della Seconda guerra mondiale:

Quando i soldati alleati si trovarono bloccati a Dunkurque – scrive Burioni – Churchill arruolò qualunque cosa galleggiasse per portare in salvo il maggior numero possibile di soldati sulle coste inglesi. Noi ci troviamo nella stessa situazione – aggiunge il virologo – da una parte, la malattia, dall'altra la salvezza. Lei faccia lo stesso, nei prossimi mesi arriveranno molti i vaccini e la priorità assoluta è somministrarli a più persone possibili nel più breve tempo possibile, come non importa. L'importante è riuscirci¹⁰.

Ora, credo che in questo caso lo studio della letteratura possa aiutare a capire non solo perché usiamo una metafora bellica per descrivere la lotta al Covid-19, ma anche perché l'uso delle metafore belliche per le epidemie abbia una storia e forse un senso, perché questa metafora ha attraversato i secoli, ha accompagnato la descrizione di ogni epidemia, da Tucidide a

⁹ https://www.corriere.it/editoriali/21_marzo_25/10-cultura-documentogcorriere-web-sezioni-27160110-8daf-11eb-90de-f8af7075b4bc.shtml (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

¹⁰ https://www.corriere.it/cronache/21_marzo_06/roberto-burioni-miei-consigli-generale-figliuolo-battere-coronavirus-faccia-come-churchill-1a63d6be-7ec2-11eb-a1f6-6ee7bf0dab9f.shtml (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

Lucrezio e Paolo Diacono e Marsilio Ficino, fino ai tempi più recenti¹¹. Anzi, dovremmo andare alla prima apparizione letteraria di una epidemia, che è affidata alla Bibbia, con precisione al libro di *Samuele* 1, 5-12, dove l'insorgere della prima epidemia è causata dalla vendetta di Dio che così colpisce i Filistei che, al termine della guerra vittoriosa contro gli Israeliti, avevano trafugato l'Arca dell'alleanza come bottino bellico:

E portarono via l'arca del Dio d'Israele. Ma ecco, dopo che l'ebbero portata via, la mano del Signore fu sulla città e un terrore molto grande colpì gli abitanti della città, dal più piccolo al più grande, e scoppiarono loro dei bubboni. Allora mandarono l'arca di Dio a Ekron; ma all'arrivo dell'arca di Dio a Ekron, i cittadini protestarono: «Mi hanno portato qui l'arca del Dio d'Israele, per far morire me e il mio popolo!». Fatti perciò radunare tutti i principi dei Filistei, dissero: «Mandate via l'arca del Dio d'Israele! Ritorni alla sua sede e non faccia morire me e il mio popolo». Infatti si era diffuso un terrore mortale in tutta la città, perché la mano di Dio era molto pesante. Quelli che non morivano erano colpiti da bubboni, e il gemito della città saliva al cielo.

La peste di Atene descritta da Tucidide (430 a.C.) si lega alla guerra del Peloponneso: «Subito all'inizio dell'estate i Peloponnesiaci e i loro alleati invasero l'Attica con i due terzi delle loro forze, come avevano fatto anche in precedenza – li comandava Archidamo, figlio di Zeussidamo e re dei Lacedemoni – e dopo essersi accampati cominciarono a devastare la terra». L'insorgere del male è in qualche modo legato alla vicenda bellica, al punto tale che Tucidide riporta come si fosse ipotizzato l'uso del morbo come arma batteriologica *ante litteram*:

Erano nell'Attica solo da pochi giorni, quando il morbo cominciò a manifestarsi ad Atene. I medici non riuscivano a fronteggiare questo morbo ignoto ma, anzi, morivano più degli altri, in quanto più degli altri si avvicinavano ai malati, né alcuna tecnica umana veniva loro in soccorso. Per quanto si formulassero suppliche nei templi o si ricorresse agli oracoli e a cose del genere, tutto si rivelò inutile. Dapprima, a quanto si dice, la peste incominciò in Etiopia, poi passò anche in Egitto e in Libia, e nella maggior parte della terra del re. Ad Atene piombò

¹¹ Per una storia delle rappresentazioni letterarie della peste cfr. P. Sisto, «*Quell'ingordissima fiera*». *Letteratura e storia della peste in Terra di Bari*, Fasano, Schena, 1988; A. Di Veroli, *La Peste. Colpa, peccato, destino nella letteratura italiana*, Pisa, ETS, 2014; M. GEDDES DS FILICAIA-C. GEDDES DA FILICAIA, *Peste: il flagello di Dio fra letteratura e scienza*, Firenze, Polistampa, 2016. Per un inquadramento delle questioni che legano epidemie e mondo moderno si veda P. PRETO, *Epidemia, paura e politica nell'Italia moderna*, Bari, Laterza, 1988; S. MANRELOTTI, *La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente*, Napoli, Liguori, 2014.

improvvisamente, e dapprima contagiò gli abitanti del porto, così che gli ateniesi sostennero che i Peloponnesiaci avevano gettato dei veleni nei pozzi; poi raggiunse anche la città alta, e iniziò a ucciderne molti di più¹².

Tucidide si astiene dal proporre un'interpretazione e aggiunge:

Si dica pure su questo argomento quello che ciascuno pensa, medico o profano che sia, sia sulla probabile origine della pestilenza, sia sui fattori capaci di indurre un così repentino cambiamento dello stato di salute. Io invece racconterò di che genere sia stata, e ne mostrerò i sintomi, che si potranno tenere presenti per riconoscere la malattia stessa, caso mai scoppiasse un'altra volta.

Resta il fatto che il nesso guerra/epidemia è strettissimo, come ovviamente in Lucrezio, che riprende Tucidide, pur mettendo in evidenza come fossero proprio le condizioni di vita a facilitare l'espandersi del morbo¹³.

Paolo Diacono, nell'*Historia Langobardorum*, racconta la peste al tempo dei Longobardi, la cosiddetta peste di Giustiniano, datata al 536-540 d.C., che si iscrive nel più ampio contesto della prima guerra gotica, condizionandone pesantemente gli esiti. Paolo Diacono, è cosa ben nota, offrì il modello per la descrizione della peste di Firenze che Boccaccio descrisse a principio del *Decameron*, nel 1348,

la quale, per operazion de' corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali, alquanti anni davanti nelle parti orientali incominciata, quelle d'numerabile quantità de' viventi avendo private, senza ristare d'un luogo in uno altro continuandosi, verso l'Occidente miserabilmente s'era ampliata.

¹² Uso la traduzione in G. ROSATI, a cura di, *Scrittori di Grecia. Il periodo attico*, Firenze, Sansoni, vol. II, pp. 47-52. Sulla peste tucididea cfr. D.L. PAGE, *Thucydides' Description of the Great Plague at Athens*, in «Classical Quarterly», n.s. 3, 3/4, 1953, pp. 97-119; G. PUGLIESE CARRATELLI, *Ippocrate e Tucidide*, in *Scritti sul mondo antico. Europa e Asia. Espansione coloniale, ideologie e istituzioni politiche e religiose*, Napoli, Macchiaroli, 1976, pp. 460-473; S.L. RADT, *Zu Thukydides' Pestbeschreibung*, in «Mnemosyne», 31, 3, 1978, pp. 233-245; 32, 1-2, 1979, p. 163.

¹³ Sulla descrizione delle peste in Lucrezio mi limito a citare: D.F. BRIGHT, *The plague and the structure of the De rerum natura*, in «Latomus», 30, 1971, pp. 607-632; H.S. COMMAGER JR., *Lucretius' interpretation of the plague*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 62, 1957, pp. 105-121. In generale sulla tradizione classica, anche per una più puntuale bibliografia, cfr. G. SOLARO, *Gli antichi e la peste: troppe lacrime o nessuna*, in P. SISTO, S. VALERIO, a cura di, *L'ultima peste: Noja 1815-16*, Atti del Convegno di Studi, Noicattaro 28-29 ottobre 2016, Bari, Progedit, 2020, pp.14-20.

In questo caso non abbiamo propriamente una vicenda bellica che innesca la pestilenza, ma la descrizione della società di Firenze squassata dal morbo è la rappresentazione cruda di una guerra di tutti contro tutti, in cui tutti «a un fine tiravano assai crudele, ciò era di schifare e di fuggire gl'infermi e le lor cose; e così facendo, si credeva ciascuno a se medesimo salute acquistare».

E lasciamo stare che l'uno cittadino l'altro schifasse e quasi niuno vicino avesse dell'altro cura e i parenti insieme rade volte o non mai si visitassero e di lontano: era con sì fatto spavento questa tribolazione entrata ne' petti degli uomini e delle donne, che l'un fratello l'altro abbandonava e il zio il nepote e la sorella il fratello e spesse volte la donna il suo marito; e, che maggior cosa è e quasi non credibile, li padri e le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitare e di servire schifavano,

continua Boccaccio, e questo per la «la ferocità della pestolenza»¹⁴.

Sappiamo bene come nella poesia di Petrarca la vicenda amorosa di Laura fosse stata spesso affidata alle metafore belliche, cosa che sarà ben marcata tanto nelle liriche in vita quanto in quelle in morte del *Canzoniere* («i' so' colei che ti die' tanta guerra», RVF 302, 7)¹⁵; è dunque naturale che nella rappresentazione iniziale di Laura, affidata al *Triumphus mortis*, questa venga rappresentata in tale modo (I, vv. 1-9), al termine della sua “guerra” con Amore, vinta con la pudicizia e l'onestà:

Quella leggiadra e gloriosa donna,
ch'è oggi ignudo spirto e poca terra
e fu già di valor alta colonna,
tornava con onor da la sua guerra,
allegra, avendo vinto il gran nemico,
che con suo' ingegni tutto 'l mondo atterra,
non con altr'arme che col cor pudico
e d'un bel viso e de' pensieri schivi,
d'un parlar saggio e d'onestate amico.

¹⁴ Cito secondo G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Firenze, Accademia della Crusca, 1976, p. 13.

¹⁵ Mi limito, per questo aspetto, a citare P. RIGO, *Pugna spiritualis, pugna amoris: la metaforica bellica nei Rerum vulgarium fragmenta*, in «Petrarchesca», 2, 2014, pp. 49-67; D. FACHARD, *Fraasi e cadenze della peregrinazione amorosa (Rvf 201-10)*, in M. PICONE, a cura di, *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 449-461; C. BERRA, *La similitudine nei 'Rerum vulgarium fragmenta'*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992.

Per raccontare come la Morte abbia sfidato Laura, in chiusura la metafora bellica torna con i medesimi termini e i medesimi toni riservati all'amore e congiunge *eros* e *thanatos*, perché Morte, come l'Amore, ha combattuto una guerra, da cui Laura tuttavia esce in qualche modo ancora vincitrice, fino a rendere bella e meno traumatica anche la morte stessa («quasi un dolce dormir ne' suoi belli occhi / sendo lo spirto già da lei diviso / era quel che mori chiaman gli sciocchi: / Morte bella pareva nel suo bel viso», I, v. 172). Si è trattato però di una vera e propria guerra, che la Morte ha combattuto in armi, come suo solito (I, vv. 40-45):

Io ho condotto al fin la gente greca
e la troiana, a l'ultimo i Romani,
con la mia spada la qual punge e seca,
e popoli altri barbareschi e strani;
e giugnendo quand'altri non m'aspetta,
ho interrotti mille penser vani.

Quando nel 1481 Marsilio Ficino affidava al volgare il suo *Consilio contro la pestilentia*, esordiva definendo la peste come «uno vapore velenoso conreato nell'aria inimico allo spirito vitale, inimico dico non per qualità elementale, ma per proprietà specifica»¹⁶. Dunque la peste è nemica al ben vivere e sottopone il corpo umano a quelli che Ficino definisce «assalti»¹⁷.

Girolamo Manfredi, medico bolognese che pubblicò nel 1478 un *Tractato de la pestilentia*, introduce la metafora bellica per rappresentare la lotta del corpo contro la malattia, sostenendo che «la natura quando pugna contro la materia venenosa ha doe intenzione»¹⁸, quelle di espellere o di difendere quantomeno gli organi più delicati.

Machiavelli, nel raccontare la peste di Firenze, scrivendo a Lorenzo Strozzi nel 1523, riprendeva le immagini già usate da Boccaccio ma esordiva con una similitudine molto eloquente: «non altrimenti che si resti d'una città dagli infedeli forzatamente presa, e poi abbandonata, si trova al presente la misera Firenze nostra»¹⁹. La peste ha la forza brutta di un

¹⁶ M. FICINO, *Consilio contro la pestilenza*, impressum Florentie, apud Sanctum Iacobum de Ripolis, 1481, f. a i rv.

¹⁷ *Ivi*, f. a v r.

¹⁸ G. MANFREDI, *Tractato de la pestilentia*, Bologna, Johann Schriber, 1478, p. 12.

¹⁹ N. MACHIAVELLI, *Epistola della peste*, edizione critica secondo il ms. Banco rari 29, a cura di P. STOPPELLI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, p. 50.

esercito invasore e i rimedi, citando il medico faentino Mengo Bianchelli, non sono altro che «corazze di carta»²⁰.

È una guerra, quella portata dalla Francia angioina all'Italia a partire dal 1494, ad introdurre la sifilide, l'epidemia di quel "mal francese" (o "mal napoletano", a seconda dei punti di vista) che è conseguenza diretta dell'evento bellico, come tra i primi ricorda il nostro Galateo alla fine del libello *De podagra* e rispetto alla quale malattia vale l'esempio bellico di Quinto Fabio Massimo, perché «Hostium ferocia saepe melius cunctando quam pugnando vincitur»²¹, e così anche la sifilide è meglio affrontarla con medicine poco aggressive, cercare di prostrarla nel tempo, piuttosto che darle direttamente assalto. In verità tutta la lunga tradizione letteraria che, nel corso del XVI e del XVII secolo, parla di sifilide, pone l'accento su questo aspetto a partire da Fracastoro che dedicò un trattato alle malattie contagiose (*De contagione et contagiosis morbis* nel 1546) fino a quel Lalli che all'argomento dedicò un poema, la *Franceide, ovvero Del mal francese poema giocoso* (1629). D'altro canto è così in ogni epidemia che una malattia appena sorta e dunque sconosciuta, come la sifilide, oppure nota per la sua incurabilità, come la peste, può essere affrontata con la medesima logica con cui ci si difende da nemici sconosciuti e forti, alzando barriere e contenendola. E anche in questi casi il linguaggio bellico è stato usato con costanza.

Non sfugge ovviamente a questa logica la peste di Milano del 1630, che sicuramente è quella che ha avuto la più ampia risonanza letteraria, da Tadino, Ripamonti, Federico Borromeo, Verri fino a Manzoni. Borromeo nel *De pestilentia* parlò della peste come di «un'arma dell'ira divina», ben edotto dall'apparire della peste nel Vecchio testamento e ad introdurre il male a Milano fu proprio un soldato, come poi sarebbe stato ribadito fino al Manzoni, in una delle prime indagini epidemiologiche svolte, che possiamo definire un primo tentativo di «tracciamento»²². D'altro canto la peste viene giudicata uno strumento di guerra vero e proprio, portato per «realizzare i progetti» di qualche principe, secondo il popolo, una guerra batteriologica vera e propria o almeno il sospetto di essa, che genera poi gli untori.

²⁰ *Ivi*, p. 53.

²¹ A. DE FERRARIIS GALATEO, *De podagra*, in ID., *Vari opuscoli*, a cura di S. GRANDE, Lecce, Tip. Garibaldi, 1868, vol. III, 2, pp. 290-291.

²² F. BORROMEI, *La peste di Milano*, a cura di A. TORNO, Milano, Rusconi, 1998, p. 29.

Lo stesso Ripamonti, fonte privilegiata di Manzoni per i capitoli della peste, afferma che lo spettacolo di Milano era «tamquam in bello»²³.

Legata alla guerra del Monferrato fu la peste del 1630 che Manzoni pose al centro della sua narrazione e una delle sue fonti privilegiate, Giuseppe Ripamonti, nel 1641 scrive:

Posteaquam, non credita primo aliquandiu, deinde contumacissimis etiam manifesta simul, et concessa pestilentia fidem sui fecerat, tamquam in bello, per stragem, comulosque corporum, eo processat, ut traheret in se cuncta, et urbem occuparet ipsa, atque haberet, rursus tamen a multis haec furia, imperiumque eius spernebatur²⁴.

Anche Muratori, nel *Trattato del governo della peste* del 1721, ricorda come fosse definita «guerra divina»²⁵, perché «quando si cominciano ad infilzare l'un dietro l'altro i Malanni, sembra che non ne finisca il corso e la catena sì tosto, e che anzi il compimento di tutti gli altri soglia essere il terribile del Contagio», che non era un modo di enfatizzare l'oscurità e la forza del male, quanto piuttosto di evidenziare come questo male maggiormente e più perniciosamente attecchisse in corpi umani e sociali indeboliti, una riflessione che in qualche modo dobbiamo anche oggi proporre, almeno pensando alle strutture di prevenzione; e questo poi porta Muratori ad un'attenta e dotta disamina delle testimonianze letterarie delle pesti dei secoli che l'avevano preceduto, per concludere che

ne i sospetti e pericoli di Peste una città si truova nello stato medesimo, come se fosse minacciata di Guerra da un Principe o Popolo vicino di gran possanza e fierezza, che pensasse ad occupare, e devastare il territorio di lei, e in fine lei stessa, con questa sola differenza, che i mali e danni d'una Guerra vengono regolarmente da chi è Nemico e straniero; e quei delle Peste da chi regolarmente è Amico, ora straniero, e ora del paese, o da chi involontariamente vi porta la rovina anche sua²⁶.

Nel caso dell'ultima peste avvenuta nell'Europa continentale, in Puglia, a Noja, l'odierna Noicattaro, nel 1815-16, un caso che ebbe grande

²³ I. RIPAMONTII, *De peste quae fuit anno MLCXXX libri quinque*, Milano, Giuseppe e Giulio Cesare Malatesta, 1641, p. 57.

²⁴ *Ivi*, p. 57.

²⁵ L.A. MURATORI, *Del governo della peste e delle maniere di guardarsene*, Brescia, G.M. Rizzardi, 1721, p. X.

²⁶ *Ivi*, p. 12.

risonanza e che produsse molte opere storiche, scritti subito a ridosso della peste, il nesso fu trovato con la recente guerra che aveva riportato al potere da pochissimo i Borboni²⁷. Cesare Delle Valle, il famigerato duca di Ventignano, indicò come circostanza da cui era nata la pestilenza l'infrazione del cordone sanitario che era stato stabilito lungo l'Adriatico, che era avvenuto perché

la Rivoluzione, accrescendo lo sviluppo dell'intelletto negli uni per la speranza di una facile fortuna, negli altri per l'imperiosa necessità, aveva accresciuta egualmente l'audacia ne' malvagi per l'impunità; e perfezionando l'arte della guerra, aveva perfezionato pur quella de' delitti²⁸.

La stessa epidemia della Spagnola viene vista come conseguenza diretta della guerra mondiale del 1914-18. Potremmo continuare a lungo, ma credo che il quadro risulti piuttosto chiaro.

Bisogna far dunque notar che il piombare di una malattia epidemica nel mondo di oggi ha avuto il senso di un imprevisto e inatteso ritorno ad una paura ancestrale, che ha rimesso in moto una narrazione anch'essa antica e immutata per secoli e millenni. In fondo, a ben guardare, anche la nostra pandemia sembra essere stata trasportata da una guerra, una di quelle guerre moderne, non combattute nei campi di battaglia ma nelle stanze della finanza, tanto che le prime misure di contenimento hanno assunto le forme di una limitazione degli scambi commerciali con la Cina, che era già di fatto in atto da tempo, spinta dalle politiche dell'amministrazione Trump; lo stesso complottismo che ha voluto riconoscere nel virus

²⁷ Sulla peste di Noja si veda P. SISTO, S. VALERIO, a cura di, *L'ultima peste: Noja 1815-16* cit. Si vedano pure fr. J.J.A. SCHOENBERG, *Ueber die pest zu Noja in den Jaren 1815 und 1816*, Nuernberg, Riegel und Wiesaner, 1818; *Jahrbuch der Staatsarzneikunde für Jahr 1818*, herausgegeben von J. H. KOPP, Frankfurt am Main, in der Joh. Christ. Hermannschen Buchandlung, 1817, pp. 262-270; J. FRANK -G.C.G. VOIGT, *Die Hautkrankheiten*, Leipzig, in der Kühn'schen Buchandlung, 1829, *passim*; V. MOREA, *Storia della peste di Noja*, Napoli, Tip. Angelo Trani, 1817; C. DELLA VALLE, *Ragguaglio storico della peste sviluppata in Noja nell'anno 1815*, Napoli, Tip. Angelo Trani, 1816; V. FIMIANI, *Lettere due: la prima sul metodo in generale di trattar la peste, e la seconda sulla nuova maniera di nutrire economicamente gl'appestati, e gl'altri infermi. in occasione d'essersi suscitata in Noja provincia di Bari del dottor fisico Vincenzo Fimiani*, Napoli, Manfredi, 1816; F. P. BOZZELLI, *Giornale di tutti gli atti discussioni e determinazioni della Soprintendenza Generale e Supremo magistrato di Sanità del Regno di Napoli. In occasione del morbo contagioso sviluppato nella città di Noja*, Napoli, presso la Stamperia reale, 1816; A. D'ONOFRIO, *Dettaglio storico della peste di Noja*, Napoli, presso Antonio Garruccio, 1817. Si veda poi S. TAGARELLI, *La peste di Noja*, Noicattaro, Fiorentino, 1934.

²⁸ C. DELLA VALLE, *Ragguaglio storico della peste sviluppata in Noja nell'anno 1815*, cit., p. 8.

un'arma batteriologica sfuggita ad un laboratorio cinese ci riporta nel medesimo campo. D'altro canto non si poteva raccontare questa epidemia che nei termini in cui la tradizione aveva raccontato le pestilenze, perché, come le pestilenze, giungeva inattesa, arrivava da lontano, non aveva cure, anche se, per fortuna, ha avuto una incidenza di mortalità infinitamente minore e ben presto è stato prodotto un vaccino. Le analogie per altro non si fermavano certo a questo, perché, come nella Orano di Camus e in ogni altra città colpita dalla peste e raccontata dalla letteratura, «benché un flagello sia infatti un accadimento frequente, tutti stentiamo a credere ai flagelli quando ci piombano addosso»; e Camus ben spiega perché proprio la metafora bellica sia appropriata quanto mai altre:

Nel mondo ci sono state tante epidemie di peste quante guerre. Eppure la peste e la guerra colgono sempre tutti alla sprovvista. [...] Quando scoppia una guerra tutti dicono: “è una follia, non durerà”. E forse la guerra è davvero una follia, ma ciò non le impedisce di durare. La follia è ostinata – aggiunge Camus – chiunque se ne accorgerebbe se non fossimo sempre presi da noi stessi [...]. Dal momento che il flagello non è a misura dell'uomo, pensiamo che sia irreali, soltanto un brutto sogno che passerà. Invece non sempre il flagello passa e, di brutto sogno in brutto sogno, sono gli uomini a passare²⁹.

Questo Camus. Vorrei però tornare all'inizio del nostro percorso, perché mi pare evidente che l'uso delle metafore belliche nei tempi della pandemia sia stato essenzialmente riservato non tanto alla guerra che il virus muove all'uomo, ma alla guerra che l'uomo muove al virus: abbiamo sentito parlare senza dubbio più spesso di guerra al Covid che di Covid in guerra. È una differenza a mio avviso di non poco conto che si lega in modo chiaro all'azione dei vaccini, per cui, forse anche qui con metafora militare, parliamo di “campagna vaccinale”, un'espressione che, da quanto mi pare di aver visto, compare nella forma “campagna vaccinaria” proprio negli anni della Grande Guerra.

Il vaccino è per sua definizione un'arma, rovescia le sorti delle pandemie. Scrive Parini ne *L'innesto del Vaiuolo*: «Tutti i sudor son vani / quando il morbo nemico è su la porta» e la medicina tradizionale è «debil arte», «mal sicura scorta», «che il male attendi, e no 'l previeni accorta». Il modo di vincere la guerra portata da un'epidemia è nel reagire con armi pari, sembra suggerire Parini. Fare guerra alla guerra, perché l'innesto del

²⁹ A. CAMUS, *La peste*, Milano, Bompiani, 1964, p. 38.

vaiolo, il vaccino, è «un gran tesoro / che a pareggiare non che a vincer basti», per quanto, anche ai tempi di Parini, «il giudizio molesto / de la falsa ragione incontro alzosse» (vv. 111-112), quando «la falsa pietate / contro al suo bene e contro al suo ver si mosse» (vv. 115-116). Parini ci ammonisce che «sempre il novo ch'è grande appar menzogna... al volgar debile ingegno / ma imperturbato il regno / de' saggi dietro all'utile si ostina» (vv. 136-139) e invita i dotti, gli uomini di scienza a combattere una battaglia di civiltà, ricorrendo più che mai ad una metafora bellica, rivolgendosi a dottor Gianmaria Bicetti:

Tu sull'orme di quelli ardito corri
Tu pur, Bicetti; e di combatter tenta
La pietà violenta
Che a le Insubriche madri il core implica.
L'umanità soccorri;
Spregia l'ingiusto soglio
Ove s'arman d'orgoglio
La superstizion del ver nemica,
E l'ostinata folle scola antica.

(vv. 154-162)

Le metafore belliche hanno dunque da sempre concorso a definire il rapporto tra uomo ed epidemie, ma anche il rapporto tra cura e malattia. Ora non c'è dubbio che ci sia una guerra da combattere, durante un'epidemia, quella contro l'opinione comune, quella contro «l'ignoranza de' medicanti, de' quali, oltre al numero degli scienziati, così di femine come d'uomini senza avere alcuna dottrina di medicina avuta mai, era il numero divenuto grandissimo», per usare le parole di Boccaccio nell'*Introduzione* al *Decameron*, una guerra di civiltà contro la superstizione e l'ignoranza di chi intende negare il progresso scientifico.

Boccaccio e Covid: la riscoperta del *Decameron* su Facebook

Luca Mendrino*

Abstract. *In modern times, the media using the Decameron have exercised a negative cognitive influence, generating misunderstandings and overshadowing aspects of primary importance in Boccaccio's book. This has been achieved by separating the frame from the short stories and favoring those texts characterized by greater licentiousness. The COVID-19 pandemic has represented a turning point: the similarities between the fourteenth-century plague epidemic and the global spread of the virus, between the isolation of the brigade to escape the infection and the practices of social distancing during the lockdown, have encouraged the celebration of the comforting power of literature, a highlighted in the narrative frame. Among the numerous initiatives making use of the metaphor of the book, one of the most interesting is the Facebook group called DECAMERON – storie e antidoti per una buonanotte, which will be analyzed in the second part of the present work.*

Riassunto. *I media che in epoca moderna si sono serviti del Decameron hanno esercitato un'influenza di tipo cognitivo negativa, generando fraintendimenti e mettendo in secondo piano aspetti di primaria importanza del libro di Boccaccio. Ciò è avvenuto separando la cornice dalle novelle e privilegiando quei testi caratterizzati da una licenziosità maggiore. La pandemia di Covid19 ha rappresentato una svolta: le analogie tra l'epidemia di peste del Trecento e la diffusione su scala globale del virus, tra l'isolamento della brigata per sfuggire al contagio e le pratiche di distanziamento sociale dei mesi di lockdown, hanno incentivato la celebrazione del potere consolatorio della letteratura, un insegnamento affidato proprio alla cornice. Tra le numerose iniziative che si sono servite della metafora del libro una delle più interessanti è il gruppo Facebook DECAMERON – storie e antidoti per una buonanotte, di cui si dà conto nella seconda parte del contributo.*

Per quanto sia già entrata da alcuni decenni nel nostro lessico concettuale, può essere utile ricordare preliminarmente una definizione della cultura di massa proposta nel 1985 da Mauro Wolf in un saggio dal titolo *Teorie delle comunicazioni di massa*¹. «La cultura di massa» – scriveva lo studioso – «forma un sistema di cultura, costituendosi come un insieme di simboli, valori, miti e immagini, che riguardano sia la vita pratica sia l'immaginario collettivo. [...] può imbevversarsi di cultura nazionale, religiosa o umanistica, e a sua volta penetrare la cultura nazionale, religiosa o umanistica»². Di questo sistema culturale di massa il *Decameron* ha sempre fatto parte, come ha ben documentato di recente una

* Università del Salento, luca.mendrino@unisalento.it

¹ M. WOLF, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Milano, Bompiani, 1985.

² *Ivi*, p. 101.

monografia di Marco Bardini³. Limitatamente al cinema – tra i più influenti mezzi della comunicazione di massa del secolo scorso – il *Decameron* è secondo solo alla Bibbia per numero di pellicole a esso ispirate, circa novanta, e Boccaccio al solo Shakespeare. Sfogliando l'imponente volume di Bardini non è però difficile cogliere il tipo di istanze che hanno indotto la modernità e la postmodernità a servirsi del testo boccacciano, o per meglio dire, di specifiche novelle di quest'opera, naturalmente quelle caratterizzate da una licenziosità maggiore («quelle che pungono»⁴ per citare il Boccaccio della *Conclusione*). Per questo ormai da tempo l'aggettivo 'boccacesco' è sinonimo di licenzioso, mentre per riferirsi all'opera e alla personalità di Giovanni Boccaccio si preferisce di gran lunga l'utilizzo di 'boccacciano'. E con ogni probabilità questo è anche il motivo per il quale in Italia vi sono solo due scuole pubbliche intestate a Boccaccio – e una non poteva che trovarsi a Certaldo –, mentre Dante ne può vantare oltre quattrocento, Pascoli più di trecento, Manzoni molte più di duecento e Petrarca una sessantina. Sono queste le prove di una prassi diffusa e pervasiva: i *media* che nel nostro tempo si sono serviti del *Decameron* di Boccaccio hanno esercitato un'influenza di tipo cognitivo negativa, generando fraintendimenti e mettendo in secondo piano aspetti e insegnamenti di primaria importanza del libro originale, almeno nella percezione dei tanti fruitori occasionali di questi *usi, riusi e abusi* (pellicole, fotoromanzi, fumetti, ecc...) che hanno poi trasmesso, a loro volta, tale immagine distorta in altri contesti.

In che modo è stata alterata la percezione di uno dei classici più studiati della letteratura italiana? La risposta è di un certo interesse anche per coloro che fossero interessati a una lettura antologica del libro: separando la cornice dalle novelle, se non addirittura escludendo del tutto la cornice, che è invece la «chiave interpretativa dell'opera»⁵. Questa rimozione ha altresì adulterato la figura dell'autore, che nell'immaginario collettivo resta pur sempre una delle tre corone, dunque uno scrittore eccezionale, ma anche un uomo che approvava il comportamento delle protagoniste femminili della VII giornata, ovvero di donne che senza alcuno scrupolo morale tradiscono i loro mariti, o di un Masetto da Lamporecchio (III 1), il contadino che si finge muto per farsi assumere in un convento di monache certamente non per pregare insieme a esse, o di un'adultera

³ M. BARDINI, *Boccaccio pop. Usi, riusi e abusi del Decameron nella contemporaneità*, ETS, Pisa, 2020. Dalle pagine iniziali dell'introduzione (*Chi ha paura di Giovanni Boccaccio?*) ricavo i dati sulle scuole pubbliche intestate agli autori della letteratura italiana citati più avanti.

⁴ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. QUONDAM, M. FIORILLA, G. ALFANO, Milano, BUR, 2019¹² [2013], pp. 1663-1664.

⁵ F. BAUSI, *Leggere il Decameron*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 32. Sulla questione della centralità della cornice per una corretta interpretazione del testo andrebbe letto l'intero paragrafo *Come non leggere il Decameron* (*ivi*, pp. 31-36).

rea confessa come la madonna Filippa della novella VI ⁶. Queste forme di travisamento nascono, per l'appunto, se si mette da parte la bussola della cornice, trascurandone il valore non soltanto strutturale che l'autore le aveva assegnato. E difatti il Boccaccio della cornice non fa altro che sottolineare l'onestà e la sobrietà dei giovani della brigata, che dormono in camere separate (nonostante all'interno del gruppo esistano dei vincoli affettivi), pregano, digiunano e vanno a messa.

Nel 2020 però un evento inaspettato ha agito in senso opposto sulla percezione dell'opera e dell'autore, favorendo una nuova suggestione di tipo cognitivo non più monopolizzata dalle storie di esplicito argomento erotico. Tanto inatteso quanto inconsapevole, questo tutt'altro che deprecabile cambio di rotta va attribuito paradossalmente alla pandemia di Covid19. Anzi ritengo – e non vuole essere una provocazione – che per la memoria storica di Boccaccio e per una più opportuna figurazione mentale del *Decameron* in quel sistema culturale di massa di cui parlava Wolf il Covid19 sia stata una vera e propria benedizione! Nei primi mesi di diffusione del virus i *media* (e tra questi i *social media*) hanno ricordato a milioni di persone che il capolavoro boccacciano possiede una cornice che motiva l'impresa narrativa della brigata. Ma soprattutto le analogie tra l'epidemia di peste del Trecento e la diffusione su scala globale del Covid, tra l'isolamento della brigata per sfuggire al contagio e le pratiche di distanziamento sociale dei mesi di *lockdown*, hanno incentivato la celebrazione del potere consolatorio della lettura (e della letteratura), un insegnamento imprescindibile del libro, che Boccaccio affida per l'appunto alla cornice (oltre che al *Proemio* e alla *Conclusione*).

Intervistata su *DECAMERON – storie e antidoti per una buonanotte*, il gruppo Facebook su cui riferirò più avanti, l'amministratrice Elisabetta Carosio usava queste parole per definire la sua creazione: «tentativo di trasfigurare l'impatto psicologico di questa emergenza per pensare alla salute fisica e mentale di tante persone costrette a stare in casa»⁷. Pensiamo allora al messaggio che ci consegna Boccaccio. La letteratura come «alcuno alleggiamento»⁸, cioè come un qualche conforto, se non addirittura un antidoto alla solitudine e alla noia delle donne chiuse in casa, destinatarie privilegiate dell'opera evocate nel *Proemio*; la letteratura come salvezza per i dieci giovani della brigata nella Cornice. Il *Decameron* che dunque in tempo di pandemia torna a essere simbolo del potere

⁶ Converrà forse ricordare il malumore e i timori espressi da Boccaccio in due momenti meta-testuali molto noti, l'introduzione alla quarta giornata e la *Conclusione dell'Autore*. Nel primo rivela che vi furono critiche di «alcuni che, queste novelle leggendo, hanno detto che voi [si riferisce alle donne] mi piacete troppo» (G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 686). Nel secondo l'autore si mostra consapevole del rischio che alcune novelle, «torte e tirate», possano essere male interpretate (*ivi*, p. 1661).

⁷ <http://www.klpteatro.it/decameron-elisabetta-carosio-intervista> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

⁸ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 129.

terapeutico della lettura e non sinonimo di licenziosità. Si tratta di un fenomeno nuovo nel sistema culturale di massa, reso possibile dalla speciale condizione contingente.

Questo più appropriato utilizzo della metafora del *Decameron* recupera – non saprei dire con quanta consapevolezza da parte dei *social media* – la funzione salvifica assegnata all’«alma poesis» (*Carmina*, X), cioè a quell’ideale altissimo di letteratura celebrato da Boccaccio nei libri conclusivi delle *Genealogie deorum gentilium* (XIV e XV). Mi riferisco naturalmente alla capacità di consolare e riparare dalle sofferenze della vita, se non addirittura dalla morte, come si verifica per i dieci giovani nel *Decameron* (mentre il riferimento alla letteratura come consolazione era già presente nell’impostazione della *Fiammetta*). La letteratura – ci insegna Boccaccio con le sue opere – può davvero farlo: una testimonianza di cui si aveva bisogno, a maggior ragione in un momento storico in cui i luoghi della cultura sono spesso chiusi o solo parzialmente accessibili e un terribile virus provoca migliaia di vittime ogni giorno.

Tra i primi a recepire la necessità di servirsi della letteratura come analgesico alla sofferenza psicologica generata dall’isolamento del *lockdown* naturalmente gli intellettuali, non soltanto italiani, a cui la vicenda della cornice boccacciana è ben nota. *Decameron Project* è stato un progetto degli editor del «New York Times Magazine», che durante la pandemia hanno chiesto a ventinove scrittori internazionali di raccontare e immaginare il loro presente (i racconti sono stati pubblicati anche in Italia)⁹. Qualcosa di simile ha fatto pure la fondazione Erri De Luca con il progetto internazionale *The Decameron 2020*, dando vita a una web serie su YouTube in cui attori professionisti hanno recitato brani originali di scrittori di professione aderenti al progetto¹⁰. Uno studioso del Medioevo come Franco Cardini ha pensato di ripubblicare il suo saggio del 2007 *Le cento novelle contro la morte* spronato – cito dalla nuova *Introduzione* datata marzo 2020 – «dalla contingenza, anzi dall’emergenza della pandemia di Coronavirus del 2020»¹¹. In questo libro, ora con il nuovo sottotitolo *Leggendo Boccaccio:*

⁹ *Decameron project. Ventinove nuovi racconti dalla pandemia selezionati dagli editor del New York Times Magazine*, Milano, NNE, 2021 (volume originale *The Decameron project. 29 stories from the pandemic*, illustrations by S. HOLLINGTON, London, Scribner, 2020).

¹⁰ Canale youtube del progetto: <https://www.youtube.com/c/TheDecameron2020/videos>; pagina Facebook: https://www.facebook.com/decamerino/?modal=admin_todo_tour (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

¹¹ F. CARDINI, *Le cento novelle contro la morte. Leggendo Boccaccio: epidemia, catarsi, amore*, Roma, Salerno, 2020, p. 14. Voglio segnalare di questa nuova introduzione due passaggi che credo confermino quanto finora da me sostenuto. Il primo è l’*incipit*: «il tempo del Coronavirus potrebbe essere ricordato come quello della riscoperta di molte cose» (p. 9) e il riferimento è – lo si legge più avanti – al «potere terapeutico della lettura, come quello del racconto orale» (p. 10). Il secondo riguarda la cornice, che qualcuno «omette di leggere, magari saltandola a piè pari», quando invece «non solo è la parte fondamentale, ma [...] perfino l’elemento più bello e certo il più significativo del *Decameron*» (p. 11).

epidemia, catarsi, amore, l'esperimento della brigata è presentato opportunamente come «una sorta di psicoterapia di gruppo *avant la lettre*»¹², finalizzata a liberare l'uomo dalla paura della morte (attraverso una forma di catarsi appunto).

