

# Protagonisti in cerca di una nuova *agency*: la pandemia di Covid-19 nella letteratura italiana

---

Tommaso Meozzi (University of Graz)

## Abstract

Through the concept of ‘agency’, the article analyzes three works published in Italy at the beginning of 2020 which focus on the psychological and social consequences of the Covid-19 pandemic – *Come il mare in un bicchiere* by Chiara Gamberale, the anthology *Andrà tutto bene*, and *Nel contagio* by Paolo Giordano –, highlighting the strategies through which the protagonists try, despite the crisis, to maintain a coherent narrative of themselves that integrates past, present and future.

The following aspects are analyzed in particular: the temporal structure of the narratives, the dialectic between autobiography and references to the dystopian genre, the recovery of a shared symbolic plane and the use of metaphors expressing collective agency.

## STRUMENTI TEORICI: SUL CONCETTO DI AGENCY

L’articolo analizza tre opere narrative che hanno al centro le conseguenze psicologiche e sociali del virus Covid-19, uscite in Italia nel 2020, nel momento in cui l’epidemia iniziava a rivelare la sua dimensione pandemica e la popolazione italiana si trovava ad affrontare il primo *lockdown*: si tratta del romanzo *Come il mare in un bicchiere*, di Chiara Gamberale, dell’antologia *Andrà tutto bene*, promossa dal gruppo editoriale GeMS, e del diario-saggio di Paolo Giordano *Nel contagio*.

Come strumento teorico si utilizzerà il concetto di *agency*, particolarmente appropriato per indagare sia i meccanismi di elaborazione di senso messi in atto di

fronte alla crisi, che la loro rappresentazione letteraria. Si tratta infatti di un concetto che, pur essendo nato in ambito sociologico, sottolinea l'importanza dell'identità narrativa, vale a dire delle strategie messe in atto dal soggetto per creare una narrazione coerente di sé che unisca le dimensioni del passato, del presente e del futuro.<sup>1</sup> Lontano dal rappresentare una minaccia solo per il corpo o per la psiche di individui fragili, il Covid-19 ha infatti attaccato l'essere umano in quanto produttore di senso,<sup>2</sup> protagonista della propria vita, costringendo ognuno, in modo diverso, a riorientarsi.

Nel loro articolo *What is agency?*, Mustafa Emirbayer e Ann Mische (1998) evidenziano come siano proprio i momenti di crisi – «*emergent events*» (Emirbayer/Mische 1998, 968) – a rendere l'individuo conscio della dimensione temporale, spingendolo a costruire, al di là della *routine*, una nuova narrazione di sé. Al tempo stesso, tuttavia, i due autori non appiattiscono l'*agency* nel suo aspetto proiettivo, rivolto verso il futuro, ma sottolineano come la *routine* stessa comporti un certo sforzo cosciente, e come l'elemento iterativo – «*The iterational element*» (ibid., 971) – dell'*agency*, la riproposizione selettiva di schemi d'azione attinti dal passato, giochi un ruolo importante nel consolidare l'identità e le pratiche di interazione sociale.

Questa concezione complessa dell'*agency* è, nel caso dei cambiamenti sociali indotti dal Covid-19, particolarmente interessante: interrompendo le nostre abitudini e prospettando un futuro incerto, il virus apre la possibilità di nuove rifunzionalizzazioni proiettive dell'esperienza passata. Al tempo stesso, tuttavia, i testi presi in esame hanno al centro il primo *lockdown*,<sup>3</sup> che ha costretto la maggior parte degli individui ad interrompere i propri progetti, facendo i conti con un forzato isolamento sociale e con una limitazione spaziale in cui la *routine*,

- 
- 1 Per quanto riguarda il concetto di *narrative identity*, consultare ad esempio McAdams (2019): «Narrative identities reconstruct the autobiographical past and anticipate the imagined future to provide the self with temporal coherence and some semblance of psychosocial unity and purpose [Le identità narrative ricostruiscono il passato autobiografico e anticipano il futuro immaginato, fornendo all'individuo una coerenza temporale e una certa unità psicosociale e di intenti]» (2; traduzione dell'autore).
  - 2 A questo proposito, Salvadori (2021, 153) parla di una «carezza a livello narrativo-discorsivo, nel senso che l'individuo non ha saputo elaborare e rendere dicibile il trauma, dal momento che il Covid-19 'non si lascia ricondurre a niente di già noto se non per una approssimazione difettosa' (Ronchi 2020)».
  - 3 Il Research Group *Pandemic Fictions* (cf. 2020, 332) ha sottolineato come il *lockdown* costituisca spesso il centro della prima produzione culturale relativa al Covid-19.

l'autodisciplina, hanno giocato un ruolo da non sottovalutare nella preservazione del benessere psicofisico.

La difficoltà di rinunciare all'aspetto proiettivo dell'*agency* emerge con ancora più evidenza se si allarga l'analisi dalla dimensione individuale a quella epocale, e si considera come la società industriale sia caratterizzata dal deciso orientamento verso una razionalità progettuale, sempre alla ricerca dei giusti mezzi per raggiungere nuovi fini (cf. *ibid.*, 985).

L'interruzione della progettualità porta dunque a mettere in discussione anche uno stile di vita improntato alla produttività. Resta il fatto che, dal punto di vista dell'*agency*, l'individuo, qualunque siano gli influssi culturali a cui è sottoposto, è costantemente necessitato, come afferma Dan P. McAdams riprendendo le riflessioni di Marya Schechtman, ad essere protagonista, cioè a sentire di avere un certo controllo sul senso della propria vita (cf. McAdams 2019, 6-7). I testi che prenderemo in esame offrono uno spaccato significativo dei modi in cui i personaggi, nel mezzo di una crisi sconosciuta, di enormi proporzioni, tentano di restare protagonisti, senza rinunciare ad una costruzione di senso.

Confermando la tendenza messa in rilievo dal Research Group *Pandemic Fictions* (2020, 328), l'*agency* si realizza, nelle opere analizzate, attraverso costanti elementi autobiografici. Questa scelta rappresenta il tentativo estremo di restare ancorati ad un'elaborazione razionale della realtà di fronte ad un evento sconvolgente, che apre un vuoto nell'immaginario di proporzioni troppo ampie per essere facilmente metabolizzato. A questo proposito è interessante la sensazione, espressa da molti personaggi, di vivere non nella realtà, ma dentro un film o un romanzo catastrofico. Più volte viene menzionato esplicitamente il genere della distopia: la descrizione immaginaria del peggior mondo possibile. La distopia, genere non estraneo al *mainstream*, mette tra parentesi la realtà consueta, seducendo il lettore o lo spettatore attraverso una complessa combinazione di principio di vita e principio di morte (cf. Meozzi 2017, 117).<sup>4</sup> Tuttavia, nel momento in cui il Covid-19 porta ad un'improvvisa implosione della distanza tra realtà e distopia, quest'ultima tende a perdere il suo aspetto ludico, lasciando il posto ad un'esigenza di realismo. Sarà interessante valutare, nei prossimi anni, se sia riconoscibile, nella produzione letteraria con al centro il Covid-19, un progressivo passaggio dall'autobiografia alla *fiction*, nel caso in cui la situazione pandemica si stabilizzi su un minor livello di allerta.

