

ANDREA RONDINI

## Il virus efficiente. Un esperimento di critica transmediale

La paura è, da sempre, uno dei più importanti meccanismi del mercato letterario<sup>1</sup>. Non sfugge a questo fenomeno - anzi - la contemporaneità, con le molteplici e complesse questioni che deve fronteggiare, a partire da quella che probabilmente è la prima delle paure, la sopravvivenza della vita sul pianeta, presente in molte opere letterarie e cinematografiche di carattere distopico come ben esemplifica, per non fare che un esempio, *La strada*<sup>2</sup> di Cormac McCarthy.

La fenomenologia della paura comprende diversi sottosegmenti e sottogeneri tra loro intrecciati: la paura dell'esaurimento delle risorse energetiche<sup>3</sup>, la paura di venire risucchiati in un mondo virtuale come in *1q84*<sup>4</sup>, ultimo frutto della linea dickiana della letteratura novecentesca<sup>5</sup>; la paura che l'uomo venga modificato nella sua costituzionalità corporea dalle scoperte della genetica<sup>6</sup>; la paura di essere colonizzati dalla cultura islamica (moderata), come in *Sottomissione*, l'ultimo romanzo di Michel Houellebecq<sup>7</sup>; il libro dello scrittore francese è anche, se non più, una diagnosi della fine della civiltà occidentale per suo inerziale spegnimento<sup>8</sup> (motivo che si ritrova in altri romanzi della contemporaneità)<sup>9</sup>.

Anche uno dei generi di riferimento del sistema letterario odierno, la non fiction<sup>10</sup> - data anche la sua natura di ibrido tra letteratura e giornalismo - è molto attivo in tal senso. Nel presente lavoro ci si soffermerà appunto su due libri di non fiction scientifica; di essi non si prenderà in considerazione il contenuto più

---

<sup>1</sup> Romolo Runcini, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura. III. Il romanzo industriale*, Napoli, Liguori, 2012; Fabio La Mantia - Salvatore Ferlita, *La Fine del Tempo. Apocalisse e Post-apocalisse nella letteratura novecentesca*, Milano, Franco Angeli, 2015.

<sup>2</sup> Cormac McCarthy, *La strada* (2006), Torino, Einaudi, 2007. Dal libro è stato tratto il film *The Road* (John Hillcoat 2009).

<sup>3</sup> Mauro Corona, *La fine del mondo storto*, Milano, Mondadori, 2010.

<sup>4</sup> Murakami Haruki, *1q84* (2009), Torino, Einaudi, 2011.

<sup>5</sup> Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra mediale*, Genova, Costa & Nolan, 1996.

<sup>6</sup> Paolo Bacigalupi, *La ragazza meccanica* (2009), Terni, Multiplayer, 2014.

<sup>7</sup> Michel Houellebecq, *Sottomissione*, Milano, Bompiani, 2015.

<sup>8</sup> Stefano Montefiori, «La civiltà dell'Europa è sfinita». Onfray promuove Houellebecq, «Corriere della Sera», 5 gennaio 2015; Alessandro Cinquegrani, *Sottomissione, libertà, disordine, ovvero la fine dell'Occidente*, 13 febbraio 2015, [www.mimesis-scenari.it](http://www.mimesis-scenari.it). Più in generale si veda Niall Ferguson, *Occidente. Ascesa e crisi di una civiltà*, Milano, Mondadori, 2012.

<sup>9</sup> Paolo Zardi, *XXI secolo*, Castel di Sangro (AQ), Neo, 2015.

<sup>10</sup> La bibliografia sull'argomento è molto vasta; tra i contributi recenti si vedano: Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014; Raffaello Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, Roma, Gaffi, 2014.

strettamente informativo e contenutistico. Si cercherà piuttosto di far affiorare una serie di isotopie e di paradigmi tematici che scandiscono la grammatica della paura (il contagio, il volo, l'assenza di confini...); questi elementi saranno principalmente analizzati in rapporto con le strategie dell'industria culturale, che trova nella paura un fondamentale ingrediente del consumo di storie. La nostra ipotesi è che la non fiction scientifica sia in ultima analisi, magari involontariamente, soprattutto fiction, con correlata crisi, o messa in discussione, della valenza critica del discorso catastrofista<sup>11</sup> ed espansione di un paradigma vittimale globale<sup>12</sup>. La paura del resto è una costruzione culturale<sup>13</sup>; il mercato della paura e il suo marketing narrativo<sup>14</sup> sono oggi fiorenti e produttivi. Non a caso uno degli ultimi casi editoriali di successo, *Annientamento*<sup>15</sup>, si situa perfettamente all'incrocio tra scienza - la narratrice è una biologa - letteratura e distopia.