Non poteva mancare l'attenzione del mondo della scuola, con la pubblicazione di antologie di novelle scritte dai ragazzi, come per esempio *Il Decameron oggi. Creatività ai tempi del Coronavirus* e *La scrittura come resistenza. Il Decameron ai tempi del Covid*¹³. Un discorso analogo vale anche per i concorsi letterari, con in prima fila naturalmente il comune di Certaldo ideatore del bando di *Racconti isolati. Un Decameron al tempo del Covid*¹⁴. Si tratta, come è evidente, di iniziative che hanno preso spunto dalla vicenda della cornice, e che certo non devono sorprendere più di tanto.

La vera sorpresa è stata, a mio avviso, la risposta di quello stesso sistema culturale di massa che in passato aveva privilegiato le tematiche erotiche del libro. Se bene o male su tutti i canali televisivi più importanti il *Decameron* è stato evocato come esempio positivo di risposta all'epidemia da parte di un gruppo di esseri umani, il mondo dei *social network* non soltanto ha fatto sua la rappresentazione del libro di Franco Cardini («psicoterapia di gruppo»), ma è passato ai fatti. Il quadro epidemiologico ricco di analogie con quel libro studiato a scuola nel tempo dell'adolescenza ha stuzzicato la fantasia di migliaia di persone. Il desiderio ancestrale di leggere o anche solo di ascoltare racconti al riparo dal morbo che mieteva le prime vittime si fondeva con la determinazione di alcuni (principalmente appartenenti al mondo del teatro) di preservare la cultura dalle barriere imposte dal distanziamento sociale. In breve: l'urgenza di esorcizzare la crisi sanitaria e della cultura attraverso la metafora del *Decameron* è stata avvertita in modo diffuso, ma confuso, da migliaia di utenti, fin dalle settimane iniziali della pandemia.

Le iniziative sono state davvero numerose e hanno fatto nascere comunità virtuali che si sono pure cimentate nel tentativo di riscrivere una versione 2.0 del capolavoro di Boccaccio o anche solo di rileggerlo collettivamente. Se però al tempo dell'epidemia di peste del 1348 il distanziamento sociale fu possibile solo per un gruppo ristrettissimo di individui della stessa città e dello stesso ceto sociale, il palcoscenico virtuale dei *social media* apriva scenari molto più ampi e un tempo impensabili, annullando qualsiasi tipo di distanza o distinzione. Facebook è l'emblema di questo cambiamento, non foss'altro per i suoi due miliardi e mezzo di utenti. Ed ecco allora la nascita di brigate improvvisate con

¹² *Ivi*, p. 83.

¹³ S. MEDÉ RÉPACI, a cura di, *Il Decameron oggi. Creatività ai tempi del Coronavirus*, antologia di novelle degli alunni della Scuola secondaria IC di Basiglio, Milano, Zacinto, 2020; A. BARBAGLI, a cura di, *Scrivere per resistere. Il Decameron ai tempi del Covid*, Roma, L'asino d'oro, 2021.

¹⁴ <https://raccontiisolati.comune.certaldo.fi.it/> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

centinaia, migliaia di utenti, pronti a far ascoltare i loro racconti, a leggere brani letterari o le stesse cento novelle del *Decameron* a un pubblico potenzialmente illimitato di ascoltatori. Limitatamente a questo *social network*, di gruppi e iniziative ispirati al *Decameron* se ne contano circa una trentina e un quarto sono in lingua inglese. Non sono mancate naturalmente esperienze effimere; gruppi privati nati con l'intenzione di riproporre la fortunata formula della brigata boccacciana, ma che non hanno raggiunto il numero di utenti necessari per avviare il progetto o per farlo durare più di qualche giorno. Come pure si registrano gruppi Facebook che del capolavoro boccacciano hanno scelto di recuperare il nome e poco altro, prediligendo, per esempio, la formula del racconto di esperienze e vicende personali e garantendo una grande libertà ai loro membri; decisamente troppa, in considerazione del fatto che dopo poco si sono trasformati in contenitori di notizie sulla pandemia – ma anche di *spam* –, cambiando più volte nome e finalità.

Di seguito darò rapidamente conto delle esperienze che hanno goduto di maggiore risonanza per numero utenti, condivisioni e articoli su internet, per poi concentrarmi sulla più interessante tra esse, il già ricordato gruppo *DECAMERON – storie e antidoti per una buonanotte*. Tutte si sono svolte nei mesi di *lockdown* (fine febbraio-inizio maggio 2020), con pochi ma significativi casi di prolungamento. Per il resto prevale l'eterogeneità.

La pagina della Biblioteca diocesana di Alife-Caiazzo ha scelto di proporre una sola lettura al giorno, sempre in serata, rigorosamente tratta da un'opera letteraria. L'evento, denominato *Decameron 2.0: caffè letterario ai tempi del Covid19*, si è sviluppato tra marzo e aprile 2020¹⁵. La pagina *Decamerone 2020* gestita dalla libreria Luna's Torta di Torino ha portato a compimento una maratona di dieci giorni in cui centoventi utenti hanno letto le cento novelle e tutte le introduzioni e conclusioni alle dieci giornate¹⁶. La pagina *Ildecameron 2.0* ha lanciato l'hashtag #iorestoacasaconBoccaccio e soprattutto ha coinvolto cento artisti, normalmente impegnati nelle rievocazioni storiche di carattere medievale che si tengono ogni anno in Umbria, nella lettura di tutte le novelle boccacciane, sempre con aggiunta di introduzione e conclusione¹⁷. Altri due progetti simili sono stati quello del *Gruppo di lavoro Decamerone*¹⁸, ma anche quello della pagina della Scuola Normale di Pisa e della sua storica 'Allegra brigata', che ha pure realizzato alcune interessanti mappe interattive del

¹⁵ <https://m.facebook.com/events/204345117470601> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

¹⁶ <https://www.facebook.com/decamerone2020/videos> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

¹⁷ <https://www.facebook.com/ildecameron2.0> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

¹⁸ <https://www.facebook.com/groups/185120606103393/> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

‘contagio’ delle letture a distanza¹⁹. Di tutt’altro genere, ma pure degno di una segnalazione, il contributo della pagina della Galleria degli Uffizi, che ha lanciato l’hashtag #UffiziDecameron, usando la metafora del *Decameron* per ‘raccontare’ le opere d’arte del museo e le vicende storiche a esse collegate²⁰. Vanno infine ricordati due gruppi privati statunitensi: *The Decameron Project 2020*, che cercava cento partecipanti per cento racconti che non superassero le 1500 parole e che trattassero gli stessi temi dell’originale²¹, e *Decameron 2020: Stories in the Time of Calamity*, che più di ogni altro si è sforzato di recuperare le regole della brigata boccacciana, con i suoi dieci narratori, un regnante che scegliesse il tema del giorno e persino un ‘Dioneo’ libero di non rispettarlo²².

E veniamo infine a *DECAMERON – storie e antidoti per una buonanotte*²³. L’idea di emulare Boccaccio è venuta per prima a Elisabetta Carosio, regista e attrice genovese trapiantata a Milano. Il gruppo è nato ufficialmente il 24 febbraio 2020, il giorno stesso in cui chiusero le scuole e le università nel capoluogo lombardo a causa dei primi casi Covid. Intervistata a maggio di quell’anno, quando il gruppo aveva già raggiunto una certa notorietà e un numero di iscritti considerevole, l’amministratrice ne raccontava la genesi in questi termini: «Quella domenica ho scritto un post su Facebook chiedendo ai miei amici di ritrovarci per raccontarci delle storie *on-line*. Quel post ha ricevuto una serie di commenti favorevoli e tanti *like*. Così nasce *DECAMERON – storie e antidoti per una buonanotte*»²⁴. La sezione *Informazioni* recupera l’idea consolatoria di letteratura sperimentata dalla brigata boccacciana: «Questo gruppo nasce per il desiderio di raccontarci storie che ci aiutino a passare bene e a condividere questo momento». Vi si legge pure un riferimento alla chiusura dei teatri e degli altri luoghi di promozione e trasmissione della cultura, concausa di quasi tutte le iniziative ispirate al *Decameron* durante il *lockdown*. Effettivamente si tratta di una delle questioni più delicate emerse con la comparsa del Covid-19: come vivere (sopravvivere) in condizioni di sicurezza durante l’emergenza sanitaria senza sacrificare una parte non indifferente del patrimonio di conoscenze ed espressioni artistiche un tempo accessibili senza alcuna limitazione? Da questo

¹⁹ https://www.facebook.com/lettureSNS/videos/?ref=page_internal (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

²⁰ <https://www.uffizi.it/news/uffizi-facebook-2020> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

²¹ <https://www.facebook.com/groups/decameronproject2020/> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

²² <https://www.facebook.com/groups/517264592317921/> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

²³ <https://www.facebook.com/groups/188289502496331/> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022). Le citazioni successive che riguardano il gruppo di *DECAMERON* si ricavano da questo stesso indirizzo; pertanto ulteriori rimandi in nota sarebbero superflui.

²⁴ <https://webzine.theatronduepuntozero.it/teatro-e-prospettive-future-le-riflessioni-di-elisabetta-carosio-e-roberto-scarpetti/> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

punto di vista *DECAMERON – storie e antidoti per una buonanotte* si configura come un vero e proprio esperimento: «è un’esperienza d’arte contro la paura. [...] La nostra è una possibilità di ridefinirci per resistere allo stallo», di «riprogettarci artisticamente», pur nella consapevolezza che «non è teatro», che è un qualcosa che «vive di presenza, carne e sangue» (le si faceva notare, infatti, come un «teatro in *videoparty*» fosse una sorta d’ossimoro²⁵). Oltre a ribadire la funzione catartica della letteratura e a negare l’assimilazione tra l’operazione *DECAMERON* e il teatro si evince la volontà dell’amministratrice – che, lo ricordo, è un’operatrice dello spettacolo – di presentare la sua ultima creazione come una vetrina per promuovere la sua versatilità artistica, oltre che la sua abilità nell’ideare eventi culturali; non a caso nelle interviste rilasciate e sulla pagina del gruppo si legge spesso di «progetto di *Decameron*» e di «*format*». In più l’uso del plurale: per portare avanti il progetto Elisabetta Carosio ha potuto contare sull’aiuto e sulle competenze di altri esperti del settore – per sua stessa ammissione ha amministrato il gruppo con Alessandro Barbieri, *lighting designer*, e Roberto Scarpetti, sceneggiatore e drammaturgo –; settore, è sempre bene ricordarlo, tra i maggiormente danneggiati dalla pandemia. Vi si aggiunga che la pagina ha rappresentato una vetrina anche per altri utenti: i commenti ai video – perché tutto è letto o recitato, niente resta di scritto – provano la presenza tra i narratori di qualche scrittore, che, oltre a presentare i propri racconti, non di rado rimandava a *blog*, siti internet o a *shop online* dove leggere o acquistare le sue opere.

Veniamo ora alle regole, un vero e proprio decalogo che merita qualche approfondimento²⁶. Il diritto-privilegio acquisito dagli utenti entrando a far parte della comunità virtuale di *DECAMERON* campeggia nella prima: «Chiunque in questa ‘villa’ può raccontare». La seconda impone ai narratori un tempo massimo di quindici minuti. La terza è un chiaro omaggio al modello letterario: «Ogni giornata ha un re o una regina». In particolare i ‘sovrani’ venivano comunicati con un *post* sulla bacheca del gruppo di settimana in settimana, a cui i diretti interessati potevano rispondere con un sì o con un no. Non avevano l’obbligo di narrare, ma dovevano scegliere il tema della giornata a loro assegnata e di comunicarlo entro le ore 9:30 del giorno previsto. La quarta regola concerne la materia dei racconti ed è significativamente intitolata «Storie come antidoto». In

²⁵ <http://www.klpteatro.it/decameron-elisabetta-carosio-intervista> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

²⁶ La sezione della pagina da consultare per le citazioni che seguiranno è quella delle *Comunicazioni*. Per chi non è iscritto a Facebook, ricordo che un modo funzionale per consultare i contenuti del gruppo è quello di servirsi della funzione *Cerca in questo gruppo* (simbolo la lente di ingrandimento sulla destra) andando alla ricerca della parola o della sequenza di parole desiderate. In merito al regolamento, in un *post* del 18 aprile 2020 Elisabetta Carosio riportava quella che credo possa considerarsi la stesura definitiva (con l’avvertenza che la decima regola contempla la possibilità che il regolamento possa subire modifiche *in itinere*).

perfetta corrispondenza con il capolavoro trecentesco il morbo vale solo come cornice in cui si iscrive l'azione di narratori, non è l'oggetto delle storie, che come nell'illustre modello dovrebbero servire da «antidoto» alla noia e alla solitudine dell'isolamento, svolgendo pure la funzione – lo provano i commenti ai *post* dei sovrani e ai video delle recite – di ricomporre la socialità minata dall'epidemia, anche in questo caso come per la brigata boccacciana. A tal proposito il 14 marzo 2020 Elisabetta Carosio chiamava direttamente in causa Boccaccio: «il 'morbo' è escluso dagli argomenti per ragioni filologiche poiché nel *Decameron* di Boccaccio fa da cornice narrativa». In un'intervista, però, teneva a precisare: «Non per questo ci astraiano dalla realtà. Sappiamo lasciare spazio alla cronaca, quando essa preme con le sue urgenze. Non a caso sospendiamo i racconti durante i discorsi del Presidente del Consiglio Conte». La norma, oltre a estromettere la pandemia dall'ampiezza del narrabile, invitava a scegliere temi «abbastanza aperti da dare ampio margine ai narratori»; temi possibilmente originali e storie autoconclusive, come ribadito in molteplici occasioni (e sono ammesse anche le poesie). La quinta regola prescriveva un massimo di otto narratori per serata, con estrazioni a sorte nel caso di un numero maggiore di candidati (le candidature scadevano alle ore 15:00). La sesta, la cosiddetta regola dell'«ora della tisana», fissava alle 21:30 l'inizio delle dirette. Sono state naturalmente le esigenze della vita reale ad aver imposto un orario serale, ben diverso da quello del modello letterario, nel quale, come è noto, i dieci (e non otto) narratori si riunivano nelle ore più calde della giornata. Per consuetudine gli incontri si aprivano con il re o con la regina di turno che introduceva i narratori della serata sorseggiando una tisana. La settima regola è quella del «*live*»: tutti i racconti dovevano essere recitati e registrati in diretta. Si è così generato un grande archivio video accessibile ai membri nella sezione *Media* della pagina; una sorta di servizio *streaming* di storie della buonanotte, che potrebbe essere perfezionato aggiungendo una sintetica descrizione del video del tipo tema-narratore-titolo che ne faciliterebbe la consultazione²⁷. L'ottava, la regola del «piacere», è quella che ha permesso a chi scrive di far parte del gruppo e di poterne dunque consultarne l'archivio digitale e la bacheca, senza aver mai preso parte alle *live* serali: nessuno della comunità, in altre parole, era obbligato a narrare o ad ascoltare i racconti. La nona è l'adesione degli utenti a tutte le regole «suggerite da fb [Facebook]»: gentilezza, cortesia, niente odio, niente *spam*, rispetto della privacy, ecc... Infine l'ultima concedeva la possibilità di perfezionare le regole in corso d'opera, «in base all'andamento di questi giorni e alle esigenze del gruppo». Nonostante un tale impianto normativo, davvero non comune per un gruppo Facebook, qualche concessione è stata fatta fin dalla prima serata: letture di storie non originali, qualche racconto a puntate e – per restare

²⁷ <https://www.facebook.com/groups/188289502496331/media/videos> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

nella metafora decameroniana – qualche Dioneo di troppo «non [...] costretto di dover dire novella secondo la proposta data»²⁸.

Le dirette sono iniziate il 25 febbraio 2020 e sono continuate, con cadenza giornaliera, fino al 4 maggio 2020, data fortemente simbolica, poiché giorno delle prime riaperture e dell'inizio della fase 2 dell'epidemia in Italia. In questo lungo periodo di tempo – ricordo che l'esperienza della brigata boccacciana si conclude in sole due settimane con il venerdì riservato alla preghiera e il sabato al riposo – la macchina di *DECAMERON – storie e antidoti per una buonanotte* si è fermata soltanto il 13 aprile, giorno di Pasquetta. Dal 4 maggio fino a metà di quello stesso mese le recite si sono tenute a giorni alterni, poi una volta a settimana, il giovedì sera, fino alla conclusione definitiva lunedì 15 giugno, come conseguenza dell'inizio della fase 3 e dunque di un sensibile alleggerimento delle misure di distanziamento sociale. Data dal valore simbolico ancora maggiore quella del 15 giugno: era infatti il giorno della riapertura dei teatri. Da segnalare come tutte le decisioni su date e cadenza delle recite siano state prese in modo comunitario e con spirito inclusivo, con sondaggi sulla bacheca e con assemblee sulla piattaforma Zoom.

Il 2 giugno 2020, quando ormai mancavano pochi incontri al termine, Elisabetta Carosio rendeva pubbliche le proposte per il futuro pervenute dai «decameronisti più scalpitanti»: 1) trascrivere i testi dei racconti e pubblicarli; 2) elaborare un format simile da proporre nel mondo reale; 3) declinare il format in modo tale da renderlo una «forma di intrattenimento per gruppi di amici nelle case»; 4) organizzare un raduno in presenza. Il punto 2 e il punto 4 hanno effettivamente trovato attuazione²⁹.

Il 26 febbraio 2021, a un anno e un giorno di distanza dall'inizio delle recite, l'amministratrice rivelava: «Abbiamo scritto un progetto per la città di Milano che tarda ad avere risposte, ma ne abbiamo intanto concepiti altri». Sulla bacheca, in data 22 aprile 2021 (quella dell'ultima comunicazione firmata dalla Carosio), si legge della partecipazione a un bando della Fondazione Cariplo «per iniziare a portare Decameron nelle città in forma di laboratori di scrittura e immaginazione». A riguardo le informazioni che oggi è possibile reperire sulla bacheca sono parziali e contraddittorie, poiché gli interessati ne discutevano su

²⁸ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 277.

²⁹ Si legge in quella stessa data in merito al punto 1: «L'idea della pubblicazione cartacea o *online* delle storie, anche se accompagnate da un diario della quarantena, è stata da un gran numero di persone giudicata inadatta a costituire una testimonianza della nostra esperienza in questo gruppo e perciò per ora scartata. Al suo posto qualcuno ha ventilato la possibilità di costruire un sito dove trasmigrare i contenuti di chi vorrà, magari in una versione editata e corredati di adeguata spiegazione sul momento della loro composizione. I contenuti vengono lasciati con fiducia a disposizione ma sono proprietà intellettuale dei loro creatori e non sarà possibile farne utilizzo libero per proprie creazioni». E sul punto 3: «Tra le fasce di cittadini a cui i membri del gruppo sono sembrati più interessati come possibili utenti del lavoro in presenza ci sono gli anziani. [...] Il lavoro nelle case per ora appare prospettiva troppo lontana per concentrarsi su una progettazione».

un gruppo a parte. Per esempio la forma laboratoriale non era contemplata a giugno dell'anno precedente, quando ancora si ipotizzava di registrare un marchio: «qualsiasi prosecuzione sarà più vicina alle esperienze di teatro partecipato e di comunità che non del teatro tradizionale»; le linee guida del *format* dovranno essere «le stesse che hanno regolato il gruppo ma declinate in contesti urbani»; in ogni caso «nessuna ipotesi in presenza sarà sostenuta senza reperimento fondi».

Un raduno si è tenuto nell'estate del 2020, mentre due serate 'speciali' del collaudato *format* si sono tenute il 22 dicembre 2020 ('Speciale Natale' con tema «il dono») e il 6 gennaio 2021. Da allora nella 'villa' virtuale non sono state più raccontate storie della buona notte. Diversamente da altri gruppi dello stesso genere, dove al termine della 'stagione' delle recite la bacheca è divenuta un contenitore di *spam* e pubblicità, *DECAMERON – storie e antidoti per una buonanotte* è ancora oggi facile da consultare. Questo per espressa volontà della sua ideatrice, consapevole evidentemente dell'interesse che un'iniziativa di questo tipo avrebbe potuto suscitare in futuro, magari proprio come oggetto di studio (non a caso è ancora possibile fare richiesta di iscrizione al gruppo). E difatti nell'importante comunicazione del 2 giugno l'amministratrice invitava la brigata a lasciare «questa pagina il più possibile pulita da comunicazioni sia pubbliche che private riguardo nostri spettacoli etc in modo che rimanga un documento e un archivio di questo periodo e non un comune strumento per sentirci». L'ordine cronologico dei *post* e dei video delle recite (una funzione di visualizzazione che può essere selezionata dagli utenti) è infatti sufficiente per orientarsi nel gruppo, come ho sperimentato io stesso.

Questa macchina organizzativa così ben strutturata – oltre tremila i membri attuali, ma presumibilmente il numero era maggiore nei mesi delle recite, e più di settanta moderatori – partiva con qualche problema tecnico e con un pubblico limitato principalmente all'area milanese, quella della sua ideatrice. Nel corso della prima serata, dal tema libero come nell'originale trecentesco ma con un paio di suggerimenti, venivano annunciati dalla regina Elisabetta Carosio solo quattro narratori³⁰. La prima storia, dal titolo verghiano *La libertà*, era un giallo sulla scomparsa di un pesce rosso di nome Roger, che prendeva decisamente spunto da una vicenda della serie televisiva *Boris*³¹. La seconda non era neppure un racconto originale, ma un agile esposizione della fiaba dell'illustratore cinese Chen Jiang

³⁰ Queste le indicazioni di Elisabetta Carosio: «Suggerimenti – il tema rimane libero ma per scongiurare l'horror vacui da cominciamiento suggerisco: 1) storie in cui ci siano di monaci cristiani o buddhisti o zen o come volete, conventi templi ed eremiti; oppure 2) storie dove ci sia un viaggio periglioso per mare, fiume, rigagnolo... acqua insomma». A questo link il video introduttivo della regina: <https://www.facebook.com/elisabetta.carosio/videos/10221256213535832> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

³¹ <https://www.facebook.com/francesco.bianchi1989/videos/10221599853455859> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

Hong, pubblicata in traduzione anche in Italia³². Era poi la volta della regina, che proponeva una «storia di un monaco e del bambino silenzioso» concepita nelle ore precedenti³³. L'ultima storia della buonanotte era invece la prima puntata di un racconto dal titolo *Un tempo chiamato mare*³⁴. La serata si concludeva con i saluti della regina, che ricordava il nome del sovrano del giorno successivo e il tema da lui scelto («l'oblio»)³⁵.

Non entro nel merito di questi e di altri racconti che ho avuto modo di ascoltare. Voglio invece concludere soffermandomi su una prassi diffusa, che riguarda le comunicazioni rilasciate dai regnanti nel momento in cui veniva da loro annunciato il tema del giorno; una prassi che mi ha favorevolmente colpito. Non di rado sono stati proposti modelli letterari a cui fare riferimento; preziose fonti di ispirazione per i tanti narratori improvvisati estranei al mondo teatrale e cinematografico (ricordo che lo sforzo creativo era notevole, in considerazione del poco tempo a disposizione per elaborare una storia che fosse attinente con il tema scelto). Converrà fare qualche esempio. Per «la storia nelle storie» si ricorda naturalmente il modello dei *Promessi sposi*; per «tra le sue mille sfaccettature, dove sta la verità?», tra i molteplici esempi – tra i quali uno molto pertinente alla pellicola *Rashomon* di Akira Kurosawa –, si cita la novella pirandelliana *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*; per «la crisalide», oltre a Kafka, si riporta integralmente l'omonima poesia di Montale, ma pure i versi finali di *Se avess'io* di Alda Merini; per «il buio che racconta» i versi iniziali del *Canto della tenebra* di Campana; per «Dove sono finiti i pettirossi?» (dove il volatile va inteso come una metafora della lotta per la sopravvivenza) alcuni celebri versi in traduzione di *Se io potrò impedire a un cuore di spezzarsi* di Emily Dickinson. Se a questo si aggiunge che in un'occasione la regina di turno si è servita persino dell'*I Ching*, il cosiddetto *Libro dei mutamenti*, con annesso lancio di monete, per scegliere il tema della giornata (e il responso del libro è stato «il sacrificio») si può affermare che alla letteratura (su Facebook!) sono state assegnate addirittura più responsabilità di quelle assegnate da Boccaccio molti secoli fa. Una letteratura che in tempo di pandemia non soltanto consola, diventa terapia di gruppo, ricostruisce la socialità, protegge dal contagio, ma è addirittura in grado di prendere decisioni e di mostrare con il suo esempio la giusta via da seguire

³² <https://www.facebook.com/martina.folena/videos/10221535582928536> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022). Per il racconto originale cfr. J. H. CHEN, *Lian*, traduzione di F. ROCCA, Milano, Babalibri, 2007. Per una sintesi della trama e per minime informazioni sull'autore cfr. <http://www.babalibri.it/catalogo/libro/lian> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

³³ <https://www.facebook.com/elisabetta.carosio/videos/10221256450301751> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

³⁴ <https://www.facebook.com/100008210748999/videos/2623348631282136> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

³⁵ <https://www.facebook.com/elisabetta.carosio/videos/10221256773229824> (data ultima consultazione 23 gennaio 2022).

Pandemia, scrittura, voci accademiche. I mesi del *lockdown* su Facebook

Rita Nicoli*

Abstract. *The essay proposes a sample analysis of some posts published during lockdown on the personal Facebook pages of some Italian academics. Their voice, given their social role, can be labeled as authoritative within the social network scenario. Particular attention is paid to Sergio Lubello (University of Salerno) who collected his posts in a recently published book. Other posts, by Sebastiano Valerio (University of Foggia), represent a starting point for a reflection on the widespread use of incorrect literary sources as well as on the dangerous disclosure of false data on social networks. Another interesting aspect is related to the images of private quarantine places; the analysis of said images was carried out by considering posts by Fiorenzo Toso (University of Genoa), Piero Pieri (University of Bologna) and Vincenzo Caputo (University of Naples Federico II), which point to an idea of the house as a 'scenic space' during lockdown, and to a possible convergence of private and public sphere.*

Riassunto. *L'intervento propone un'analisi a campione di alcuni post comparsi, nel periodo di lockdown, sulle pagine personali di Facebook di alcuni accademici italiani, la cui voce, dato il loro ruolo sociale, è certamente autorevole entro l'orizzonte d'uso del social network. Più ampio spazio dà il saggio a Sergio Lubello (Università di Salerno) il quale ha raccolto i suoi post in un libro recentemente pubblicato. Alcuni post di Sebastiano Valerio (Università di Foggia) danno invece la possibilità di riflettere sul ricorso diffuso a fonti letterarie scorrette o sulla divulgazione pericolosa di falsi dati. Un altro aspetto di grande interesse è relativo alle immagini dei luoghi privati della quarantena per un'analisi del quale si sono considerati alcuni post di Fiorenzo Toso (Università di Genova), Piero Pieri (Università di Bologna) e Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II) che inducono ad una riflessione sulla casa come 'spazio scenico' di cui, durante la chiusura per la pandemia, si sono offerti su Facebook scorci nella direzione dell'annullamento del confine tra privato e pubblico.*

La crisi sanitaria in corso da più di un anno continua a determinare ripercussioni notevoli sulla comunicazione anche nei racconti dispersi in *post* su *forum* e *social media*, fino a produrre un accumulo imponente di scritture scientifiche e narrative. In simili contesti comunicativi, la parola scritta fotografa un momento, assicura un ancoraggio non certo temporaneo, diventando talvolta una risorsa efficace contro l'assedio del morbo.

Facebook in questo senso funge da autentico prisma di rifrazione, permettendo di scorgere e di comprendere le individuali scansioni degli eventi che di *post* in

* Università del Salento, nicoli.rita@libero.it

post si dipanano, sviluppando talvolta riflessioni e dibattiti che coinvolgono una pluralità di interlocutori, grazie alla crescita esponenziale delle visualizzazioni, poiché il pubblico non è un destinatario inerme, ma – come sappiamo – può scegliere di entrare direttamente nel testo, commentarlo esprimendo condivisione, dissenso, gradimento.

L'idea di questo intervento è venuta dalle volontà di incrociare alcune voci etichettabili come più autorevoli entro l'orizzonte d'uso del *social* in quanto appartenenti a docenti di alcune università italiane. Il metodo alla base di questa analisi, che ovviamente può procedere in questa sede solo per limitatissimi campioni, credo sia replicabile con un approccio più ampio e sistematico e possa evidenziare nessi o divergenze di lettura degli eventi legati all'emergenza sanitaria da parte dei referenti intellettuali dell'Accademia che, in modo sistematico o estemporaneo, hanno optato per un uso sorprendentemente più esposto della comunicazione sui *social* e, nella contingenza della situazione pandemica, hanno profuso la loro creatività scrittoria in quel laboratorio potenziale che può essere Facebook. Si tratta di una ipotesi di indagine che si colloca nel momento iniziale della ricerca, quello che il prof. Angelo Turco, presentando questo *webinar*, con un suo *post* del 5 aprile 2021, ha definito il momento delle idee e quindi «il momento più aperto e largamente interrogativo»¹.

La piattaforma del *social*, com'è noto, è orientata a valorizzare la semplicità del discorso, a costruire spazi brevi e condensati di dialogo, raggiungendo numeri di lettori neanche lontanamente paragonabili a quelli delle pubblicazioni cartacee o in formato digitale.

La tastiera delle possibilità espressive che offre Facebook è molto vasta e gli standard contenutistici e formali non sempre elevati: ciò che fa la differenza è quindi la combinazione di cultura alta e sensibilità, e il taglio interpretativo, il controllo perfetto del linguaggio, anche – come vedremo – di quello poetico. Nel caso specifico dell'indagine qui approntata, il ruolo sociale dello scrivente funge da “certificato di garanzia” ed inoltre altri caratteri sembrano rispondere ad alcuni indici distintivi, ad esempio il fatto che in qualche caso l'ideazione dei *post* sembra inquadarsi in un progetto di comunicazione più ampio, che trascende il luogo – la piazza mediatica – eludendo il principio di stringatezza discorsiva tipico di Facebook a favore piuttosto di un carattere serrato delle argomentazioni, sostenute da un vigoroso rigore critico.

È appena stato pubblicato, presso la casa editrice romana L'Erudita, il libro dal titolo (*Im*)pressioni. Diario minimo durante la pandemia, una raccolta dei post pubblicati da Sergio Lubello (Università di Salerno), che ripercorre i suoi giorni di isolamento del primo *lockdown*. Parto da qui perché questa esperienza, più di altre, colpisce per la coesistenza dei parametri appena esposti. Con il *Diario*

¹https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1090605428114279&id=100014944964561 (data ultima consultazione 22 gennaio 2022).

minimo, nato prima come insieme di embrionali appunti privati e sparsi poi proiettati verso l'esterno dalla bacheca del profilo *social* dell'autore, abbiamo un mosaico testuale con un piano di ideazione ben programmato e definito, i prolegomeni cioè del libro.

Il lento accumularsi dei giorni, i dettagli della quotidianità, le parole, le immagini e i commenti che si alternano puntualmente sulla pagina scritta creano una sorta di rete di partecipazione attiva tra chi scrive e chi legge, fino ad ingenerare l'attesa della pubblicazione, imputabile alla sistematicità di scrittura dei post.

Una prima riflessione sul titolo: evidente il richiamo alla rubrica che sin dal 1959 Eco teneva su «Il Verri», annotando osservazioni di costume e parodie ispirate dall'attualità, sfoghi ed elzeviri, ma dalla scelta dell'aggettivo "minimo", al di là dell'ovvio riferimento, traspare l'interesse dell'autore per la *short story*, per un tipo di scrittura rinnovata, sul calco del minimalismo americano, che interseca la voglia di raccontare storie minime, brevi, con particolare attenzione all'usualità del quotidiano in questo caso accentuata dalla quarantena a una obbligata ripetitività. I post su Facebook iniziano a configurarsi come progetto di comunicazione più ampio nello scarto segnato dalla visibilità, quando cioè, attraverso una specifica opzione, cominciano a rivolgersi non solo agli 'amici' dell'utente ma ad un pubblico vasto e non necessariamente noto. È il decimo giorno di isolamento, il 17 marzo 2020 e l'esordio del Diario avviene con la descrizione emotivamente partecipata di uno scenario di cronaca nazionale: tra aerei cancellati e frontiere non più oltrepassabili.

Ben presto la scrittura precipita verso la memoria personale più struggente, la grande gravidanza autobiografica acquista progressivamente spessore partendo dal motivo funebre dei numeri della pandemia:

20 marzo

Diario minimo. Tredicesimo giorno di isolamento

Il privilegio dell'ultimo respiro.

L'orrore di certe vicende non le vedi nei numeri, anche se leggo che abbiamo superato l'11 settembre, il numero dei morti in Cina, i morti del terremoto dell'Irpinia, insomma record sufficienti perché finalmente il capo del governo dichiarare almeno un momento (il primo) di lutto nazionale.

Non mi appassiono alle curve, al picco, agli andamenti, al numero dei guariti. Cerco di immedesimarmi invece tra i familiari delle vittime. Non mi capacito. L'esercito sta 'smaltendo' le salme di Bergamo, incontenibili; ha trasportato bare verso il forno crematorio di Modena. Mi chiedo se ai parenti sarà restituita almeno un'ampolla, ciò che resta di un loro familiare, polvere da disperdere al vento.

Quando mio padre stava per lasciarci ho potuto stargli vicino per tutti i suoi ultimi giorni, ho potuto raccogliere il suo ultimo respiro, ho potuto dargli un ultimo bacio. Per mesi di notte quell'immagine è stata il mio incubo ricorrente,

ho avuto attacchi di panico per più di un anno, forse due. Ora invece penso di aver avuto un grande privilegio. Vorrei tutti i miei sonni ancora popolati da quel respiro piuttosto che vedermi portar via qualcuno senza un ultimo abbraccio, e ritrovarlo in un'urna².

Sono qui condensati temi portanti e intramontabili: affetti, morte, memoria, fragilità, terrore dell'oblio, conforto del ricordo.

Lubello chiama anche in causa la parola poetica, scommette sull'azzardo della volontaria decostruzione e manipolazione, della ri-scrittura, nella ricerca di strategie linguistiche tese a restituire la condizione emotiva dell'attesa di rinascita, destinata a quella data, ad essere di molto procrastinata:

21 marzo

Diario minimo. Quattordicesimo giorno di isolamento
Primavera rimandata

Si sta
come di primavera
gemme solitarie
che non sbocciano³.

Posto che da un testo-matrice si può generare un numero virtualmente infinito di filiazioni, di riscritture, con fini diversi, qui il costrutto del calco ungarettiano traslocato nel *post* inquadra non il tema della caducità ma quello antitetico della nascita/rinascita in una prospettiva che ne evidenzia la frustrante impossibilità contingente. La pandemia ha cioè generato un corto circuito nel ritorno periodico della vita, come se ne avesse temporaneamente sospesa la ciclicità. L'incipitario impersonale "si sta" disarciona la dimensione individuale per rafforzare quella collettiva, come Ungaretti voleva riferendosi alla stagione speculare alla primavera «rimandata» di Lubello, l'autunno, che accomunava appunto i soldati alle foglie nella precarietà del fronte.

Lubello inizialmente sceglie il messaggio formato di solo testo ma, molto presto, opta per una configurazione espressiva, tipica di Facebook, che avvicina universi semiotici diversi, il visivo e il verbale, che interagiscono potenziandosi reciprocamente per esprimere in modo più efficace i suoi stati d'animo o le sue "necessità" comunicative. Le immagini accompagnano le narrazioni in cui spesso prevale la componente emotiva investendola di un carattere maggiormente impressionistico, ma scortano anche la riflessione relativa agli effetti sull'etica

² <https://www.facebook.com/sergio.lubello/posts/10221599205271305> (data ultima consultazione 22 gennaio 2022).

³ <https://www.facebook.com/sergio.lubello/posts/10221612068912888> (data ultima consultazione 22 gennaio 2022).

delle comunità obbligate al «distanziamento sociale che è a un passo da quello emotivo», definendo così una “grammatica” del racconto assai peculiare. Un esempio su tutti che anche in questo caso coinvolge un riferimento letterario, affidato proprio all’immagine, implicito ma immediato: la foto di una ginestra risalta nella pagina Facebook a corredo del post del ventesimo giorno di isolamento:

27 marzo.

Diario minimo. Ventesimo giorno di isolamento.

Ground zero

Dal panettiere, mattina presto; intorno un silenzio agghiacciante, interrotto solo dallo stillicidio di una pioggia fastidiosamente cadenzata. Due clienti prima di me, uno dentro, uno fuori. La distanza superiore al necessario, due metri, forse tre. Ma la distanza vera era di chilometri, incalcolabile. Come se dirsi buongiorno e scalfire quel silenzio con le parole aumentasse il contagio. Ecco, ho avuto paura. *Lockdown*, distanziamento sociale e tutto il lessico angosciante che definisce ora il nostro spazio e il nostro modo di vivere di questi giorni. E ho avuto un senso di ripulsa: le misure di sicurezza e le norme a cui attenersi non dicono che dobbiamo anche diventare quelli della pietra. E così, arrivato il mio turno, ho gridato buongiorno e ho scandito, sillaba dopo sillaba, ogni cosa che volevo, e ho aggiunto parole in più, sillabe superflue, anche parole al vento per dire ‘ci sono’. Come se quel dire rappresentasse la salvaguardia di ciò che stiamo perdendo. Tornato a casa, ho abbracciato mia madre, e poi ancora, e poi ancora. E ho detto delle parole in più, anche quelle che di solito non dico, anche quelle che spesso sottintendiamo. Non voglio sottintendere più nulla. E ho bisogno di abbracciare più di prima e di accertarmi che tutto questo stia avvenendo fuori, non dentro di noi⁴.

L’immagine della ginestra non è solo corredo del testo, ma un fine elemento in equilibrio con esso, utile a rappresentare una persistente volontà di non resa al silenzio. La ginestra è il corrispettivo visuale della parola gridata, scandita sillaba dopo sillaba, ampliata fino allo sconfinamento nel superfluo, è l’esternazione di un caparbio opporsi al preoccupante atteggiamento fatalisticamente rassegnato di chi, in quelle prime settimane di distanziamento, pensava che «scalfire quel silenzio con le parole aumentasse il contagio».