---

4 Una simile prospettiva è sviluppata anche da Giungato (2020, 107): «[L]a distruzione, dovuta alla guerra o alla pestilenza, conduce all'ineluttabile e catastrofica rottura di tutti i patti sociali, come se l'eccesso di paura conducesse fatalisticamente alla riscrittura in senso regressivo dei legami fra gli individui».

L'esigenza di realismo e il conseguente sviluppo di narrazioni con forte matrice autobiografica apre tuttavia un ulteriore problema, che a sua volta si collega al concetto di *agency*. L'isolamento sociale causato dal *lockdown* provoca infatti al tempo stesso nei personaggi un'idiosincrasia verso la forma autobiografica, che deve confrontarsi con una quotidianità povera di eventi e contatti sociali. Per riuscire, nonostante ciò, a dare voce all'esigenza di realismo a cui si è accennato, la narrazione autobiografica esplora allora un ulteriore aspetto dell'*agency*, che anche Emirbayer e Mische, riprendendo la riflessione di George Herbert Mead, non mancano di sottolineare, quello della proiezione non tanto nel tempo, ma negli altri (cf. Emirbayer/Mische 1998, 988).

La narrazione della propria quotidianità durante il *lockdown* diventa così spesso immaginazione della quotidianità degli altri che, proprio nel momento della loro assenza fisica, si fanno emotivamente presenti.<sup>5</sup> Questo aspetto si ricollega alla già citata interruzione della progettualità produttiva, che lascia il tempo per un recupero della memoria emotiva. Si attua così una ricomposizione simbolica<sup>6</sup> che tenta, nonostante l'isolamento degli individui o dei nuclei familiari, di ricostruire, nella crisi, una solidarietà di base.

## LA SUDDIVISIONE TEMPORALE DELLE NARRAZIONI: UN'ANALISI COMPARATA

L'antologia *Andrà tutto bene* offre, in relazione al concetto di *agency* e alle sue realizzazioni narrative, un oggetto di studio estremamente interessante, perché consente di operare un confronto qualitativo tra le strategie adottate da ventisei scrittori a cui il gruppo editoriale GeMS ha chiesto di raccontare il Covid-19.

Un primo elemento che unisce molti dei racconti, evidente da un punto di vista formale, è la difficoltà e al tempo stesso la necessità che gli autori hanno di suddividere la narrazione in paragrafi secondo diverse scansioni temporali. La ricorsività di questo dato strutturale, che non è stato concordato in sede editoriale,

---

5 Il recupero, a livello emotivo, degli 'altri' durante il *lockdown*, è stato sottolineato da Ronchi (2020): «In realtà il distanziamento personale, invece di spegnerlo, ha rafforzato il senso di prossimità, ce ne ha fatto sentire l'urgenza proprio sospendendolo per ragioni di forza maggiore».

6 A proposito della capacità dell'individuo di proiettare se stesso, a livello immaginario, in un ventaglio diversificato di prospettive, Emirbayer e Mische (1998, 989) parlano di «*Symbolic recomposition*».

testimonia come l'orientamento temporale costituisca un problema e una risorsa centrale nel quadro della minaccia pandemica e del *lockdown*.

Ritanna Armeni suddivide il racconto *Un'ora dopo l'altra* in paragrafi indicanti l'ora, che si succedono in ordine cronologico e che coprono una giornata, dal risveglio alla mezzanotte, ora in cui la protagonista si corica. Nonostante gli evidenti richiami autobiografici alla propria attività di scrittrice – «Le hanno chiesto un bel po' di video. Appelli alla lettura, presentazioni online del suo ultimo libro» (Armeni 2020, 17) –, il racconto procede alla terza persona, rispecchiando un'*agency* che, nell'incertezza del futuro, si concentra sul presente, realizzando un'autodisciplina che ha lo scopo principale di non cedere alla disperazione. Il soggetto dell'*agency* diventa così, al tempo stesso, oggetto insensibile, che tenta di anestetizzare la propria naturale spinta proiettiva – l'uso della terza persona esprime chiaramente questo distanziamento –: «non è necessario essere mattiniera al tempo del Coronavirus. Ma vuole che tutto, o almeno quello che è possibile, rimanga come prima» (ibid., 13). Solo nel momento in cui la protagonista entra in contatto con i propri affetti familiari, la voce narrante scivola senza soluzione di continuità alla prima persona: «Eccoli i miei nipoti sullo schermo del computer» (ibid., 18). Tuttavia, al termine della giornata, quando l'autodisciplina si allenta, si intensifica la spinta proiettiva verso un futuro incerto, che si manifesta sotto forma di ansia: «tornano le domande inevitabili: quanto durerà? Resisterò? Resisteremo?» (ibid., 24).

Gianni Biondillo, in *Attraversare il buio*, sceglie invece di interporre allo scorrere cronologicamente lineare della narrazione una temporalità diversa, dal valore simbolico: «*Questa è la storia di un uomo che cade da un palazzo di cinquanta piani*» (Biondillo 2020, 65). La frase, una citazione dalla scena iniziale del film *La Haine* (1995) di Mathieu Kassovitz, viene riportata in corsivo, e i suoi sviluppi, sempre in corsivo, intervengono a sottolineare i momenti salienti della narrazione stessa. Attraverso questa sovrapposizione, adottando una prospettiva per certi versi complementare a quella di Armeni, Biondillo vuole evidenziare i rischi di un'*agency* concentrata esclusivamente sul presente – «Mantieni le abitudini, gli orari, le scadenze» (ibid., 65) –, miope di fronte al fatto che «Stiamo cadendo, tutti» (ibid., 70) e che, riprendendo le parole del film di Kassovitz, «*Il problema non è la caduta, ma l'atterraggio*» (ibid., 74). La difficoltà di elaborare individualmente un evento di proporzioni globali, non ancora codificato socialmente, si esprime attraverso lo sviluppo della narrazione lineare che inizia da un dato personale, ovvero la data del compleanno – «a ogni storia occorre dare un inizio: è il 3 febbraio, insomma, ed è il mio compleanno» (ibid., 65) –, per lasciar convergere solo gradualmente gli eventi della propria quotidianità e l'evolversi della pandemia: «È domenica 8 marzo. Ho tre donne in casa, niente mimose, per nessuna»