I confini letterari delle culture mediali sono fluidi e il 'letterario' risiede in una serie di testualità comunicative, potremmo dire diversamente estetiche: «Ormai leggiamo letteratura dove non c'è. Dove nessuno immagina che sia. Nel flusso testuale che mescola e trascina i manifesti, gli articoli di cronaca nera e bianca, i serial, le fotografie, i film, i trailer, gli spot»<sup>16</sup>. Il mercato richiede opere di divertimento che «consentano varie collimazioni sui campi dell'immaginario - gli aggregati di conoscenze» ed operino «in un regime di intertestualità con altri temi già noti - altri romanzi, tour turistici, epifanie sociali [...] o con ruoli e ambienti fittizi appresi attraverso la comunicazione e il cinema»<sup>17</sup>.

Non a caso le decapitazioni operate dal terrorismo contengono una dose di 'estetività' (della quale - piace sottolinearlo - faremmo molto volentieri a meno): le immagini raccapriccianti trascendono il mero documento e possiedono un «sinistro intento artistico»<sup>18</sup>, in cui il carnefice assume le sembianze di un barbaro 'autore', presente nella sua individualità; non si è più nel campo della propaganda perché gli atroci video sono rappresentazione (dell'orrore): volendo «circoscrivere più precisamente questo infame perimetro, possiamo aggiungere che si tratta di un'estetica della paura» in cui un singolo giustiziere si rivolge al suo fruitore. «Il principale effetto di un'estetica della paura è che l'opera, e il messaggio che

---

<sup>11</sup> Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007.

<sup>12</sup> Daniele Giglioli, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014.

<sup>13</sup> Joanna Bourke, *Paura. Una storia culturale*, Laterza, 2007.

<sup>14</sup> Andrea Fontana - Joseph Sassoon - Ramon Soranzo, *Marketing narrativo. Usare lo storytelling nel marketing contemporaneo*, Milano, Franco Angeli, 2011.

<sup>15</sup> Jeff Vandermeer, *Annientamento* (2014), Torino, Einaudi, 2015.

<sup>16</sup> Michele Rak, *La letteratura di Mediopolis*, Bologna, Lupetti, 2010, p. 16.

<sup>17</sup> Ivi, p. 86.

<sup>18</sup> Emanuele Trevi, *Sono i giorni della paura*, «Corriere della Sera - Club della lettura», [www.lettura.corriere.it](http://www.lettura.corriere.it).

contiene, sembrano rivolti non a un generico pubblico, ma alla singola persona, che sente risvegliarsi, a uno a uno, tutti i suoi terrori più sopiti, più segreti»<sup>19</sup>.

Tra l'altro la stessa cultura scientifica possiede un suo ben diffuso e ben sviluppato immaginario<sup>20</sup>. Probabilmente si può ravvisare nella diffusione sociale della scienza e della paura una conseguenza dell'ibridismo per il quale la scienza non vive in cittadelle separate del sapere, ma è collegata a dispositivi informativi, di potere e di controllo<sup>21</sup>. Anzi, la scienza offre piattaforme tematiche molto interessanti e assolutamente funzionali per lo storytelling e la transmedialità, come ci dimostrano i progetti legati a specifici argomenti connessi alle paure primordiali dell'uomo (come è il caso dei documentari e delle serie sugli squali - simbolo della forza incontenibile della natura - progettati con logica integrata e che ibrida aspetti informativi e ludici)<sup>22</sup>.