Se la ginestra è simbolo di una natura che rinasce dalla distruzione, quindi della forza stessa della vita fisica delle cose, l’immagine scelta da Lubello è anche un invito alla ricerca di una forma diversa di forza, costituita appunto dalla parola, dal suo infinito potere di risarcire del silenzio della clausura e di colmare necessarie e raccomandate distanze.

⁴ <https://www.facebook.com/sergio.lubello/posts/10221686914823989> (data ultima consultazione 22 gennaio 2022).

A questo proposito, scriverà ancora l'11 aprile in un post della sua pagina FB con un titolo che ancora una volta chiama in causa il poeta recanatese *Il sabato del villaggio (Leopardi reloaded)*

Un salto dal panettiere, uno in farmacia, uno dal giornalaio ... il tutto nell'arco angusto di 100 metri.

Ho incrociato umani con mascherine che impedivano alle bocche di inarcarsi in un accenno di sorriso, di dire buongiorno.

Amo il silenzio, quando lo cerco, quando studio, quando è rifugio, ma tra le persone, lungo le strade che si riempiono di sole, nella vita che non pulsa più di un paese mi intimorisce, mi disorienta non poco; è un silenzio anomalo, un concentrato di non detto, nascondimento di paure.

Se poi si aggiungono i gesti repressi, gli occhi non dischiusi, il silenzio si fa tombale, ti attraversa. Tace tutto, il verbale, il non verbale, financo i movimenti degli occhi: è un silenzio silenzio, vuoto di senso.

Alla terza mascherina ardisco di dire "buongiorno"; in risposta un passo che accelera, in fuga, come se avesse colto qualche mia intenzione di intrattenermi a parlare.

Mi chiedo se il troppo silenzio non dipenda anche dalla paura del respiro altrui.

Mi chiedo se il troppo silenzio non sia anche rinuncia. Rinuncia a riempire due metri di distanza con almeno due parole. Giusto due. Una parola al metro⁵.

La frequenza di pubblicazione è per Lubello praticamente quotidiana. Si è dato qui solo qualche esempio circoscritto per lo più ai giorni iniziali del primo *lockdown*, esempio che certamente invoglia ad una analisi sistematica dell'insieme di *post* distribuiti su un più ampio intervallo di tempo e che potrebbe essere relativa ad un numero elevato di autori, superando le paratie stagne delle varie discipline.

In quel marzo del 2020, gli intellettuali hanno anche cercato di interrogare le contraddizioni inestricabili della situazione, la confusa molteplicità degli umori che essa suscitava, dando risposte diverse e mai esaustive, tra le molteplici argomentazioni che scorrevano anche sul *social*.

Nel gennaio del 2020 vedeva la luce, con un tempismo straordinario, il volume *L'ultima peste. Noja 1815-16*, curato da Pietro Sisto e da Sebastiano Valerio (Università di Foggia), e la notizia della pubblicazione veicolava anche su Facebook. Si tratta degli Atti del convegno di studio "Noja 1816: l'ultima peste", organizzato nella cittadina barese di Noicàttaro in occasione del bicentenario del contagio, i cui singoli contributi permettono di ricostruire aspetti noti e meno noti di quell'evento infausto, restituendo l'immagine di una comunità cittadina disorientata tra i provvedimenti di una autorità politico-amministrativa

⁵ <https://www.facebook.com/sergio.lubello/posts/10221867078047957> (data ultima consultazione 22 gennaio 2022).

impreparata a quel dramma eccezionale e le prescrizioni di una scienza medica al tempo non ancora in grado di concordare un esauriente paradigma per la sua eziologia, ma comunque almeno intuitivamente capace di isolare con i «muri della peste» quelle che oggi chiamiamo «zone rosse». Un aspetto senza dubbio suggestivo è relativo all'analisi di come la peste avesse fortemente agito nell'immaginario collettivo, evocando paure ancestrali, spesso inibendo il discernimento e il raziocinio e facendo proliferare assurde dicerie.

Da alcuni *post* di Valerio, emerge con taglio spesso ironico e mordace, la polemica contro la crescita esponenziale delle «sciocchezze in rete», come le definisce in un *post* del 26 marzo, contro la semplificazione estrema, la divulgazione pericolosa di falsi dati, la ricerca degli “untori” e la propaganda alle paure. Valerio, proprio nella direzione dell'arginamento, usa la letteratura come specola interpretativa del presente, così scriveva il 22 aprile 2020:

Ho aperto fb stamattina e ho imparato che il virus non esiste, che il governo vuole tenerci in casa per fare le prove della dittatura, che lo stato è il vero nemico più del Covid19, che i meridionali speculano sulla pandemia, che il virus è stato prodotto ad arte dalla Cina per far crollare il mercato mondiale, che le scuole restano chiuse perché il ministro è idiota, che il virus è un ridicolo incantesimo. Insomma ha sempre ragione Manzoni, citando Pietro Verri: «piace più d'attribuire i mali a una perversità umana, contro cui possa far le sue vendette, che di riconoscerli da una causa, con la quale non ci sia altro da fare che rassegnarsi. Un veleno squisito, istantaneo, penetrantissimo, eran parole più che bastanti a spiegar la violenza, e tutti gli accidenti più oscuri e disordinati del morbo»⁶.

Ciò conferma, se mai di una conferma ci fosse bisogno, che le reazioni umane e sociali nei confronti delle pandemie non cambiano e che la letteratura, sempre nella storia, illumina la dimensione universale dell'uomo trascendendo la singolarità dell'evento.

Sempre grazie a un altro *post* di Sebastiano Valerio, possiamo mettere in luce un ulteriore punto di attenzione che è rappresentato, come suggerisce la parola *fake* del titolo del seminario, dall'analisi del ricorso diffuso a fonti letterarie errate e della frequenza di citazione delle quali, prima della condivisione, non viene accertata né l'origine né la correttezza.

Contro il citazionismo selvaggio, scrive Valerio il 10 marzo: «Non per essere pedante, ma questa cosa Manzoni non l'ha mai scritta»⁷ riferendosi all'immagine con uno stralcio di testo impropriamente attribuito a Manzoni che recita:

⁶ <https://www.facebook.com/sebastiano.valerio/posts/10220648771042334> (data ultima consultazione 22 gennaio 2022).

⁷ <https://www.facebook.com/sebastiano.valerio/posts/10220199855539727> (data ultima consultazione 22 gennaio 2022).

Sono partiti prima della mezzanotte. Nonostante le grida che proibivano di lasciare la città e minacciavano le solite pene severissime, come la confisca delle case e di tutti i patrimoni, furono molti i nobili che fuggirono da Milano per andarsi a rifugiare nei loro possedimenti in campagna. [I Promessi Sposi – A. Manzoni] Peste del 1630.

Partendo da questo *post* di Valerio che smaschera uno dei tanti falsi letterari rimbalzati sulle bacheche di Facebook dei “non addetti ai lavori”, possiamo valutare quanto sia sfidante comprendere le ragioni e le dinamiche per cui durante la pandemia, più o meno in tutte le sue fasi, si sia manifestata la tendenza a sfruttare l’autorità del nome e la superficie di somiglianza con i testi veri della nostra tradizione letteraria, per divulgare oggetti testuali falsi o distorti. Una prima constatazione è che si tratti spesso, come in questo caso, di stralci dal forte potenziale rappresentativo in grado, in qualche misura, di fornire risposte interpretative al contesto pandemico.

Un altro aspetto di grande interesse è relativo alle immagini e ai *post* dei luoghi privati della quarantena. Il circoscritto recinto familiare in cui in quei primi mesi di chiusura si sono costruite complesse relazioni territoriali ed emotive ha indotto migliaia di utenti a postare foto di soglie, finestre e balconi, piccoli e rappresentativi frammenti delle imboccature domestiche, funzionali ad esprimere in alcuni casi la riconfigurazione di microgeografie segnate dalla cifra della rassicurante intimità, in altri casi utili invece ad esprimere la bramosia dell’oltre.

Con una feconda intuizione il 24 marzo 2020 Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II) scrive:

‘Chiusi in casa’. Da circa un mese. Mi sono chiesto in che modo la letteratura abbia provato a ragionare su questa chiusura necessaria e l’ho fatto pensando a una forma, come quella teatrale, per la quale – più che per ogni altra – l’ambiente è messaggio, la scenografia è contenuto. Mi sono venute in mente tre opere novecentesche, più e meno note, del teatro napoletano: *Notte di neve* di Roberto Bracco (1906), *Napoli milionaria!* di Eduardo De Filippo (1945) e *Le cinque rose di Jennifer* di Annibale Ruccello (1980), tutte ambientate in luoghi angusti (il ‘basso’, il monolocale) [...]⁸.

Nella duplice e antitetica essenza di nido e prigionia, la casa diventa lo spazio scenico di cui si offrono su Facebook scorci nella direzione dell’annullamento del confine tra privato e pubblico, dacché la pandemia ha reso necessario ibridare l’uso degli spazi domestici facendoli incontrare con quelli esterni; è confine entro cui si elabora quindi anche un ripensamento della sua stessa valenza. Nel tempo

⁸ <https://www.facebook.com/vincenzo.caputo.779/posts/10222875394781725> (data ultima consultazione 22 gennaio 2022).

dilatato oltremisura del confinamento, la casa è divisa, suddivisa e osservata in ogni suo anfratto ed alcuni suoi luoghi maggiormente rappresentativi diventano oggetti di breve e dense narrazioni. Scriveva Fiorenzo Toso (Università di Genova) il 23 marzo:

Allora, questa era una stalla per muli, poi fu un'osteria, per un certo tempo un magazzino, e adesso, col decadere dei costumi, è il posto dove tengo i libri. Da capo a fondo son 16 passi dei miei, e un'andata e ritorno richiede circa mezzo minuto. Fate voi il conto di quanti passi occorrono per riempire un'ora, che è il mio tempo quotidiano di attività fisica. Fino a quando era permesso infilavo il carruggio e in pochi minuti ero in aperta campagna. Potrei farlo ancora, sono cresciuto su questi monti e conosco sentieri dove nemmeno le più occhiate guardie municipali del mio bravissimo sindaco potrebbero scovarmi. Lui lo sa, e non credo che potrebbe mai pensare di pizzicarmi. Ma per rispetto di chi soffre in un letto di ospedale, e di chi si sacrifica ad assisterlo, e di tutti i miei concittadini e compatrioti che se ne stanno tappati in casa rispettando le regole, non lo faccio e non lo farò fino a quando non mi diranno che è di nuovo permesso. E chi mi conosce di persona può immaginare quanto mi manchino i monti e quanto, del resto, mi manchi il mare che ho di fronte e che “sento” e che non posso vedere. Dalla finestra della stalla, però, ogni 16 passi vedo i limoni, e per ora tanto basta⁹.

Toso sembra coinvolgere non solo l'aspetto ovviamente identitario rappresentato dai suoi libri raccolti in quel luogo chiuso che ha cambiato la sua funzione nel tempo, ma anche la memoria dilatata sui luoghi aperti circostanti, dichiarando il desiderio nostalgico di ripercorrerli. Nei 16 passi della stanza descritta da Toso paradossalmente tutto ciò che maggiormente catalizza l'attenzione del lettore del *post* è l'esterno più lontano, è ciò che è ricordato o desiderato, ciò che sta fuori da quel perimetro – carruggi, campagne, mare, monti – ciò che sta oltre l'epifania cromatica dei montaliani limoni. I limoni, anche per assonanza, costituiscono un 'limine' al di qua del quale la quarantena relega lo studioso genovese e che, come sottolinea la congiunzione 'però', bastano a confortarne, almeno temporaneamente, il disagio.

Anche Piero Pieri, che pure commenta in un lungo *post* del 26 aprile la possibilità di entrare tramite Facebook nelle case degli altri, di vederli seduti nei *selfie*, incastonati tra i loro arredi, soli come in un quadro di Hopper o in gruppi familiari, è poi davanti ad un vasto paesaggio umbro che trasfonde in un *post* le implicazioni emozionali del panorama. Così scrive il 24 maggio 2020:

Vivo in Umbria da un anno e, nel punto in cui abito, il diametro da me visitato non supera i 30 km. Assisi, Perugia, Foligno, Valfabbrica, Gualdo

⁹ <https://www.facebook.com/fiorenzo.toso/posts/10216692074915064> (data ultima consultazione 22 gennaio 2022).

Tadino. Mi sono infetato in questa porzione di verde collinare, come anni fa sognavo di infetarmi in un villaggio cambogiano senza elettricità. Per ora questo paesaggio mi compensa, abita nella mia vista come una gaia folla cittadina abitava il mio cervello sociale. Questo nulla è un tutto, questo silenzio è un concerto di voci interiori e di ricordi riemersi da una infanzia lungamente trascorsa in campagna. Non sono un seguace di Rousseau, mi limito a registrare l'animus del cittadino. Capisco gli stranieri e non pochi abitanti di metropoli che vivono qui da mezzo secolo¹⁰.

È un paesaggio salvato dalla miopia del progresso, quindi, riscoperto nei consentiti pochi metri di allontanamento dalla propria abitazione e davanti al quale il passato della memoria investe il presente della fragilità. Uno sguardo al futuro invece, melanconico e disarmato in verità, Piero Pieri lo rivolge in un *post* abbastanza recente, dell'11 marzo del 2021, evocando l'immagine dell'*Angelus novus* di Paul Klee nella celebre interpretazione che ne fece Benjamin il quale elevò quell'immagine ad allegoria della sua scrittura. Questo il testo di Pieri, che riprende quello di Benjamin:

Il nuovo ventennio ha nettamente strutturato questo secolo. Ma noi, nati nel '900, siamo come l'angelo di Klee, di cui parla Benjamin: ognuno di noi oggi è in volo col suo carico di storia, e per questo il volto è rivolto al passato. Dove s'impone una catena di eventi, noi vediamo una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai nostri piedi. Noi, angeli di una certa storia, vorremmo destare i morti del passato, il nostro morto passato, e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, la tempesta s'è impigliata nelle nostre ali, ed è così forte che non possiamo chiuderle. Questa tempesta ci spinge irresistibilmente verso il prossimo futuro che però non ci appartiene, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a noi fino al cielo. Ciò che chiamiamo divenire, è questa tempesta. Ciò che chiamiamo storia è questo cumulo di rovine. Ciò che oggi siamo è questo continuo stato di emergenza. Neppure dentro a questa angosciante pandemia siamo all'inizio di una nuova rigenerante conoscenza. Esistiamo gratuitamente senza intuire quale destino toccherà alle generazioni future. Perché il nostro futuro, come il passato, è già stato, e per questo procediamo pari passo con la nuova generazione pur appartenendo a epoche diverse; divisi e uniti fra una certa idea di memoria storica senza più futuro e un solo comune inquietante presente¹¹.

¹⁰ <https://www.facebook.com/piero.pieri.94/posts/10217044620924688> (data ultima consultazione 22 gennaio 2022).

¹¹ <https://www.facebook.com/piero.pieri.94/posts/10218953055714365> (data ultima consultazione 22 gennaio 2022).

Intorno a Sergio Lubello* *(Im)pressioni. Diario minimo durante la pandemia, Roma, L'Erudita, 2021*

Marcello Aprile** *in dialogo con l'autore.*

Abstract. *During the lockdown, Sergio Lubello moved to his hometown, Presicce, in the province of Lecce. Between remote lectures and scientific activities slowed down by the pandemic, he spent some time each day narrating the pandemic - initially on his Facebook page, through a series of posts in which he continually oscillated between reflections on what is happening around him and personal memory. The collection of posts has become a book in the form of a diary, on whose content the author talks with Marcello Aprile.*

Riassunto. *Durante il lockdown, Sergio Lubello si trasferisce nel suo paese natale, Presicce, in provincia di Lecce. Tra lezioni a distanza e attività scientifiche rallentate dalla condizione pandemica, dedica ogni giorno un po' del suo tempo alla narrazione della pandemia. Inizialmente lo fa dalla sua pagina di Facebook, attraverso una serie di post in cui oscilla continuamente tra riflessioni su ciò che accade intorno e movimenti diversi di memoria personale. La raccolta dei post diventa un libro in forma di diario sul contenuto del quale l'autore dialoga con Marcello Aprile.*

APRILE Il tuo libro va ad incrementare il *corpus* testuale delle testimonianze sulla pandemia e dà inizio a una nuova tipologia narrativa che farà riflettere, anche a distanza di anni, sul periodo che abbiamo vissuto. Una prima considerazione che voglio fare è sulla scelta della forma, il diario, che tu da subito precisi non essere solo una semplice narrazione o racconto, ma piuttosto uno «scavo con smottamenti», un vero e proprio «disseppellimento» di ricordi. La memoria ha quindi una grande centralità nell'«isolitudine» che impone il presente.

LUBELLO Questo *Diario* si può ascrivere certamente a una già abbondante letteratura di testimonianza della pandemia, come racconto personale del «presente sospeso» che abbiamo vissuto e che, in forme diverse, continuiamo ancora a vivere. Ma è anche un viaggio all'indietro – *à rebours* lo definisco in uno dei titoli che accompagnano i novanta giorni del *Diario* – perché nell'isolamento non solo è cambiata la nostra condizione spaziale abituale, ridotta al luogo in cui ognuno ha vissuto isolandosi, ma è cambiata anche quella temporale, che è diventata sì una dimensione di sospensione, ma anche, almeno per alcuni, occasione di movimento all'indietro, verso il passato. Io ho trascorso un lungo periodo, non solo quello del primo *lockdown*, nel paese in cui sono nato, a Presicce, in Salento, nella mia casa d'origine, dove vive mia madre, e non a

* Università di Salerno, slubello@unisa.it

** Università del Salento, marcello.aprile@unisalento.it

Roma dove ho la mia casa né a Salerno dove lavoro. E quindi è stato inevitabile l'essere catapultato di continuo, attraverso gli oggetti, le foto, financo i vicoli e le strade del paese, nel tempo e nei luoghi del passato, dell'infanzia e dell'adolescenza, di quel periodo della mia vita che va all'incirca fino alla fine del liceo.

In queste dimensioni diverse, non ordinarie, ma straordinarie, di spazio e di tempo ho potuto non solo, come tutti, osservare con preoccupazione e talvolta paura ciò che succedeva via via intorno a noi, l'inasprirsi veloce della pandemia, ma sono riuscito anche ad aprire una sorta di dialogo con me stesso attraverso un continuo, spesso casuale riaffiorare di ricordi, di suoni, di parole del dialetto... una serie di quelle accensioni che potrei definire proustiane, che capitano a tutti, ma che in quel periodo sono state un susseguirsi continuo perché venivo di continuo sollecitato a rivisitare il passato in un luogo, la casa dell'infanzia, che di per sé veicola facilmente questi recuperi memoriali: bastava che mi girassi e dietro ogni angolo, ogni oggetto, ogni foto un ricordo, un richiamo, un recupero. Un esempio tra i molti oggetti 'ritrovati': la fisarmonica che ho suonato alle elementari e associata a un ricordo di mio padre (giorno 23 maggio, dal titolo *Lo sguardo degli oggetti*, pp. 150-151).

Ecco perché la dimensione dell'isolitudine – parola che mi piace molto e di cui parlo il giorno 21 aprile (pp. 89-90) – ha anche in sé una connotazione positiva: l'isola non ha contatti con la terraferma, ma ha intorno il mare, consente altri sguardi, produce anche un effetto serra di vita perché è in quel momento il tuo unico spazio possibile, circoscritto, apparentemente angusto, ma che puoi superare attraversandolo nel tempo in un andirivieni continuo; «sbirciando in alto, verso il soffitto, tra le stanze, qua e là in casa, e fuori dall'uscio, spalancando le finestre, provo quasi quel sentimento che descrive la separatezza tipica dell'isola, l'isolitudine – bellissimo termine. Fuori, le case vicine, l'isolato, il quartiere, tutto ha smesso di essere come prima collegato con la tua casa in vasi comunicanti, e il contatto fisico con l'esterno sembra interrompersi nelle pareti murarie che stabiliscono il confine. Nella casa-isola lo spazio interno si parcellizza, con moltiplicazione di luoghi, anfratti, divisori, posti a sedere e anche gli angoli angusti si allargano allo sguardo per ospitare porzioni della tua giornata: il microcosmo deve adattarsi a rappresentare il macrocosmo da cui siamo fuggiti o da cui siamo stati allontanati».

Perciò, come dicevi giustamente, il *Diario* registra un periodo che è stato un continuo 'scavo con smottamenti', espressione che ho usato in un passo della giornata del 7 maggio, riportato anche in epigrafe al volume perché in qualche modo riassume quel viaggio memoriale (pp. 121-122): «I diari che scriviamo, che alcuni scrivono di questi tempi, non sono per forza o soltanto narrazione, racconto. Sono scavi, con smottamenti. Movimenti, talvolta contrari. Recuperi inattesi. Sguardi ravvicinati, o di sbieco. Incontri fortuiti, non sempre rassicuranti. Disseppellimenti, spesso di ricordi rimossi. Ritrovamenti accidentali, subitanei.

Coacervo di spigoli, anche contundenti. Ma sono soprattutto conversazioni solitarie. Tra te e te, di fronte mai come ora per così tanto tempo».

APRILE I tanti ritrovamenti riguardano di fatto anche le parole, le parole del dialetto di Presicce, parole che riaffiorano e diventano connotative di quel microcosmo, diventano testimoni del passato ed entrano in quella scrittura con la quale il passato sepolto viene recuperato, come dici nella pagina del 1 maggio 2020.

LUBELLO Come ho detto, nel recupero spesso involontario del passato hanno trovato posto molte parole, anche del dialetto o dell'italiano regionale della mia terra; parole che ho (ri)sentito per caso, in fila in un supermercato o andando dal giornalaio, e che mi hanno immediatamente rievocato momenti in cui quelle parole mi appartenevano o facevano parte del mio orizzonte comunicativo quotidiano. La scrittura mi ha aiutato a focalizzare alcuni ritrovamenti e ad agganciarli ancora una volta a episodi del passato, in parte rimossi o diventati quasi evanescenti, episodi che la memoria ha rischiarato e recuperato. Sì, sono state le parole ad accompagnarmi in quel movimento *à rebours*, veicolando antiche familiarità e quotidianità verso un mondo ancestrale con il quale mi è piaciuto rientrare in contatto; contatto importante, direi salvifico. Citavi la pagina del primo maggio: ho intitolato quella giornata, giusto per tornare a Proust, *À la recherche du monde perdu* in cui ricordo, per es., una discussione piacevole con alcuni colleghi sul nome e sulla forma del *panaro*, il cesto che abbiamo visto in alcune immagini dei telegiornali della Napoli solidale. Scrivevo: «Ma in chi ha attivato percorsi di memoria, quel panaro veicola antiche quotidianità. Non borse di plastica indistruttibili, ma un semplice intreccio di vimini frutto della sapienza dei contadini del Sud, che oggi semmai richiama un mondo un po' gozzaniano di piccole cose, non di grandi oggetti, per nulla luccicanti, più adatti alla penombra ma forse più resistenti all'oblio. Almeno per chi cerca di interrogare le cose e trovare nessi con il passato da cui viene, si tratta di un filo a tratti latomico ma continuo; se lo recidi rischi di restare claudicante, forse per sempre» (p. 108). Ho raccolto in un taccuino molte delle parole 'ataviche' che ho recuperato; un giorno, chissà, con l'attenzione da linguista, spero di farne qualcosa.

APRILE Il *Diario* non resta privato. Prima dai post di Facebook, poi dalle pagine del libro, il personale si proietta verso l'esterno, coinvolge un pubblico di lettori acquisendo valore testimoniale. Che cosa ha sollecitato questa scelta?

LUBELLO Sulle scritture sul web e sui *social* avevo già fatto qualche riflessione grazie a una giornata di studio che avevo organizzato all'Università di Salerno nell'aprile del 2018 (i lavori si possono leggere nel volume *Homo scribens 2.0. Scritture ibride della modernità* uscito per Cesati nel 2019). Per

quanto riguarda il *Diario* in realtà avevo cominciato a scrivere qualche pagina in privato per i primi dieci giorni, dall'8 marzo; poi, dopo una decina di giorni, il 17 marzo, ho deciso di prendere la penna in pubblico sulla mia pagina Facebook, in occasione della cancellazione dei voli internazionali e dalla chiusura di varie frontiere e pensando con molta apprensione ai miei studenti del corso di Laurea binazionale LIDIT rimasti bloccati in Germania in una situazione di grande incertezza e anche di preoccupazione per le famiglie. Quella è stata una sollecitazione emotiva molto forte, insieme alle *email* che man mano mi arrivavano da parte degli studenti preoccupati e disorientati. E avendo quel mio *post* ricevuto molti commenti grazie ai quali venivo a sapere anche di amici e parenti e colleghi lontani, mi resi conto che quella modalità di scrittura privata condivisa ogni giorno in pubblico avrebbe potuto esercitare, almeno per me, una funzione, oltre che di comunicazione veloce, anche parzialmente consolatoria di socialità, quella che stavamo perdendo, la possibilità di restare in contatto quotidiano con gli altri. Potrei dire che i *social* mai come in quel periodo hanno svolto un ruolo prezioso, hanno cioè in parte lenito, per chi li ha frequentati, il senso di isolamento in cui eravamo piombati impreparati e all'improvviso.

APRILE Le misure e i provvedimenti presi per la scuola e l'università per contenere la pandemia hanno generato una serie di tue importanti considerazioni sulla situazione italiana dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca i cui problemi hanno di fatto date lontane. Tra l'altro, avendo vissuto a lungo in Germania ed avendo viaggiato molto, fai acuti confronti con altre situazioni europee, come accade nelle pagine datate 19 maggio, in quella che intitoli *Trilogia dell'istruzione*.

LUBELLO Ovviamente ognuno ha guardato *in primis* al proprio ambiente di lavoro e io ho riflettuto molto sulla nuova forma di didattica, ma anche in generale su alcuni problemi strutturali, che vengono da lontano, ben prima della pandemia. Sulla didattica a distanza sono stato chiaro: durante il primo lockdown è stato il male minore, certamente ha annullato quell'empatia tra docente e studente che si genera in presenza, ma ha almeno permesso di continuare, di non interrompere nulla, di tenere il filo dei discorsi avviati prima della chiusura, senza lasciarli sospesi rimandandoli chissà a quando. Ciò non toglie che nell'insegnare a distanza ognuno abbia provato un senso di estraneità, di fallimento, di insoddisfazione, come confesso in una pagina che è in forma di lettera agli studenti (giorno 3 aprile) dal titolo, *Professore a distanza (siderale), ovvero del volare basso. Lettera di un professore frustrato ai suoi studenti* (pp. 51-53). Ne cito lo stralcio finale: «Mi sento amputato, mi sento dimidiato, un professore a metà. Non sarà così per tutti i miei colleghi, probabilmente. Anzi, qualcuno meglio di me saprà gestire questa distanza, saprà essere all'altezza, saprà non farvi sentire la differenza. Io invece la differenza la sento e la soffro, e ho

l'impressione di volare basso, a volte di non alzarmi per nulla da terra. E me ne scuso. Non so improvvisarmi quello che non sono».

Nel *Diario* ho dedicato varie riflessioni al mondo della scuola e dell'università e in particolare nei tre giorni che citi, la *Trilogia dell'istruzione* (18-20 maggio, pp. 141-146), in cui, ripercorrendo gli anni della mia formazione fino al rientro dalla Germania in Italia, ricordo di quando mi resi conto del progressivo e subdolo peggioramento in Italia del mondo dell'istruzione e della ricerca, subdolo perché mascherato da riforme che promettevano «magnifiche sorti e progressive», di fatto «riforme veloci, di basso profilo, improvvise e che peraltro non concedevano mai neppure il tempo della verifica». E rilancio una riflessione che avevo fatto proprio il 19 maggio (p. 145) e che mi sembra sempre attuale, anzi cruciale: «Il futuro comincia oggi, anzi è già cominciato: un Paese che non fa dell'istruzione il suo cardine portante è un Paese che rinuncia ai suoi giovani, quindi al suo futuro».

APRILE La didattica dislocata *on line* ha però permesso incontri e lavori diversi con gli studenti. Da qui è nata l'idea della tua raccolta delle «Cento parole della pandemia» per Treccani, che parte dal presupposto che «il mondo comincia dal lessico per dirlo e perciò le parole sono importanti, sono tutto ciò che abbiamo», per citare Raymond Carver a cui anche tu fai riferimento.

LUBELLO Indubbiamente la pandemia è stata spesso occasione di discussione durante i miei corsi e in particolare nel corso Lingua italiana e media con gli studenti della laurea binazionale. A fine aprile, quindi dopo due mesi dall'inizio della chiusura, abbiamo fatto una ricerca sul lessico “nuovo” o di maggiore frequenza legato alla pandemia e alla comunicazione nei media. È nato così un breve lavoro (giorno 12 maggio, *Nuovo lessico familiare: le cento parole della pandemia*) che ho pubblicato sul portale Treccani / Lingua italiana. Quel progetto, la raccolta di un “nuovo lessico familiare”, è stato uno dei fili che mi ha tenuto legato, da lontano, ai miei studenti, un modo anche per dialogare e discutere non solo di linguistica e di lessico. Cito alcuni esempi da uno stralcio di quel breve lavoro: «Di alcune parole vince la variante tecnica (focolaio, mentre il focolare richiama bene altre atmosfere), anche in forma di sigle e acronimi sempre più familiari (COVID, OMS, MES); alcune costruiscono nuovi immaginari (il balcone di Romeo e Giulietta lascia il posto a quello da cui gruppi familiari chiusi in un interno si connettono in canto via etere); altre sono storpiate sulla bocca dei meno colti (assemblamento) o rivelano slittamenti pandemici (una persona positiva è guardata con paura, allontanata), usi metaforici belligeranti (in prima linea, il nemico), anche con un pizzico di prosopopea (gli eroi). E poi ci sono quelle animalesche per nomi collettivi (il gregge immune, non gregge belante o sottomesso, si spera), quelle marziane degli ambienti formativi (DAD, FAD, call, webinar, teams, zoom), quelle degli affetti – anche instabili, precari, provvisori, in declino e financo illusori – che misurano lo spazio e il tempo che

abbiamo vissuto (isolamento, distanziamento); ci sono le parole della speranza (ripartenza, riapertura, calo della curva) e quelle della morte, che – non dimentichiamolo – non sono i gemiti spettacolarizzati dalla TV del dolore, ma riguardano molto da vicino più di trentamila famiglie (urna, decesso, terapia intensiva)».

Vorrei chiudere questa conversazione con la stessa conclusione del *Diario*, dell'ultima giornata, quella del 4 giugno 2020, che, come purtroppo sappiamo, non è stata l'ultima della pandemia: «E proverò a trarre da questo *Diario minimo* un libretto. Che, se non altro, terrei per me come ricordo del mio isolamento. Dei miei percorsi *à rebours*, del passato che ho rivisitato, degli oggetti e delle parole che ho ritrovato, delle persone, anche scomparse, che ho tra la nebbia rincontrato, della marea di storie e ricordi che serbo e mi accompagnano e da cui ho provato a non farmi inondare, tornando fisicamente e temporalmente lì dove tutto è iniziato. Un viaggio indietro che è diventato in avanti. Non immaginavo che nel mio esilio, interrogando la memoria e auscultando me stesso, avrei scorto un sentiero recondito su cui avventurarmi per il mio futuro prossimo. *Aufwiedersehen!*».

Riflessioni a margine di *Epimedia: informazione e comunicazione nello spazio pandemico* di Angelo Turco

Beatrice Stasi*

Abstract. *The contribution analyzes the Facebook posts that Angelo Turco dedicated to the pandemic (even after an early collection in volume), with particular attention to their peculiar narrative vocation. This intent is already declared by the literary title (Cunto de li cunti) which distinguishes them from all the other interventions in a social profile that is very active and critically vigilant on several cultural fronts. In this way, autobiographical attitude and ethical commitment succeed in taking advantage of the communicative effectiveness offered by colloquial stylistic features and diegetic liveliness to experiment and propose a bold and tenacious interpretation of the intellectual's role in the social media environment.*

Riassunto. *Al centro del contributo un'analisi dei post su Facebook che Angelo Turco dedica alla pandemia (successivi a quelli già raccolti tempestivamente in volume), con una particolare attenzione alla vocazione narrativa che li caratterizza, già dichiarata dallo stesso titolo letterario (Cunto de li cunti) scelto per distinguerli dagli altri interventi di un profilo social particolarmente attivo e criticamente vigile su più fronti culturali. Attitudine autobiografica e impegno etico riescono così a fare uso dell'efficacia comunicativa offerta da stilemi colloquiali e vivacità diegetica per sperimentare e proporre un'audace e tenace interpretazione del ruolo dell'intellettuale nell'ambiente dei social media.*

La scelta di dedicare questo intervento all'ultimo libro di Angelo Turco è stata una sorta di atto dovuto, per riconoscere la funzione maieutica della scrittura *social* ora parzialmente raccolta in *Epimedia* nell'ideazione del progetto di ricerca che nel seminario odierno prova a verificare la propria praticabilità. Avendo scritto nel frattempo l'introduzione al libro in questione, per evitare una ridondanza particolarmente molesta in presenza di un campo d'indagine tanto vasto quanto poco esplorato, provo a declinare in maniera diversa una riflessione sull'esperienza di Angelo Turco, partendo però, inevitabilmente, dal focus scelto in quelle pagine introduttive, centrato fin dal titolo sulle tre diverse strategie comunicative scelte dall'autore, geografo, giornalista e *cuntatore*. Se le prime due etichette non hanno bisogno di glosse, la terza è stata suggerita dal rimando letterario al *Cunto de li cunti* scelto da Turco come titolo seriale in grado di creare continuità e riconoscibilità per i suoi *post* dedicati alla pandemia.

* Università del Salento, beatrice.stasi@unisalento.it

Nel *post* che inaugura la serie, in data 9 marzo 2020¹, il titolo sembra trovare una sua pur vaga giustificazione, all’inizio, nella definizione narrativa del genere di comunicazione scelto («Lo cunto de li cunti. Provo a raccontare le storie del coronavirus, al prezzo di qualche post in più, che spero qualcuno di voi possa seguire») e, in maniera più indiretta, nella scelta di far partire il *cunto* da un riferimento romanzesco (*Internet Apocalypse* di Gladstone Wayne). Ma è il protagonismo del personaggio che dice io a rendere operativa quella vocazione narrativa, radicando la riflessione sul modo in cui l’esperienza pandemica impone un ri-pensamento complessivo nel vissuto concreto di Angelo Turco, che doveva andare in Giappone e non ha potuto andarci e che deve interrompere il suo discorso epistemologico, politico e sociale sulle conseguenze della pandemia a causa di una di quelle conseguenze direttamente sperimentate, e cioè perché richiamato ai suoi doveri di nonno dalle nipotine tenute a casa dalle scuole chiuse. Ma se l’Angelo Turco personaggio si presenta spesso e volentieri in scena nelle pantofole che la quarantena ha messo ai piedi di tutti noi, forse anche mentre stiamo parlando ora in questo *webinar*, il profilo dell’Angelo Turco autore può offrire altri spunti di riflessione per chi cerca le motivazioni alla base della scelta di quel titolo e di quel riferimento al capolavoro di Basile, a partire dalla sua sensibilità per le lingue più e meglio legate al territorio come i dialetti, in particolare quello del suo paese natale campano, «la lingua di Guardia».

Proprio l’attitudine autobiografica che sostanzia la vocazione narrativa del *cuntatore* Turco convoca il paesaggio di Guardia come ambiente privilegiato dei suoi *post* tanto sullo sfondo quanto in primo piano, a seconda dell’alternarsi di messe a fuoco suggerito dalla regia geografica che sovrintende sempre e comunque alle sue rappresentazioni verbali. Un paesaggio che, forse proprio perché in stretto rapporto con quell’attitudine autobiografica, tenderà spesso e volentieri a configurarsi, proustianamente, quale paesaggio olfattivo o del gusto, come nel secondo *post* della serie autunnale del *Cunto de li cunti, I profumi della vendemmia*, in data 28 ottobre 2020². Di là dall’indugio ecfrastico che dà corpo e colori a quegli odori («Sono profumi speciali per i grappoli d’uva che riempiono i cesti, così diversi nei loro colori, densità, dimensioni, così vari nelle loro sfumature odorose»), l’esordio narrativo e autobiografico riconosce il suo obiettivo ultimo nella valorizzazione di uno spirito comunitario:

E del resto, i profumi della vendemmia vagavano e vagano nell’aria dorata d’autunno anche per il riemergere di uno spirito comunitario che a molti sembra spento nel resto dell’anno: tutti aiutano tutti, in campagna, le donne e gli uomini, i vecchi e i giovani e i bambini. Io non andavo quasi mai “fore”, cioè nei campi,

¹https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=808759589632199&id=100014944964561 (data ultima consultazione 10 febbraio 2022).

²https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=982778498896973&id=100014944964561 (data ultima consultazione 10 febbraio 2022).

al contrario di mio fratello che stava sempre lì con nostra madre. Ma alla vendemmia ero lì: allora non sapevo far niente, come ora del resto. Eppure partecipavo, osservavo, mi nutrivò di quei volti scintillanti, di quelle voci squillanti, di quella voglia di stare insieme. Era come riscoprirsi ogni anno. Ogni anno una nuova promessa: di non lasciarsi, di non perdersi, di ritrovarsi ancora.

«Spirito comunitario» che ricomparirà circolarmente alla fine del post, dopo che la lucida riflessione sulle conseguenze (tanto per cambiare disastrose) di pandemia e *lock-down* sulla produzione vinicola meridionale e italiana aveva introdotto un riferimento bibliografico in grado d'informare lo svagato utente di Facebook sull'ingresso aggressivo e vincente della Cina anche nel mercato enologico (Bianca Mazzinghi, *In Cina. Vino, società e costumi*):

Avremo bisogno di tutta la nostra energia, di tutta la nostra tenacia, di tutta la nostra sapienza tecnica, di tutta la forza della nostra immaginazione, di tutta la nostra carica memoriale, di tutto il nostro spirito comunitario, per venirne fuori.

Se la già segnalata ripresa testuale del sintagma «spirito comunitario» esplicita la consapevole costruzione circolare che presiede alla tutt'altro che casuale struttura del *post*, è il sintagma, «carica memoriale» a dichiarare il progetto e l'intenzione che hanno guidato e orientato il ricorso al *cunto* come prologo a una riflessione sulle conseguenze della pandemia sul mercato vinicolo internazionale.