(ibid., 71); «Poi alla sera del 14 marzo giunge la notizia che hanno ricoverato Claudio. Questa volta non è un anello del pallottoliere, non è un numero in una statistica» (ibid., 77).<sup>7</sup> L'iniziale scetticismo del protagonista di fronte all'allerta generale – «Faccio pure una fotografia al piatto di trippa alla fiamma e la metto su Instagram. Scrivo: 'Coronavirus, io me te magno!'. Probabilmente credo di essere simpatico» (ibid., 77) – matura così nella consapevolezza che, nella minaccia pandemica, ognuno è chiamato ad assumersi una parte di responsabilità: «Stiamo precipitando, tutti, ma ognuno cuce un pezzo di paracadute. Chi lo dice che ci sfracelleremo al suolo?» (ibid., 82).

Anna Dalton, in *Ore 18.00*, suddivide la narrazione in paragrafi dallo stesso titolo, *Ore 18.00*, che, isolando nel fluire temporale un particolare momento della giornata, consentono alla protagonista di analizzare comparativamente l'evolversi della propria condizione psichica durante il *lockdown*. L'aspetto più interessante del racconto di Dalton è la registrazione di una continua oscillazione dell'*agency* che, nella crisi pandemica, fatica a consolidarsi: così, in un primo momento, la protagonista partecipa all'evento musicale a cui un improvvisato dj ha dato vita sul proprio balcone (cf. Dalton 2020, 151); in seguito si sente sdegnata di fronte al facile populismo che sembra non voler affrontare la gravità della situazione: «Sto in cucina come una tigre in gabbia in attesa di potermi sdegnare all'arrivo del'inno d'Italia» (ibid., 153); si passa poi all'autoconsapevolezza di un'*agency* che oscilla compulsivamente tra il completo assorbimento nel presente e l'angoscia per il futuro:

Sto cercando di tracciare un grafico del mio umore [...]. Non varia solo di giorno in giorno, ma di ora in ora, a volte di minuto in minuto. Magari faccio qualcosa che assorbe totalmente la mia attenzione, tipo un puzzle, e solo dopo un bel po', guardando le notizie online, ricado con un tonfo nella realtà. (ibid., 155)

In questa condizione, anche la partecipazione ai riti collettivi più populistici diventa un modo per non sentirsi soli e vincere la depressione: «Tre giorni deprimenti di fila non sono accettabili [...]. Appena parte l'inno d'Italia comincio a cantare con tutta la voce che ho» (ibid., 156).

---

7 Giungato (2020, 104) nota come la continua ripetizione delle statistiche sulla pandemia nei *mass media*, anziché evidenziare la gravità del problema, possa contribuire alla sua rimozione: «[S]i è tendenzialmente assistito ad una dinamica generale di *rimozione* delle immagini dei corpi fisici delle vittime in favore di una sorta di sublimazione numerica».

Citiamo infine il racconto di Alessia Gazzola, *My Sweet Quarantine*, suddiviso in paragrafi i cui titoli indicano in ordine crescente il succedersi dei giorni di *lock-down* (*Giorno zero*, *Giorno quattro*, *Giorno cinque*), nel tentativo di mantenere l'orientamento temporale e psicologico. Tuttavia, nel momento in cui la condizione eccezionale diventa una nuova normalità, di cui nessuno può prevedere con certezza la fine, la progressione numerica lascia il posto prima al *Giorno X* e poi all'*Ennesimo giorno X*, indice di una frustrazione dalla quale i protagonisti, ricercatori italiani emigrati negli Stati Uniti, possono uscire solamente proiettando nel futuro un cambiamento radicale delle loro vite: «Io vorrei tornare in Italia» (Gazzola 2020, 229). Emerge così come l'appiattimento dell'*agency* nel presente sia sopportabile solo nel quadro di un periodo di tempo delimitato che comunque prospetta, alla fine, una nuova possibilità di futuro.

## AUTOBIOGRAFIA E DISTOPIA

Nella condizione di isolamento sociale, l'autobiografia<sup>8</sup> diventa un modo per comunicare la propria esperienza ed affrontare collettivamente una crisi che, altrimenti, rischia di non trovare il dialogo e la condivisione simbolica necessari all'elaborazione.<sup>9</sup> In questa prospettiva l'*agency* della letteratura consiste nel creare una memoria collettiva e rinegoziare un piano simbolico condiviso (cf. Obermayr/Vökl 2022, 131).

---

8 Utilizziamo un concetto di autobiografia che non si basa sul riscontro della veridicità della narrazione rispetto a dati extratestuali, ma sull'intenzione dell'autore di stabilire con il lettore un preciso 'patto autobiografico'. «L'autobiographie étant un genre référentiel, elle est naturellement soumise en même temps à l'impératif de ressemblance au niveau du modèle, mais ce n'est qu'un aspect secondaire. Le fait que nous jugions que la ressemblance n'est pas obtenue est accessoire à partir du moment où nous sommes sûrs qu'elle a été visée. Ce qui importe, c'est moins la ressemblance de 'Rousseau à l'âge de seize ans', représenté dans le texte des *Confessions*, avec le Rousseau de 1728 'tel qu'il était', que le double effort de Rousseau vers 1764 pour *peindre*: 1) sa relation au passé; 2) ce passé tel qu'il était, avec l'intention de ne rien y changer» (Lejeune 1996 [1975], 40).

9 La difficoltà di elaborare, a livello individuale, la crisi pandemica, è così descritta da Ronchi (2020): «Restiamo attoniti, istupiditi, senza un discorso che sia capace di trasformare il colpo subito in un sapere comunicabile. Renderlo comunicabile vorrebbe dire padroneggiarlo, tenerlo a distanza e, in qualche modo, disporne».

Si tratta del resto di una crisi globale che, in modo diverso, influisce sulla vita di ognuno. Sono molte, nelle opere prese in esame, le riflessioni degli autori sulla scrittura stessa e in particolare sull'autobiografia. Scrive a questo proposito Chiara Gamberale, nel suo romanzo *Come il mare in un bicchiere*: «Ed è soprattutto per questo che sto scrivendo senza l'armatura di una storia dentro cui nascondermi. Perché magari qualcuno, proprio adesso, si sta facendo le mie stesse domande» (Gamberale 2020, 91-92).