Certo non mancano ancoraggi a traumi, malattie, morti reali e non mancano neppure pagine - come quelle sulle nocive conseguenze della deforestazione del pianeta nel libro di Quammen - in cui è innegabile un *pathos* critico. Se proprio dovessimo indicare il punto di massimo incontro con situazioni (e sensi di colpa) socialmente tracciabili indicheremmo l'aggressione umana alla Natura nei suoi molteplici aspetti (inquinamento, deforestazione, genocidio degli animali, surriscaldamento del pianeta...).

Tuttavia qui si insisterà sull'idea di questi volumi come ottimi prodotti in cui è possibile vedere in che termini il sistema parli delle proprie criticità, adottando cioè un accurato dosaggio di *topoi*. In fondo, come è stato già sottolineato, basta una manciata di archetipi junghiani<sup>23</sup> per una sequenza pressoché infinità di testi.

### *Il virus in volo*

*Spillover* richiama implicitamente un immaginario letterario declinato su virus e contagi che, *in primis* comprende i classici (Poe<sup>24</sup>, London<sup>25</sup>: impossibile non

---

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Andrea Candela, *Dal sogno degli alchimisti agli incubi di Frankenstein. La scienza e il suo immaginario nei massa media*, Milano, Franco Angeli, 2013.

<sup>21</sup> Massimo Arcangeli, *Luoghi, cose, persone*, in *Frontiere, confini, limiti*, a cura di M. Guglielmi - M. Pala, Roma, Armando, 2011, p. 28.

<sup>22</sup> Si veda il caso di *Frenzied Waters* studiato da Max Giovagnoli, *Transmedia. Storytelling e comunicazione*, Milano, Apogeo Next, 2013 (letto in formato epub/Kindle).

<sup>23</sup> Eroe, Persona, Ombra, Dea, Vecchio Saggio, Anima, Anima ombra, Animus, Animus ombra, Imbroglione, Mutaforme; ibid.

<sup>24</sup> David Quammen, *Spillover* (2012), Milano, Adelphi, 2014. p. 97; il riferimento a Edgar Allan Poe, *La maschera della morte rossa*.

<sup>25</sup> Jack London, *La peste scarlatta*, a cura di O. Fatica, Milano, Adelphi, 2009.

collegare per esempio la diarrea rossa<sup>26</sup> alla peste scarlatta di London nonché alla stessa Morte Rossa di Poe); poi rimanda ad autori come Maine<sup>27</sup>, Vonnegut (anch'egli esplicitamente menzionato)<sup>28</sup>, Nourse<sup>29</sup>, Preston con *Area di contagio*<sup>30</sup>, anche se da quest'ultimo Quammen prende le distanze per la sua descrizione a suo dire eccessivamente scenografica di Ebola<sup>31</sup> (peraltro il romanzo ebbe un ruolo decisivo nella scelta professionale della virologa americana Kelly L. Warfield)<sup>32</sup>. Il virus ha una sua tradizione letteraria ed è presente nell'industria culturale: da Michael Crichton a Clive Cussler a Dan Brown<sup>33</sup>, dalle serie TV e progetto transmediale *The Walking Dead*<sup>34</sup> a *The Strain* di Guillermo del Toro, che ibrida Ebola e vampirismo, in un *mash-up* di Nosferatu, *True blood*, Alien e Dracula<sup>35</sup>. *The Strain*, con perfetta pratica transmediale, deriva naturalmente anche dai romanzi dello stesso Del Toro scritti con Chuck Hogan<sup>36</sup>.

David Quammen ha effettuato - con un taglio non iperspecialistico ma certamente più alto della semplice divulgazione - una ricognizione delle principali malattie come Ebola, Sars, Hendra provocate da virus. Al centro del libro stanno le zoonosi, termine che indica «ogni infezione animale trasmissibile agli esseri umani»<sup>37</sup>; lo *spillover* (traducibile in italiano con il termine “tracimazione”) «indica il momento in cui un patogeno passa da una specie ospite a un'altra»<sup>38</sup>. Infatti gli agenti patogeni possono annidarsi in «quello che viene chiamato *ospite serbatoio* [...]. L'ospite serbatoio [...] è un organismo vivente che porta con sé il patogeno, un

---

<sup>26</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 456.