Rievocare le vendemmie dell'infanzia lontana non è vezzo esornativo, tattica per attirare, trattenere e intrattenere i distratti lettori di Facebook, seducendoli col racconto fino a condurli a meno attraenti informazioni e numeri sulla competizione globale nel settore del vino; non è, insomma, il classico zucchero sull'orlo del bicchiere tradizionalmente chiamato in causa per giustificare la promessa estetica che caratterizza la comunicazione letteraria: è, invece, arma strategica per vincere quella competizione, è, invece, essa stessa informazione, se da quella «carica memoriale», oltre che dalla «sapienza tecnica» e dalla «forza della nostra immaginazione» dipende la nostra possibilità di «venirne fuori».

Il *cuntatore* pratica il *cunto* non come tattica comunicativa, ma come arma strategica per cambiare il mondo, modificando la consapevolezza di sé e della propria storia.

Per mettere meglio a fuoco i tratti distintivi di questo stile cognitivo, prima ancora che comunicativo, potrebbe essere utile confrontarlo con un altro degli stili sperimentati da Turco e ora riuniti in *Epimedia*, quello del giornalista. Se il contesto telematico al quale sono destinati e per il quale vengono pensati i suoi interventi, e cioè la testata napoletana «juorno.it», configura questa esperienza nello stesso macro ambiente della comunicazione *social*, la differenza d'impostazione che emerge dal confronto consentirà di definire meglio la peculiarità dell'esperimento proposto dal *cuntatore* Turco. Per rendere più

stringente il confronto, si scelgono un articolo e alcuni *post* focalizzati sullo stesso argomento, quello della vaccinazione, che peraltro ricorre anche in altri interventi, oltre a quelli qui analizzati. Preciso anche che ho volutamente scelto interventi posteriori alla consegna in tipografia del volume *Epimedia*, che dunque non li raccoglie, per documentare vitalità e continuità del progetto che in quel libro trova la sua prima materializzazione cartacea.

In data 6 aprile, su «juorno.it» (ma, come sempre, annunciato anche sul profilo Facebook) compare un articolo che dichiara fin dal titolo l'ottica economicistica scelta per inquadrare il problema: *Il vaccino anti-Covid è anche un farmaco, quindi una merce in vendita*³. Di là dagli stilemi colloquiali che caratterizzano la scrittura di Turco in tutte le sue manifestazioni, a partire dall'esordio che grazie a un semplice monosillabo temporale presenta la definizione propedeutica del vaccino come la conclusione di un discorso precedente («Già, un potente ritrovato della cultura farmacologica, realizzato con sorprendete rapidità, nella congiunzione di tre componenti: scientifica, tecnologica, industriale.»), l'articolo sviluppa rigorosamente la sua tesi, rifiutando la semplicistica riduzione dell'oggetto a «evento, diciamo, medicale», rimarcando l'accessorietà dell'aspetto strettamente farmacologico con un altro attrattore d'attenzione ricorrente nella sua scrittura, come l'intercalazione dei punti nelle parole chiave («Il vaccino è dunque a.n.c.h.e un farmaco») e ricordandosi sempre di esplicitare, con la generosa didascalicità del grande maestro e dunque del grande divulgatore i concetti cardine del discorso (investimenti, profitti, produzione, circolazione ecc.). Anche l'inevitabile trasloco del discorso su un piano politico espone fin da subito, con lo stesso lucido rigore, strumentalizzazione e competitività alla base delle logiche che presiedono alle «“politiche” di sanità pubblica» nell'uso di un'arma così formidabile, difendendo in nome della logica, e non di una cinica e rassegnata accettazione della realtà, l'autonomia del punto di vista dei politici, che «si esprimono ed agiscono in forza della natura politica del vaccino», rispetto a quello degli epidemiologi, «che parlano in forza della natura farmacologica del vaccino». L'altrettanto inevitabile trapasso sul piano etico, attraverso il richiamo alla «benedizione papale di Pasqua», arriva da un lato a prefigurare una «sospensione dei brevetti» presentata, giustamente, come «una decisione politica, s'intende», e dall'altro a inquadrare sia pur velocemente la prospettiva geopolitica, enumerando gli attori più importanti (tra i quali, purtroppo e correttamente, non compare l'Europa: «Cina e USA, Russia, India, Gran Bretagna»), ma scegliendo di focalizzare l'attenzione, nell'*explicit* dell'articolo, sulla dimensione temporale del problema, con alcune ripetizioni ravvicinate che ne rendono urgente e martellante la percezione:

³ <https://www.juorno.it/il-vaccino-anti-covid-e-anche-un-farmaco-quindi-una-merce-in-vendita/> (data ultima consultazione 10 febbraio 2022).

E lavora con *temporalità* più frammentarie, ma non per questo meno drammatiche, come vediamo dalle morti che rendono questo nostro *tempo* così triste, da troppo *tempo*.

Tra *Notte della Geografia*, pubblicazione di *Epimedia*, ricongiungimenti familiari e altri argomenti, il primo *post* sui vaccini contiguo all'articolo appena analizzato apparirà sei giorni dopo, il 12 aprile 2021. Il titolo, *Fiorella Filippelli, farmacologa all'Università di Salerno: l'ascolto, il consiglio*⁴, punta i riflettori sull'interpretazione esemplare del proprio ruolo di farmacologa proposto da una docente dell'Università di Salerno, con un'attenzione alla provenienza geografica che permette all'illuminato meridionalismo del campano Turco di evocare *en passant* la gloriosa tradizione medica salernitana. Illuminando, poi, in quel titolo, *l'ascolto, il consiglio*, il *post* anticipa la definizione tutt'altro che scontata di questi due momenti come «atti medici fondamentali», ricordando così, sempre *en passant*, la centralità di un contatto comunicativo corretto ed efficace per la produzione di una corretta diagnosi e di un'efficace terapia. Dal punto esclamativo che chiude in crescendo la nominale iniziale («I medici-scienziati di cui abbiamo bisogno in questa fase vaccinale dell'epidemia!»), l'intonazione euforica del *post* esibisce un coinvolgimento personale che trova la sua non superficiale ragion d'essere non tanto nell'intenzionale enfaticizzazione della «grande, assoluta felicità per quella meravigliosa conquista farmacologica che è il vaccino», quanto nella condivisione, con la scienziata che «scende in strada ad incontrare le comunità social», di una identica concezione del proprio ruolo, sociale prima che *social*:

Stiamo lavorando da tempo, sui social e sui media, e anche qui su FB, con interventi e post, articoli, libri, per mettere in luce i meccanismi perversi di questa trasformazione di una gioia in un incubo, causata dal modo in cui interagiscono sulla scena pubblica gli attori di questo dramma [...].

È il confronto con i «generici interventi televisivi ormai insopportabili» a esplicitare come, ancora una volta, in questo *post* come in tutto il precedente volume *Epimedia*, al centro dell'attenzione di Turco non sia tanto la crisi pandemica quanto l'ambiente mediatico in cui la stiamo vivendo: da questo e non da quella provengono le sfide che impongono all'intellettuale di ripensare radicalmente la propria funzione e il proprio modo di programmare e proporre risposte alla crisi stessa. Rispetto al monologante protagonismo mediatico offerto dalla televisione «ai molti che *parlano* fin troppo, ma *fanno*, temiamo, troppo poco, in ritardo e male», i canali *social* selezionati dalla farmacologa Filippelli (e dal geografo-epistemologo Turco) sembrano consentire un rapporto dialogico,

⁴https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1095126147662207&id=100014944964561 (data ultima consultazione 10 febbraio 2022).

offrendo spazio e tempo per «l’ascolto e il consiglio [...] rivolti ai singoli, a ciascuno di noi», e dunque per un parlare che sia anche un fare. In questa prospettiva, l’*exemplum* scelto dal *cuntatore* per questo *post* si presenta come controfigura del *cuntatore* stesso, confermando, sia pure attraverso il ricorso (frequente in letteratura e non a caso anche in psicanalisi) a una figura dello schermo, quel protagonismo del personaggio che dice io (o, in questo caso, noi) riconosciuto fin dall’inizio come uno dei tratti distintivi della scrittura *social* di Angelo Turco.

Più diretto, questo protagonismo, in altri *post* dedicati ai vaccini, come quello dell’11 febbraio 2021⁵, sconfortato nella sua neutralità di *documento verbale*, che fin dal titolo propone l’esemplarità della propria esperienza, dichiarando un *disastro* che salva, sempre e comunque, la professionalità dei singoli operatori sanitari e la speranza di poter presto rivedere quel giudizio, per selezionare ancora una volta, in chiusura, come obiettivo polemico, «la fuffa televisiva, una sera sì e l’altra pure»:

Il disastro vaccinale: piccole storie di uno di noi.

Comincio da qui, da un “normale” scambio di mail, sapendo che si tratta di un tema complesso su cui occorrerà tornare, spero già domani.

Milano, Lombardia, 9 Febbraio, 8:55

“Buongiorno Dottor L....!”

Sono la figlia dei suoi assistiti X... di 74 anni, affetto da patologie croniche, e Y... di 72 anni. Le volevo chiedere indicativamente i tempi per i quali sarà prevista la vaccinazione Covid per entrambi e la modalità!

Grazie infinite

Resto in attesa di un suo riscontro”

Milano, Lombardia, 9 Febbraio, 9:02

“Non abbiamo nessuna informazione, attendiamo nuove dall’ats. Cordiali saluti”

Nella pronta risposta, immagino la grande frustrazione di questo dottore, che rappresenta tutti i medici di base di Milano e che vorrei, pertanto, ringraziare a nome di tutti i cittadini milanesi.

La realtà è questa. Poi la fuffa televisiva, una sera sì e l’altra pure, sulla Regione, il piglio manageriale degli assessori al femminile, i plenipotenziari inutilmente roboanti, la lascio a ciascuno di voi.

Più interessante, però, e non solo per la maggiore contiguità temporale, è il confronto tra l’articolo destinato a «juorno.it» da cui siamo partiti e il *post* che, praticamente una settimana dopo, il 14 aprile 2021⁶, racconta finalmente la propria personale esperienza del vaccino. Non solo perché il titolo scelto dal

⁵https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1056988828142606&id=100014944964561 (data ultima consultazione 10 febbraio 2022).

⁶<https://www.facebook.com/profile.php?id=100014944964561> (data ultima consultazione 10 febbraio 2022).

geografo *cuntatore*, *La fabbrica del vapore*, depista il lettore puntando i riflettori sui luoghi più che sull'evento, annunciando una lunga digressione iniziale, solo in apparenza svagata, nella misura in cui la rievocata «epopea di un passaggio lento ma vitale» della struttura da una funzionalità all'altra addita fiduciosamente la strada per quella rifunzionalizzazione di luoghi, ruoli e persone che sola può permettere a luoghi, ruoli e persone di attraversare quell'alternarsi di crisi traumatiche e crisi croniche che chiamiamo tempo:

La Fabbrica del vapore.

È uno dei bei luoghi di Milano. Racconta l'epopea di un passaggio lento ma vitale di una struttura della prima età industriale italiana, a cavallo del Novecento, da officina di produzione materiale di oggetti ferro-tranviari (con oltre 1.000 dipendenti, in certi periodi) a laboratorio di produzioni creative che spaziano dalle arti alla moda, dal design al situazionismo urbano.

Non solo perché di quel luogo rifunzionalizzato vengono rievocati, attraverso i propri ricordi personali, congressi, mostre, spettacoli d'avanguardia (l'ultimo a fine 2019) che rianimano e rivitalizzano memoria e nostalgia della sospesa normalità culturale:

Sono stato qualche volta ospite della "Fabbrica del vapore", da ultimo ad un Convegno organizzato dalla Rivista "Africa" in fine 2019. Ma ho potuto altresì visitare Mostre che mi sono rimaste dentro ("Inside Magritte", ad esempio, di cui ho dato conto anche su questa pagina FB) ed assistere a spettacoli d'avanguardia che valorizzano la miscelazione urbana.

Non solo perché il tono scelto tende a presentare nella maniera più tranquillizzante e serena possibile l'esperienza vaccinale, non rinunciando a rievocare il modo in cui l'ascolto il consiglio praticati con la prof. Filippelli gli hanno permesso di affrontarla con tutte le informazioni necessarie:

Attualmente, la "Fabbrica del vapore" è uno dei grandi "hub vaccinali" della città, come si dice nei nuovi linguaggi della pandemia. Ieri è toccato a me. Mezz'ora in tutto, attesa post-vaccinale per eventuali reazioni allergiche compresa. Rapidità, efficienza: a riprova che la vaccinazione è un fatto organizzativo alquanto banale. Se diventa un problema – come ancora è, a quanto pare – è per ciò che vi si crea attorno.

Ero sereno ieri mattina. Felice che fosse venuto il mio turno e deciso a fare in modo da non inquinare la mia fortunata condizione di cittadino che poteva fruire di un tale miracolo di scienza, industria e tecnologia con oscure paure ed ingiustificate remore. Tanto più che, approfittando dell'iniziativa di Fiorella Filippelli (vedere post di ieri l'altro), ho finalmente avuto dalla Professoressa l'informazione cruciale: nessun timore per Astra Zeneca (e ora per Johnson & Johnson) dal punto di vista della sicurezza; preferibile Pfizer (o Moderna), per i

“fragili” che dunque, esposti al rischio di contagio, potrebbero fruire di un qualche vantaggio comparativo contro l’aggressione virale.

Vorrei sottolineare il punto: la questione del vaccino fatto o da fare, se si pone per i “fragili” (e cioè per coloro che hanno un’età avanzata e/o patologie concomitanti), e solo per loro, si pone NON in termini di sicurezza ma in (modesti) termini di efficacia.

Ma anche, o forse soprattutto, perché alla fine del *post*, prima dei ringraziamenti non solo di rito, l’ultimo pensiero è dedicato ai «dannati della terra», che «non hanno accesso ai farmaci di cui noi possiamo disporre», con una finale messa a fuoco su quello stesso problema bioetico evocato alla fine dell’articolo giornalistico e già al centro di un precedente articolo⁷, a conferma della convergenza di scrittura giornalistica e scrittura *social*, sull’obiettivo comune di modificare percezioni e comportamenti di chi legge. In altre parole, di cambiare il mondo:

Nessun timore dunque, molta fiducia e se possibile un pensiero, mentre ci vaccinano, ai “dannati della terra” come diceva Frantz Fanon che, ancora una volta, non hanno accesso ai farmaci di cui noi possiamo disporre.

Come dite? Certo, sto bene. Nessun problema. Di nessun tipo. E sì, grazie! Grazie ai medici, agli infermieri, alla Protezione civile e a coloro che lavorano per rendere possibile tutto questo...

⁷ In un precedente articolo su «juorno.it» del 6 febbraio 2021, Turco aveva puntato la sua potente telecamera sull’Africa (*Africa, il mercato dei farmaci e della discriminazione vaccinale*), anche in quel caso denunciando fin dal titolo la portata bioetica del problema, pronunciando apoditticamente un preciso imperativo categorico («La discriminazione vaccinale è un serissimo problema bioetico, si capisce: l’immunizzazione va resa rapidamente universale e con costi che devono essere presi in carico, senza tergiversazioni, dalle aziende farmaceutiche e dalla cooperazione internazionale,»), ma investendo dal punto di vista argomentativo sull’importanza utilitaristica di evitare che tale discriminazione diventi «un terribile boomerang sanitario: perché il virus è insidioso e può trovare proprio in un’Africa dimenticata le condizioni ideali per le sue mutazioni, anche vaccino-resistenti». Un’impostazione che scommettendo sulla maggiore efficacia degli argomenti utilitaristici rispetto a quelli morali può ricordare la morale dimostrata per assurdo, secondo la bella definizione di Emilio Cecchi, di uno dei ricordi guicciardiniani: «Fate ogni cosa per parere buoni, ché serve a infinite cose: ma perché le opinioni false non durano, difficilmente vi riuscirà il parere lungamente buoni se in verità non sarete».

Il teatro nell'epoca della sua riproducibilità: il concetto di “presenza” al tempo del Covid-19

*Giorgia Cortese**

Abstract. *The essay proposes a reflection about theatre during Covid-19 pandemic, a period that subverted the concept of presence as a central element of the show. After a brief preamble about innovations that affected corporeality, the analysis focuses on this decline, which had already started with the appearance of home video platforms. When coexistence of actors and spectators is no longer possible, theatre has to develop solutions to reinvent itself, also by mixing different artistic disciplines and incorporating digital technologies.*

Riassunto. *Il saggio propone una riflessione sul teatro durante la pandemia di Covid-19, periodo che ha visto la messa in crisi del concetto di presenza come elemento centrale dello spettacolo. Dopo una breve introduzione riguardo le innovazioni che hanno influenzato la corporeità, l'analisi si sofferma sul declino iniziato già con l'avvento delle piattaforme di home video. Quando la compresenza di attore e spettatore viene meno, il teatro deve elaborare delle soluzioni per reinventarsi, anche tramite la commistione di diverse discipline artistiche e incorporando le tecnologie digitali.*

Nell'ultimo anno e mezzo, a causa dell'emergenza sanitaria e delle misure che si sono rese necessarie per il contenimento dei contagi, la nozione teatrale di “presenza” è stata fortemente messa in crisi. A tal proposito, risulta senza dubbio interessante cercare di comprendere i nuovi scenari che si stanno delineando.

Sin dalle origini la pratica teatrale si è caratterizzata per una sorta di triade indissolubile, composta da autore, attore e spettatore. Questi elementi hanno permesso il funzionamento dello spettacolo, da sempre basato su un momento di condivisione e di compresenza dei tre fattori. La situazione contingente, però, sta spingendo al ripensamento dello scenario teatrale, orientandolo nella direzione della riproducibilità. L'attuale emergenza dovuta al Covid-19 sta sottraendo dal teatro la nozione di presenza, ma sta al contempo sottolineando quanto essa sia necessaria. Per certi versi il teatro sta attraversando una fase simile a quella che la musica ha vissuto nell'Ottocento, quando le nuove tecnologie l'hanno resa riproducibile. Quest'ultima tuttavia, a differenza del teatro, ha beneficiato in tal senso della sua strutturale componente tecnica che ha reso possibile la creazione di nuovi oggetti musicali riproducibili: la musica registrata infatti, anche se non è equiparabile all'ascolto dal vivo, non è un'esperienza impoverita, mentre uno spettacolo messo in scena resta

innegabilmente la matrice insuperabile per una sua riproducibilità o per una sua fruizione online¹.

Va innanzitutto chiarito che nel corso del Novecento il teatro ha dovuto affrontare altri momenti in cui la sua sopravvivenza era stata messa in discussione, ancorché ben diversi dalla situazione indotta dalla pandemia. All'inizio degli anni Venti del Novecento la nascita del cinema aveva trascinato il teatro in una profonda crisi, e durante gli anni Sessanta e Settanta è stato il cinema a trovarsi in difficoltà a causa della diffusione di massa della televisione. La “contromossa” del teatro di fronte a queste nuove forme di intrattenimento si è basata sul tentativo di valorizzare le sue specificità, in un certo senso in maniera simile a come era avvenuto per la pittura dopo l'avvento della fotografia. I tre media appartenevano a ecosistemi diversi, seguivano dinamiche peculiari, potevano a tratti risultare simili ma restavano incompatibili. La caratteristica principale del teatro, nonché il suo punto di forza, era la compresenza di attore e spettatore, e soprattutto la molteplicità dei punti di vista che quest'ultimo poteva acquisire rispetto all'occhio unico della telecamera. Questi nuovi media, sulla carta concorrenti del teatro, hanno invece ampliato le possibilità di riproducibilità tecnica del reale. Più recentemente, negli anni zero, internet e i *social network* hanno proposto nuove modalità espressive, che delineano uno scenario caratterizzato da ibridazioni tra vecchi e nuovi *media*, segnando un superamento dell'impostazione classica del genere drammatico a favore di un teatro contrassegnato dal dominio delle immagini. La pandemia ha costretto dunque il teatro a un'ulteriore metamorfosi, in un panorama mediatico e artistico profondamente trasformato da coordinate spaziali e temporali ormai divenute fluide.

Da gennaio 2020, con l'inizio della diffusione del Coronavirus, l'intera società è stata catapultata in una situazione che mai nessuno avrebbe prefigurato. Il *lockdown* ha imposto la chiusura di tutte le attività e il settore artistico è stato – e continua a essere – tra i più penalizzati. L'avvento del Covid-19 ha accelerato i processi di innovazione, facendo della tecnologia un elemento fondamentale nelle nostre vite. Infatti, è proprio grazie al grado avanzato della medicina, della tecnologia e della comunicazione, che è stato possibile elaborare forme di contenimento

* Università del Salento, giorgia.cortese@studenti.unisalento.it

¹ F. CERAOLO, *Sipari virtuali. Lo spettacolo ai tempi del virus*, in R. DE GAETANO, A. MAIELLO, a cura di, *Virale. Il presente al tempo dell'epidemia*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2020, pp. 182-192.

della pandemia, fino a qualche anno fa impensabili. *Smart working* e didattica a distanza hanno consentito di continuare a vivere svolgendo le attività principali, e fortunatamente le nuove tecnologie e forme di comunicazione - quali *web* e *social media* - hanno offerto al mondo delle arti dei percorsi alternativi per ripensare il rapporto con il pubblico. Nonostante le chiusure e i blocchi che il mondo artistico sta subendo, con le conseguenti perdite colossali, sono individuabili prospettive che aprono a nuovi orizzonti e conducono a ibridazioni mai pensate prima.

Durante il *lockdown* molti hanno deciso di dedicare del tempo alla lettura di un libro, alla visione di un film o all'ascolto di musica: questi comportamenti non devono essere intesi esclusivamente come passatempo, ma come atteggiamenti «costruttivi e inclini a riconoscere il valore fondamentale dell'arte, ricercando in essa il suo ruolo di sostegno, di completamento, di evasione»². I sistemi tecnologici hanno permesso la fruizione di prodotti audiovisivi tramite servizi *streaming* in grado di offrire film, concerti musicali, serie televisive e persino visite virtuali all'interno dei musei. E se quest'ultima pratica viene accettata, perché non può esserlo anche la visione di uno spettacolo teatrale *online*? Su queste basi il pubblico della musica ha continuato ad ascoltarla anche se solo trasmessa o registrata e, pur nell'impossibilità di essere distribuito nella sale, il cinema non ha smesso di produrre film, che sono stati rilasciati sulle ormai celebri piattaforme *streaming* quali Netflix, Disney+, Amazon Prime Video, MioCinema. Questi fenomeni da un lato hanno consentito una risposta alle chiusure della pandemia, ma dall'altro hanno contribuito ad accelerare la crisi che affligge la sala cinematografica. Per rispondere al rischio che dopo la fine dello stato di emergenza le sale cinematografiche contassero un numero di spettatori ancora più esiguo, e che il cinema si trasformasse in uno svago per pochissimi appassionati, sono state elaborate delle soluzioni mirate alla salvaguardia dei cinema e dei teatri.

La 77^a edizione del Festival del Cinema di Venezia, nonostante sia riuscita a svolgersi in presenza, ha fatto tesoro delle possibilità concesse dallo *streaming*: il concorso inerente alla realtà virtuale è stato trasferito *online*, guadagnando un numero di spettatori notevolmente maggiore

² G. PUGLISI, A. RABBITO, V. CATRICALÀ, L. MACCALLINI, *ACT- Arti, Covid-19, Tecnologie*, in «Atlante», 9 novembre 2020, disponibile all'indirizzo: https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/ACT_Arti_Covid_19_Tecnologie.html (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

rispetto all'edizione precedente. L'ambiente virtuale ha permesso di coinvolgere anche coloro che per diversi motivi non possono spostarsi e viene incontro anche alle istanze *green*, sempre più di stringente e drammatica attualità, sostituendo l'uso cartaceo di volantini e manifesti con la comunicazione online offerta dai *social*. Una soluzione alternativa al festival in presenza è stata quella del "festival diffuso", mediante il quale coinvolgere le sale cinematografiche delle principali città italiane per la proiezione dei film in programma. Questa strategia è stata adottata dal già citato Festival di Venezia, che però si è limitato solo alla proiezione del film di apertura³. Ad ogni modo, si tratta di un'ipotesi interessante per aiutare gli esercenti delle sale italiane a incrementare l'afflusso degli spettatori.

Per il teatro non è stato così semplice incorporare le nuove tecnologie di comunicazione come per altri ambiti artistici. Lo scenario teatrale ha provato a sopravvivere all'emergenza soprattutto tramite la distribuzione video su canali *social*. Il Teatro Stabile di Torino è un esempio di resilienza contro le difficoltà di questo momento e ha risposto alla chiusura con il progetto *#Stranointerludio*, in cui gli artisti intervenivano con dei brevi video live in rete. La soluzione migliore per affrontare questa pausa forzata è intenderla come uno strano interludio, con l'obiettivo di riflettere sui possibili scenari futuri concessi dalla tecnologia. Anche il Piccolo Teatro di Milano ha usato Facebook per documentare il processo di produzione dello spettacolo *Edificio 3*, poi sospeso a causa del Covid. L'attore leccese Ippolito Chiarello, invece, ha trasformato il suo spettacolo *Barbonaggio Teatrale* in una versione *delivery*, salendo in bicicletta e portando la messa in scena sotto le case di chi la ordinava. Un'iniziativa interessante è stata quella del Teatro Pubblico Pugliese e dei trentadue comuni soci, che da dicembre 2020 fino a maggio 2021 hanno organizzato degli spettacoli-evento con il format *Indovina chi viene a (s)cena*. Ogni fine settimana all'ora di cena veniva condiviso su un apposito sito *web* un video in diretta con la presenza di una compagnia di attori. I diversi appuntamenti, dunque, hanno raccontato la Puglia e hanno unito artisti e spettatori in un momento di sospensione dello spettacolo dal vivo, condividendo in maniera figurata il momento conviviale per eccellenza. In alcuni particolari spettacoli, inoltre, i collaboratori del Teatro Pubblico Pugliese invitavano gli

³ A. BARBERA, *Le dinamiche del cambiamento*, in «Atlante», 3 dicembre 2020. https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Le_dinamiche_del_cambiamento.html (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

spettatori a seguire la loro pagina Facebook per cercare gli indizi e scoprire l'ospite segreto, dal momento che il vincitore si sarebbe aggiudicato un biglietto per la stagione teatrale 2021. Un altro caso emblematico è stato quello del Teatro alla Scala di Milano con la prima dello spettacolo *A riveder le stelle*: il regista Davide Livermore ha fatto leva sulla ferita del teatro privato del suo pubblico, inquadrando più volte la platea vuota.

Tutte queste iniziative hanno portato inesorabilmente il teatro a ridefinire i suoi paradigmi e hanno aperto un dibattito «tra l'opposizione allo scivolamento dell'arte teatrale nel calderone dell'intrattenimento multimediale e un discorso estetico, che rivelava il timore di perdere specificità e scomparire tra le arti digitali nel nuovo millennio»⁴. Si può senz'altro obiettare che il teatro *online* non possa essere definito uno spettacolo alla pari con l'esperienza dal vivo, ma nel periodo che ci stiamo lasciando alle spalle è radicalmente cambiata anche la nostra percezione del rapporto tra *online* e *offline*, due ambiti che stanno assumendo confini sempre più labili: non sono più due dimensioni distinte ma un unico flusso intermediale. Secondo Mauro Carbone, infatti, gli schermi non devono essere intesi come semplici superfici utili a mostrare delle immagini, ma come interfacce che istituiscono relazioni e offrono esperienze. Per renderci conto delle potenzialità degli schermi, abbiamo «avuto bisogno del *crash-test* della pandemia da Coronavirus, all'incirca trent'anni dopo l'inizio della diffusione dell'uso di Internet»⁵. Il motivo di questo ritardo è spiegato dal pregiudizio che ci porta a separare e preferire ciò che consideriamo realtà rispetto al virtuale, anche se ormai queste due dimensioni si richiamano a vicenda, smettendo d'essere veramente scisse. Per muovere un deciso passo in avanti in questo senso sarebbe quindi indispensabile evitare di respingere i nuovi media e invece accoglierli, dato che nello stato d'emergenza hanno permesso di continuare a svolgere le attività principali della nostra vita e perché costituiscono la soluzione per ripensare il teatro di questi tempi difficili.

Un breve sguardo alla storia recente del teatro consente però di osservare come alcuni autori, con svariati decenni di anticipo rispetto a oggi, attraverso le loro innovazioni abbiano contribuito a mettere in

⁴ A. PIZZO, *Il teatro attraverso le maglie della pandemia*, in «Atlante», 25 gennaio 2021, https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Il_teatro_attraverso_maglie_pandemia.html (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

⁵ M. CARBONE, *Vi facciamo vedere noi (chi siamo). Gli schermi nella pandemia*, in R. De Gaetano, A. Maiello, a cura di, *Virale. Il presente al tempo dell'epidemia*, cit., pp. 170-181.

discussione il concetto di presenza a teatro, o abbiano modificato l'importanza della corporeità degli interpreti, creando, per così dire, le condizioni per il ripensamento dell'esperienza teatrale imposto dall'emergenza pandemica.

Fra i primissimi pionieri di questa rivoluzione va citato l'inglese Edward Gordon Craig, che tentò di innovare la scena all'inizio del Novecento, riducendo il corpo dell'attore a un mero oggetto tecnico, come è descritto nel saggio *L'attore e la Supermarionetta* (1908). Gli studi di Craig sul cosiddetto "attore artificiale" proseguirono negli anni successivi, pur senza pervenire a una piena concretizzazione e lasciando in dubbio se Craig volesse sostituire l'attore con la marionetta o piegarlo del tutto al volere del regista, concependo le marionette come delle maschere che andassero a coprire l'attore fino a celarne le fattezze propriamente umane.

Più tardi, anche l'avvento di cinema e televisione ha contribuito a mettere in discussione il rapporto tradizionale del teatro con presenza e corporeità, visto che i nuovi media continuavano a prendere spunto dal teatro non solo per le modalità produttive, ma anche per i contenuti, a cominciare dalle opere shakespeariane che, ignorando le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, si adattavano perfettamente al nuovo contesto comunicativo. L'operazione registica consisteva, dunque, nel trasferire lo spettacolo teatrale su un *medium* diverso da quello d'origine. Inizialmente il teatro non sentiva la necessità di confrontarsi con media concorrenziali, ma una prima strategia di difesa è stata quella di inserire la proiezione di uno spezzone di pellicola tra i numeri dell'evento dal vivo. Il primo artista italiano a sperimentare l'ibridazione tra teatro e cinema è stato Leopoldo Fregoli, che durante i suoi spettacoli proiettava cortometraggi da lui realizzati, esaltandone le potenzialità linguistiche. L'attore, infatti, si collocava dietro le quinte e sonorizzava le pellicole. L'obiettivo di Fregoli era quello di utilizzare il cinema per mettere a nudo la finzione teatrale e far comunicare «la realtà e la sua riproduzione, mettendo a confronto l'attore in carne e ossa con la sua immagine bidimensionale»⁶. Questo scarto che separava la pellicola dal reale indusse il cinema ad avvertire una sorta di nostalgia del teatro: un esempio recente è stato il manifesto *Dogma 95*, opera dei registi danesi Lars von Trier e Thomas Vinterberg, che celebrava il *qui e ora* della scena. Secondo i loro principi le riprese dovevano essere girate in luoghi reali e non si potevano realizzare

⁶ O. PONTE DI PINO, *Teatro e Cinema: un amore non (sempre) corrisposto*, Milano, FrancoAngeli, 2018, p. 79.

scenografie, il suono non doveva mai essere doppiato, la macchina da presa doveva essere portata a mano e l'utilizzo di filtri o effetti ottici non era permesso. Anche il mezzo televisivo ha talora funzionato basandosi su presupposti di natura teatrale. La nascita della *sit-com* rappresentava il tentativo di riprodurre la compresenza di attore e spettatore: i rari cambi di *location* e l'inserimento delle risate del pubblico registrate servivano per simulare la presenza dello spettatore. Appare, quindi, chiaro che i primi modelli di serialità televisiva si sono formati attorno a un linguaggio teatrale.

Luca Ronconi e Romeo Castellucci sono due esempi emblematici più recenti di come si possa riuscire a far proprie le strategie impersonali della regia, affiancando alla pratica teatrale un prodotto audiovisivo riproducibile: in tal modo veniva realizzato non del semplice teatro filmato ma un oggetto completamente nuovo. *L'Orlando furioso* (1969) di Ronconi (con testi del poeta Edoardo Sanguineti) è simbolo delle più radicali innovazioni tardo-novecentesche. Una scelta rivoluzionaria era quella di rinunciare al palcoscenico e ambientare la rappresentazione in uno spazio neutro, che accoglieva attori e spettatori. La particolarità più evidente era l'assoluta mancanza di ogni genere di seduta, che permetteva al pubblico di muoversi nello spazio senza occupare una postazione fissa. In questo modo non era chiaro se fosse lo spettatore o l'attore a irrompere nell'ambiente dell'altro. Le scene recitate in contemporanea – utilizzando la tecnica ariostesca dell'*entrelacement* – obbligavano il pubblico a scegliere quale percorso seguire, lasciando anche la possibilità di cambiare percorso durante la rappresentazione. In un certo senso lo spettacolo diventava interattivo, richiedeva cioè un intervento diretto dello spettatore nello svolgersi della rappresentazione. Ciascuno costituiva, in definitiva, un proprio personale viaggio, poiché Ronconi era convinto che lo spettacolo fosse frutto di una ricreazione soggettiva, e il materiale proposto dalla messa in scena dovesse essere rimontato diversamente a seconda della percezione del singolo⁷.

Nel 1975 il regista propose una versione televisiva dell'*Orlando furioso* realizzando una delle prime ibridazioni tra il linguaggio video e quello teatrale. L'obiettivo di Ronconi era quello di ricreare negli spettatori reazioni per lo meno omologhe a quelle della versione teatrale, ma il risultato ottenuto era alquanto diverso, dal momento che si dovette

⁷ C. LONGHI, *Luca Ronconi, "Orlando furioso" da Ariosto/Sanguineti*, in R. ALONGE, F. PERRELLI, a cura di, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Torino, Utet, 2019, pp. 388-394.

rinunciare alle due principali caratteristiche che avevano contraddistinto la messa in scena: la compresenza di attore e pubblico e le scene simultanee. Nonostante ciò, lo spettacolo, ripreso con virtuosistici movimenti di macchina e un ritmo cadenzato, ha dimostrato come il teatro per essere considerato tale non abbia necessariamente bisogno della sala, dando vita a un'esperienza totale e di completo coinvolgimento per lo spettatore. Castellucci, invece, dopo aver messo in scena il ciclo di spettacoli della *Tragedia Endogonia* (2002-2004) si è spinto ancora oltre, promuovendo un legame tra teatro e serialità televisiva: nel 2007 sono stati prodotti infatti dei DVD contenenti gli spettacoli in forma di episodi, quindi fruibili esattamente come una serie TV. Era un fatto fino ad allora inedito e destinato a rompere l'idiosincrasia del mondo del teatro verso la possibilità di riprodurre uno spettacolo esattamente come avviene per gli altri media contemporanei.

In tempi decisamente più recenti, un altro esempio rilevante è stato *Il nuovo vangelo* (2019) di Milo Rau. Il regista, invitato a Matera per realizzare un progetto teatrale, ha deciso di ricorrere ancora una volta alla tecnica del *reenactment*, utilizzando la Passione biblica come pretesto per parlare del presente. Coinvolgendo l'intera città, Rau ha messo in scena nelle strade i principali episodi della vita di Gesù e successivamente – dopo aver intervistato alcuni cittadini di Matera e aver documentato le rivolte dei braccianti immigrati – ne ha realizzato anche un docu-film. Ne *Il nuovo vangelo*, infatti, i protagonisti sono proprio i braccianti del Sud Italia, vittime del caporalato, che personificano gli apostoli. Emblematico è il personaggio di Cristo incarnato dal sindacalista camerunense Yvan Sagnet, che per la prima volta ha rappresentato un Gesù nero. L'associazione fra la figura del Cristo e quella dell'attivista africano è dovuta in primis alla sua lotta militante in Salento per la difesa dei più deboli: a Nardò, dove lavorava raccogliendo pomodori, aveva infatti organizzato uno sciopero che ha avuto una certa risonanza mediatica, portando alla costruzione di un'associazione internazionale per la tutela dei migranti. La scelta di Rau è stata quindi quella di attualizzare e dare anche una connotazione politica a un episodio del Vangelo. Il film andato in *streaming* sul sito NTGent dimostra come «il teatro è un semplice livello zero del cinema di cui lo *streaming* Covid (che questo progetto

profeticamente anticipa) non è altro che una conferma»⁸. Le produzioni artistiche di questi registi rappresentano quindi un significativo esempio del percorso di innovazione e trasformazione dell'identità del teatro contemporaneo.

La scena teatrale del XXI secolo, dunque, è caratterizzata da una struttura digitale, in cui teatro, cinema e televisione non sono più in contrapposizione ma finiscono per risultare profondamente connessi. Le prospettive che si stanno configurando per l'arte teatrale sono molteplici, e bisogna anche tener conto della capacità di adattamento che la società ha ormai consolidato nei confronti della tecnologia. È proprio questa svolta digitale, con il conseguente utilizzo dei media più disparati, ad aver costituito un terreno fertile per l'esperienza teatrale nel contesto pandemico, facendo emergere con forza la già esistente *community web*. In questo modo la scena teatrale può estendersi oltre i confini del palcoscenico e attraversare ambienti diversi, collegando reale e virtuale e trasformando l'opera in un'esperienza socializzante. Gli intrecci tra il “qui e ora” teatrale e i miliardi di “qui e ora” della rete vanno a «delineare un vero e proprio ecosistema fatto di innesti/migrazioni tra linguaggi e codici»⁹. Tuttavia, la critica teatrale contemporanea e alcuni artisti più conservatori non sono propensi ad accettare le tecnologie come parte del linguaggio teatrale, e si oppongono ai sostenitori del progresso tecnologico. Il fulcro del dibattito si incentra sul rapporto tra uomo e macchina e rimanda all'antica diatriba tra *artes liberales* e *artes mechanicae*. Risulta interessante osservare come lo stato d'emergenza sanitaria abbia giocato un ruolo attivo, modificando questa percezione e dimostrando che i *media* non interferiscono nel processo creativo. Sono stati, anzi, proprio i *social network* ad aver permesso alle compagnie teatrali di sopravvivere alle restrizioni imposte dal virus. In realtà l'opposizione tra evento dal vivo e mediato è solo di natura ideologica, dal momento che le tecnologie non portano necessariamente il teatro a una perdita del calore umano. L'obiettivo dell'attore teatrale è sempre stato quello di coinvolgere il pubblico, e i nuovi media fanno proprio dell'interattività uno dei loro punti di forza: le tecnologie «rendono davvero concreta una prossimità e un coinvolgimento totale quale era

⁸ F. CERAOLO, *Il teatro e il suo nulla*, in «Fata Morgana web», 17 aprile 2021, disponibile all'indirizzo <https://www.fatamorganaweb.it/il-nuovo-vangelo-milo-rau/> (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

⁹ A. MONTEVERDI, *Nuovi media, nuovo teatro*, Milano, FrancoAngeli, 2011, p. 44.

appartenuto proprio alla *paideia* dell'oralità.»¹⁰ Queste forme di interattività permettono di recuperare quell'*hic et nunc* di cui parlava Walter Benjamin, perché con il *feedback* interattivo l'opera riacquisisce un senso di immediatezza.