Anche Paolo Giordano, in apertura del suo *Nel contagio*, riflette sulle ragioni della scrittura:

Per tenere a bada i presagi, e per trovare un modo migliore di pensare tutto questo. A volte la scrittura riesce ad essere una zavorra per restare piantati a terra. Ma c'è anche un altro motivo: non voglio perdere ciò che l'epidemia ci sta svelando di noi stessi. (Giordano 2020, 5)

L'esigenza di «restare piantati a terra» risponde alla difficoltà di realizzare ciò che sta accadendo, e alla sensazione di vivere come in un romanzo o un film catastrofico.<sup>10</sup> Significativa, a questo proposito, la frequenza dei rimandi al genere della distopia. Federica Bosco, ad esempio, apre così il suo racconto: «Se c'è un genere di film che detesto, sono quelli che nel trailer recitano in un 'futuro distopico'» (Bosco 2020, 95). Tali film trasmettono infatti un'«ansia assoluta» (ibid.), troppo generalizzata per essere velocemente elaborata a livello cosciente: «Ne hai una percezione distaccata, incredula, come se stessi appunto guardando un film su un futuro distopico: non può succedere a te» (ibid., 97). Più si realizza la gravità della situazione, più torna il riferimento al filtro letterario, estremo meccanismo di difesa psicologico contro il dolore: «Non ci voglio vivere in questo futuro distopico» (ibid., 111). Uno stesso meccanismo di distanziamento psicologica attraverso il filtro della finzione è quello che apre il racconto di Marco Buticchi: «È come vivere i convulsi fotogrammi di quei film che non ho mai amato: terremoti, alluvioni, contagi. Forse le sequenze degli avvenimenti attuali ci paiono familiari proprio per quello» (Buticchi 2020, 121). Si tratta di un senso di familiarità perturbante, in cui è sempre latente la consapevolezza che non esiste un eroe protagonista pronto a sciogliere il nodo problematico: «Ma intanto si spera che il film finisca, che l'eroe protagonista trovi il rimedio» (ibid., 122). Attraverso la focalizzazione

---

10 Su questa sensazione si sofferma Salvadori (2021, 158): «Ma è soprattutto il rovesciamento del paradigma apocalittico a farsi preponderante: di un armageddon che nel passaggio dall'immaginazione alla realtà innesca in un vero e proprio trauma da inveramento».

interna del racconto, il personaggio autobiografico si fa protagonista non tanto risolvendo la crisi – come accadrebbe in una distopia a lieto fine –, ma piuttosto concentrando su di sé l’empatia del lettore e non rinunciando a mantenere quel minimo di *agency* che gli è concessa – convincere la figlia, che si trova a Londra, a rientrare a casa, cercare di non disperarsi e di dare coraggio alle persone care. In questa prospettiva la narrazione autobiografica consente una rinegoziazione dell’*agency*, fondata sulla presa di coscienza dei propri limiti e sulla progressiva ricostruzione di senso che non cede a una «nevrosi dell’anticipazione» (Giungato 2020, 109).

L’autobiografia si oppone dunque alla tendenza di derealizzazione che la crisi comporta, e che viene riempita da un immaginario sommariamente catastrofico o salvifico,<sup>11</sup> che non consente l’elaborazione cosciente. Scrive Silvia Truzzi nel racconto *Caro microbo, ti scrivo*, a proposito di un facile populismo: «uscire in strada con tanta altra gente, come alla fine di un film apocalittico (di quale spazzatura si nutre il nostro immaginario...). Non sarà così. Ritourneremo alla vita di sempre per gradi» (Truzzi 2020, 289). Paolo Giordano invece, nella sua ricerca di una scrittura che, come già accennato, si prefigge di «restare piantati a terra» (Giordano 2020, 5), incita a non rimuovere, attraverso teorie complottistiche da film di fantascienza, l’ansia per il futuro e il vuoto di senso: «La soluzione più semplice, quella che comporta meno dispendio di fantasia, è con ogni probabilità quella corretta. Sul laboratorio segreto, magari, faremo un film» (ibid., 54). La tendenza complottistica rappresenta, in questa prospettiva, un movimento opposto, di violenta proiezione simbolica, rispetto a quello di un’*agency* che, nella crisi, rinegozia progressivamente i rapporti sociali fino a raggiungere una nuova unità simbolica.

Tuttavia, la distopia è chiamata in causa non solo come filtro immaginario che impedisce l’elaborazione cosciente della pandemia, ma anche come sistema simbolico che, proprio distaccandosi dalla *mimesis*, evidenzia il valore epifanico della pandemia stessa. Ciò può avvenire nel momento in cui si rinuncia a trovare una facile soluzione allo scenario distopico – protagonisti onnipotenti, o antagonisti che incarnano il male –, indagando piuttosto la complessa ridefinizione dei rapporti umani a cui la crisi costringe. Scrive a questo proposito Donato Carrisi nel

---

11 Il nesso tra narrazione apocalittica e immaginario salvifico è descritto efficacemente da Giungato (2020, 116): «Il Covid-19 diviene, così, il catalizzatore dell’ansia millenaristica per una società che piega la narrazione delle vicende che lo investono ad una narrazione apocalittica coerente, attribuendo all’umanità stessa la responsabilità del passaggio verso una prossima Città Celeste e assegnando alla scienza il ruolo di costruttore mitico».

suo racconto *Lettera sul futuro a due bambini*: «Per anni, durante le presentazioni, ho fatto un esempio al pubblico [...]. ‘Se una cometa puntasse contro la Terra, cosa faremmo? [...]. Terremmo fede alla nostra indole o ci trasformeremmo approfittando dell’improvvisa anarchia?’» (Carrisi 2020, 144).

Messi di fronte ad una crisi della *routine*, gli individui sono chiamati a scegliere la propria etica comportamentale e dunque ad attuare, nel bene e nel male, le proprie potenzialità.<sup>12</sup> Maria Laakso (cf. 2020, 79) vede proprio nella liberazione di possibilità latenti l’effetto principale della narrazione distopica. Questo movimento verso la differenziazione ne incontra uno complementare, la rivelazione di un’uguale fragilità di fronte alla morte, che si realizza espressivamente attraverso l’implicito riferimento all’immaginario della danza macabra: «casa nostra è diventata terra straniera. Il virus ha compiuto il miracolo di renderci, da questo punto di vista almeno, davvero tutti uguali, ha annullato le differenze di razza, sesso o religione» (Carrisi 2020, 145). Così anche Hans Tuzzi: «Riscoprire valori che esulano dall’asfittico campo delle religioni e toccano la sfera del sacro: della sacralità della vita, tanto più preziosa quanto più soggetta alla morte» (Tuzzi 2020, 309). La distruzione delle gerarchie sociali implicata dalla danza macabra, si trova anche nel racconto di Marco Buticchi: «È un’incertezza comportamentale che travolge tutti: dai potenti agli ultimi, dai sovrani ai senzatetto» (Buticchi 2020, 121). In questa prospettiva, la crisi della pandemia si associa a quello che Bosco, nel suo racconto, definisce «Un restringimento dell’ego» (Bosco 2020, 111).