Non si deve, dunque, pensare al digitale come a un nemico del teatro, perché la tecnologia non blocca il flusso creativo ma è parte integrante del processo di produzione e lo era ancora prima dell'avvento del Covid-19. Un primo esempio di *webcam teatro* è stato quello di Giacomo Verde che in *Connessioni remote* (2001) ha trasformato lo schermo nel nuovo palcoscenico, mentre la *chat* permetteva un'interazione immediata da parte del pubblico. Negli ultimi anni il teatro maneggia con naturalezza i nuovi *media* e le nuove tecnologie in tutte le fasi della produzione di uno spettacolo, partendo dall'ideazione fino alla realizzazione computerizzata di scene, luci e suoni. Anche all'interno di uno spettacolo dal vivo la produzione videografica è presente e può avere destinazioni diverse. Le riprese delle prove, ad esempio, possono servire come testimonianza di un metodo di lavoro portato avanti dal regista, oppure come uso promozionale presso cinema e *mass media*. In altri termini, la pandemia ha solo confermato e rafforzato delle pratiche digitali già ampiamente diffuse nello scenario teatrale preesistente.

Con il susseguirsi delle innovazioni stanno inevitabilmente giungendo nuove modalità di espressione e di fruizione, e la distanza tra reale e riprodotto diminuisce sempre più, o meglio è la nostra percezione dello scarto che li separa ad affievolirsi. Ad ogni modo – come è già successo tra teatro, cinema e televisione – i *media* più antichi forniscono una chiave preziosa per modulare i più giovani, aprendosi ad un confronto che è fecondo per entrambi.

Secondo l'approccio drammaturgico teorizzato dal sociologo Erving Goffman, una dimensione performativa è presente nelle azioni della vita quotidiana, dal momento che ogni individuo durante l'interazione con qualcuno riveste un ruolo e costruisce una messa in scena. Questa teoria si traduce nell'assunto che il teatro è insito nella condizione umana e che – anche inconsciamente – gli individui vivono la loro vita come una sorta di performance¹¹. In un'epoca contrassegnata dall'emergenza sanitaria il palcoscenico teatrale è stato trasferito all'interno dei *social network*, e il sempre più affermato scenario elettronico può a maggior ragione tornare a

¹⁰ *Ivi*, p. 55.

¹¹ Cfr. E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.

«farci riflettere sulle mutazioni della nostra identità (o della nostra maschera sociale) in un ambiente tecnologicamente modificato»¹². Su queste basi si può asserire che la pratica teatrale classica è qualcosa a cui sicuramente non si potrà rinunciare, e anche se lo spettacolo dei prossimi anni subirà dei mutamenti e dovrà sottostare a delle restrizioni, si creeranno spazi virtuali in cui il concetto di presenza non verrà meno. La presenza, per citare Hans-Thies Lehmann, «non è semplicemente l'effetto della percezione, ma del desiderio di vedere»¹³, e anche se i *social media* non permettono un'interazione fisica tra gli individui sono stati il tramite che ha consentito di mantenere vivi dei rapporti che altrimenti sarebbero stati azzerati.

In conclusione, dalla ricerca condotta è emerso che può esistere un grado di teatralità proprio della distanza. Resta inteso che la specificità del teatro è – e continuerà a essere – la compresenza di attore e spettatore, ma anche quando l'emergenza sanitaria sarà scongiurata, forti di quest'esperienza obbligata, i nuovi oggetti mediali e tecnologici potranno affiancare gli eventi dal vivo. Perché se la convergenza verso il digitale era già in pieno svolgimento negli ultimi decenni, il Covid-19 ha semplicemente impresso una forte accelerazione a un fenomeno in grado di aprire a nuove possibili modalità espressive.

¹² A. MONTEVERDI, *Nuovi media, nuovo teatro*, cit., p. 36.

¹³ H-T. LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2018, p. 194.

Solitudine e controllo: ascendenze letterarie (e cinematografiche) per le rappresentazioni distopiche dell'emergenza sanitaria sui *social network*

Andrea Martina*

Abstract. *What concepts about the present and the future transpired during the lockdown? The exceptionality of this particular time prompted a number of users to share on social networks (Facebook above all) contents typically associated with novels or sci-fi films which deal with dystopian future societies. During the quarantine two constants of a certain way of writing emerged: solitude and control. Among quarantine diaries, bulimic mass communications and Orwellian echoes, these two elements contributed to shape an idea of a future which spawned post apocalyptic scenarios similar to those described in some literary and cinematographic pieces. The dystopian genre has no longer been seen only as a way to imagine the future, but it has also become a curious map to interpret and scrutinize our present.*

Riassunto. *Quali visioni del presente e del futuro sono trapelate durante il lockdown? L'eccezionalità del momento ha portato numerosi utenti a condividere sui social network (Facebook in particolare) contenuti tipici di romanzi o film di fantascienza in cui vengono trattati futuri distopici. Durante la quarantena sono emerse due costanti di un certo modo di scrivere: la solitudine e il controllo. Tra diari di quarantena, bulimia di informazione ed echi orwelliani, questi due elementi hanno contribuito a formare un'idea di futuro che ha dato spazio a scenari post-apocalittici molto vicini a quelli descritti in alcune opere letterarie e cinematografiche. Il genere distopico non è stato più visto solo come un modo per immaginare il futuro, ma è diventato una curiosa mappa in cui leggere e interrogare il presente.*

Introduzione

Colpi di tosse. Schermo nero.

È questo l'inizio del film *Contagion*, diretto nel 2011 da Steven Soderbergh e tornato d'attualità nella primavera del 2020, proprio mentre il mondo faceva i conti con la pandemia da Covid-19 con tutte le sue conseguenze. Le tante similitudini tra *fiction* e realtà hanno permesso a quest'opera di ritornare nei palinsesti di diverse emittenti televisive durante le prime settimane di pandemia, portando lo spettatore a guardare ai contenuti del film con sguardo profetico: mentre il mondo faceva i conti

* Università del Salento, andrea.martina25@gmail.com

con restrizioni inedite e spiazzanti, sugli schermi domestici veniva proiettata una storia che, per lunghi tratti, aderiva bene alla cronaca.

Di colpo, gli spettatori in quarantena non si sono trovati di fronte al solito film distopico a sfondo apocalittico, dove magari a far da padrone è il *topos* dell'ultimo uomo sulla terra, ma hanno visto qualcosa di simile a quello che si trovava fuori dalla porta di casa. Parole come “focolaio”, “quarantena”, “paziente zero” e “distanziamento sociale” non facevano solo parte del vocabolario narrativo di *Contagion*, ma erano anche le protagoniste dei servizi mandati ogni giorno dai telegiornali.

L'impatto che il film in particolare ha avuto sul pubblico durante la pandemia, sarà oggetto di un focus ben preciso all'interno di questo studio. Di certo, può essere definito come uno dei più importanti esempi di rappresentazione distopica nella *fiction* che ha trovato una nuova linfa vitale proprio a partire dalla primavera del 2020. Una storia così vicina al quotidiano tanto da somigliare a un docu-drama, grazie alla sua straordinaria ibridazione di *fact* e *fiction*.

Questa pratica narrativa parte da una regola: il principio di plausibilità. Il racconto deve muoversi su continui attraversamenti del confine tra *fiction* e non *fiction*¹, quindi essere in grado di offrire una ricostruzione narrativa di un mondo quanto più fedele possibile alla realtà senza però rinunciare a “forzature” drammaturgiche quali il focus sui personaggi, la struttura in tre atti, la preparazione dei colpi di scena, le sottotrame intrecciate, eccetera.

L'effetto immediato è quello di spostare il dibattito dall'informazione alla qualità della rappresentazione. Rispetto al documentario classico, il docu-drama spinge il pubblico a essere emotivamente più coinvolto nella storia, a identificarsi con i personaggi, anziché interrogarsi sui contenuti della parte non *fiction* dell'opera. Si dà per scontato che, dovendo lavorare sulla verosimiglianza, tutti i docu-drama siano imperfetti all'origine e abbiano come obiettivo principale quello di coinvolgere il pubblico nella storia. Solo in un secondo momento, subentra l'esigenza giornalistica.

1. *Distanziamento sociale*

Le narrazioni distopiche si nutrono di alcune costanti che possiamo rintracciare in numerose storie: una di queste è l'isolamento, la

¹ V. CAVALLORO, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, in R. CASTELLANA, *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di, Roma, Carrocci, 2021, p. 88.

consapevolezza che il mondo andrà incontro a qualcosa di tragico che porterà gli esseri umani a ridiscutere il concetto di socialità e, nei casi peggiori, ad annullarlo del tutto per poter sopravvivere. In questo disegno, i virus sono la causa principale per dare spazio a mondi narrativi estremi: è il morbillo a decimare la popolazione del romanzo *Io sono leggenda* di Richard Matheson (diventato nel 2007 un film diretto da Francis Lawrence); nel romanzo *L'ombra dello scorpione* Stephen King sceglie il virus influenzale Progetto Azzurro per sterminare gran parte della popolazione mondiale, mentre in *Contagion* si parla del virus MEV-1 causato da un salto di specie tra pipistrello e maiale fino ad arrivare nei polmoni e nel sistema nervoso degli esseri umani.

Ognuna di queste narrazioni adotta percorsi diversi, ma tutti convergono verso un punto comune: la solitudine. È qui che entra in gioco la nuova realtà che tutto il mondo ha imparato a conoscere in fretta con il Covid-19: fino a che punto si è disposti a rinunciare alla propria socialità? In che modo viene recepito l'isolamento? Come adattarsi a una quarantena dalla durata incerta?

Dal 2020 gran parte della popolazione mondiale ha vissuto per mesi in *lockdown*. Di fronte a questi drastici cambiamenti, in molti hanno pensato di trovarsi proprio in un libro o film di fantascienza. La finzione non era più il tentativo di rappresentare in chiave narrativa la realtà, ma diventava una sua estensione.

È su questo terreno che realtà e immaginazione sono andate a sovrapporsi. Numerose opere letterarie e cinematografiche, all'improvviso, sono state rispolverate e sottoposte a un tentativo di sottrazione degli elementi fantastici per valorizzare, invece, gli aspetti più verosimili, attinenti a quello che stava succedendo nel mondo. Come si affronta una pandemia? Nessuno è preparato a un'eventualità del genere, per fortuna abbiamo romanzieri e registi che ci hanno indicato una via, ci hanno spiegato come affrontare la solitudine di un mondo nuovo.

Non è un caso che libri come *La Strada* di Cormac McCarthy o *Cecità* di José Saramago siano tornati nelle classifiche e presi come esempio da numerosi lettori che individuavano diversi punti di contatto tra le pagine dei romanzi e i cambiamenti imposti dalla pandemia.

Ma al di là della ricerca di schemi distopici da applicare al presente, quello che è emerso dalla solitudine causata dalle restrizioni è stata proprio l'insofferenza nel rinunciare alla socialità, aspetto che ha portato a fare dell'isolamento un'esperienza da condividere virtualmente, una storia

valida per libri, racconti, *post*, diari di quarantena. E i *social network*, in questo, hanno rappresentato un megafono enorme.

2. *Diventare la notizia, la storia*

L'eccezionalità della pandemia ha generato un curioso fenomeno: molti scrittori di professione si sono ritrovati nella classica situazione del "blocco", mentre tanti aspiranti scrittori hanno trovato nella quarantena un periodo stimolante per produrre storie². Oggi sono in tanti gli editori che lamentano la moltiplicazione di manoscritti verificatasi subito dopo il *lockdown*, con una sorprendente percentuale di potenziali *instant book* di storie ambientate proprio durante l'attuale pandemia.

Ad aggiungersi a quest'elenco c'è tutto quello che è gravitato attorno ai *social network* dove il proprio isolamento diventava esperienza, storia da condividere.

A fare da protagonista sono stati soprattutto i "Diari della quarantena" su Facebook, dove ogni giorno alcuni utenti aggiornavano la propria rete raccontando pezzi di vita quotidiana e instaurando, così, un legame sociale alternativo³. A differenza dal carattere intimistico e personale dei tanti diari cartacei, quelli virtuali nati durante la pandemia hanno avuto come obiettivo principale la condivisione dell'esperienza, un'esigenza comunicativa necessaria a curare la solitudine. Ci sono stati sia diari con uno specifico indirizzo tematico (storie di medici e infermieri nei reparti Covid, storie di docenti alle prese con la didattica a distanza, storie di *runner* impegnati in imprese formidabili nonostante il divieto di allontanarsi di oltre duecento metri dalla propria abitazione) e altri diari focalizzati sul vivere quotidiano, con una riscoperta della sfera domestica e di nuove abitudini, insistendo molto sulla dialettica tra "quello che eravamo prima" e "quello che siamo diventati" con il *lockdown*.

Tutti questi aspetti hanno una costante: in un periodo anomalo, eccezionale, nasce una duplice esigenza che lega la voglia di comunicare all'importanza di lasciare una traccia per il domani.

È qui che ritorna il discorso sul confine tra *fiction* e realtà che, nel pieno di una pandemia, si mostra sempre più labile. Come in un sistema di vasi

² <https://www.ilibraio.it/news/storie/manoscritti-gallimard-1401638/> (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

³ <https://it.mashable.com/coronavirus/3100/diari-dalla-quarantena-degli-italiani> (data ultima consultazione 14 novembre 2021).

comunicanti, le storie inventate diventano più solide, concrete, a tal punto che lo spettatore (o lettore) smette di sentirsi tale e arriva a completare quel processo di identificazione che lo porta a sentirsi personaggio di una storia speciale, insolita. Qualcosa che dev'essere per forza raccontato.

3. *Contagion in prima serata*

In un contesto del genere, balza all'attenzione quello che è successo in Italia durante la sera dell'1 maggio del 2020, quando sugli schermi di Canale 5 viene mandato in onda il film *Contagion* del 2011 diretto da Steven Soderbergh. Quello che ha fatto Mediaset è stato ripetere la fortunata operazione dell'emittente britannica ITV che poche settimane prima, il 26 marzo, aveva mandato in onda lo stesso film alle nove di sera, generando forti polemiche (e ascolti) per via di un titolo giudicato fuori luogo rispetto al dramma pandemico che il mondo stava attraversando.

A emergere sono due aspetti in particolare: la vicinanza tra *fiction* e realtà vista in *Contagion* e il discorso sviluppato attorno al film sui *social network* durante e dopo la sua messa in onda.

In primo luogo il film ha presentato una straordinaria attinenza con l'attuale pandemia dal momento che basa tutto il suo tessuto narrativo su un virus, il MEV-1, che parte da un pipistrello, passa per un maiale che viene venduto in un mercato di animali a Hong Kong per poi finire nel ristorante di un casinò e attaccare l'organismo dell'essere umano. Seguono, poi, alcuni elementi determinanti che portano avanti la storia: la densità abitativa delle grandi metropoli, il contatto tra persone (esaltato da una regia che indugia molto su dettagli e piani stretti) e la difficoltà iniziale nel capire quale causa stia portando alla morte di così tante persone nel giro di poco tempo.

Il film, inoltre, adotta un approccio *multi-strand*, con varie storie che compongono un unico mosaico dove si alternano diversi personaggi, ma si distingue un solo protagonista: il virus. Questa scelta ha fatto sì che *Contagion* risultasse quasi un ibrido, un prototipo dei moderni docu-drama che hanno come priorità quella di ricostruire la realtà con una forte drammatizzazione resa possibile proprio da elementi di *fiction*. *Contagion*, infatti, ha saputo dare spazio a numerosi personaggi che hanno ben rappresentato alcune tematiche ricorrenti dell'attuale pandemia da Covid-19: la corsa contro il tempo per trovare il paziente zero, il *blogger* che alimenta teorie complottistiche e produce false notizie su una miracolosa

cura, i vertici del Dipartimento della Salute e il governo americano impegnati con fatica a contenere la diffusione del virus e mantenere l'ordine pubblico, la sperimentazione di un nuovo vaccino. Tutta una rete di eventi che è attraversata dallo stravolgimento delle abitudini quotidiane e dall'impotenza nel combattere un nemico invisibile.

A un livello successivo si colloca l'effetto generato dalla messa in onda di *Contagion* nella prima serata dell'1 maggio 2020 con pesanti critiche da parte del pubblico, espresse soprattutto su Facebook e Twitter sia durante che dopo la trasmissione del film. Intanto partiamo dagli ascolti: *Contagion* è stato il secondo programma più seguito della serata con quasi 3 milioni e mezzo di spettatori e uno *share* del 12,4%⁴, numeri molto importanti per la tv generalista degli ultimi anni (agevolati anche dalla presenza in casa dei telespettatori a causa del *lockdown*). Ma a balzare all'attenzione è stato il discorso attorno al film che si è sviluppato sui *social network*, entrando in *trending topic* su Twitter e generando una vera e propria "bolla" sulle bacheche di Facebook.

Da un primo sguardo, più che *Contagion* è Mediaset a uscirne con le ossa rotte da questa scelta di palinsesto: in tanti hanno sottolineato la poca delicatezza nel presentare un film del genere durante la pandemia, alcuni spettatori sono andati anche oltre e hanno visto nella poca pubblicità mandata durante la messa in onda un segno di dissociazione da parte degli inserzionisti nel legare i loro prodotti al film. Non è mancato, poi, il sarcasmo di alcuni commenti – «secondo me è stato De Luca a chiedere di mandare in onda questo film», «chi è il pazzo sadico che ha deciso di mandare in onda in prima serata un film su una pandemia durante una pandemia? [...] È come vedere *The Flight* in aereo» – ma si registrano anche voci fuori dal coro che hanno visto volentieri *Contagion* e difeso la scelta di programmazione proprio per la straordinaria vicinanza con il presente di un film girato nel 2011.

Queste reazioni possono diventare degli ottimi spunti per indagare la percezione che il pubblico ha quando il confine tra *fiction* e non *fiction* si assottiglia. Al netto delle critiche di palinsesto, in molti non hanno rinunciato all'esperienza di vedere per la prima volta un film che parlasse di pandemia durante una pandemia, non si sono fatti tentare dal telecomando e hanno voluto vedere come andasse a finire la storia, spinti anche da una falsa illusione nel cercare risposte al grande interrogativo

⁴ Fonte Auditel

della pandemia reale: come andrà a finire? *Contagion* è stato un modo come tanti altri per immaginare il futuro rimanendo con i piedi ben piantati nel presente, guardare a un *what if plausible*, in prima serata, sentendosi rappresentati dalle *star* di Hollywood. Ovvero, una delle tante missioni del cinema.

4. *Vivere la distopia*

Un altro aspetto che occorre analizzare nelle rappresentazioni distopiche durante l'emergenza sanitaria da Covid-19 è relativo al controllo. Discorso, questo, che deve partire da una prima considerazione legata ai generi narrativi dal momento che, in uno scenario del genere, la distopia ha avuto una nuova riscoperta nella letteratura, nel cinema e anche nella serialità televisiva.

Intanto partiamo dal genere. La distopia è considerata un sottogenere della fantascienza, dove abbiamo storie in cui è rappresentata un'idea immaginaria del futuro in chiave negativa: non a caso il termine distopia⁵ (*dys*= cattivo, *topos*= luogo) viene anche considerato come anti-utopia. Tra i temi maggiormente sviluppati c'è, appunto, quello del controllo, portato avanti da organizzazioni vicine al totalitarismo e tecnologie opprimenti.

Gli esempi di genere distopico sono numerosi, il più importante tra tutti è sicuramente *1984* di Orwell, un vero classico del sottogenere. Inoltre, abbiamo assistito negli ultimi anni a una straordinaria capacità di ibridazione tra letteratura, cinema e televisione con titoli come *The Handmaid's Tale*, *The Giver*, *V for Vendetta*, *Blade Runner*, *Fahrenheit 451*.

Non è un caso che molti di questi titoli siano tornati d'attualità in un periodo di chiusure, limitazioni, coprifuoco e distanziamento sociale.

Nel giro di poche settimane la pandemia ha spinto le istituzioni a dotarsi di forme di controllo sulla popolazione sempre più invadenti, necessarie al contenimento del virus: come funghi, sono comparse *app* di tracciamento, droni in perlustrazione, sistemi integrati di geo-localizzazione, a cui si sono aggiunte altre pratiche meno tecnologiche, ma altrettanto stringenti, come gli ingressi scaglionati, la temperatura corporea da misurare negli uffici pubblici e i controlli necessari a evitare qualsiasi tipo di

⁵ <http://www.treccani.it/vocabolario/distopia2> (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

assembramento. Uno scenario, questo, molto simile a un romanzo orwelliano⁶. In una realtà che, nel breve, si presenta come straordinaria, fuori dal normale, diventa immediato fare parallelismi con la *fiction*, andare a caccia di profezie e nel constatare come alcuni scrittori del passato siano riusciti a intercettare frammenti di questo presente.

Ritornando al tema del controllo, architrave della narrazione distopica, si evidenziano anche dei tentativi di fare della *fiction* un buon carburante per le teorie del complotto sviluppate nel corso della pandemia. In primo luogo abbiamo numerosi parallelismi con diversi episodi di *Black Mirror* dove droni e *microchip* sottopelle sono i protagonisti. A questo si aggiunge anche l'ombra gettata sulle istituzioni, accusate di nascondere la verità (in molti hanno condiviso sui propri *account* la frase di *Contagion* «bisogna solo fare in modo che nessuno lo sappia prima che lo sappiano tutti») e sugli organi di informazione, complici di mascherare la realtà e far veicolare notizie fraudolente (anche qui *1984* è stato uno degli esempi più adottati per provare a dimostrare il livello di manipolazione subito dagli individui).

Al netto di queste interpretazioni, la cornice distopica si è prestata molto bene a raccontare la realtà per una ragione strutturale di fondo che riguarda proprio le regole del genere: nella narrazione distopica il controllo è generato sempre da un'entità, un'istituzione che si pone al di sopra degli individui assumendo un carattere totalizzante. C'è un vertice, una gerarchia. C'è qualcuno riconoscibile a cui poter attribuire delle responsabilità, che nella storia diventa ombra, antagonista.

Ma la realtà è ben diversa dalla distopia, soprattutto quella che ci troviamo a vivere in questa pandemia, dove il parallelismo distopico può sembrare affascinante ma solo fino a un certo punto. Nel momento in cui diventa lente di ingrandimento per capire l'attualità, ecco che la distopia perde tutta la sua efficacia di fronte a un'evidenza: l'umanità non ha nessuno al timone, viviamo in un mondo sempre più complesso e ramificato e stiamo inseguendo un virus che ci ha trovato impreparati.

La cospirazione è la strada più semplice per scappare dalla complessità.

La distopia (e a un livello superiore la fantascienza) non ha nulla a che fare con le profezie, ma resta il miglior modo per sintonizzarsi con il futuro e conoscere lo spirito del proprio tempo.

⁶ G. ZICCARDI, *Sorveglianza, controllo e diritti nel periodo dell'emergenza-pandemia*, in M. SALA, M. SCAGLIONI, a cura di, *L'altro virus. Comunicazione e disinformazione al tempo del Covid-19*, Milano, Vita e Pensiero, 2020, pp. 173-174.

La canzone *social* come contrasto all'emergenza sanitaria: sostegno emotivo dei cittadini, ammonimento per i trasgressori

Annibale Gagliani*

Abstract. *This work analyzes the language of the Italian song on Facebook and Instagram in opposition to the covid-19 emergency. It focuses on the freestyles of the most famous rappers, who posted using the hashtags #covidfreestyle, #covid19, #iorestoacasa. Challenges on Instagram and Facebook materialized through live streams or 'stories'. The survey examines three key characteristics of the selected works: expression, purpose, user reaction. The first element probes the ways, forms, styles, and theming of song excerpts chosen by the authors as the launch of the publication. The second focuses on the objectives and intentions of the cultural product. The third develops a quantitative and qualitative analysis of the listener's feedback.*

Riassunto. *L'intervento analizza il linguaggio della canzone italiana transitato sulle piattaforme Facebook e Instagram in opposizione all'emergenza Covid-19, concentrandosi sui freestyle dei rapper più celebri apparsi pubblicati con gli hashtag #covidfreestyle, #covid19, #iorestoacasa. Si è assistito a sfide a colpi di strofe improvvisate, concretizzate attraverso dirette o stories. L'indagine prende in esame tre caratteristiche cardine delle opere selezionate: l'espressione, le finalità, la reazione degli utenti. Il primo punto sonda i modi, le forme, gli stili e la tematizzazione dei frammenti di brano scelti dagli autori come lancio della pubblicazione. Il secondo si sofferma sugli obiettivi e le intenzioni del prodotto culturale. Il terzo sviluppa un'analisi quantitativa e qualitativa del feedback dell'ascoltatore.*

Che ruolo ha avuto la musica italiana nel contrasto al Covid-19? Qual è il rendimento degli artisti della scena canora a fronte di un evento imponderabile come la pandemia? Quali sono le forme e gli stili scelti dagli autori per veicolare il loro messaggio? Qual è stato il *feedback* e il comportamento scatenato nel pubblico? In una ricerca di più ampio respiro si può analizzare il linguaggio della canzone nostrana transitato sulle piattaforme Facebook e Instagram, arene nelle quali la popolazione ha individuato un comodo intrattenimento e sfogato i propri malumori in rapporto all'emergenza, talvolta senza freni inibitori. Perché la lingua della musica? È la prima forma d'intrattenimento popolare durante il *lockdown*: *instant songs*; *cover* e rievocazione di brani del passato; *challenge* tra artisti noti e *underground*; *flashmob*; il *medium* radio (in forma tradizionale e ibrida) viene rivalutato.

* Università degli Studi del Molise, annibale.gagliani@unimol.it

1. Tra instant songs, rievocazioni, cover e sprazzi d'originalità

Le *instant songs* hanno visto alternarsi proposte di vario genere nei giorni di chiusura totale, coi leitmotiv “ce la faremo”, “andrà tutto bene”, “quando tutto sarà finito” a campeggiare fieramente. Tra i brani pop spicca l'inno della rinascita della città di Bergamo, scritto dall'orobico Roby Facchinetti insieme a Stefano D'Orazio: *Rinascero rinascerei*. Un video da oltre quattrocentomila visualizzazioni su Facebook e diciotto milioni su YouTube con la comunità di Bergamo ad esporre cartelli motivazionali per attenuare il dolore e infondere un mantra positivo. I due componenti storici dei Pooh rievocano in apertura il verso conclusivo dell'*Inferno*, prima cantica della *Divina Commedia* di Dante, «E quindi uscimmo a riveder le stelle» – che sancisce la fine del viaggio nelle tenebre per il sommo poeta e Virgilio –, proiettandolo in un futuro di luce: «Rinascero / rinascerei / quando tutto sarà finito / torneremo a riveder le stelle».

Con l'ausilio dell'immediato scambio di contenuti sui *social network*, sono state rivalutate canzoni del passato come vere e proprie profezie della pandemia. La più dolorosa *in primis* per gli utenti lombardi è *La peste* di Giorgio Gaber, immersa nello spettacolo di teatro canzone *Anche per oggi non si vola* del 1974, che preannuncia un'epidemia a Milano in mimesi de *I Promessi Sposi* e de *La Peste* di Albert Camus: «A Milano c'è gente che muore / la notizia fa un certo scalpore / anche in provincia si muore / la peste si diffonde adagio / poi cresce e si parla di contagio / c'è il sospetto che sia un focolaio / che parte dal centro e si muove a raggiera».

Come in ogni momento di responsabilità collettiva, non mancano le *cover* benefiche che hanno unito i cantanti più celebri della scena. Quella di maggior successo a livello di *stream* è *Ma il cielo è sempre più blu*, successo di Rino Gaetano del 1975, cantato dai cinquanta artisti italiani più seguiti, nominati *Italian All Stars 4Life* – coi proventi destinati alla Croce Rossa – in un mix di generi trasversale che va da Cristina D'Avena, passando per Alessandra Amoroso, Annalisa, Arisa, Baby K, Claudio Baglioni, Benji & Fedè, Loredana Bertè, Boomdabash, Carl Brave, Michele Bravi, Bugo, Luca Carboni, Simone Cristicchi, Gigi D'Alessio, Cristina D'Avena, Fred De Palma, Diodato, Dolcenera, Elodie, Emma, Fedez, Giusy Ferreri, Fabri Fibra, Fiorello, Francesco Gabbani, Irene Grandi, Il Volo, Izi, Paolo Jannacci, J-Ax, Emis Killa, Levante, Lo Stato Sociale, Fiorella Mannoia, Marracash, Marco Masini, Ermal Meta, Gianni Morandi, Fabrizio Moro, Nek, Noemi, Rita Pavone, Piero Pelù, Max Pezzali, Pinguini Tattici Nucleari, Pupo, Raf, Eros Ramazzotti, Francesco Renga, Samuel, Francesco Sarcina, Saturnino, Umberto Tozzi, Ornella Vanoni.

Lanciata su Facebook con un *post* dalla famiglia Gaetano, promotrice dell'iniziativa, ha riscosso quasi otto milioni di visualizzazioni su YouTube. Tra i rapper partecipanti, Marracash, Emis Killa e Fabri Fibra hanno aggiunto tre

strofe inedite al testo originale del cantautore calabrese: «Ti sei accorto di una cosa positiva / anche se non vedi la tua comitiva / fuori il cielo è più blu di prima bro». Da segnalare inoltre l'apporto all'intrattenimento della musica tradizionale in chiave folcloristica declinata in *world music*, con la chiamata al ballo dell'orchestra popolare de *La Notte della Taranta*, che ha creato per l'occasione la *Quarantella* (testo scritto da Daniele Durante del Canzoniere Grecanico Salentino), una serie di stornelli sul *lockdown* in dialetto leccese in *code switching* con l'italiano: «Non c'è fame, non c'è iella / zicca, sona, canta e balla / questa bella quarantella».

La scena *indie* è rappresentata dai *calembours* da cabaret de Lo Stato Sociale con la loro *AutocertifìCanzone*. Il titolo è una crasi tra uno dei nomi in vetta alla frequenza d'uso del lessico della pandemia, *autocertificazione*, e il sostantivo *canzone*, in un gioco di parole che conferma il loro stile scanzonato. Lo stralcio selezionato dal sodalizio bolognese come didascalia del *post* di lancio sulla pagina Facebook interpreta il desiderio romantico di due amanti – seppur ridimensionato dalle norme anti-Covid –, costretti a incontrarsi fuggacemente in un supermercato: «Dammi un appuntamento, anche se è vietato / al reparto sanitario di un supermercato / soli nel corridoio per un bacio rubato / per ricordarci che il mondo non è ancora finito».

Al romanticismo nostalgico de Lo Stato Sociale si contrappone la comicità sottile in forma di parodia di Checco Zalone – al secolo Luca Pasquale Medici –, che imita lo stile dirompente di Domenico Modugno, presentando un pezzo denso di esilaranti doppi sensi e accostamenti tra genere umano e ovino, intitolato *Immunità di gregge* – espressione coniata da Sir Patrick Vallance, consulente scientifico del Primo Ministro inglese Boris Johnson, durante una conferenza stampa del 13 marzo 2020, nella quale aveva previsto almeno quaranta milioni di connazionali infetti, con il seguente sviluppo di una «herd immunity»¹, che attraverso un calco semantico è stato tradotto in Italia come 'immunità di gregge'. «Arriverà l'immunità di gregge / sui monti e sulle spiagge / la pecora più bella sarai tu / amore mio, vedrai tutto andrà bene e l'ultimo tampone sarò io per te [...] amore mio, tu dimmi solo dove / ti porto un 19 che covid non è».

Gli elementi più incisivi in termini di creatività e impatto sull'ascoltatore sono da ricercare in un'altra forma espressiva veicolata attraverso i social: i *freestyle* dei rapper italiani generati con dirette o storie in una sorta di catena con tema la pandemia e la trasgressione delle norme governative. In questa sede si intende approfondire i frammenti di testo più significativi rintracciabili negli *hashtag* #covidfreestyle, #covid19 e #iorestoacasa.

Una *challenge* a colpi di strofe con frammenti di cinquanta secondi circa, su invito del rapper milanese Emis Killa, nella quale gli MC, maestri di cerimonie

¹ F. FALOPPA, *A proposito del gregge – La cura delle parole – 1*, in «Lingua italiana», 18 marzo 2020, <https://bit.ly/39CMjRO> (data ultima consultazione 10 novembre 2021).

(così definiti nella cultura *hip hop* degli Stati Uniti d’America) hanno un nemico comune contro il quale fare *dissing* (mancare di rispetto riservandogli insulti ed espressioni di scherno): il cittadino che se ne infischia delle regole, mettendo a repentaglio la propria comunità. L’indagine prende in esame tre caratteristiche cardine dei *freestyle* selezionati: l’espressione, le finalità, la reazione degli utenti. Il primo punto sonda i modi, le forme, gli stili e la tematizzazione degli stralci più significativi. Il secondo si sofferma sugli obiettivi e le intenzioni del prodotto culturale, in accordo con le case discografiche. Il terzo cerca di interpretare in maniera sommaria il *feedback* dell’ascoltatore, osservando gli effetti degli ammonimenti sullo stesso.

2. Un linguaggio “adultescente” col “covidizionario” in mano

La lingua proposta nei *freestyle* in esame è perfettamente in linea con l’italiano neostandard dei «socialini»², i *frequentatori* assidui dei *social network*. Si predilige il gergo giovanile e il lessico da strada, in un arco temporale di maturità espressiva «adultescente»³. Tanti gli argomenti di tendenza che rappresentano la fonte d’ispirazione per gli autori: la coraggiosa lotta alla malattia di pazienti, medici e infermieri; i fatti di cronaca con protagonisti i fuorilegge dei D.P.C.M.; l’empatia nei confronti di coloro che hanno sofferto la solitudine e si ritrovano a rivoluzionare la loro quotidianità.

Se osserviamo i *topic* del rap dello studioso tedesco Arno Scholz – ovvero le categorie tematiche ricorrenti nel genere –, relazionandoli agli argomenti più caldi durante la pandemia, si può stabilire che la forma espressiva presa in esame sia la più idonea per riflettere emozioni, sentimenti, pulsioni e castrazioni della gente in particolar modo durante il *lockdown* tra marzo e maggio del 2020: autopresentazione; critica sociale; amore-sesso; argomenti esistenziali; discorso sulla scena *hip-hop*; feste e divertimento; uso delle droghe leggere; altro⁴.

Un assist agli autori per la freschezza delle parole con un meccanismo di incastri non usurati, lo ha fornito la straordinaria prosperità a livello linguistico del periodo. La responsabile di redazione del Devoto-Oli, Biancamaria Gismondi, ha presentato l’edizione 2021 del dizionario, evidenziando un numero di integrazioni da record legate ai lemmi ereditati dalla pandemia. Voci che esordiscono nel glossario, da affiancare all’evoluzione di parole diventate neologismi semantici come ‘contenimento’, ‘tamponare’, ‘mascherina’. Appaiono inoltre: nuove sigle come ‘Covid 19’, ‘Sars-Cov-2’, ‘DAD’ (Didattica

² V. GHENO, *Social-linguistica – Italiano e italiani dei social network*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017, pp. 39-40.

³ E. SPEDICATO IENGO, G. BONGO, *Società artificiale. Dal consumismo alla convivialità*, Milano, Franco Arcangeli, 2015, p. 33.

⁴ Cfr. A. SCHOLZ, *Subcultura giovanile e lingua giovanile in Italia. Hip hop e dintorni*, Roma, Aracne, 2005, p. 152.

A Distanza) e ‘MES’ (Meccanismo Europeo di Stabilità); espressioni polirematiche come ‘paziente zero’, ‘immunità di gregge’; anglicismi come ‘lockdown’ (lemma del 2020 per il vocabolario di lingua inglese Collins), ‘cluster’ (focolaio), ‘droplet’ (gocciolina), ricorrente in espressioni polirematiche come ‘distanza droplet’, ‘effetto droplet’, ‘rischio droplet’; *calchi semantici dall’idioma britannico come ‘tracciamento’* (da ‘contact tracing’), ‘salto di specie’ (da ‘spillover’), ‘distanza di sicurezza o distanziamento sociale’ (‘social distancing’)⁵.

Materiale utile per rime, assonanze e consonanze di rapper coinvolti in prima persona nelle vicende trattate, «uno speciale «covidizionario»: un insieme di nuovi vocaboli, nuovi modi, nuovi usi, che con inconsueta rapidità sono entrati a far parte della lingua di tutti i giorni»⁶, diventando fonte d’ispirazione per gli artisti del panorama musicale⁷.

Annarita Miglietta, docente di Linguistica Italiana all’Università del Salento e studiosa della lingua del rap, individua delle linee di continuità con i capitoli più tragici della storia del Novecento italiano, in particolare con i patemi vissuti dal popolo durante i due eventi bellici mondiali: «Come durante le guerre nascono canzoni popolari, frutto della reazione creativa dell’uomo che tenta di contrastarne ed esorcizzarne gli orrori, così in piena pandemia i rapper, sperimentando il *freestyle*, codificano il dramma che ha sconvolto, stravolgendola, proprio come se fossimo in guerra, la nostra scontata quotidianità»⁸.