Nel ventaglio delle diverse reazioni messe in luce dal valore epifanico della pandemia e testimoniate dalle opere narrative prese in esame, si trova tuttavia anche un’eccezione all’alternativa tra ricerca di un facile protagonismo e positiva accettazione della comune impotenza. Nel racconto di Alice Basso, il filtro dell’immaginario distopico non si associa infatti ad un’atmosfera cupa, ma stimola al contrario lo spirito di avventura e un autoironico, nuovo protagonismo finalmente svincolato dalla *routine* della vita quotidiana. Basso crea due personaggi che abitano nella stessa casa: un poliziotto, costretto a lavorare anche durante il *lockdown*, e una «lavoratrice del settore editoriale» (Basso 2020, 38), abituata all’isolamento, che finalmente nella «bizzarra situazione da apocalisse fantascientifica» (ibid., 41) causata dalla pandemia può riscoprire la centralità della propria *agency*. Se infatti il compagno poliziotto ha «la faccia da protagonista di romanzo distopico» (ibid., 45), anche il personaggio femminile vive da protagonista

12 A questo proposito, cf. anche le riflessioni di Giungato (2020, 108) sull’etimologia delle parole ‘crisi’ e ‘apocalisse’: «L’etimologia della parola *crisi*, infatti, deriva dal greco *krisis*, ovvero scelta, decisione; mentre l’etimo di apocalisse è *apokálypsis*, ovvero rivelazione, disvelamento».

un'avventura, aiutando un signore anziano, che ha la moglie a letto malata – forse di Covid? –, a fare la spesa. Dopo aver proclamato «Gliela faccio io la spesa» (ibid., 48), il personaggio si mette ludicamente nei panni dell'eroe distopico – «Noi eroi oscuri mica sorridiamo» (ibid., 49) – ed esce dal supermercato pensando euforicamente al dialogo che avrà con il suo compagno: «lui mi chiederà se ho avuto la mia avventura anch'io» (ibid.). La pressione psicologica che il virus associa ad ogni gesto è così vinta da una nuova centralità acquisita dall'individuo che, nella situazione di crisi, è chiamato a dare il suo contributo e incarnare, nell'immaginario quotidiano, in una sorta di ironica *autofiction*, la figura dell'eroe.

## DALL'AUTOBIOGRAFIA AL RECUPERO DEGLI 'ALTRI'

Se la matrice autobiografica è presente nella maggior parte dei racconti, e talvolta esplicitamente dichiarata per sottolineare l'esigenza di condivisione e elaborazione collettiva, altrettanto presente è l'idiosincrasia degli autori verso la scrittura stessa e l'autobiografia di fronte a una catastrofe di proporzioni globali. Così la già citata Ritanna Armeni riflette sul proprio senso di impotenza come scrittrice, chiedendosi se «Davvero un libro può essere una consolazione per i tanti che sono già disoccupati» (Armeni 2020, 17). Le fa eco Barbara Bellomo: «Alcune settimane fa aspettavo con ansia l'uscita del mio nuovo romanzo [...]. Tutto ha perso colore e cambiato valore» (Bellomo 2020, 59). Gianni Biondillo riflette sia sul senso di colpa derivante da uno sfruttamento commerciale, a livello di *fiction*, della catastrofe – «Mi farebbe sentire uno sciacallo» (Biondillo 2020, 71) –, sia sulla difficoltà di creare un resoconto autobiografico, nel momento in cui vengono meno un'*agency* proiettata verso il futuro – «Scrivi! [...]. Ora hai tutto il tempo che vuoi' [...]. Ma scrivere è un progetto» (ibid., 72) – e «la materia prima, rigenerante per ogni scrittore» (ibid., 73). Il senso di colpa dello scrittore emerge anche nelle parole di Clara Sánchez: «forse a noi scrittori questa clausura pesa meno che agli altri [...]. Una cosa mostruosa, a dire il vero» (Sánchez 2020, 267).

Per sfuggire al solipsismo e alla povertà di eventi, l'autobiografia tende così a decentralizzarsi, soffermandosi, più che sulla voce narrante, sugli 'altri' che dalla narrazione vengono evocati. La catastrofe rivela, come già detto, un ampio ventaglio di reazioni sociali, rappresentato talvolta con un certo perentorio essenzialismo – cf., ad esempio, il già citato racconto di Carrisi: «quel pezzo di roccia incandescente che arriva dalle profondità dello spazio ci rivelerebbe, inevitabilmente, chi siamo» (Carrisi 2020, 144) – che non ammette sfumature e che dà luogo a un'elencazione di tipologie umane. Così, ad esempio la protagonista del racconto

di Armeni, per uscire dalla solitudine del *lockdown*, chiama prima «l'amica vanitosa» (Armeni 2020, 21), che approfitta del tempo libero per dedicarsi al *pilates* online e ai video di massaggi cinesi, poi «l'amica godereccia» (ibid.), che non rinuncia ad organizzare una cena a casa sua, poi «l'amico che ha sempre una spiegazione 'altra' su tutto» (ibid., 22).

A volte l'elenco di tipologie umane riguarda non tanto il carattere, ma le condizioni sociali e economiche che influiscono sugli effetti della pandemia. Così Massimo Gramellini, in *L'amore ai tempi del coronavirus*, esaminando la casistica delle coppie costrette ad una convivenza forzata a causa del *lockdown* – ad ogni tipologia è riservato un paragrafo –, si sofferma sui *preoccupanti*, ovvero «le vittime della violenza domestica [...] che l'isolamento obbligatorio consegna di fatto ai capricci e ai soprusi del carnefice» (Gramellini 2020, 252). Enrico Galiano, in *Serendipità*, raccontando la sua esperienza di insegnante di scuola ai tempi del Covid-19, prima opera una distinzione caratteriale tra i colleghi, distinguendo i *bravi*, «che si affrettano a far sapere a tutti di aver già predisposto novantacinque lezioni online» (Galiano 2020, 205), e *Tutti gli altri*, che agiscono prudentemente, rinegoziando la loro *agency* con gli studenti, cercando di capire come fare a mantenere un contatto, anche solo emotivo, di fronte alla crisi; poi analizza le conseguenze del Covid-19 sugli studenti, tenendo conto del loro contesto socioeconomico: «Adesso spuntano fuori, tutte, le differenze. Fra chi ha i mezzi e chi no. Fra chi ha i genitori presenti e chi no. Fra chi ha i libri in casa e chi no. Ed è una rabbia mista a dispiacere» (ibid., 212).

In altri casi, il recupero emotivo e cognitivo degli 'altri' avviene non tanto attraverso una catalogazione analitica delle reazioni di fronte alla pandemia, ma grazie ad un'indagine su di sé<sup>13</sup> che approfitta della solitudine forzata per distinguere i rapporti umani emotivamente significativi, la cui assenza è dolorosa, da quelli solamente strumentali.<sup>14</sup> Emblematico, in questa prospettiva, il romanzo di

---

13 Il percorso autoriflessivo che può essere innescato dall'evento pandemico, è così descritto dal Research Group *Pandemic Fictions* (2020): «[S]ocial isolation forces the protagonists to change their perspective, which can result in a positive focus on oneself [L'isolamento sociale forza i protagonisti a cambiare la loro prospettiva, il che può portare ad un'attenzione positiva su se stessi]» (332; traduzione dell'autore).

14 La diversa prospettiva sul mondo dovuta alla pandemia si fa così, come scrive Federico Boni (2020, 4), strumento interpretativo: «[T]anto vale accettare e accogliere proprio quello straniante senso di disorientamento che il Covid-19 ha introdotto nelle nostre vite e nelle nostre quotidianità: non, quindi, negarlo o annichilirlo, banalizzandone la portata così sconcertante – e così planetaria –, ma al contrario adeguarsi allo

Chiara Gamberale. Qui, la protagonista, dopo aver chiarito il rifiuto di una scrittura autobiografica in senso diaristico, esprime la propria poetica:

L'intenzione di questo mio breve libro, che preferirei chiamare quaderno, non è tediarvi con il diario della mia quarantena [...]. Non voglio parlare del coronavirus alla luce di un certo tipo di disagio: ma voglio parlare di un certo tipo di disagio alla luce del coronavirus. E per farlo devo passare inevitabilmente per i fatti e per le storie delle persone che mi hanno ispirata. (Gamberale 2020, 18-19)

Nel corso del romanzo, diventa chiaro come il disagio in questione nasca dal paradossale per cui la 'nostra' vita rischia continuamente di diventare una vita per gli altri, ovvero una vita il cui scopo principale è soddisfare le aspettative:

La rapacità di cui è capace la vita, appena si fa la *nostra* vita, con le *sue* stanze, i *suoi* impegni da rispettare, le *sue* scadenze, perfino le *sue* persone – da rispettare, amare, fare sentire importanti perché rispettino, amino, facciano sentire importanti noi, da tenere lontane, tenere vicine. (ibid., 47)

Anche Silvia Truzzi evidenzia i rischi di un'*agency* che, pur essendo continuamente impegnata nella proiezione progettuale, sfocia nell'alienazione, nell'essere per gli 'altri', e vede nella pandemia un evento a questo proposito rivelatore: «Ho capito che lungo tutta la mia vita adulta ho esercitato pochissimo la mia volontà, pur essendo un tipo apparentemente volitivo. Mi sono fatta dettare i tempi da altro e da altri» (Truzzi 2020, 288).

Antonella Frontani, in modo simile a Chiara Gamberale, dichiara, in apertura del suo racconto *Il vaso di Pandora*, il rifiuto consapevole di una scrittura diaristica: «*Avrei potuto scrivere il diario di questo periodo tragico e surreale. Invece, ho provato a immaginare un piccolo miracolo [...]*» (Frontani 2020, 177). Distaccandosi dalla scrittura autobiografica, Frontani sviluppa due personaggi, un'impreditrice in carriera e una scrittrice, che durante la pandemia entrano in confidenza. Anche in questo caso, l'interruzione di un approccio alla vita basato sull'*agency* progettuale porta Emma, l'impreditrice, a riflettere su una vita attiva che si trasforma facilmente in alienazione nella volontà altrui: «Ho creduto di dover assecondare le aspettative riposte in me [...]. Come ho fatto a diventare una persona dura, incapace di essere veramente felice?» (ibid., 199). Colpisce il fatto che, nel racconto di Frontani, il rifiuto della scrittura autobiografica sia

---

spiazzamento che produce, assecondandolo e utilizzandolo come risorsa e come strumento interpretativo».

esplicitamente tematizzato, come se costituisse un'infrazione alle aspettative del lettore. Al tempo stesso il titolo – *Il vaso di Pandora* –, dal sapore distopico, non è sviluppato nei suoi esiti fantastici o fantascientifici ma in quelli psicologici, che sottolineano il valore epifanico della distopia. Se l'autobiografia tende alla rappresentazione degli altri, la distopia diventa così intima rivelazione.

## METAFORE DI UN'AGENCY COLLETTIVA

La rappresentazione dell'unità simbolica di fronte alla crisi avviene anche attraverso un variegato spettro di metafore della totalità, che si applicano all'umanità o al virus stesso, nel tentativo di rendere tangibile un fenomeno ancora sconosciuto e di proporzioni troppo ampie per essere compreso.

Trasversale a molte narrazioni, la personificazione del virus come «nemico invisibile» (Auci 2020, 27; Bosco 2020, 97; Lahiri 2020, 256). Si tratta di una personificazione che ha l'ovvio scopo di concretizzare, seppure ossimoricamente, una minaccia altrimenti troppo generalizzata per essere affrontata.<sup>15</sup> Una simile immagine è tuttavia talvolta oggetto di critica. Così ad esempio Antonella Frontani:

Il mondo non parla d'altro, a qualunque ora, attraverso tutti i palinsesti internazionali: siamo in guerra contro un nemico invisibile. Quella sensazione, ormai, si è impossessata anche di me ma una differenza mi consola. La guerra, infatti, è una tragedia alimentata dall'odio [...]. Non l'ho vissuta, ma posso immaginarla e mi consola, invece, l'idea che questa guerra si fondi sulla solidarietà, sulla *pietas*. Il pianeta, colpito, si coalizza e, finalmente, in difesa dei più deboli...». (Frontani 2020, 198)

Il brano di Frontani sottolinea come l'immagine del «nemico invisibile» porti spesso con sé quella della guerra, e il pericolo di un'aggressività non razionale, che resta sul piano pulsionale.<sup>16</sup> A questa aggressività l'autrice oppone la

---

15 Questa oggettualizzazione costituisce un meccanismo di difesa attraverso cui l'individuo, come mette in evidenza Giungato (2020, 110), tenta di gestire l'ansia: «[I] soggetto ansioso desidera oggettualizzare la propria condizione poiché ciò gli consente – come già accennato – per naturali processi di difesa, di trovare delle vie di scarico e di decongestionare la condizione ansiosa».