2.1 Tra nuove leve e conferme del rap italiano

Non avendo l’opportunità di registrare dei dati accurati sul numero di persone esatto che hanno visionato i frammenti della *challenge*, a causa del meccanismo ad orologeria delle storie sui *social*, che impone una durata di presenza sul profilo di ventiquattro ore, possiamo ipotizzare il volume di visualizzazioni basandoci sui *follower* degli artisti e il numero di *like* reali ai *post*, partendo dal presupposto che coloro che superano i centomila seguaci, non solo vengono visualizzati da tutti i *follower*, ma arrivano spesso a duplicare gli *stream* di una storia attraverso un’automatica condivisione con altri *social* come Facebook e TikTok che

⁵ Cfr. M. ARCANGELI, *Il dizionario dei neologismi del coronavirus*, in «Il Fatto Quotidiano», 30 marzo 2020, <https://bit.ly/31ZJf81> (data ultima consultazione 10 novembre 2021).

⁶ G. ANTONELLI, *Covidizionario*, in «Corriere della Sera», 13 dicembre 2020, p. 34.

⁷ *Ivi*, p. 35. La statistica stabilisce che tra il 20 e il 27 febbraio la parola “coronavirus” è stata pronunciata nelle televisioni e nelle radio nazionali ogni minuto e mezzo, mentre l’*hashtag* #Covid19 è stato in Italia il terzo più usato su Twitter. Al secondo posto #Dpcm e al quarto posto #Conte, in un tambureggiamento quotidiano che ha ossessionato la vita dell’uomo nel 2020.

⁸ Intervista ad Annarita Miglietta, Lecce, Università del Salento, 30 dicembre 2020.

permette di raggiungere utenti che non seguono il profilo. In questo caso, Facebook e Instagram comunicano direttamente: una storia viene pubblicata in contemporanea sui due *social* per chi dispone di un profilo *business* collegato a una pagina Facebook. La scelta di prendere come dato di riferimento i *follower* su Instagram è dettata dall'orientamento del mercato: per un *influencer*, *opinion leader* dell'attualità, l'utilizzo del suddetto *social* è strategico poiché permette di sponsorizzare in maniera più efficace i propri prodotti e di veicolarli automaticamente su Facebook, come accaduto ai frammenti *covid freestyle*, diventati oggetto di analisi e discussione in pagine di appassionati del genere (su tutte si segnala *Il Rap è la mia strada* con quasi duecentomila seguaci). I *covid freestyle*, inoltre, sono raccolti e archiviati in quattro video – di varia durata, dai sette ai tredici, fino ai sedici minuti – sulla piattaforma YouTube⁹.

Partiamo dal rapper milanese Lazza, pseudonimo di Jacopo Lazzarini, artista di ventisei anni. 769000 *follower* su Instagram, con una media di 120000 *like* sui post e una capacità di raggiungere oltre un milione di utenti con una storia:

Oh mamma, fra', qua la prendono per gioco come Gardaland / chiudono le disco, piangono come gli Alcazar / perché ho visto più fila all'Esselunga che al mio Alcatraz / sarà contento un *hypebeast* / che potrà usare quella merda di mascherina Supreme / io non capisco, è tutto chiuso, dove andate? / Nuovo padrino, baciami le mani, le ho lavate / Zzala ha un flow da dieci e lode, fra', non trovi? / anzi un flow da 19, come il Covid / qua stanno andando in para tutti, pure i paramedici.

Il tema della pandemia viene declinato in forma di dialogo con l'ascoltatore, utilizzando un registro colloquiale evidenziato dal sostantivo *fra'*, accorciamento di *fratello*. Lazza esordisce con un'esclamazione frequentemente utilizzata nella lingua dell'uso, *oh mamma*, per prefigurare uno scenario caotico causato dai negazionisti, che giocano ad eludere i divieti.

L'autore evoca una similitudine per il popolo italiano: tutti piangono per la chiusura delle discoteche come i protagonisti del brano dance *Crying at the discoteque* del gruppo svedese Alcazar, in testa alle *hit parade* italiana nel 2001. Fa autoironia quando per iperbole confessa di aver trovato più fila al supermercato che a una tappa fondamentale della sua carriera, il concerto alla discoteca Alcatraz di Milano, l'opportunità più agognata e temuta per un giovane rapper. Con sarcasmo beffardo, sostiene che l'unica categoria felice di dover indossare una mascherina sia quella degli *hypebeast*, nel gergo giovanile, il collezionista di capi d'abbigliamento di lusso col fine di conquistare popolarità tra i propri simili, pronto a sfoggiare un dispositivo di sicurezza di marca

⁹ *Covid freestyle* parte 1, <https://bit.ly/2WhqqVi>; *covid freestyle* parte 2, <https://bit.ly/3kFDpcL>; *covid freestyle* parte 3, <https://bit.ly/3i63dgp>; *covid freestyle* parte 4, <https://bit.ly/3AJzLE2> (data ultima consultazione dei quattro link presenti in questa nota: 13 novembre 2021).

Supreme, la più costosa sul mercato. Lazza si erge a nuovo “padrino”, ribaltando un’espressione del gergo della mafia siciliana del secondo Novecento, ‘baciamo le mani’, in ‘baciarmi le mani’, rassicurando l’ascoltatore. Anagramma il suo nome in *Zzala* per scagliarsi contro la scena rap e chiedere all’ascoltatore se il suo *flow*, ovvero la sua sequenza di rime, fosse da dieci e lode o addirittura da diciannove, in un gioco di parole con la sigla numerica del virus. Utilizza, infine, l’abbreviazione di *paranoia*, *para*, forma utilizzata nel gergo giovanile, per proporre un *calembour* grottesco seppur reale: i paramedici in paranoia.

Fred De Palma, pseudonimo di Federico Palana, è un rapper torinese trentunenne, negli ultimi anni in classifica con brani *reggaeton* interpretati insieme a partner canore spagnole e sudamericane. 794000 *follower* su Instagram, una media di quarantamila *like* sui *post* e storie che possono superare il milione di visualizzazioni.

Sono chiuso in casa da due settimane / non uscire anche se non ti senti male / l’inizio 2020 è già da cestinare / speriamo bene nel finale/ già prima Kobe poi il Covid / e chi ne approfitta già / dalle mosse no profit / siamo attaccati alla stessa sbarra/ come il crossfit / questa vita sembra un video gioc o/ ma non capisco il joy stick / e tu che fai gli aperitivi senza sensi di colpa / ora dimmi a fare scema che pensi si risolva? / Hey, Milano è zona rossa, come tutti gli altri posti/ stai attento e non toccarti bocca, naso e occhi / e se adesso scendi in piazza a pregare il padre nostro / te ne stai fregando di tutti i padri nostri.

De Palma parte con un io narrante che gli permette un incastro di rime e assonanze, ABCB. Ricorda come l’anno sia incominciato nel peggiore dei modi, poiché oltre alla pandemia il mondo ha pianto l’inaspettata e violenta scomparsa del campione della NBA Kobe Bryant, legato visceralmente all’Italia dove ha passato l’infanzia e la prima parte dell’adolescenza.

L’autore espone una critica sociale ai professionisti della solidarietà, *factotum* delle fondazioni *no profit*, preannunciando indirettamente le vicende giudiziarie che coinvolgeranno nella parabola discendente della pandemia l’ex presidentessa della Camera dei deputati, Irene Pivetti. Paragona il sacrificio richiesto alla nazione alla disciplina di *fitness* ‘*crossfit*’, una delle più dure per gli appassionati. La vita osservata lo porta a proporre un’altra similitudine: l’uomo è catapultato in un *videogame* nel quale non capisce il *joystick*, quasi a rievocare lo spaesamento della classe dirigente nella stanza dei bottoni. Si scaglia contro la gente che incurante del pericolo è accorsa ai Navigli a Milano, non rinunciando all’aperitivo del fine settimana. Appare l’espressione polirematica *zona rossa*, l’incubo della società civile, a preannunciare le regole essenziali per evitare il contagio e chiude con un ossimoro che rimanda alla fascia di età della mortalità a causa del virus: chi scende in piazza a pregare ‘il padre nostro’ affinché tutti guariscano se ne infischia dei ‘padri nostri’, anagraficamente i più colpiti assieme

ai nonni.

Shade, pseudonimo di Vito Ventura, è un rapper e doppiatore torinese trentatreenne, con 749000 *follower* su Instagram e una media di settantamila *like* sui post.

Frate non fare il pazzo / cresci / quindi spiegami che cazzo / esci? / Ti puoi ammazzare di Pornhub e Netflix / e cacare un po' come in inglese Renzi / di corona ho preferito / sempre quella del king / quindi fuck covid di emme / mi chiudi in quarantena / ma con una milfona quarantenne / fermano tutto pure la Champions / uscire è da stronzo e sfigato / lavati le mani come Ponzio Pilato / una mascherina che ti copra bocca e naso / quindi è meglio stare a casa, uscire non mi pare il caso / mi fermo se no vai al pronto soccorso / grazie a quelli come te non c'è più posto / nella zona rossa entrerei ma non posso / ma il mio cuore è zona verde, bianco e rosso.

Shade utilizza una variante di *fra*, *frate*, per parlare direttamente al trasgressore delle regole, al quale consiglia un cambio di atteggiamento, ponendo alla fine dei primi due versi, in una sorta di enjambement, verbi cruciali per i tempi affrontati con tono inasprito dalla presenza del turpiloquio, «frate non fare il pazzo / cresci»; quindi spiegami che cazzo / esci?».

Il rapper cita il sito di contenuti pornografici Pornhub, che nel momento di indice massimo dei contagi in Italia ha deciso di offrire la sezione *premium* della piattaforma gratuitamente agli utenti di nazionalità italiana. Cita altresì Netflix, la piattaforma per la visione di contenuti audiovisivi cinematografici, presa d'assalto dagli utenti di tutto il mondo durante il *lockdown*. Fa satira sociale e politica sul livello d'inglese dell'italiano medio, paragonandolo a quello di Matteo Renzi, protagonista di discorsi all'estero dalla pronuncia non impeccabile.

Si rivolge al Covid insultandolo: si burla di lui come fosse un rivale in una *battle* tra rapper. Intende suscitare l'invidia dell'ascoltatore medio, poiché passa la quarantena con una quarantenne definita 'milfona', alterato accrescitivo di 'milf' (acronimo dell'angoamericano *Mother I'd Like to Fuck*). Cita il dispiacere per gli appassionati di calcio, ossia la sospensione delle gare di Uefa Champions League, la massima competizione per club europea. La chiosa del *freestyle* è l'invocazione di una zona verde, bianca e rossa, come il vessillo tricolore, simbolo cromatico dell'unità nazionale.

Emis Killa, pseudonimo di Emiliano Rudolf Giambelli, è un rapper trentunenne originario di Vimercate, comune della provincia di Monza e Brianza. È l'artista che ha lanciato la *challenge* #covidfreestyle sui *social network*, nominando una serie di colleghi che a loro volta hanno sfidato a colpi di rime altri MC della scena in un effetto domino. Un milione e settecento mila *follower* su Instagram, una media di *like* ai post che si attesta sui novantamila. In particolare, Killa ha proposto tre *freestyle* in momenti differenti del *lockdown*, da marzo a

maggio. Di seguito osserviamo il frammento più originale.

Ma l'ignoranza non frena / l'unica chance è una civiltà aliena / il messaggio è chiaro e tondo/ resta a casa, salva il mondo / questo scemo dice "no, no" / fino che gli muore il nonno / quest'anno ne ho viste / tra virus, incendi e nazioni agguerrite / nessuno capisce che è un segno / a sto' punto fra' spero nel meteorite / c'è gente che è in guerra e che spara / tutt'ora lo fanno alla Striscia di Gaza / a voi italiani non chiedono un cazzo / soltanto di guardare Striscia da casa.

L'iperbole dell'invocazione – da scenario di *Guerra dei mondi* di Orson Welles – di una civiltà aliena per salvare il mondo, data l'incapacità dell'uomo di imparare dai propri errori nella storia. Il gioco di parole tra la risposta del negazionista ai richiami delle autorità, 'no, no', che si sovrappone tragicamente alla parola 'nonno', emblema della fascia d'età nella quale il virus ha manifestato maggiore mortalità¹⁰.

Killa evoca nefasti fatti di cronaca dell'attualità accaduti all'inizio dell'anno, come gli incendi che hanno devastato le foreste dell'Australia e la belligeranza tra l'America di Trump e la Corea del Nord di Kim Jong Un, all'interno di un magmatico orizzonte geopolitico. Mette il popolo realisticamente davanti alle proprie responsabilità: non si tratta di andare in guerra, come sulla Striscia di Gaza, crocevia del conflitto tra Israele e Palestina, ma di guardare *Striscia la Notizia* comodamente dal divano, in un ribaltamento semantico del sostantivo 'striscia', che nella lingua italiana identifica polisemicamente il programma satirico di Antonio Ricci in onda su Canale 5.

Alfa, all'anagrafe Andrea De Filippi, è un rapper genovese di vent'anni, che nella vita sogna di fare il medico. Un profilo alle battute iniziali su Instagram con soli dieci post pubblicati, ma già oltre duecentomila *follower*.

È appena uscito Corona / però non Fabrizio / restiamo a casa / così intanto scrivo il disco / vado al supermercato però non capisco / riesco a saltar la coda appena tossisco / ho l'autocertificazione, i dischi d'oro e i platini / hanno cancellato gli show e tutti gli spettacoli / vi chiedono di non uscire/ non di far miracoli / in giro più mascherine / che dentro Grey's Anatomy.

¹⁰ «I tassi di letalità più alti sono tra i cittadini senior. Per questo, i nonni si sono ritrovati al centro del discorso pubblico: da una parte, come soggetti da preservare ("Chiudete in casa i nonni!"), dall'altra, come parte più recalcitrante a seguire le indicazioni di sicurezza. In alcuni casi, sono stati proprio gli anziani a spargere il contagio: nel comune bolognese di Medicina, ad esempio, il focolaio dell'infezione è stato una bocciofila. Insomma, nonni temerari, che sfidano la morte. Nonni che purtroppo muoiono da soli (questo è uno dei drammi del coronavirus: l'isolamento delle vittime); nonni fragili, da preservare», V. GHENO, *Parole contro la paura*, Milano, Longanesi, 2020, pp. 57-58.

In apertura, l'autore lega ironicamente la parte iniziale del nome del virus, 'corona', per polisemia, al cognome di un noto personaggio televisivo, Fabrizio Corona, al centro delle cronache scandalistiche. Rievoca la psicosi delle masse in fila al primo colpo di tosse di una persona vicina. Il suo *freestyle* racconta della necessità dell'autocertificazione, uno degli oggetti simbolo della pandemia e dei suoi show cancellati per colpa di coloro che non rispettano le regole. Cita la serie TV di Shonda Rhimes, *Grey's anatomy*, che ha contribuito a rivelare agli ascoltatori italiani il lato drammatico della sanità e le fragilità umane del personale medico.

Random, pseudonimo di Emanuele Caso, è un rapper diciannovenne di origini napoletane, cresciuto a Riccione, che ha conquistato le luci della ribalta grazie al programma *Amici* di Maria De Filippi e che partecipa al Festival di Sanremo 2021 nella sezione *Big*. 273000 *follower* e una media di diecimila *like* sui post.

Guardati bene intorno / cerca qualcosa da fare / metti una storia on line / su quanto ti fa male / ma scegli ora o mai / qualcosa deve cambiare / non perdo più a contare le mancanze degli altri / è solo restando uniti che si può andare avanti / vinceremo anche stavolta / ma solo se chiudi la porta.

L'autore si rivolge all'ascoltatore come fosse il suo migliore amico, invitandolo a raccontare il malessere vissuto nei giorni di chiusura con uno dei mezzi più utilizzati dalle generazioni Millennials e Z per comunicare all'esterno: la storia sui *social network*. Restare uniti, chiudere la porta, assumersi le proprie responsabilità: Random sembra parlare a un pubblico adolescente, bisognoso di una guida esperta, di un fratello maggiore.

Federico Rossi, cantante del duo pop *Benji & Fede*, in vetta agli indici di gradimento dei *teenager* italiane, ha ventisei anni ed è originario di Modena. Un milione e settecentomila *follower* e una media di sessantamila *like* sui post.

Covid 19 / un soldato non si muove rimane in casa / fa il suo dovere / per il mondo e per il suo quartiere / col cuore / l'Italia può essere forte / anche quando non vince il Mondiale / basta con le bufale / e coi copia e incolla / ricorda sempre di chiamare nonna / gli eroi dei giorni nostri / sì, non sono mai stanchi / senza mantelli rossi / ma coi camici bianchi.

L'autore mette l'elmetto del soldato ad ogni ascoltatore, caricandolo di amor proprio e senso della patria. Invita tutti a un salto di qualità, interpretando l'effettiva unità del popolo italiano: nel Dopoguerra il Paese è stato davvero coeso soltanto grazie alla vittoria del Mondiali di calcio. Stigmatizza le *fake news* sul coronavirus e l'ordine pubblico che galoppa tra profili e gruppi WhatsApp, capaci di seminare il panico con semplici copia incolla e senza una verifica delle fonti. Un pensiero alla nonna, che soffre la lontananza da figli e nipoti,

concludendo con una doppia metonimia ‘mantelli rossi’, ‘camici bianchi’, che certifica nel 2020 il passaggio di consegne tra il supereroe della Marvel, Superman, e gli “umani” medici e infermieri.

Junior Cally, pseudonimo di Antonio Signore, è un rapper romano ventinovenne che ha agitato la critica coi suoi testi acuminati durante la kermesse di Sanremo del 2020. 319000 *follower* su Instagram e una media di trentamila *like* sui post.

L'Italia qua ha bisogno di una pacca sulla spalla / col sorriso le famiglie si salutano da un palazzo / imparate a perdere i vostri cari / tra politici carciati facciamo tuffi carpiati / che questo è solo il karma che ci torna tutto indietro / e tu frate' ti saresti mai aspettato / alzarti la mattina è sentirti dall'altro lato? / Siamo noi quelli schifati / sotto a chi tocca / porti chiusi, quando dovrete chiudere la bocca.

L'autore racconta l'ideale “pacca sulla spalla” al Paese partita dai *flashmob* – eventi spontanei con musica e balli in grado di coinvolgere molte persone – che hanno visto i balconi dello Stivale riempirsi di striscioni e fare partire canzoni cantate in coro alle ore diciotto delle giornate di resilienza, appuntamento fisso inaugurato dall'inno nazionale.

Cally cita un passaggio shock del discorso di Boris Johnson a Downing Street del 13 marzo 2020: «Abituatevi a perdere i vostri cari¹¹. Definisce metaforicamente gli sforzi della gente ‘tuffi carpiati’ tra ‘politici carciati’, quest'ultima una sorta di sinestesia utilizzata per sferrare una stilettata alla classe dirigente tra Palazzo Madama e Palazzo Montecitorio. Si rivolge all'ascoltatore populista, spiazzandolo e sostenendo che i tempi cupi non siano altro che il karma (il nipponismo più temuto della lingua italiana) causato dalla politica dei “porti chiusi” dei Decreti Sicurezza di Matteo Salvini, e riflettendo sul ribaltamento dello scenario, nel quale il cittadino italiano occupa il posto precedentemente riservato all'immigrato: quello dell'escluso, dell'appestato. La temperatura sociale del frammento è altissima e va ben oltre alla questione coronavirus: l'autore utilizza l'espedito della *challenge* per togliersi dei sassolini dalla scarpa.

Boro Boro, pseudonimo di Federico Orecchio, è un rapper torinese di ventiquattro anni. 454000 *follower* e una media di quarantamila *like* sui post. Nel suo *freestyle* fa satira politica, esponendo un graffiante paradosso che complice uno dei Ministri della Repubblica Italiana tra i più presenti nei *talk show* televisivi a tema Covid, Luigi Di Maio: «Se pensi che al governo abbiamo tipi come Di Maio / come possiamo perdere contro il coronavirus». L'autore si rivolge

¹¹ In «HuffPost», 13 marzo 2020, <https://bit.ly/3AL5EMx> (data ultima consultazione 10 novembre 2021).

all'ascoltatore con tono ironico, proferendo l'ultima parola, 'coronavairus', servendosi della pronuncia anglofona, per imitare la performance del Di Maio in un intervento pubblico¹².

Drast, pseudonimo di Marco De Cesaris, è un rapper e produttore diciannovenne di origini napoletane. 218000 *follower* su Instagram e quarantamila *like* in media nei *post*. Il suo frammento in *freestyle* si sofferma sulla solitudine e sulla mancanza, evocando tipologie di relazioni faccia a faccia essenziali per l'individuo: quella con la fidanzata (se lontana) e quella con gli amici.

I miei amici li vedo solo in cam / ho una scusa per spegnere il cervello / le cose più belle ora le scrivi per messaggio / passerò da solo il mio compleanno a fine marzo / invece sono a casa / ma casa non è casa / se non ci sei tu qui.

L'anglicismo *cam* (camera) a rappresentare l'unica finestra col mondo esterno: la videocamera del PC o del cellulare. Un *medium* freddo che richiede meno concentrazione e permette all'utente di spegnere il cervello. I mutamenti di un gesto, un'emozione da trasmettere, un sentimento da agglomerare in un messaggio di pochi caratteri su WhatsApp: con l'ausilio di *emoticon*, segni paragrafematici, punti esclamativi e *gift* si cerca di colmare lo scarto dell'assenza dei tratti soprasedimentali del parlato. Festeggiare il compleanno senza amici o addirittura la laurea, come accaduto a migliaia di studenti italiani. Drast fa breccia nelle venature psicologiche dei propri coetanei, per i quali la rinuncia della piena

¹² Sull'uscita linguistica del Ministro si sono scontrati il linguista Salvatore Sgroi e il presidente dell'Accademia della Crusca, Claudio Marazzini. Il primo ha difeso l'uomo politico sul *blog Lo Sciacqua Lingua*: «Di Maio, – consapevole a differenza dei suoi ipercritici (si potrebbe anche sostenere) che si trattava di un anglicismo, – si è comportato come un parlante normalissimo che ha adattato la pronuncia inglese all'italiano, cioè 'coronavairus'. Muovendo dallo scritto, o basandosi sulla pronuncia ortografica certamente più comune, avrebbe potuto dire anche 'coronavirus'. Ma ha fatto un'altra scelta. Che può non piacere, ma che non può certamente essere oggetto di critiche infondate o di aggressioni verbali», S. C. SGROI, *Ancora sul Coronavirus, pardon "coronavairus"*, in «Lo Sciacqua Lingua», 2 marzo 2020, <https://bit.ly/3i9GuzY> (data ultima consultazione 10 novembre 2021). Il secondo ha chiarito: «La scelta del ministro resta discutibile e poco opportuna, ed è ascrivibile alla categoria di quello che i linguisti chiamano "snobismo": avrà sentito pronunciare così da colleghi o esperti esteri, e l'ha ripetuto a sua volta in italiano. Di fatto, in tutto il mondo, chi usa l'inglese, non dice solo "coronavairus" (pronuncia regolarmente registrata nell'Oxford dictionary), ma anche dice "vairus" per "virus". Però in Italia la pronuncia "vairus" non ha corso. Ciò significa che gli italiani, in questo caso, per fortuna, a differenza di quanto accadde per la scelta di "stadium" e "midia", non hanno avvertito virus e coronavirus come anglicismi. Quindi non si tratta di scegliere come si vuole, ma di attenersi a un uso stabile, consolidato e dominante. Del resto lo stesso Di Maio, dopo la campagna di stampa contro la sua pronuncia anglicizzante (e Sgroi ha passato in rassegna tutte le testate intervenute sul tema) sembra aver cambiato strada», C. MARAZZINI, *In margine a un'epidemia: risvolti linguistici di un virus*, in *Accademia della Crusca on line*, 9 marzo 2020, <https://bit.ly/3o6zUy6> (data ultima consultazione 10 novembre 2021).

condivisione di un successo o la separazione dagli affetti hanno rappresentato spiazzanti castrazioni.

Giaime, pseudonimo di Giaime Mula, è un rapper di venticinque anni nato a Milano e cresciuto a Pescara. Duecento-quarantatré mila *follower*, trentacinquemila *like* in media. Cita nel suo *freestyle* il finale della quarta stagione della celebre serie TV di Roberto Saviano, *Gomorra*, che vede protagonista il personaggio Genny Savastano, giovane boss in mezzo a guerra fratricide, da imitare nei giorni della pandemia, restando calmi ed equilibrati. «Ogni hermano che salta / resta a casa e non fiata / come Genny Savastano / alla fine della quarta».

La condivisione ventiquattro ore al giorno degli spazi con i propri familiari ridimensiona la *privacy* in primis dei ragazzi, che sono impossibilitati a scambiarsi contenuti privati con serenità. L'autore rievoca un dialogo con la propria ragazza, servendosi dell'assonanza 'nuda-scusa' per adattare i tratti soprasegmentali del parlato (accentuati dall'interiezione 'eh') e chiudere con dinamismo la strofa: «Baby mandami una foto nuda / eh c'è mia mamma, scusa».

En?gma, pseudonimo di Francesco Marcello Scano, è un rapper olbiese di trentadue anni dal nome d'arte originale, l'unico nella scena musicale con un segno di interpunzione, il punto interrogativo, all'interno dello stesso. 135000 *follower* e diecimila *like* in media sui post.

La tele accesa sembra invasa da tanto pathos / scrivo in diretta da quest'isola
che è sotto shock / venuti in massa più di diecimila su dal nord / scusa è che non
voglio il virus non è fare lo snob / per questa terra faccio un bello spot / invece che
venirci solo a farci il boss. / Ne usciremo e dopo penseremo al clima / ne usciremo
e torneremo gli egoisti di prima.

L'autore parte con l'abbreviazione del termine televisore – secondo il linguaggio familiare – per mettere a proprio agio l'ascoltatore, proseguendo con un climax crescente nella sequenza delle parole (il verbo transitivo 'invadere' rimanda a scene da film horror) e chiudendo ogni verso con una marcatura prosodica dell'ultimo termine: il grecismo 'pathos' per condensare l'ampio numero di preoccupanti notizie di telegiornali e bollettini della Protezione civile; l'anglicismo 'shock' per preannunciare il racconto dei diecimila sardi fuori sede tornati in massa dal decantato 'Nord', nei confronti dei quali il rapper ha una forma di risentimento poiché li vede tornare solo per le vacanze estive; l'aggettivo 'snob', proveniente dall'inglese, del quale l'autore si serve per schernire i suoi interlocutori, in una sorta di 'spot' a favore di chi ha deciso di restare in Sardegna; non solo gli emigranti sotto la lente di ingrandimento, anche i 'boss', ovvero gli imprenditori che hanno generato un turismo di lusso.

Il rapper guarda al futuro con la convinzione di tornare al passato: l'uomo supera le catastrofi, ma torna l'egoista di prima, dimenticando i problemi urgenti, come il cambiamento climatico.

Tra i *freestyle* analizzati, non mancano le citazioni di personaggi dell'oltretomba per descrivere gli effetti futuri del Covid sull'aspetto fisico e psichico dell'individuo. Il rapper romano Mostro, pseudonimo di Giorgio Ferrario, di ventotto anni, 432000 *follower*, una media di cinquantamila *like*, immagina le rughe ereditate alla fine del *lockdown*, sovrapponendole a quelle di uno degli uomini più ricchi della storia, il banchiere statunitense David Rockefeller: «Esco dalla quarantena con la faccia di Rockefeller».

Il rapper cuneese Izi, di venticinque anni, pseudonimo di Diego Germini, settecento-trentaquattro mila *follower* e ottantamila *like* di media, cita il racconto popolare inglese *Jack e la pianta di fagioli* (di autore ignoto e risalente ai primi dell'Ottocento), riproponendo l'espressione – tradotta in italiano – del gigante mangia-uomini, 'uccì uccì, sento odor di cristianucci', con l'intento di inchiodare i negazionisti: «Uccì uccì / sento come fuggì dalla tirannia».

Il ventenne vicentino Nashley Rodeghiero, 97000 *follower* e diecimila *like* di media, cita *Io sono leggenda*, opera cinematografica del 2007 diretta da Francis Lawrence e tratta dall'omonimo romanzo di Richard Matheson. Nella trama, ambientata verso gli anni Dieci del ventesimo secolo, il protagonista, Robert Neville (interpretato da Will Smith), è l'unico sopravvissuto a una pandemia scatenata da un virus geneticamente modificato: «Strade come in *Io sono leggenda* / ci faranno un film / sto in paranoia se guardo il TG».

Nerone, che omaggia col suo nome d'arte il quinto imperatore romano, è un rapper milanese ventinovenne, all'anagrafe Massimiliano Figlia. 141000 *follower* e una media di ventimila *like* sui post. Nel suo frammento riflette sulle possibili conseguenze della chiusura totale, confessando la sua paura più grande dopo la ripartenza: «Quando il cuore di un leone è chiuso / non è detto che si riapra». Una delle conseguenze più temute del 'distanziamento sociale'¹³, neologismo apparso sulle colonne del «Resto del Carlino» a firma di Gianni Rezza – direttore del

¹³ L'espressione 'distanziamento sociale' evoca nella mente del cittadino a livello emozionale uno scenario futuro preoccupante, che si prefigura come un rivoluzionamento dei rapporti sociali. Sempre Daniela Petrini, nel saggio *La lingua infetta – L'italiano della pandemia*, chiarisce da dove provengono le riserve generalizzate su un calco proveniente dall'equivalente anglofono *social distancing*: «Nonostante la sua apparente trasparenza, distanziamento sociale è un'espressione problematica sotto vari punti di vista. Calco dell'angloamericano, distanziamento sociale è già attestato nella sua forma originaria – e virgolettata – *social distancing* a proposito dell'influenza A [...] A giustificare il riserbo nei confronti dell'espressione distanziamento sociale non basta una certa insofferenza verso l'ennesimo anglismo, ma concorrono soprattutto osservazione di tipo semantico: l'accostamento del nome d'azione "distanziamento", deverbale da "distanziare" ("distanziamento: 1892, (raro) il distanziare", ZING 2020) all'attributo "sociale" evoca l'immagine generalizzata del distacco da ogni tipo di contatto sociale se non addirittura fondato sulla disparità sociale senza focalizzarsi sulla distanza nel senso fisico di "spazio che intercorre tra due cose, luoghi o persone», D. PIETRINI, *La lingua infetta – L'italiano della pandemia*, Treccani, Roma, 2021, pp. 56-57.

dipartimento malattie infettive dell'Istituto Superiore di Sanità –¹⁴, il giorno successivo all'individuazione del 'paziente uno' residente a Codogno.

Il rapper di origini nipponiche Hyst, pseudonimo di Taiyo Yamanouchi, ventunomila *follower* e una media di *like* oltre il numero mille, si scaglia contro le psicosi ricorrenti nel periodo pandemico: la mancata fiducia nella scienza che si evolve in sviluppo di infondate teorie del complotto; le invocazioni al bando del consumo di prodotti asiatici, con i ristoranti che servono sushi – nipponismo che spopola nella vita dei *millennials* e della generazione Z – erti a simbolo di una contaminazione tra Oriente e Occidente da bloccare.

Tutti professori / in fatto di cromosomi / tutti col camice / al banco dei testimoni
/ “non mangerò più sushi” / bel branco di pecoroni / io la corona ce l’ho in testa /
mica nei polmoni.

Hyst sfrutta la prima parte del nome del virus, ‘corona’, riferendosi – per condivisione morfologica – alla corona reale. L’immaginario collettivo identifica la forma del virus come quella della corona di un monarca. Il «Time» specifica l’etimologia del termine fugando i dubbi sulle interpretazioni: «Gli scienziati che nel 1968 hanno inventato il termine coronavirus pensavano che, al microscopio, il virus che stavano osservando assomigliasse a una corona solare: il brillante anello di gas a forma di corona che circonda il sole che è visibile durante un’eclissi solare»¹⁵.

Torniamo all’auto-encomio di Hyst, utile per sbeffeggiare nel finale l’ascoltatore, assorto tra i *meme* sui social (immagini goliardiche che sintetizzano con l’ausilio di un testo stringato un sentimento collettivo), il solo responsabile per l’autore del male nel mondo. La metafora che descrive lo sperma e la discendenza dell’uomo del Duemila è graffiante e attenua paradossalmente la pericolosità del coronavirus al cospetto della spietatezza del genere umano: «minchia, figo il meme / qua l’arma chimica / è il tuo sperma / sia la tua progenie». Da notare l’alternanza di registri all’interno della strofa: al basso colloquiale scelto con l’ausilio del regionalismo siculo ‘minchia’ in apertura, si arriva a un livello aulico, garantito dalla parola ‘progenie’ in chiusura, latinismo che si presenta in tale sede come una sorprendente forma di cultismo, una rarità nella lingua del rap. In conclusione, l’autore italo-giapponese gioca con l’omofonia del termine inglese ‘one’ e il toponimo ‘Wuhan’ – la città cinese dalla quale è partito il contagio mondiale – per dichiararsi il numero uno, dopo aver confessato in idioma anglofono di sentirsi un nemico pubblico: «io resto public

¹⁴ Cfr. D. PIETRINI, *La lingua infetta – L’italiano della pandemia*, Treccani, Roma, 2021, pp. 53-54.

¹⁵ K. STEINMETZ, *Coronavirus: A Glossary of Terms to Help You Understand the Unfolding Crisis*, in «Time», 23 marzo 2020, <https://bit.ly/2XOcMJA> (data ultima consultazione 13 novembre 2021).

enemy / number Wuhan».

Il rapper torinese Ensi – pseudonimo di Jari Ivan Vella –, di trentacinque anni, con 240000 *follower* e una media di sedici mila *like* per i post, ironizza anche lui sul vasto volume di ordinazioni di prodotti sulle piattaforme *e-commerce*, causate dalla paura del contagio nei negozi, che ha generato ritardi di consegna da parte dei corrieri: «c'è chi vede il complotto / chi ha il frigo vuoto / chi fa la spesa on line / arriverà ventotto giorni dopo».

Il gioco dei contrasti nell'approccio al *freestyle* da parte dei protagonisti si evince in maniera palpabile nei seguenti testi selezionati. Il venticinquenne rapper Sensei, pseudonimo di Alessandro Piddu – 39000 *follower* e un migliaio di *like* di media –, il più bravo a rappare in ritmo *extrabeat* – strofe con una fascia di sillabazione che oscilla tra il settenario, l'endecasillabo e il verso libero, cantate con una prosodia vertiginosa –, tanto da conquistare la palma di MC più veloce dello Stivale, somministra ai suoi fan parole di inossidabile ottimismo, che espongono una tripla rima baciata sul finale: «La mia voce dà speranza / quindi la voglio usare / so che la mia gente sta diventando più forte / quindi so che la mia nazione di sicuro sopravviverà / frate tu credici/ guarda un futuro brillante/ la mente te lo disegna / è l'esperienza che ci insegna / rende la vita più degna».

Il torinese Rosa Chemical, ventitré anni, all'anagrafe Manuel Franco Rocati, con all'attivo un profilo Twitter da oltre trentasettemila *follower*, stigmatizza la mancata empatia del trasgressore seriale, interpretando a proprio modo con termini crudi la significativa frase di Papa Francesco durante la pandemia, “nessuno si salva da solo”: «Chiuditi a casa / che tanto fai schifo / che non cambia un cazzo / se non c'hai un amico».

Il ventiduenne genovese Cromo, pseudonimo di Matteo Cerisola, 91000 *follower* su Instagram e quattromila *like* in media sui *post*, è famoso per il suo rap infarcito di slogan. Inietta una dose consistente di *black humor* nel frammento proposto: «In giro ci sono pure dei preti / che fanno delle questioni / per non chiudere le chiese / che metà dei vecchi in chiesa / c'ha novant'anni per gamba / quindi se li piglia il virus / non gli basta l'acqua santa». L'autore cita uno dei dibattiti più accesi della pandemia: la richiesta dei parroci dell'apertura al pubblico delle chiese per la celebrazione eucaristica domenicale. Un'istanza incompatibile con i dati anagrafici della maggioranza dei frequentatori delle messe: individui sopra i cinquant'anni. Per iperbole, a chi ha «novant'anni per gamba», non basterebbe neppure «l'acqua santa» come antidoto, in un passo sarcastico ritenuto blasfemo dai cattolici che l'hanno ascoltato.

2.2 Le donne del freestyle

Il microcosmo del rap italiano al femminile è in netta minoranza nell'*hashtag* #*covidfreestyle*, per la tradizione di un genere storicamente appannaggio maschile, ma che sta aprendo progressivamente alle donne con indici di

gradimento crescenti. Gli stringati eloqui delle rapper si servono nell'esibizione di un marcato ausilio del codice cinesico: attraverso una sfrontata gestualità, diffondono abili giochi semantici. Nel frammento della torinese Beba (ventiseienne, all'anagrafe Roberta Lazzerini, con 577000 *follower* e una media di cinquanta *like* sui post), ritroviamo i presidi sanitari che rappresentano metonimicamente i vessilli della lotta al virus, esposti come espediente per colpire a fine strofa le rivali che rappano su TikTok: «Hey macarena / amuchina e quarantena / con la mascherina e con i guanti / pure a cena / Covid-19 riuniamo tutta la scena / se le nuove rapper son le Tik Tok / c'è un problema». Tra i vari oggetti simbolo della pandemia citati da Beba, il più significativo è indubitatamente la mascherina, portatore di acronimi da memorizzare per l'acquisto di quelle a norma¹⁶.

Ad occuparsi della DaD, la didattica a distanza per tutti gli ordini della scuola pubblica, è la spezzina Anna Pepe, liceale diciassettenne, con 545000 *follower* e oltre centomila *like* in media sui *post*: «Mi mandano i compiti / prendo e rispondo / sì prof., li faccio domani».

Un'incursione inaspettata è quella della madre del rapper napoletano Clementino, Tina Spampinato, che precede il figlio nel *freestyle* con un teatrino familiare. La mamma, in un dialetto partenopeo, diffonde con affettuosa ironia i consigli che i giovani devono seguire per evitare il contagio, «Nun ve date 'a mano / stateve a nu metr' / poi nun ve vasat' / stateve luntan' / nun ata scì!».