16 In relazione alla metafora bellica utilizzata per descrivere l'evento pandemico, scrive Salvadori (2021, 154): «Segue la coppia invisibilità-esclusione (Boni 2020, p. 5), con

personificazione del «pianeta» finalmente unito, a causa della crisi, nella solidarietà. Anche Gianni Biondillo evidenzia come la retorica della guerra evochi un facile patriottismo, che non aiuta a elaborare razionalmente il problema.<sup>17</sup>

Tra le immagini che rappresentano, più che lo scenario bellico, la solidarietà, spicca la personificazione dell'Italia: «L'Italia dà prova di un'unità e un'abnegazione senza precedenti [...]. Proviamo un senso di appartenenza che non abbiamo mai condiviso prima» (Bosco 2020, 114-115; cf. anche Bellomo 2020, 59). A fare da contrappeso a queste immagini di solidarietà, si possono forse ricordare i già citati ammonimenti di altri autori a non lasciarsi andare a un facile patriottismo.

Nel romanzo di Chiara Gamberale, la personificazione del virus assume le sembianze non di un nemico invisibile, ma di un mostro infantile – «un gigantesco cieco» (Gamberale 2020, 19) – che si sottrae ad ogni dialogo. La protagonista autobiografica ha la sensazione di non avere possibilità di *agency* all'interno del «film» in cui tuttavia, per il coinvolgimento emotivo, è protagonista: «Arrivo a casa, il resto del pomeriggio scivola così, pigramente, come se tutti fossimo in attesa delle indicazioni di un regista che ci ordini che cosa fare nella prossima scena di questo film di cui ci ritroviamo protagonisti senza avere letto prima la sceneggiatura» (ibid., 30). Il desiderio di orientamento si proietta così nel personaggio del «Grande Pepe» – il Presidente del Consiglio Giuseppe Conte –, «regista» che, con le sue direttive, solleva la protagonista da ogni responsabilità: «Finché il Grande Pepe ci dice che cosa fare e non fare, persone come noi sono tutto sommato salve» (ibid., 64). La personificazione dell'istanza salvifica gioca così un ruolo ambiguo, dando orientamento, ma anche lasciando regredire l'individuo ad una condizione di dipendenza e irresponsabilità dalla quale, tutto sommato, ha paura di distaccarsi: «Ho paura che, quando guarirà il mondo, tornerò ad ammalarmi io» (ibid., 93).

Un'interessante elaborazione metaforica è infine al centro del romanzo-saggio di Paolo Giordano, *Nel contagio*. Qui le immagini non ruotano attorno ad un processo di antropomorfizzazione, ma si concentrano sull'inorganico, o sul genericamente biologico. Tali immagini consentono un distacco emotivo dall'ansia e da

---

un chiaro rimando all'*altrove* da cui il virus proviene e – in chiave squisitamente imagogica – alla retorica della purezza culturale dell'Occidente. Nello specifico, l'invisibilità dell'agente xenobiotico legittima la metafora della guerra e rende il virus nemico, facendo ricorso a quel bellicismo linguistico della scienza medica su cui già si era soffermata Susan Sontag nel suo *Illness as a Metaphor* (1978)».

17 «Non reggo i dibattiti dove si parla di guerra, eroi, combattenti. Tutto un armamentario retorico, gonfio di patriottismo di seconda mano. Non è una guerra, è una pandemia» (Biondillo 2020, 73).

eventuali reazioni aggressive, veicolando l'analisi oggettiva, scientifica, del problema e delle possibili soluzioni: «Facciamo che siamo sette miliardi e mezzo di biglie [...]. Quella biglia infetta è il paziente zero e fa in tempo a colpire altre due biglie prima di fermarsi. Quelle schizzano via e ne colpiscono altre due a testa» (Giordano 2020, 11). L'immagine viene sviluppata nel corso del testo, nel tentativo di convincere il lettore che «Bisogna allontanare le biglie una dall'altra» (ibid., 19), e che, come il contagio, anche l'azione individuale può avere effetti esponenziali (cf. ibid., 29).<sup>18</sup> La sfera del non-umano non è tuttavia il punto di arrivo della dimensione retorica del testo, ma una fase preliminare che consente di neutralizzare l'egoismo e l'aggressività, conducendo progressivamente a recuperare la dimensione emotiva, empatica. Nel contagio siamo infatti «un organismo unico» (ibid., 27), e non biglie: «Non siamo biglie. Siamo esseri umani, pieni di desideri e di nevrosi» (ibid., 34); «Basterebbe ricordarsene, per ricordarsi anche di usare un po' più di cautela del solito, un po' più di compassione» (ibid., 41).

## CONCLUSIONI

Attraverso il concetto di *agency*, l'articolo ha analizzato tre opere uscite in Italia agli inizi del 2020 che hanno al centro le ricadute psicologiche e sociali della pandemia di Covid-19 – *Come il mare in un bicchiere* di Chiara Gamberale, l'antologia *Andrà tutto bene*, e *Nel contagio* di Paolo Giordano – evidenziando le strategie attraverso cui i protagonisti cercano, nonostante la crisi, di mantenere una narrazione coerente di sé.

Un primo elemento che è emerso, ben visibile anche a livello formale, soprattutto nella raccolta *Andrà tutto bene*, è la necessità di creare strutture temporali comprensibili. Queste strutture variano, secondo gli autori, da un'autodisciplina che tenta di rimuovere il futuro per concentrarsi sul presente, a una proiezione nel futuro che cerca, invece, di dare un senso alla quotidianità in vista di uno scopo condiviso, a un'oscillazione continua tra presente futuro che non riesce a stabilizzarsi e sfocia nell'ansia.

A livello dei generi, si nota una dialettica tra narrazioni a matrice autobiografica e riferimenti alla distopia. Da una parte la matrice autobiografica, talvolta dichiarata, cerca di ricreare, nonostante l'isolamento causato dal *lockdown*, un piano simbolico condiviso che consenta l'elaborazione collettiva della crisi e combatta

---

18 Nota Gianfranco Bruschi (2020, 557), a proposito di *Nel contagio*: «L'effetto delle nostre azioni individuali insieme ha uno sviluppo moltiplicato, esponenziale, si afferma nel testo. Più della somma di quello che può ogni persona».

la fuga in un immaginario sommariamente catastrofico o salvifico. In questa prospettiva lo sviluppo della narrazione porta a una rinegoziazione dell'*agency* dei protagonisti che, proprio relativizzando la propria capacità di azione, senza tuttavia cedere alla disperazione, possono ricreare un orizzonte di senso. Dall'altra la distopia viene ad avere un valore epifanico, che rivela, nel quadro di una crisi da cui nessuno può dirsi escluso, le diverse tipologie umane in base alle reazioni psicologiche e le diverse ricadute della pandemia in base alle condizioni socio-economiche.

Il problema di una quotidianità povera di eventi è superato attraverso il recupero degli 'altri', che talvolta, come nel romanzo di Chiara Gamberale, passa per un'indagine intima dei protagonisti, tesa a distinguere i rapporti emotivamente rilevanti da quelli meramente strumentali. Questa dimensione intima si oppone al ricordo della vita di prima, caratterizzata da un'*agency* paradossale che, dietro l'aspetto della progettualità, nasconde un'alienazione nell'«essere per gli altri» e nel soddisfare le aspettative.

Si sono infine rintracciate le metafore che, nelle opere prese in esame, cercano di esprimere un'*agency* collettiva: accanto alle personificazioni del virus come «nemico invisibile» su cui canalizzare un'aggressività non sempre meditata, e alle personificazioni dell'Italia, che intendono veicolare una solidarietà condivisa, si è analizzato l'uso di metafore che si concentrano sull'inorganico o sul genericamente biologico, al centro di *Nel contagio* di Paolo Giordano, che neutralizzano l'egoismo e l'aggressività per condurre poi progressivamente al recupero dell'empatia.

In questo quadro complesso, i protagonisti cercano di rimanere tali non rinunciando alla creazione di senso, rinegoziando la propria *agency* che si caratterizza come proiezione in una struttura temporale che comprenda gli 'altri' a livello simbolico – colpisce il recupero della domanda «come stai» (cf. Bosco 2020, 116; Carrisi 2020, 143; Galiano 2020, 203), al di là di una formalità vuota.

Come ulteriore orizzonte di ricerca, resta da indagare in che misura l'evoluzione del quadro pandemico incida sia sulle modalità letterarie in cui l'*agency* dei protagonisti viene rappresentata che sulla dialettica tra autobiografia e *fiction*.

## BIBLIOGRAFIA

### Corpus analizzato

- Armeni, Ritanna (2020) “Un’ora dopo l’altra”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 13-24.
- Auci, Ștefania (2020) “Se ci fosse luce, sarebbe bellissimo”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 27-34.
- Basso, Alice (2020) “La quarantena di Vanni Sarca”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 37-49.
- Bellomo, Barbara (2020) “Tra smart school e affetti lontani”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 53-62.
- Biondillo, Gianni (2020) “Attraversare il buio”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 65-82.
- Bosco, Federica (2020) “Che fretta c’era, maledetta quarantena...”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 95-118.
- Buticchi, Marco (2020) “Andrà tutto bene, piccoline”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 121-127.
- Carrisi, Donato (2020) “Lettera sul futuro a due bambini”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 143-146.
- Dalton, Anna (2020) “Ore 18.00”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 149-162.
- Frontani, Antonella (2020) “Il vaso di Pandora”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 177-200.
- Galiano, Enrico (2020) “Serendipità”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 203-214.
- Gamberale, Chiara (2020) *Come il mare in un bicchiere*, Milano, Feltrinelli.
- Gazzola, Alessia (2020) “My Sweet Quarantine”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 217-229.
- Giordano, Paolo (2020) *Nel contagio*, Torino, Einaudi.
- Gramellini, Massimo (2020) “L’amore ai tempi del Coronavirus”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 249-252.
- Lahiri, Jhumpa (2020) “Lettera all’Italia”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 255-258.
- Sánchez, Clara (2020) “Il termometro”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 261-268.
- Truzzi, Silvia (2020) “Caro microbo, ti scrivo (così mi proteggo un po’)”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 283-291.

Tuzzi, Hans (2020) “Eredità di affetti”, AA. VV. *Andrà tutto bene*, Milano, Garzanti, 305-309.

## Opere citate

Boni, Federico (2020) “Frammenti di un discorso virale. Le cornici del coronavirus”, *Mediascapes journal* 15, 3-12.

Bruschi, Gianfranco (2020) “Nel contagio: Paolo Giordano, Einaudi, Torino, 2020”, *Ricerca Psicoanalitica* 31/3, 555-558. DOI: 10.4081/rp.2020.304.

Emirbayer, Mustafa/Mische, Ann (1998) “What Is Agency?”, *American Journal of Sociology* 103/4, 962-1023. DOI: 10.1086/231294.

Giungato, Luigi (2020) “Niente sarà più come prima. Il Covid-19 come narrazione apocalittica di successo”, *H-ermes. Journal of Communication* 16, 99-122. DOI: 10.1285/i22840753n16p99.

Laakso, Maria (2020) “Social Dreaming and Uses of Narrativity, Tellability and Experientiality in Literary Dystopia”, Teppo Eskelinen (ed.) *The Revival of Political Imagination*, London, Zed Books, 78-96. DOI: 10.5040/9781350225633.ch.005.

Lejeune, Philippe (1996) [1975] *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

McAdams, Dan P. (2019) “‘First We Invented Stories, Then They Changed Us’: The Evolution of Narrative Identity”, *Evolutionary Studies in Imaginative Culture* 3/1, 1-18. DOI: 10.26613/esic/3.1.110.

Meozzi, Tommaso (2017) *Visioni dell’alienazione*, Ospedaletto (Pisa), Pacini.

Obermayr, Julia/Vökl, Yvonne (2022) “Corona Fictions as Cultural Indicators of Social Cohesion and Resilience in the Wake of the Covid-19 Pandemic”, *Momentum Quarterly* 11/2, 129-142. DOI: 10.15203/momentumquarterly.vol11.no1.p129-142.

Research Group *Pandemic Fictions* (2020) “From Pandemic to Corona Fictions: Narratives in Times of Crises”, *PhiN-Beiheft* 24, 321-344, <http://web.fu-berlin.de/phn/beiheft24/b24t21.pdf>, 2022-09-19.

Ronchi, Rocco (2020) “Metafisica del populismo VI / Teologia del virus”, *Doppiozero*, 2020-04-06, <https://www.doppiozero.com/teologia-del-virus>, 2022-09-19.

Salvadori, Diego (2021) “Narrare il contagio”, *Medical Humanities & Medicina Narrativa* 2/1, 151-160.