La prima rapper italiana con sonorità *trap* a calcare il palco dell'Ariston nella categoria *Big* del Festival di Sanremo, nella settantunesima edizione del 2021, è la diciannovenne vicentina Madame, pseudonimo di Francesca Calearo. 913000 *follower*, oltre centomila *like* sui post, ma in particolare una crescita di pubblico dilagante proprio durante la pandemia. Appassionata delle *tre corone* della letteratura italiana, conduce uno studio meticoloso dei testi poetici della tradizione. Annovera nella sua schiera di fan un *opinion leader* mondiale come Cristiano Ronaldo e ha portato a termine collaborazioni con alcuni dei rapper e *trapper* più importanti della scena nazionale (tra loro Ghali, Marracash, Fabri Fibra e Sfera Ebbasta). Nel suo *freestyle* si sofferma anche lei sull'orizzontalità

¹⁶ «Se oggi alla menzione di mascherina il pensiero va immediatamente al dispositivo protettivo dall'epidemia (mascherina protettiva anti-Covid), il diminutivo mascherina (derivato di maschera con l'aggiunta del suffisso alterativo *-ina*) presenta molteplici significati tanto nell'italiano comune quanto nei linguaggi specialistici. Il più antico, attestato già dal Cinquecento, si riferisce a una "persona, specialmente bambino o giovane donna, graziosamente travestita" (DELI), cui si aggiungono in seguito diversi significati di uso tecnico-specialistico e il valore semantico generico di "di piccola maschera" nel senso di "mezza maschera che copre la metà superiore del volto" (Sabatini, Coletti 2018) [...] All'ambito specialistico risalgono non solo mascherina chirurgica o sanitaria, attributi già discussi sopra a proposito dei valori semantici di maschera in campo medico, ma anche gli acronimi del linguaggio tecnico FFP1, FFP2, FFP3, che indicano le diverse classi del favore filtrante della mascherina», D. PIETRINI, *La lingua infetta – L'Italiano della pandemia*, Treccani, Roma, pp. 90-92.

del virus, che colpisce tutti allo stesso modo, mettendo sulla stessa barca politici e cittadini, sovente divisi: «Davanti alla pandemia siamo tutti uguali / anche se la panda mia adesso è nel garage / siamo uguali anche al nostro Governo». La finezza semantica è l'incrocio nei primi due versi degli omofoni 'pandemia' e 'panda mia', poco prima di mettere con le spalle al muro chi non rispetta le regole: «Il covid fa più *stream* della Thumberg col clima / tutti finti ipocriti, sei tu per prima / che finché non crepa il mondo / è tutto come prima». Il virus supera come numero di visualizzazioni quella che secondo il «Time» nel 2019 è stata la persona dell'anno: l'attivista svedese per la salvaguardia dell'ambiente Greta Thumberg. L'autrice personifica il mondo attraverso il verbo intransitivo 'crepare', che garantisce la crudezza di un passaggio nel quale si vuole mettere davanti alle proprie negligenze il popolo italiano.

Madame si serve dell'aggettivo 'condivisa' per dare un'immagine all'emozione più forte, quella 'con-divisa' dei lavoratori della sanità pubblica: «Chi si guarda solo l'ombelico / sappia che il dolore è un'emozione con-divisa». A conclusione della strofa, la giovane rapper confessa una sua paranoia nel periodo complicato: «ci nascondiamo in strada come grinder / fanculo alla fama che in mezzo alla guerra / non fa avere un mio profilo Tinder». La similitudine della gente che si nasconde come un consumatore di marijuana cela il 'grinder' (la scatoletta per conservare le foglie tritate) tra i suoi abiti; la difficoltà di poter avere un profilo Tinder (il *social network* d'incontri finalizzati all'individuazione di possibili partner sessuali) da parte di un personaggio famoso come beffa oltre al danno di vivere uno scenario complesso. Da sottolineare la definizione della pandemia come 'guerra', una strategia comunicativa ricorrente nel linguaggio giornalistico e nelle narrazioni dei virologi¹⁷.

Un bagaglio lessicale¹⁸ che descrive lo status della salute pubblica con l'ausilio della lingua militare, tornato in auge nell'attualità pandemica, ma che ha radici antiche, letterariamente nobilissime, quelle dell'*Iliade* di Omero: «Nel primo canto dell'*Iliade* il dio Apollo, per vendicare l'offesa subita dal sacerdote troiano Crise, decide di diffondere una pestilenza nell'accampamento degli achei. [...] Volarono nel campo acheo le divine frecce. Apollo comincia a colpire il bestiame, per passare poi ai soldati: proprio come fanno i virus con cui abbiamo a che fare oggi, che passando dagli animali infettano l'uomo. In pochi versi Omero stabilisce una metafora della malattia che, più di duemila anni dopo,

¹⁷ «La guerra infine costituisce un traslato utilizzato dagli stessi esperti. Tra gli altri il prof. Walter Ricciardi, consulente del ministero della Salute e membro dell'Organizzazione mondiale della sanità, il quale avvisa che "Il Corona virus è una guerra che durerà ancora diversi mesi"», F. BATTISTELLI, *Coronavirus: metafore di guerra e confusione di concetti*, in «MicroMega», 24 marzo 2020 <https://bit.ly/3ig3jlz> (data ultima consultazione 10 novembre 2021).

¹⁸ Per approfondire le analisi sul lessico militare che invade il campo della sanità si rimanda al contributo del prof. Sebastiano Valerio dell'Università di Foggia, *Le metafore del male: reframe Covid*, disponibile in questo volume.

continua a essere innervata nel nostro modo di intendere il male. La malattia è un atto di guerra, una rappresaglia, una punizione; e chi cade è sconfitto»¹⁹.

2.3 La risposta “alle armi” dei veterani del rap italiano

Passiamo ai veterani del genere rap in Italia, che hanno aderito alla *challenge* #*covidfreestyle* non deludendo le attese dei fan. Le rime esibite sono esperte e si fregiano di un rilevante acume intellettuale, espresso con puntuali *calembours* e calibrate figure retoriche, alla portata del target di riferimento.

Salmo, pseudonimo di Maurizio Pisciotto, è un rapper e produttore discografico di trentasei anni, originario di Olbia, celebre per il suo *sound pulp* e per il suo lessico infuocato che colpisce le mode della società, che generano attraverso i *social* i *topic* del momento. 2.200.000 *follower*, una media di trecentomila *like* sui post. I suoi interventi sui social trascinano una marea di fan, avendo lo stesso effetto di una bomba ad orologeria.

Stupido / come i tuoi amici fessi / aperitivo sulla collina dei cipressi / nascono
gli incesti con i feti già infetti / infatti fra' i tuoi genitori son parenti stretti / o no?
/ No, stammi lontano c'hai la peste / questi stanno in giro / sembra una corsa
campestre / poi ti svegli bianco con la faccia di zio Fester / sono contento perché
il vento fra' non soffierà in eterno / risorgeremo / nuovo Rinascimento.

L'autore parte con due epiteti per qualificare il trasgressore: «stupido» alla stregua degli amici «fessi» che frequenta. Ribalta lo scenario dell'aperitivo della discordia nei locali più esclusivi dei Navigli a Milano, spedendo i trasgressori nel luogo simbolico della fine dell'esistenza umana: «la collina dei cipressi», il cimitero. Con una serie di allitterazioni, 'feti', 'infetti', 'infatti', che assumono una forma di bisticcio linguistico, schernisce il destinatario del suo *dissing*, etichettandolo come figlio di un incesto, freddura che intende sottolineare la stupidità del trasgressore seriale. Cita la 'peste', stabilendo inevitabilmente un punto di contatto con la letteratura di Boccaccio e di Manzoni e paragona alla corsa campestre le fughe dei fuorilegge della pandemia alla visione delle autorità. Cerca di dare un volto beffardo ai contagiati dal virus per consapevole incuria: il ripugnante zio Fester de *La famiglia Addams*, serie di vignette di Charles Addams pubblicate dal 1938 sul periodico statunitense «The New Yorker» e che ha ispirato serie televisive, lungometraggi e cartoni animati. Il rapper chiude il suo frammento con un anelito di ottimismo, ricordando che il vento contrario non soffia in eterno e citando due momenti chiave della storia d'Italia come sproni per l'italiano medio: il Risorgimento con il futuro semplice del verbo intransitivo

¹⁹ D. CASSANDRO, *Siamo in guerra! Il coronavirus e le sue metafore*, in «Internazionale», 22 marzo 2020, <https://bit.ly/3F28ZcW> (data ultima consultazione 10 novembre 2021).

“risorgeremo” (quindi con un coinvolgimento diretto dell’ascoltatore); il Rinascimento del quale invoca una nuova versione.

J-Ax, pseudonimo di Alessandro Aleotti, è un rapper milanese trentottenne, il più famoso e seguito del Bel Paese con due milioni e quattrocentomila *follower*, una media di cinquantamila *like* sui post e una *leadership* assoluta nelle vendite per il genere. Il componimento proposto è di ampio respiro rispetto a quelli dei suoi colleghi. Nell’avvio si cita la simulata crisi respiratoria di Carla Bruni a margine di una manifestazione pubblica oltralpe, «Ma davvero qualche pirla vuole uscire/ scemi come Carla Bruni / che fa finta di tossire».

Con un fraseggiare veloce, l’autore cesella un testo manifesto della prima fase pandemica. Una sorta di *realia* fortemente evocativo e dalla prosodia trascinate. Ritroviamo uno slalom tra gli atteggiamenti degli italiani in pieno *lockdown*: «su WhatsApp mandano bufale / per farti impazzire / ho finito la pazienza / peggio delle mascherine / in rete vedo cose da star male / i furbi che portano dieci volte giù / a pisciare il cane».

Le *fake news spammate* per scatenare la psicosi generale, la pazienza che evapora come le mascherine, il nuovo oro del Duemila assieme agli igienizzanti e al vaccino; i furbetti dell’ora d’aria che approfittano della concessione del decreto di uscire per consentire i bisogni al proprio cane e lo sfruttano comicamente. Le rime pregne di allitterazioni del rapper non risparmiano l’attualità politica e la fuga dal Nord sugli interregionali degli emigranti meridionali verso la propria casa – in una rotta contraria a quella dei migranti dell’Africa verso l’Europa. Il rapper lucida l’imponderabile morale della pandemia, “chi la fa l’aspetti”:

Mo ci toccherà imparare / la paura della fine della fame / come a quei Paesi in guerra / ai quali chiudevamo il mare / dopo capiremo chi se la dà a gambe / visto come scappavamo/ sopra gli interregionali / capiremo un po’ di più / chi è dietro le sbarre / adesso che siamo tutti ai domiciliari.

L’uomo libero che comprende la reclusione del detenuto. Un finale polemico col taglio della spesa alla sanità pubblica nel mirino, merito di politici definiti «avvoltoi», che vengono posti in antitesi agli eroi del tempo, medici ed infermieri, che alleviano lo scempio dei nosocomi, emulando gli italiani-modello, protagonisti della lotta alla mafia, al terrorismo politico e della ricostruzione dopo l’ultima guerra. La chiusa è di esortazione al popolo: sconfiggere il virus – apostrofato «di merda» – alla stregua degli avi che hanno vinto le catastrofi:

Non scordiamoci col senno di poi / dei politici avvoltoi / che hanno fatto tagli agli ospedali / meno male che ci sono dottori e infermieri eroi / a ricordare pure a noi / chi cazzo sono gli italiani / la maggioranza silenziosa e onesta / sopravvissuta a mafia / e bombe di sinistra e destra / i nostri nonni l’han ricostruita dopo la guerra

/ adesso tocca a noi fare fuori / questo virus di merda.

Secondo Miglietta, J-Ax conquista la palma di brillante ed esaustivo narratore della crisi pandemica, della quale ha saputo compiere con regolare intensità una rigorosa summa:

Una carrellata di immagini che si svolgono e riavvolgono come in un bigname della pandemia. In pochi versi dinamicamente ben congegnati, infatti, l'autore ha saputo mettere insieme, come in un puzzle di pochi, ma significativi pezzi, notizie, curiosità, episodi che sono stati snodi nevralgici di un periodo funestato dalla piatta monotonia della paura del virus e dell'isolamento»²⁰.

Un altro pioniere del rap in Italia, che infiamma la scena dalla metà degli anni Novanta con decine di milioni di *stream* dei suoi brani e vendite da testa della classifica, è Fabri Fibra, pseudonimo di Fabrizio Tarducci, trentaquattrenne originario di Senigallia. 1.100.000 *follower* su Instagram, centomila *like* in media sui *post*. Il suo *covid freestyle* è l'unico avente un titolo: *Tutti in quarantena*. L'autore utilizza la strategia dell'autoironia per fare satira politica su un evento che ha destato clamore su tutti i media: la nomina di Guido Bertolaso (capo della Protezione Civile durante l'ultimo governo Berlusconi e al centro di un procedimento penale a causa della gestione del post-terremoto in Abruzzo del 2009) come consulente anti-Covid in Lombardia e Umbria. «Indovina chi è tornato? / Il Guido Bertolaso del rap italiano / questi rapper finalmente hanno un nemico / tutti a scrivere contro il coronavirus».

Fabri Fibra osserva come i rapper abbiano finalmente un nemico comune, quasi a sbeffeggiarli per le periodiche *battle* vere o presunte che nascono talvolta con l'obiettivo di aumentare l'*audience*. Nelle fasi finali del frammento, l'autore espone il proprio passato glorioso, costellato da collaborazioni con grandi nomi della musica italiana, sferrando un'iperbole che si relaziona all'evento più atteso dall'umanità: l'arrivo del vaccino contro il virus.

«Ho fatto mille featuring / che casino / la gente aspetta più il mio disco / che il vaccino / tolgo la mascherina per sputarti in faccia / è legittima difesa fra' / senti 'sta roba qua / ti lascia a terra con più tagli della sanità». Si scaglia contro il trasgressore, il nuovo archetipo del male, compiendo un ideale gesto di umiliazione nei suoi confronti, lo sputo. Il suo *freestyle* ha l'intento di lasciare a terra i negazionisti addirittura con più tagli addosso della sanità pubblica nazionale, che ha subito nell'ultimo decennio, in regioni come la Lombardia, luogo di residenza dell'autore, politiche a favore delle aziende private.

²⁰ Intervista ad Annarita Miglietta, Lecce, Università del Salento, 30 dicembre 2020.

2.4 Caratteristiche, linee di continuità ed effetti del covid freestyle

Una giostra di composizioni brevi, rigorosamente didascaliche, nelle quali la parola ‘casa’ è la più frequente ed è evidenziata da sintagmi preposizionali retti da verbi predicativi come ‘restare’, ‘stare’, utilizzati in una sequela di quadretti descrittivi e accorate esortazioni. Ecco la strategia degli artisti politicamente meno corretti d’Italia, che hanno esposto una varietà eterogenea di scelte lessicali, anche grazie all’asincronismo della *challenge*, elemento temporale in grado di evitare sovrapposizioni o ripetizioni tra i partecipanti. Il palco è la casa dell’artista, che entra in relazione con la dimora di tutti gli ascoltatori, destando grande curiosità:

#iorestoacasa, non può più essere rapportato a un individuo specifico, ma si distacca dall’emittente originario trasformandosi nell’io generico di un’enunciazione amplificata (un po’ come è successo a un altro hashtag di grande successo mediatico, *#JeSuisCharlie* [...]) l’io di *#iorestoacasa* assume una dimensione corale, scandito e moltiplicato dalle voci di migliaia di utenti che si appropriano dell’hashtag, condensandovi così la loro partecipazione e un atteggiamento psichico-emozionale condivisi²¹.

Il sincronismo dei *freestyle* poteva generare uno scenario banale, una sorta di Sanremo del coronavirus sulle piattaforme *social*. Il racconto di un Paese alla finestra, con le abitudini dell’isolamento vissuto in prima persona dal narratore, è stato proposto attraverso un susseguirsi di frasi essenziali, disadorne, dal buon piglio stilistico, con verve ritmica e dal forte valore evocativo della parola, la caratteristica fondante del verso rap.

La versificazione è varia e riflette la sensibilità del singolo autore, padrone esclusivo delle parole con le quali manifesta il proprio vissuto, in una rielaborazione di sensazioni ed emozioni mai provate in precedenza (come la maggioranza), che risultano agli occhi e all’orecchio dell’ascoltatore più dirette e spontanee, grazie alla mancanza di effetti di modificazione del suono come l’*autotune*, strumento del quale rapper e *trapper* abusano. L’osservazione del *Covid-freestyle* conferma la libera espressività, la duttilità, il cromatismo e la plasmabilità del verso rap, strumento potente per dare un senso all’usurante esperienza pandemica e per ammonire chi infrange le regole, servendosi dell’umorismo e dell’acredine dei poeti medievali nel pieno della tenzone. Uno degli effetti della *challenge* sul lessico italiano – alla stregua del linguaggio giornalistico – è aver sdoganato termini significativi dei linguaggi specialistici della medicina, della burocrazia e della politica, il celeberrimo “politichese”. La

²¹ D. PIETRINI, *La lingua infetta – L’italiano della pandemia*, Treccani, Roma, 2021, pp. 175-176.

maggior parte delle parole utilizzate non sono neologismi, ma esistevano da decenni e sono state rispolverate acquisendo un nuovo impatto. Il nome del virus, per esempio, circola sulle colonne dei giornali nostrani da oltre cinquant'anni:

Coronavirus non è un neologismo (la prima attestazione nella stampa italiana risale al 1970), ma un termine tecnico da tempo presente nelle nomenclature di biologia e medicina, il nome scientifico di una “vasta famiglia di virus respiratori in grado di provocare un’ampia gamma di patologie, dal comune raffreddore fino a malattie gravi”²².

3. *Dalla Musica che Gira a #SenzaMusica fino al sogno di Heroes*

La sovrastruttura culturale è quella che ha subito la maggiore pressione a livello economico durante la pandemia e nella fattispecie il settore dei professionisti della musica e di tutte le maestranze coinvolte nella costruzione di tour e concerti non ha ricevuto ristori sufficienti e adeguate garanzie di ripartenza in sicurezza. La grave incertezza a livello politico e sindacale ha spinto un collettivo composto da cinquemila professionisti, tra musicisti, autori, operatori e discografici al termine del *lockdown* a creare una struttura di sostegno per i propri componenti e di confronto con le istituzioni, chiamata *La Musica che Gira*. Il primo comunicato apparso sulla pagina Facebook ufficiale del collettivo il 30 maggio 2020, traccia le linee guida delle attività volte a risollevarne la sfera musicale italiana:

Siamo la musica che gira nelle vostre cuffie e sui palchi. Siamo il motore che deve continuare a girare. Siamo la musica che ha deciso di voltare pagina. La Musica che Gira è un coordinamento composto da lavoratori, artisti, imprenditori e professionisti della musica e dello spettacolo che hanno deciso di fare rete. Consapevoli che senza un’azione immediata, le conseguenze negative di questa crisi produrranno un’ondata lunga che ricadrà sull’economia futura del settore, sul Pil e sulla capacità del Paese di produrre valore anche in termini socio-culturali²³.

Sulla spinta del collettivo nasce l’*hashtag* #senzamusica, che invade le bacheche degli addetti ai lavori e degli appassionati italiani. Il 21 giugno 2021, in occasione della festa internazionale della musica, artisti del calibro di Manuel Agnelli, Diodato, Levante, Lo Stato Sociale e Ghemon danno vita a una catena social, una sorta di anti-festival, nella quale si vestono di nero e impugnano gli strumenti senza suonarli. L’obiettivo è avere un confronto con il Ministro per i beni e le attività culturali e il turismo, Dario Franceschini, che riceve i portavoce

²² ID., *Il mutamento (linguistico) del coronavirus – Parole nel turbine vasto*, in «Lingua italiana», 26 marzo 2020, <https://bit.ly/3F1GAnh> (data ultima consultazione 10 novembre 2021).

²³ R. DE STEFANO, *Musica in Lockdown – Come si è fermata e come farla ripartire*, Roma, Arcana, 2021, pp. 201-202.

del movimento, Agnelli e Diodato, per discutere sulle misure da adottare per risollevare il settore.

Sulla falsariga dell'*hashtag* #senzamusica, è il *flashmob* organizzato in Piazza Duomo a Milano da mille e trecento operatori dello spettacolo il 10 ottobre 2020 con il sostegno di Tiziano Ferro, chiamato *Bauli in Piazza*. Un'installazione simbolica accompagnata dal silenzio a lutto dei partecipanti: cinquecentocinquanta bauli, utilizzati per gestire e montare il materiale di scena, vengono ordinati geometricamente richiamando delle bare e tutti insieme offrono una fotografia funerea che vuole essere un monito all'impegno civile di tutti per la salvezza della cultura.

Il mondo della musica italiano è unito e compatto per superare la tempesta, ma manca clamorosamente – per ragioni burocratiche e di ordine pubblico legate ai decreti governativi – l'evento principe della ripartenza, ideato per il 6 settembre 2020 all'Arena di Verona: *Heroes*, un mega concerto epocale in stile *Live Aid* o Primo Maggio a Roma, con i migliori artisti musicali dello Stivale, la maggior parte citati in questa sede, ad esporre il proprio canto contro il Covid-19 e i trasgressori delle regole, manifestando vicinanza nei confronti del popolo che soffre. Il concerto avrebbe offerto il ricavato in beneficenza al fondo COVID-19 *Sosteniamo la musica* della Music Innovation Hub, con la partecipazione di Spotify, Fimi, Afi, Assomusica, Pmi e Nuovo Imaie. La mancata realizzazione del maxi-evento, ha portato i prodotti musicali creati durante la pandemia a sparire velocemente dai radar. Solo i *social* hanno lasciato traccia dell'impegno creativo e sociale degli artisti. Ciononostante, la mobilitazione degli operatori, degli artisti e dei dirigenti del panorama musicale italiano ha permesso l'istituzione da parte del Parlamento – su proposta del Ministro per i beni e le attività culturali e per il turismo Dario Franceschini – della Giornata nazionale dello spettacolo, stabilita per il 24 ottobre (con prima ricorrenza nel 2021) e dedicata a tutti i lavoratori di uno dei pilastri culturali del Paese. La decisione è stata ratificata nella giornata del 13 ottobre 2021 con voto favorevole della Commissione cultura della Camera, dopo l'approvazione della proposta di legge in Senato. Il 24 ottobre 2021 si sono tenuti spettacoli, cerimonie, convegni e iniziative trasversali per la celebrazione delle arti creative in tutte le province d'Italia.

3.1 La narrazione finale sul proscenio: il Pandemonium di Capossela

Un'ultima parola sul racconto della pandemia attraverso la musica la spende il cantautore di origini irpine, classe 1965, Vinicio Capossela. Il suo è un concerto narrativo, dal nome roboante, *Pandemonium*, teatro canzone che attraversa le piazze d'Italia, passando per tutte le regioni dall'estate del 2020 al 2021 (sono in corso delle date), l'unico show che scandaglia le pulsioni del *lockdown*.

Il nome dello spettacolo intende agglomerare tutti i demoni che possono

serpeggiare durante un tempo nefasto come quello dell'ultima pandemia. L'autore spiega le intenzioni del titolo offrendo uno strumento tribale al pubblico che possa accomunare l'intera umanità nelle sue vibrazioni, il Pandemonium:

Da Pan, tutto, e demonio: tutto demonio, in opposizione a *pan theos*, tutto Dio e quindi un concertato per tutti i demoni, accompagnato da un insieme di strumenti musicali che insieme evocano il Pandemonium, mitico strumento gigantesco, del tipo dell'organo da fiera, completamente realizzato in metallo²⁴.

Capossela dà forma artistica a un sussidiario curato quotidianamente durante la chiusura totale, apparso sul suo profilo Facebook che conta oltre seicentomila seguaci. Trasforma delle riflessioni personali e collettive in un bestiario musicale, letterario, con narrazioni accompagnate da tappeti sonori tra il mambo, il *rebetiko* greco, il *Tanco del Murazzo*, armoniosi giochi di pianoforte, scudisciate al Theremin, percussioni *pulp*, trame di violino ed echi d'organo a cura dei musicisti Vincenzo Vasi e Raffaele Tiseo. Un mix di arrangiamenti raffinati, folklore che spadroneggia nelle movenze di un menestrello, il primattore vestito di rosso intenso, che cambia di continuo cappello, presentandosi come il narratore della pandemia. Il primo spettacolo della quarantena che scorre tra il soggiorno, la cucina e i libri, alterna letture profetiche sui tempi di Dante, Gramsci, Céline, Melville, Gianni Mura, Omero e Hobbes ai brani del canzoniere di Capossela. Il tutto mentre il pandemonio orbita clandestino per le città, attraverso la voce del menestrello. Ad aprire lo spettacolo, un brano dell'autore, il più calzante per l'epoca affrontata, *La peste*, l'incubo del popolo recluso: «È arrivata prima che cadessero nazioni / corre nella rete è sangue è orgia è fornicazione / individualista e collettiva / infetta di rabbia e di saliva / attacca dentro il discernimento / la meravigliosa peste virale / che tutti ci fa liberi / che tutti ci fa uguali».

Riferimenti bibliografici

G. ANTONELLI, *Covidizionario*, *La lettura* del «Corriere della Sera», 13 dicembre 2020.

M. ARCANGELI, *Il dizionario dei neologismi del coronavirus*, «Il Fatto Quotidiano», 30 marzo 2020.

F. BATTISTELLI, *Coronavirus: metafore di guerra e confusione di concetti*, «MicroMega», 24 marzo 2020.

D. CASSANDRO, *Siamo in guerra! Il coronavirus e le sue metafore*, in «Internazionale», 22 marzo 2020.

²⁴ A. LAMORTE, *Il Pandemonium di Vinicio Capossela: il più grande show della quarantena va in tour*, in «Il Riformista», 20 luglio 2020, <https://bit.ly/3kRiC5Z> (data ultima consultazione 10 novembre 2021).

- R. DE STEFANO, *Musica in Lockdown – Come si è fermata e come farla ripartire*, Arcana, Roma, 2021.
- F. FALOPPA, *A proposito del gregge – La cura delle parole – 1*, in *Enciclopedia Treccani on line*, 18 marzo 2020.
- V. GHENO, *Social-linguistica – Italiano e italiani dei social network*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2017.
- ID., *Parole contro la paura*, Longanesi, Milano, 2020.
- A. LAMORTE, *Il Pandemonium di Vinicio Capossela: il più grande show della quarantena va in tour*, in «Il Riformista», 20 luglio 2020.
- C. MARAZZINI, *In margine a un’epidemia: risvolti linguistici di un virus*, in *Accademia della Crusca on line*, 9 marzo 2020.
- D. PIETRINI, *La lingua infetta – L’italiano della pandemia*, Treccani, Roma, 2021
- ID., *Il mutamento (linguistico) del coronavirus – Parole nel turbine vasto*, in *Enciclopedia Treccani on line*, 26 marzo 2020.
- A. SCHOLZ, *Subcultura giovanile e lingua giovanile in Italia. Hip hop e dintorni*, Aracne, Roma, 2005.
- M. SEBASTIANI, *Le parole (ai confini) del virus*, Piemme, Segrate (MI), 2020.
- S. C. SGROI, *Dal coronavirus al Covid-19. Storia di un lessico virale*, Edizioni dell’orso, 2020.
- ID., *Ancora sul Coronavirus, pardon “coronavairus”*, sul blog *Lo Sciacqua Lingua*, 2 marzo 2020.
- E. SPEDICATO IENGO, G. BONGO, *Società artificiale. Dal consumismo alla convivialità*, Franco Arcangeli, Milano, 2015.
- K. STEINMETZ, *Coronavirus: A Glossary of Terms to Help You Understand the Unfolding Crisis*, in «Time», 23 marzo 2020.
- A. VIVALDI, *Il Covid ha un linguaggio bellico: guerra, resistenza, eroi*, «la Repubblica», 14 maggio 2020.

Sitografia

- Accademia della Crusca portale on line.
- Diario semiotico del coronavirus*, «E/C», rivista on line dell’Associazione Italiana Studi Semiotici.
- Le parole del coronavirus*, Enciclopedia Treccani on line.
- Portale sul nuovo coronavirus del governo*, Governo Italiano Presidenza del Consiglio dei Ministri on line.

Interviste

- Intervista ad Annarita Miglietta, Lecce, Università del Salento, 30 dicembre 2020.

Diarismo e giornalismo nella serie animata *Rebibbia Quarantine* di Zerocalcare

Alessio Aletta*

Abstract. *The essay examines Rebibbia Quarantine, a series of animated shorts released by renowned Italian comic artist Zerocalcare (Michele Rech) both on his social network channels and via television broadcast in the Spring of 2020. The series chronicles the consequences of the lockdown both on the author himself and the people of his neighborhood, Rebibbia (a suburban district of Rome). While these shorts are comedic in tone, I argue they can actually be considered as an example of ‘graphic journalism’, albeit combined with a semi-autobiographical, diaristic narrative. This paper engages in a close reading of Zerocalcare’s pandemic-related shorts, exploring their peculiarities as regards to content, style and format, and underlining their importance in the Italian media coverage of the Covid crisis.*

Riassunto. *Il saggio esamina Rebibbia Quarantine, una serie di cortometraggi animati pubblicata dal noto fumettista italiano Zerocalcare (Michele Rech) sui suoi canali social e in televisione nella primavera del 2020. La serie documenta le conseguenze del lockdown sia sull’autore in prima persona che sugli abitanti del suo quartiere, Rebibbia. Sebbene i corti siano di tono comico, si propone qui di considerarli un esempio di graphic journalism, per quanto ibridato con una narrativa semi-autobiografica e diaristica. Attraverso un close reading dei corti di Zerocalcare sul tema della pandemia, questo contributo ne esplora le peculiarità relative ai contenuti, allo stile e al mezzo espressivo, sottolineandone l’importanza nella narrazione mediatica italiana della crisi generata dal Covid.*

«Oggi so’ andato a fa’ la spesa qua a Rebibbia. Ce sta un’ora de fila perché s’entra contingentati, a un metro de distanza eccetera»¹. Con queste parole comincia la prima puntata di *Rebibbia Quarantine, Drammatico reportage dalla quarantena di Roma Nord Est*, serie di cortometraggi animati realizzata dal fumettista Zerocalcare (al secolo Michele Rech). I corti sono stati trasmessi a cadenza settimanale nel corso della trasmissione di *La7 Propaganda Live* a partire dal 13 maggio 2020, e immediatamente ripostati sui canali *social* dell’autore, dell’emittente e da varie pagine relative al fumetto e non solo, diventando – proprio grazie a internet più che alla televisione – un vero e proprio fenomeno di massa (solo sulla pagina Facebook di Zerocalcare, ciascun video conta attualmente circa due milioni di visualizzazioni).

* University of Toronto, alessio.aletta@mail.utoronto.ca

¹ ZEROCALCARE, *Rebibbia Quarantine ep.1*, su (Z)Zerocalcare [Facebook], 14 marzo 2020, <https://www.facebook.com/100044154743385/videos/1264102757119874> (data ultima consultazione 29 agosto 2021).

Proprio i *social network* hanno negli anni passati consacrato il successo di Zerocalcare. Benché una presentazione sia quasi superflua, dal momento che parliamo di un fumettista di notorietà gigantesca (probabilmente ineguagliata nel panorama italiano), ricorderemo che Michele Rech, artista appunto di Rebibbia (ma nato in provincia di Arezzo, nel 1984), viene “scoperto” da Makkox (Marco Dambrosio) intorno al 2010; grazie a Makkox, Zerocalcare apre un *blog* di immediato successo (www.zerocalcare.it) e autoproduce il suo primo libro a fumetti, *La profezia dell'armadillo* (poi ripubblicato da Bao Publishing, come tutti i successivi).² Il protagonista dei suoi fumetti, sia nelle storie brevi che nelle opere di più ampio respiro, è quasi invariabilmente un *alter ego* dell'autore; questi si presenta come un giovane complessato e immaturo, spesso accompagnato dall'Armadillo, una sorta di amico immaginario/voce della coscienza. A seconda dei casi emergono altri interlocutori fantastici che danno voce a vari aspetti della personalità di Zero, rappresentati come animali, figure storiche o personaggi noti dell'immaginario popolare (spesso, ma non sempre, presi dai cartoni animati, videogiochi e film degli anni ottanta e novanta); allo stesso modo, persone reali possono essere reinterpretate con questo stesso filtro (il personaggio ossessionato dal sesso diventa l'Amico Cinghiale, la madre è Lady Cocca del *Robin Hood* disneyano, il ragazzino a cui Zero dà ripetizioni è invece Blanka, il selvaggio lottatore del videogioco *Street Fighter*). Mentre le prime storie autoconclusive pubblicate sul *blog* sono prevalentemente degli svagati stralci di vita quotidiana, la produzione di Zerocalcare è andata ad affrontare temi via via più maturi, come la precarietà lavorativa, spingendosi sempre più spesso a produrre veri e propri *reportage* a fumetti, anche grazie a frequenti collaborazioni con testate come «la Repubblica», «L'Espresso», «L'Internazionale»³. Nonostante la diversità dei generi, rimangono immutati la cifra stilistica, il *pastiche* postmoderno di riferimenti alla cultura popolare, il tono prevalentemente comico a prescindere dalla serietà delle tematiche trattate.

Il successo strepitoso dell'operazione e il prestigio dell'autore sarebbero già motivi sufficienti a giustificarne l'importanza nell'ambito della narrazione *social* del coronavirus; tuttavia, *Rebibbia Quarantine* presenta di per sé delle peculiarità sulle quali sarà opportuno soffermarsi. Innanzitutto, è opportuno contestualizzare questa serie animata nell'ambito del “fumetto italiano di pandemia”⁴. Il settore

² ID., *La profezia dell'armadillo*, Formia, Graficart, 2011; ristampato in *La profezia dell'armadillo. Colore 8-bit*, Milano, Bao, 2011, e, con una nuova introduzione, *La profezia dell'armadillo. Artist edition*, 2017.

³ Ricordiamo almeno i *reportage* sulla resistenza curda all'Isis, apparsi prima sull'«Internazionale» e sviluppati in ID., *Kobane calling*, Milano, Bao, 2016 (poi ampliato in *Kobane calling: oggi*, 2020).

⁴ Riprendo l'espressione da C. VACCHELLI, *Fumetto italiano di pandemia. Parte 1: Strategie del comico autoriale nel fumetto da social network*, in «Simultanea», 1.2, 2020,

fumettistico è stato, nel panorama italiano, tra i primi a reagire fattivamente all'emergenza Covid. Nella primavera del 2020 diverse case editrici cominciano a diffondere gratuitamente i loro fumetti in versione digitale, con l'intento di intrattenere gli italiani e incoraggiarli a stare in casa⁵: tra queste, Coconino Press, Astorina, Bonelli, nonché riviste come «Linus» e singoli autori come Roberto Recchioni; i link sono stati raccolti e pubblicizzati dai più importanti siti e *blog* di fumetto, quali *Fumettologica* e *Lo Spazio Bianco*. Dal punto di vista invece della produzione fumettistica, l'iniziativa più notevole è senz'altro il progetto *COme VIte Distanti*, coordinato dal festival del fumetto romano *Arfl!*: a partire dal 25 marzo 2020, un'ottantina di artisti (tra i quali alcune delle firme più prestigiose del fumetto italiano, inclusi Gipi, Milo Manara, lo stesso Zerocalcare) hanno disegnato una tavola al giorno di una storia corale, postata online; ne è stato tratto un volume cartaceo⁶, i cui ricavati sono stati devoluti a sostegno della ricerca scientifica per l'Istituto Nazionale Malattie Infettive "Lazzaro Spallanzani". Allo stesso tempo, molti fumettisti cominciano a produrre individualmente contenuti che raccontano e commentano la pandemia, sporadicamente o in maniera più strutturata⁷; la maggior parte di questi autori adoperano a questo scopo il *web* – formula, come sottolinea Carlotta Vacchelli, «più immediata, indipendente e diretta emanazione di una personalità autoriale»⁸. Uno tra gli esempi più significativi è il “diario dalla zona rossa” postato giornalmente su Instagram da Leo Ortolani, poi pubblicato da Feltrinelli con il titolo *Andrà tutto bene*⁹, in cui l'autore ironizza sulla sua esperienza personale di isolamento nell'Emilia Romagna dichiarata immediatamente zona rossa, offrendo anche considerazioni più generali (e non sempre divertite) sull'andamento della pandemia.

Rebibbia Quarantine si può senz'altro ascrivere a quest'ultima tendenza (e presenta in realtà molti tratti in comune con il “diario” di Ortolani), sebbene il medium utilizzato non sia più il fumetto bensì il cartone animato; tuttavia, come nota ancora Vacchelli:

<http://italianpopculture.org/fumetto-italiano-di-pandemia/> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

⁵ *Ivi*, pp. [2-3].

⁶ M. ALBERTI et al., *COme VIte Distanti*, Viterbo, PressUP, 2020.

⁷ Per una cernita ampia e ben articolata, per quanto necessariamente non esaustiva, si rimanda alla già citata C. VACCHELLI, *Fumetto italiano di pandemia*, cit.

⁸ *Ivi*.

⁹ L. ORTOLANI, *Andrà tutto bene*, Milano, Feltrinelli, 2020. Per una analisi della serie di Ortolani si veda A. SEBASTIANI, *Pandemia a fumetti. La versione di Leo Ortolani*, in «Lingua italiana», 25 maggio 2021, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_320.html (data ultima consultazione 30 agosto 2021). Per un raffronto tra il fumetto online e la trasposizione cartacea, mi si consenta di rimandare a A. ALETTA, *Dalla tavola al touch (e ritorno). Rimediazioni tra fumetto cartaceo e digitale in Leo Ortolani*, in «H-ermes», 18, 2020, pp. 209-228.

Vale la pena ricordare che, sì, tra animazione e fumetto c'è una differenza abissale, ma i *cartoons* di Zero, realizzati in digitale, sono ancora intenzionalmente sobri e molto vicini al suo modo di fare fumetto, consistendo, per la maggior parte, in sequenze di tavole fisse in cui, al posto dei balloon, i personaggi muovono bocca e occhi (tecnica peraltro tipica dell'anime giapponese)¹⁰.

L'osservazione di Vacchelli è più che fondata; tuttavia, per quanto la «sobrietà» delle animazioni di *Rebibbia Quarantine* e la continuità con i fumetti precedenti siano innegabili, la differenza tra i due *media* non deve essere sottovalutata. Il movimento, gli effetti sonori e visivi, il doppiaggio sono tutti elementi *medium-specific*¹¹ usati nella serie di Zerocalcare in maniera cospicua e consapevole; anzi, l'adozione del cartone animato come mezzo espressivo particolarmente adeguato per raccontare la pandemia appare decisamente una scelta meditata (e non dettata soltanto dalle esigenze della piattaforma televisiva concessa da La7, che si è inserita in un secondo momento). Howard Beckermann, nell'introduzione alla sua storia dell'animazione, riassume così le caratteristiche fondamentali del medium:

Animation is a compact medium; its strength is its conciseness. [...] The animated picture goes beyond the scope of live-action film and television, there is no other graphic art that so stretches the imagination to get a laugh, display an abstraction, explain a method, or sell a product. It is the ultimate fantasy medium, twisting time and distorting shape. Yet even as it amuses and soothes it also describes and instructs. It is an excellent tool for expressing ideas¹².

Lo stesso Zerocalcare, in un'intervista con Marta Perego, sembra riecheggiare queste parole, riconoscendo che il cartone animato ha «qualcosa di più e qualcosa di meno» rispetto al fumetto: nel fumetto il pubblico ha il controllo dei tempi di lettura e può quindi soffermarsi sui dettagli e individuare diversi livelli di interpretazione, mentre nell'animazione tutto deve essere immediato¹³.

La scelta del medium risulta ancor più rilevante se si tiene presente che la produzione di un cartone animato, anche di pochi minuti, è un processo di enorme

¹⁰ C. VACCHELLI, *Fumetto italiano di pandemia*, cit., p. [4].

¹¹ Per una disamina del concetto di *medium specificity* nella storia della teoria della comunicazione si rimanda a E. BERNSTEIN, *Medium specificity*, in *The Chicago School of Media Theory*, 2014, <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/medium-specificity/> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

¹² H. BECKERMANN, *Animation. The whole history*, New York, Allworth Press, 2012 [2003], p. 11.

¹³ M. PEREGO, *In diretta con... Zerocalcare*, Marta Perego [Facebook], 27 aprile 2020, <https://www.facebook.com/MartaPeregoOf/videos/1073741546343741> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

complessità, che normalmente richiede l'apporto di una nutrita squadra di collaboratori nonché costi e tempi di lavorazione piuttosto consistenti. Michele Rech, invece, ha lavorato facendo «tutto da solo, come i matti»¹⁴, riuscendo nonostante tutto a tenere il ritmo di un episodio a settimana per ben due mesi. Per l'autore la serie è stata quindi innanzitutto il definitivo banco di prova¹⁵ per verificare la possibilità di produrre in maniera consistente dei cartoni animati efficaci ed apprezzabili anche in completa autonomia e in mancanza di mezzi adeguati:

Ho dimostrato almeno a me stesso che uno può fa' una cosa animata da solo, senza neanche il microfono [...] e che può avere anche un consenso, non dico di massa, però che tanta gente lo guarda, se diverte e non s'accorge che 'sta roba non va bene perché non è fatta con tutti i crismi¹⁶.

Zerocalcare non è certo il primo animatore “solista”: un precedente importante, in Italia, è quello di Sio (Simone Albrigi), fumettista anch'egli popolarissimo sul web che deve parte della sua notorietà al suo canale Youtube, *Scottecs*,¹⁷ attivo da ormai quasi dieci anni e che conta a oggi più di due milioni di iscritti; un altro nome che si è fatto conoscere negli ultimi anni è quello di Andrea Lorenzon, creatore di *Cartoni morti*¹⁸ (un milione di iscritti su Youtube). Come e più di Zerocalcare, anche Sio e Lorenzon usano una tecnica di animazione essenziale, con i movimenti ridotti al minimo (per quanto riguarda Sio, questo è vero per i suoi primi lavori; mentre per quelli più recenti, molto più complessi, l'autore si avvale dell'aiuto di animatori professionisti). Tuttavia, i corti di Sio e Lorenzon sono prettamente comici (prevalentemente umorismo

¹⁴ ZEROCALCARE, *Rebibbia Quarantine episodio 2: Il bilancio*, su (Z)ZeroCalcare [Facebook], 21 marzo 2020, <https://www.facebook.com/100044154743385/videos/518823148823844> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

¹⁵ Prima di realizzare *Rebibbia Quarantine*, Zerocalcare si stava già da anni misurando con il mondo dell'animazione. Il primo tentativo, ancora molto acerbo, è un video di una ventina di secondi pubblicato nel 2008: ZEROCALCARE, *Cambia questo è un cojone*, su (Z)ZeroCalcare [Facebook], 2 aprile 2020, <https://www.facebook.com/100044154743385/videos/10157311050422306> (data ultima consultazione 01 agosto 2021); a questo primo esperimento seguono altri corti di complessità sempre maggiore, fino ad arrivare a ZEROCALCARE, *La scelta*, 9 marzo 2021, su (Z)ZeroCalcare [Facebook], <https://www.facebook.com/100044154743385/videos/200725291197718> (data ultima consultazione 01 agosto 2021), pubblicato proprio agli inizi del *lockdown*. A seguito del successo di *Rebibbia Quarantine*, Netflix ha annunciato il lancio di una serie animata di Zerocalcare, realizzata stavolta con una produzione più tradizionale e con una squadra di collaboratori, intitolata *Strappare lungo i bordi*.

¹⁶ Dichiarazione nel corso dell'intervista con MARTA PEREGO, *In diretta con... Zerocalcare*, cit.

¹⁷ SIO, *Scottecs* [Youtube], <https://www.youtube.com/user/scottecs/> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

¹⁸ A. LORENZON, *CARTONI MORTI* [Youtube], <https://www.youtube.com/c/cartonimorti> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

surreale nel caso del primo, satira per il secondo) e quindi accolgono in maniera più naturale una certa semplificazione stilistica; non è questo il caso di *Rebibbia Quarantine*.

Se infatti la serie di Zerocalcare fa ampio uso di *gag*, sarebbe fuorviante definirla una commedia¹⁹ – come d'altra parte non sono propriamente commedie neanche i libri a fumetti dell'autore (ad esempio il più recente, *Scheletri*²⁰, è a tutti gli effetti un *noir*). Per quanto il “tono” sia inequivocabilmente comico, la narrazione è per molti versi affine a quello che è stato definito, in ambito fumettistico, *graphic journalism*²¹ (sulla scia del termine *graphic novel* ovvero “romanzo grafico”, ormai purtroppo entrato nell'uso anche in italiano, per riferirsi a fumetti autoconclusivi di lunga estensione), genere peraltro già ampiamente frequentato da Zerocalcare²². Grazie all'opera del fumettista e giornalista maltese-statunitense Joe Sacco, vero e proprio pioniere in questo campo²³, il *graphic journalism* è oramai una pratica piuttosto comune da almeno vent'anni; tuttavia, anche a causa del laborioso processo di lavorazione di cui si diceva, è insolito, per non dire inedito, vederne un'applicazione nell'animazione. È pur vero che *Rebibbia Quarantine* non è un esempio di giornalismo puro: non tanto per l'uso della comicità, quanto per la forte focalizzazione sul protagonista/narratore, che sembra più facilmente riconducibile al genere del diario; di conseguenza, il filtro della soggettività prevale in certi punti sull'esigenza di rispettare la realtà dei fatti. Con il proseguire della serie, però, questi due aspetti vanno bilanciandosi – tanto che il sottotitolo della serie, *Drammatico reportage dalla quarantena di Roma Nord Est*, per quanto chiaramente ironico, sembra contenere un elemento di verità.

Per dare conto di questa evoluzione, andiamo ad analizzare nel dettaglio almeno i primi tre episodi di *Rebibbia Quarantine*.

*Episodio 1*²⁴. Zerocalcare si mette in fila per fare la spesa, venendo immediatamente avvicinato da un tale che si offre di aspettare al posto suo, ovviamente a pagamento; rifiutata l'offerta, assiste a una costatazione amichevole tra due autisti che si sono appena scontrati (operazione complicata dal dover mantenere un metro di distanza). Osservando le persone in coda, tra cui

¹⁹ Con questo non si vuole in alcun modo implicare un'inferiorità del comico rispetto ad altri generi, ma semplicemente rimarcare come l'utilizzo di stilemi tipici della commedia non sia di per sé un elemento sufficiente a identificare l'opera come commedia *tout court*.

²⁰ ZEROCALCARE, *Scheletri*, Milano, Bao, 2020.

²¹ Per una discussione approfondita sul *graphic journalism* si rimanda a W. WEBER, H. RALL, *Authenticity in Comics Journalism. Visual Strategies for Reporting Facts*, in «Journal of Graphic Novels and Comics», 8.4, 2017, pp. 376-397; T. SCHACK, 'A failure of language': *Achieving layers of meaning in graphic journalism*, in «Journalism», 15.1, 2014, pp. 109-127.

²² Vedi *supra*.

²³ Si veda almeno J. SACCO, *Palestina. Una nazione occupata*, Bologna, Phoenix, 1998.

²⁴ ZEROCALCARE, *Rebibbia quarantine ep. 1*, cit.

un'anziana signora che chiede di saltare le fila perché in compagnia di un ragazzo disabile (secondo un altro avventore, scettico, il disabile «si affitta»), riconosce un'amica, alla quale non può però avvicinarsi; le scrive quindi un messaggio generico per telefono, al quale lei risponde con descrivendo brutalmente gli effetti catastrofici del *lockdown* sulla sua situazione familiare. Riuscito finalmente a entrare, Zero è determinato a fare incetta di ceci («il legume post-apocalittico perfetto»), ma scopre con sgomento che sono finiti; in preda al panico, incalzato dai commessi che gli intimano di fare presto, riempie il carrello di prodotti a caso, che mangerà appena tornato a casa.

Questo primo episodio appare molto vicino alle storie a fumetti pubblicate da Zerocalcare sul suo blog; e infatti l'episodio nasce effettivamente come un fumetto di otto pagine, che l'autore aveva già incominciato a inchiostrare prima di pensare di rilavorarlo come corto animato²⁵. Come i fumetti su zerocalcare.it, la storia è una sorta di *tranche de vie*, seppure nel contesto anomalo della pandemia (se prima lo spunto per una storia poteva venire dallo stress di pagare le bollette o viaggiare su Trenitalia, qui si ironizza sulla spesa contingentata): la comicità si fonda sull'estremizzazione di situazioni fondamentalmente banali, filtrate attraverso il richiamo alla cultura popolare. Ad esempio, i due autisti si scontrano perché «la gente guida come se so' rimasti solo loro nel deserto, tipo *Mad Max* o *Ken il guerriero*»²⁶; mentre il narratore pronuncia queste parole, vediamo appunto, in luogo dell'autista, uno dei predoni *punk* dell'anime *Ken il guerriero*, introdotto anche da un accenno della sigla. Allo stesso modo, i commessi del supermercato sono rappresentati come gli *stormtroopers* (i soldati imperiali) di *Star Wars*, a enfatizzarne il ruolo di impietosi controllori. Il citazionismo è comunque limitato a questi due casi, non onnipresente come nella produzione fumettistica; è lecito concluderne che l'autore si sia coscientemente limitato, per venire incontro a un pubblico potenzialmente molto più ampio della sua solita bolla.

Altro meccanismo comico mutuato dai fumetti è lo *humour* autodenigratorio: il protagonista è incapace di gestire un contrattempo da nulla, la mancanza dei ceci, e finisce per comprare irrazionalmente una serie di prodotti strampalati («i wurstel aromatizzati al cardamomo»); il finale spinge ulteriormente su questo pedale: «Sono rimasto tumulato in caso a magnà tutto quello che m'ero comprato quindi tempo cinque giorni io sarò un ciccione con la pappagorgia da pellicano»²⁷. Se questo tipo di narrazione è analoga a quella dei lavori precedenti, in questo caso l'autodenigrazione, che ha innanzitutto lo scopo di facilitare l'identificazione del lettore con il protagonista, assume un'importanza

²⁵ Dichiarazione nel corso dell'intervista con M. PEREGO, *In diretta con... Zerocalcare*, cit.

²⁶ ZEROCALCARE, *Rebibbia quarantine ep. 1*, cit.

²⁷ *Ivi*.

particolare: il pubblico deve vedere riflesse e quindi esorcizzate le sue piccole e grandi paure, giustificate le sue debolezze.

Allo stesso tempo, si intravede però un marcato interesse per la realtà circostante, specie nella descrizione della fila per il supermercato, che abbozza un vero e proprio spaccato sociale (il precario che si inventa l'espedito di fare la fila a pagamento; la signora che si trascina dietro il «pischellone» – presumibilmente il figlio – disabile perché «non vengono gli assistenti sociali 'sti giorni»²⁸, e il malfidato «complotista» che sospetta si tratti di un sotterfugio per saltare la coda). Alla luce degli episodi successivi, questo primo corto appare quindi come un momento di transizione (ma vale la pena di notare che in questa fase Zerocalcare non era ancora convinto di fare altri episodi, come specifica nel post di accompagnamento al video), e sicuramente molto più *self-centred* – seppure non autoreferenziale – rispetto al resto della serie.

*Episodio 2. Il bilancio*²⁹. L'autore espone tre aspetti della vita quotidiana cambiati a causa del *lockdown*. Il telefono: le chiamate si sono moltiplicate e si è obbligati a rispondere, perché non ci sono scuse plausibili; i *social*: i *meme* sulla pandemia sono invecchiati presto, mentre impazza la polemica se i canti sui balconi siano commoventi o oramai molesti; la strada: i media hanno tentato in tutti i modi di convincere i giovani a rimanere a casa, ma il risultato è che fuori si aggirano frotte di anziani. L'episodio si conclude con un nuovo sguardo alla perenne fila per il supermercato: il narratore riporta il dialogo tra «una tutta bardata che pare l'uomo invisibile», che si lascia andare a un timido ottimismo sulla fine della pandemia, e «una signora estremamente vecchia» che ripete irremovibile e inconsolabile: «Non finisce, non finisce... non voglio morì, non voglio morì»³⁰. Infine, Zero nota anche suo padre, che va costantemente al supermercato con le scuse più improbabili («È finito lo sciroppo d'anice!») perché stare in casa lo annoia.

Come preannunciato dal titolo, questo episodio esce dalla pura narrazione autobiografica per fare piuttosto delle osservazioni generali, che potremmo definire di costume. La struttura del corto è comunque più narrativa che argomentativa, dal momento che il discorso è portato avanti per aneddoti; è altresì vero che il riferimento costante è sempre alla sfera della vita privata, e in particolare alle conseguenze della pandemia sull'autore in prima persona: nelle comunicazioni telefoniche e *social* – e anche in questo caso, temi come l'insofferenza per le chiamate e le idiosincrasie per certi usi dei *social* sono ricorrenti volte sul blog – e nella focalizzazione finale sul padre.

²⁸ *Ivi.*

²⁹ *Id.*, *Rebibbia Quarantine episodio 2: Il bilancio*, cit.

³⁰ *Ivi.*

La scena della crisi di sconforto dell'anziana signora per strada, tuttavia, suggerisce una prospettiva più globale e meno leggera sulla pandemia, che si fa esplicita nella chiusa:

Vabbè, questo è tutto. Comunque pare che ne usciremo, se andrà tutto bene non lo so, dipende se per bene se intende a un passo dar TSO e sommersi dai buffi, perché me sa che un sacco di gente la cassa integrazione se la dà in faccia. Ma comunque ne usciremo. Come compito a casa 'sta settimana dobbiamo soltanto scegliere se avecce l'ansia che 'sta quarantena continua e ce magna tutta 'a primavera, o se invece avecce l'ansia che finisce e ce tocca tornà a fà i conti co' le vite nostre che stavano già belle impicciate pure prima der Coronavirus.³¹

*Episodio 3: I cocci*³². L'autore esordisce ammettendo che la sua *routine* quotidiana, nonostante i buoni propositi, è oramai totalmente fuori controllo («È la mia debacle sanitaria», «Magno col fuso orario de Belo Horizonte in Brasile»³³). Descrive quindi una delle solite sortite, con gli altoparlanti della polizia che intimano perentori a non uscire, in contrasto con i messaggi rassicuranti e la musica suadente in sottofondo nel supermercato. Sulla via del ritorno nota una «transizione economica» tra un *pusher* e un suo cliente; il compratore protesta per la dose ricevuta, mentre lo spacciatore tenta di giustificarsi, concludendo sconcolato: «Ma 'o vedi come stamo? Stamo a cocci...».

Si può dire che con questo episodio, concepito come «finale di stagione», Zerocalcare trovi l'equilibrio definitivo tra narrazione diaristica e giornalistica. Il corto si apre ancora una volta con uno spaccato grottesco di vita quotidiana; non mancano i dettagli surreali, come il fatto che Zero, ormai totalmente alienato, parli con «un coccodrillo di plastica comprato alla stazione Termini che se chiama Rosario»³⁴ (e l'espedito non può che ricordare l'Armadillo dei fumetti). Con l'uscita di casa, la prospettiva si allarga, mostrando i cambiamenti nello scenario urbano, con una focalizzazione sul *soundscape*: gli altoparlanti delle forze dell'ordine, quelli dei supermercati. Dopo un nuovo siparietto comico (questa volta si tratta dell'impaccio di maneggiare bustine e guanti nel reparto frutta e verdura) si arriva all'episodio *clou* della narrazione, con la scena dello spacciatore. Qui Zerocalcare gioca abilmente tra la descrizione cronachistica e il sovvertimento comico: la rappresentazione grafica dei due personaggi è

³¹ *Ivi*.

³² ID., *Rebibbia Quarantine ep. 3: I cocci*, su (Z)ZeroCalcare [Facebook], 28 marzo 2020, <https://www.facebook.com/100044154743385/videos/575667813037611> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

³³ *Ivi*.

³⁴ *Ivi*.

fantastica (il compratore è un mustelide, il *pusher* un rinoceronte), ma serve a visualizzare il presunto rapporto di potere tra i due, per poi rovesciarlo. Il dialogo è riprodotto alla lettera, ma anche questa precisione genera altri spunti comici, come nel caso della battuta del compratore «Aho, ma questa non è manco ‘na canna, ma io t’ho dato dieci...du’ scudi!», glossata così:

Capito come? Gli stava a di’ «ti ho dato dieci euro», ma poi ha valutato che usare il sistema decimale borghese lo avrebbe qualificato come un debole, inadeguato a una trattativa col *pusher* al tempo del coronavirus, quindi ha ripiegato su “du’ scudi”, che è come nel 1996 chiamavamo le diecimila lire perché faceva più coatto³⁵.

Questa rappresentazione non è comunque finalizzata a burlarsi dei due, ma al contrario ne lascia trasparire la fragilità e l’umanità: il compratore si sente evidentemente fuori posto e cerca di ostentare sicurezza rispolverando espressioni ridicolmente *agées*, mentre il venditore non sa cosa rispondere perché anche lui è lì a “coprire” il nipote, che a causa delle limitazioni agli spostamenti non può fare il suo solito giro. Lo sguardo di Zerocalcare è quindi assolutamente simpatetico, e anzi l’esclamazione finale del *pusher*, «stamo a cocci» (che vale il più comune in italiano “stiamo a pezzi”) è ripresa come metafora per la condizione generale della società italiana (umana?) di fronte al coronavirus³⁶. Proprio da qui scaturisce la considerazione finale del narratore, improntata a un totale pessimismo (e si pensi, di nuovo, che qui doveva chiudersi l’intera serie): «Ma mo che finisce tutto, ma che s’enventeremo quanno se guarderemo a’o specchio e staremo ancora allo sbando, isolati e manco je potremo più accollà sti cocci al coronavirus?».

Questi primi tre episodi ci sembrano sufficienti a illustrare le principali strategie comunicative messe in campo da Zerocalcare, nonché la progressiva evoluzione della serie. Da un punto di vista puramente documentario, è già interessante notare (e anche solo a un anno di distanza sembra incredibile) come effettivamente nel marzo 2020 la percezione della pandemia, o perlomeno del *lockdown* fraintendesse spettacolarmente le dimensioni del fenomeno: dopo tre settimane, l’autore pensa di poter chiudere la serie, e sebbene la sua conclusione

³⁵ *Ivi.*

³⁶ Anche la rappresentazione di un concetto astratto attraverso un’immagine metaforica visiva, immediatamente comprensibile, è un procedimento comunissimo nella produzione di Zerocalcare (e per certi versi assimilabile ai riferimenti *pop* di cui si diceva sopra) fin dalle prime opere (ad esempio il “polpo alla gola”, che dà il titolo al suo secondo libro, per significare il senso di colpa) e poi passato anche nei pezzi di taglio giornalistico. Per certi versi l’immagine dei cocci prosegue in un successivo corto della serie *Rebibbia Quarantine (Episodio boh: La corsa)* con quella dell’alveare per descrivere le imperscrutabili bolle di isolamento in cui ognuno è costretto a vivere, vd. *infra*.

sia pessimistica dal punto di vista umano, sembra tradire comunque l'impressione che si sia in dirittura d'arrivo («mo che finisce tutto»). Come sappiamo, invece la quarantena viene prolungata, e quindi anche *Rebibbia Quarantine* prosegue: ai tre episodi della “prima stagione” fa seguito un interludio, *Il filtro quarantena*³⁷ (quello che ci fa ricercare la compagnia di persone che in condizioni di normalità avremmo evitato a tutti i costi), e poi una seconda stagione composta da altri tre corti, numerati rispettivamente come “episodio boh”, “episodio mah”, “episodio bah”: *La corsa*³⁸ (Zero si scontra con una malcapitata mentre prova a fare *jogging* rimanendo nel perimetro del suo condominio); *Civil war*³⁹ (ovvero la faida tra i «fedeli della clausura» e quelli che oramai escono senza farsi problemi, tra chi rivendica il diritto di muoversi solo per lavoro e chi invece per motivi personali); *Endgame*⁴⁰ (aspettative e reazioni sulla presunta fine della quarantena, prevista per il 4 maggio). La settimana successiva si aggiunge poi un ultimo episodio extra, *Post Scriptum*⁴¹, una riflessione sulle responsabilità della gestione politica del *lockdown*.

Anche dopo la fine della serie *Rebibbia Quarantine*, Zerocalcare ha comunque continuato a proporre sporadicamente altri corti sul tema della pandemia; il primo è *Eroi*, un «esperimento di un'intervista a cartoni» pubblicato il 30 maggio 2020⁴², in cui per la prima volta la narrazione in prima persona lascia spazio a una seconda voce (anche letteralmente): quella dell'operatore sanitario “Lele” (nome di fantasia). È il primo corto ad adottare dichiaratamente una struttura tipicamente giornalistica, anche nella forma. Nonostante le consuete divagazioni di alleggerimento, il pezzo si colloca nel campo della denuncia sociale; il dialogo evidenzia lo scollamento tra le enormi difficoltà vissute da queste categorie e la vacuità della narrazione mediatica sugli “angeli” e gli “eroi”: «Me piacerebbe che

³⁷ ZEROCALCARE, *Rebibbia Quarantine Interlude: il Filtro Quarantena*, su (Z)ZeroCalcare [Facebook], 4 aprile 2020, <https://www.facebook.com/100044154743385/videos/615756185641646> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

³⁸ ID., *Rebibbia Quarantine: La corsa*, su (Z)ZeroCalcare [Facebook], 11 aprile 2020, <https://www.facebook.com/100044154743385/videos/239960123815684> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

³⁹ ID., *Rebibbia Quarantine: Civil War*, su (Z)ZeroCalcare [Facebook], 25 aprile 2020, <https://www.facebook.com/100044154743385/videos/2535173910076970> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

⁴⁰ ID., *Rebibbia Quarantine: Endgame*, su (Z)ZeroCalcare [Facebook], 2 maggio 2020, <https://www.facebook.com/100044154743385/videos/567865113844003> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

⁴¹ ID., *Rebibbia Quarantine Post Scriptum*, su (Z)ZeroCalcare [Facebook], 9 maggio 2020, <https://www.facebook.com/100044154743385/videos/240891220479805> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

⁴² ID., *Eroi*, su (Z)ZeroCalcare [Facebook], 30 maggio 2020, <https://www.facebook.com/100044154743385/videos/177883003618437> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

mo' che avemo scavallato la super-maxi-emergenza tutte ste categorie che avemo trasformato in feticci, potremmo pure provare a senti' che c'hanno da dire, 'nvece di buttarli via»⁴³. Restando nel campo della rappresentazione *social* della pandemia da parte dei fumettisti, un esempio lampante della narrazione sterilmente celebrativa criticata in questo corto si riscontra nel ciclo *Lockdown heroes* realizzato in quello stesso periodo da Milo Manara: una serie di eleganti acquarelli ritraenti bellissime infermiere, dottoresse, cassiere, che il disegnatore postava sul suo profilo Facebook accompagnati da messaggi quali «Grazie» oppure «Senza dimenticare chi...»⁴⁴.

Successivamente, la collaborazione di Zerocalcare con *Propaganda Live* prosegue con altri corti animati su vari argomenti di attualità, che alle volte toccano più o meno tangenzialmente il tema del Coronavirus, come *Le somme di fine anno*⁴⁵, trasmesso la notte di Capodanno, in cui si accenna brevemente all'evoluzione della pandemia nel corso del 2020 (riscontrando un considerevole alleggerimento delle misure anti-Covid, ma anche invitando a non considerare la crisi finita con il cambio di data); e infine, nel marzo 2021, *E niente*⁴⁶, una sorta di spiegazione meta-narrativa sulla decisione di non riprendere la serie, corredata da un confronto con il *lockdown* dell'anno precedente, di cui si rimpiange ironicamente l'intensità emotiva (uno dei personaggi commenta: «A me me va pure bene che se stamo a vive l'apocalisse, però almeno famme senti' er friccico der monno che schioppa, non me la trattà come la domenica ecologica con le targhe alterne»).⁴⁷ Ci sarebbe qui da aprire una parentesi su questa mancanza di *pathos* del secondo *lockdown*: è una percezione che evidentemente non riguarda il solo Zerocalcare, se si considera che il discorso *social* intorno al coronavirus sembra sensibilmente calato dopo il parossismo della prima ondata. Rimanendo nell'ambito del fumetto, il “diario dalla zona rossa” pubblicato su Instagram da Leo Ortolani (che costituisce, come si è accennato, l'altro grande racconto fumettistico del *lockdown* italiano) si interrompe anch'esso dopo la primavera del 2020, nonostante le richieste del pubblico; né si riscontra più la grande quantità⁴⁸ di strisce autoconclusive sull'argomento. Per quanto la questione richieda certamente un'analisi più accurata, si sarebbe tentati di concluderne (forse ottimisticamente) che pubblico e autori si siano finalmente acclimatati alla

⁴³ *Ivi*.

⁴⁴ I disegni sono stati poi raccolti in volume: MILO MANARA, *Lockdown heroes*, Milano, Feltrinelli, 2020.

⁴⁵ ZEROCALCARE, *Le somme di fine anno*, su (Z)ZeroCalcare [Facebook], 31 dicembre 2020, <https://www.facebook.com/100044154743385/videos/13038378559729> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

⁴⁶ ID., *E niente*, su (Z)ZeroCalcare [Facebook], 21 marzo 2021, <https://www.facebook.com/100044154743385/videos/4022525827759768> (data ultima consultazione 01 agosto 2021).

⁴⁷ *Ivi*.

⁴⁸ C. VACCHELLI, *Fumetto di pandemia*, cit.

convivenza con il virus, per cui non si sente più la necessità di esorcizzarlo attraverso il filtro della narrazione e della comicità.

Soffermandoci sulla galleria di situazioni rappresentate nei corti di Zerocalcare, notiamo che si fa riferimento a un campionario di situazioni estremamente familiare, quasi una serie di cliché della comunicazione mediatica intorno al *lockdown*: l'interpretazione delle norme di isolamento, il distanziamento, l'uscita limitata alle prime necessità, la polemica sui *runner*... («C'è una tale produzione di *meme* che dire qualcosa di originale è complicatissimo», dichiarava l'autore nella già citata conversazione con Marta Perego⁴⁹). Tuttavia a questi “*topoi* da Covid” Zerocalcare accenna solo *en passant*, generalmente come spunto per una *gag* o per una riflessione più ampia: è il caso dell'incidente causato dallo jogging intorno al palazzo in *La corsa*, pretesto per un invito alla solidarietà e alla comprensione:

Alla fine sta città è n'alveare in cui ognuno de noi sta da solo coi suoi quaranta milioni de cazzi e se deve barcamenà pe' arrivà in piedi alla fine d'ogni giornata, nessuno sa 'n cazzo delle vite dell'altri... mo' non dico che dovemo diventà tutti madre Teresa de Calcutta, ma se vedi due che 'ntruppano, se pensi che te vuo' 'mpiccià, ma nun è mejo se chiedi se va tutto bene prima de rompe er cazzo?⁵⁰

La prospettiva personale di Zerocalcare sulla pandemia si declina in due direzioni. Da un lato queste situazioni, familiari a tutti gli italiani, si intersecano con il contesto della periferia, con la sua costellazione di problematiche e disagio sociale che fa da sfondo alla serie (come nel caso del *pusher* che “spinge” la droga per conto del nipote bloccato in un altro quartiere). L'altro grande campo d'indagine sul quale l'autore si sofferma è la visione della pandemia attraverso i *social* (i *meme*, gli appelli delle celebrità, le campagne, le reazioni ai comunicati stampa...). Periferia e *social* sono quindi i due grandi contesti sui quali Zerocalcare costruisce il suo reportage. Al di là della rappresentazione cronachistica, i corti sono però strutturati essenzialmente come pezzi di opinione, in cui l'autore esprime in maniera molto chiara una sua tesi, piuttosto che limitarsi a descrivere uno scenario o un fenomeno. In questo senso, c'è una sovrapposizione della narrazione giornalistica, in cui l'autore esprime un'opinione, e la narrazione diaristica, in cui racconta se stesso. A un livello superficiale, l'elemento diaristico risulta più evidente a causa dell'impostazione del corto come un lungo monologo, quasi un flusso di coscienza in cui Zerocalcare parla rivolgendosi direttamente al pubblico in maniera ostentatamente spontanea. L'intento è dichiaratamente quello di andare contro la narrazione artificiosa dei media *mainstream*, ed è proprio questo, secondo l'autore, l'elemento determinante del successo della serie: «È piaciuto il fatto che

⁴⁹ M. PEREGO, *In diretta con... Zerocalcare*, cit.

⁵⁰ ZEROCALCARE, *La corsa*, cit.

non ho usato la retorica stucchevole utilizzata da tanti in un clima di mobilitazione nazionale. Non è il mio stile e forse era esattamente quello che la gente voleva sentirsi dire»⁵¹.

Il *design* della serie è anch'esso improntato all'essenzialità e all'immediatezza. Se lo stile di disegno di Zerocalcare è sempre estremamente caricaturale, in questi corti è ancor più semplificato; ad esempio sono ridotte al minimo le ombreggiature, piuttosto prominenti nei fumetti. Dietro questa scelta c'è sicuramente un ragionamento in primis pragmatico, poiché la necessità di disegnare, animare e montare un episodio da solo e con scadenze così ravvicinate⁵² porta necessariamente a dover sacrificare tutto ciò che non è strettamente necessario alla comunicazione; questo minimalismo si accorda peraltro perfettamente con la visione che l'autore ha del *medium*. Il risultato finale ha un aspetto marcatamente "casereccio", e questo, dal punto della strategia comunicativa, è certamente un valore aggiunto – specialmente nel contesto dei *social*, che tendono a premiare l'esibizione della spontaneità (poco importa se genuina o costruita). Come nei fumetti e più, la narrazione di Zerocalcare è incentrata sulla ricerca della piena e immediata comprensibilità: anche per questo è fondamentale l'inserzione di riferimenti alla cultura pop che si presumono condivisibili dal *target* di riferimento e, dal punto di vista prettamente visivo, la rappresentazione di alcuni personaggi come animali o personaggi di fantasia, elementi bizzarri e d'impatto. Rispetto ai fumetti, in questi corti questi due aspetti sono comunque necessariamente stemperati, poiché il pubblico è sostanzialmente diverso: il *blog*, sul quale Zerocalcare si forma come autore, si fondava sulla ricerca di un terreno comune con il lettore, individuato anche nella condivisione di una serie di riferimenti culturali, come possono esserlo la "cultura *nerd*" o i cartoni animati in voga nell'infanzia dell'autore e dei suoi lettori più affezionati; *Rebibbia Quarantine* è un progetto molto diverso, non solo per la traslazione sul *medium* televisivo, per natura generalista, ma anche perché il tema stesso della pandemia, essendo un'esperienza comune a tutti, implica un bacino di pubblico enormemente più vasto e diversificato. Per questo i riferimenti *pop* si fanno più radi e più rapidi oppure più accessibili (ad esempio i cattivi della Disney a rappresentare l'*élite* politica). Questo non vuol dire che il linguaggio visivo di Zerocalcare venga snaturato: la citazione *pop* è comunque un elemento costante in tutti i corti, ma è utilizzata come un *inside joke* piuttosto che costituire una componente imprescindibile per la comprensione del testo.

Allo stesso modo, anche dal punto di vista linguistico non ci sono grosse concessioni alle esigenze di un pubblico generalista: innanzitutto, la recitazione dei testi è velocissima. Si tratta anche qui di una scelta dettata da motivi pratici:

⁵¹ Intervista di C. VECCHIO, *Zerocalcare: "I lavoratori invisibili sono i veri eroi di oggi"*, in «La Repubblica», 29 maggio 2020.

⁵² La realizzazione di ogni singolo episodio ha richiesto in media solo quattro giorni (*ivi*).

«La ritmica è una necessità, nel senso che quando ho cominciato a fare i “cartoncini” così mi sono accorto che praticamente più tempo parli più *frame* devi disegnare per coprire quel lasso di tempo»⁵³; l’effetto è quello di un debordante flusso di coscienza, che però va a discapito della comprensibilità. Tanto più che il monologo è recitato senza alcuna preoccupazione per la dizione: Zerocalcare parla con un marcato accento romanesco, e anche la lingua usata è fortemente contaminata col dialetto, ibridato oltretutto con frequenti inserzioni di tecnicismi o voci dotte. Questa fusione particolarissima è perfettamente riconoscibile, quasi un tratto distintivo della produzione di Zerocalcare⁵⁴. Nel contesto del *lockdown*, però, una importanza particolare viene assegnata al lessico del Coronavirus, che fornisce lo spunto per un’infinità di battute veloci o vere e proprie riflessioni metalinguistiche. L’esempio più esteso è nell’episodio *Post scriptum*, in buona parte giocato proprio sulla incomprensibilità del burocratese usato nelle norme legislative. Un politico con le fattezze del malvagio Imperatore di *Star Wars* fornisce questa spiegazione:

Noi della *task force* c’avamo sto giochetto che se semo ‘nventati, ‘na sciocchezza eh, ma così pe’ passa er tempo en quarantena: in ogni decreto ce dovemo mette tre parole che nessuno deve sapè che cazzo vonno di. Qua ce stava “congiunti”, “piuttosto che” che ‘n se capiva se era in forma avversativa o disgiuntiva, e “cavità peritoneale”. “Cavità peritoneale” era bellissimo, l’aveva proposto Vittorio Colao, poi c’è rimasto male perché ‘nvece se so’ concentrati tutti su ‘sti congiunti... bellissimo però, ce mancherà tanto sta cosa quando dovremo tornà a vende er salame.⁵⁵

Saranno forse opportune, infine, ancora alcune considerazioni sulla rilevanza della serie nel suo complesso. Innanzitutto sottolineiamo ancora una volta la peculiarità dell’incontro tra un’esigenza comunicativa personale dell’autore, che già da tempo stava interessandosi alle possibilità espressive dell’animazione, con l’occasione fornita da questo evento di un’anomalia assoluta; combinazione che dà vita all’esperimento eccezionale di un corto animato diaristico-giornalistico.

⁵³ Intervista di P. MARINOZZI, *Coronavirus, la quarantena vista da Zerocalcare*, su RaiNews, 9 maggio 2020, <http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Coronavirus-la-quarantena-vista-da-Zerocalcare-42df4215-7465-4d09-8142-081228f99e96.html> (data ultima consultazione il 28 agosto 2021).

⁵⁴ Per analisi più approfondita sulla lingua di Zerocalcare, si vedano: C. GIOVANARDI, *Sulla vitalità del romanesco nella prosa letteraria contemporanea: a proposito di Eraldo Affinati e Zerocalcare*, in «Studi linguistici italiani», 1, 2019, pp. 84-106; E. VENTURA, *Periferia cittadina e periferia linguistica: il romanesco di oggi tra Zerocalcare e La Scienza Coatta*, in J. BOBINEAU et al., *Zentrum un Peripherie. Beiträge zum 32. Forum Junge Romanistik in Würzburg (16.–19. März 2016)*, München, Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2019, pp. 217-231; V. URBANOVÁ, *Aspetti semiotici e linguistici della produzione fumettistica di Zerocalcare*, tesi di dottorato (relatrice prof.ssa Zuzana Šebelová), Università Masaryk di Brno, 2019.

⁵⁵ ZEROCALCARE, *Rebibbia Quarantine Post scriptum*, cit.

In secondo luogo, il formato del corto comico e la piattaforma ibrida tra *social* e televisione spingono verso una narrazione del Coronavirus che coniuga l'efficacia comunicativa e l'esigenza dell'intrattenimento con la costruzione di un discorso complesso (che non sarebbe stato possibile in una vignetta autoconclusiva o in un *meme*, ma neanche in una singola striscia), pur restando perfettamente fruibile per l'utente *social* come anche per il pubblico televisivo. Infine, anche a prescindere totalmente da ciò che la serie vuole dire, la sua stessa esistenza non è priva di importanza: per quanto possa sembrare banale, l'impegno (implicito o meno) assunto dall'autore a produrre un piccolo episodio con una scadenza fissa, settimanale, crea una stabilità, un qualcosa da aspettare, entrando a fare parte di una ritualità condivisa, come le dirette del Presidente del Consiglio (lo stesso ruolo assumono su scala quotidiana i fumetti su Instagram di Leo Ortolani). Non a caso i commenti più votati sul video del canale Youtube di La7 che raccoglie tutta la serie⁵⁶ sono espressioni di gratitudine per il sostegno offerto dalla serie nei momenti più duri del *lockdown*: «A parte gli scherzi, fra “Rebibbia Quarantine” di Zerocalcare e le strisce quotidiane di “Andrà tutto bene” di Leo Ortolani, il primo *lockdown* è stato quasi divertente! Si fa per dire, eh...», ironizza uno; un altro riconosce semplicemente: «Se ho un ricordo positivo del *lockdown* è anche grazie a lui».

⁵⁶ ID., *Rebibbia Quarantine – tutti gli episodi*, *La7 Attualità* [Youtube], 26 dicembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=pybGuL0U13w> (data ultima consultazione 30 agosto 2021).

Atti del Webinar

Fakebooks: Osservatorio su letteratura e social ai tempi del covid (FOLES).

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/fakebooks>

© 2022 Università del Salento