<sup>27</sup> Charles Eric Maine, *Il grande contagio* (1962), Mondadori (Urania), 2009.

<sup>28</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 25. Si fa riferimento a Kurt Vonnegut, *Ghiaccio nove* (1963), Milano, Feltrinelli, 2003.

<sup>29</sup> Alan E. Nourse, *Il quarto cavaliere* (1983), Milano, Mondadori (Urania), 1984.

<sup>30</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., pp. 96-97. Il riferimento a Richard Preston, *The hot zone. Area di contagio* (1994), Milano, Rizzoli, 2015; di Preston si vedano anche il virus-thriller *Il giorno del cobra* (1998), Milano, Rizzoli, 1998 e *Contagio globale. Il pericolo delle nuove armi biologiche* (2002), Milano, Rizzoli, 2003.

<sup>31</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 97. È qui che si inserisce il riferimento a Poe, che seppur in questa chiave seminegativa, partecipa comunque del palinsesto letterario di *Spillover*: «Particolarmente impressionante è la descrizione delle vittime in una buia capanna sudanese: in coma e immobili “colavano sangue da ogni orifizio”. In quel “colare” c'è ben più del semplice sanguinamento: c'è l'idea di un frotto che svuota del fluido vitale un corpo. In un altro punto Ebola “aggrede il rivestimento dei bulbi oculari, che a volte si riempiono di sangue, provocando cecità”. Si lacrima sangue! “Piccole gocce di sangue compaiono sulle palpebre e rigano le guance, senza coagularsi”. Sembra la *Maschera della Morte Rossa* - più un racconto di Edgar Allan Poe che un referto medico».

<sup>32</sup> Ivi, p. 106.

<sup>33</sup> Dan Brown, *Inferno*, Milano, Mondadori, 2013.

<sup>34</sup> Chiara Impellizzeri, *Il passato non muore mai/1*, [www.quattrocentoquattro.com](http://www.quattrocentoquattro.com), 7 dicembre 2013.

<sup>35</sup> Carlo Bizio, *I vampiri tornano a terrorizzare il mondo*, «il Giornale», [www.ilgiornale.it](http://www.ilgiornale.it), 17 agosto 2014.

<sup>36</sup> Guillermo Del Toro - Chuck Hogan, *La progenie* (2009), Milano, Mondadori, 2009; Guillermo Del Toro - Chuck Hogan, *La caduta* (2010), Milano, Mondadori, 2011; Guillermo Del Toro - Chuck Hogan, *Notte eterna* (2011), Milano, Mondadori, 2012.

<sup>37</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 14.

<sup>38</sup> Ivi, p. 46.

parassita al quale dà asilo permanente, senza riceverne danno o quasi»<sup>39</sup>. Il libro, pur avendo una fisionomia informativa precisa e serrata, è anche una narrazione di viaggio, soprattutto focalizzata su Asia e Africa, e in certo qual modo, almeno per alcuni capitoli, d'avventura, con le sue spedizioni nelle foreste africane.

*Spillover* possiede in effetti una tonalità narrativa (Quammen è laureato in letteratura con una tesi su Faulkner)<sup>40</sup>; si veda per esempio l'entrata nella grotta dei Pitoni in Uganda: «Non era un percorso agevole, pieno com'era di pietre irregolari rese scivolose dal guano di pipistrello. Anche l'odore era sgradevole, acre e dolciastro, come quello di un bar di infimo ordine dopo la chiusura, con il pavimento coperto di birra versata»<sup>41</sup>. Si chiede al lettore di provare a immaginarsi di accompagnare il narratore in quella zona del pianeta dove Ebola ha il suo habitat, vale a dire all'interno della giungla del Gabon, camminando virtualmente attraverso «una fitta giungla di alti alberi, incontrando liane spinose intrecciate a rovi intricati, ruscelli e stagni, bassi argini che separavano i corsi d'acqua, paludi dalla fitta vegetazione spinosa, frutti caduti a terra grandi come bocce, formiche legionarie che ci attraversavano la strada, gruppi di scimmie appese ai rami in alto, molti elefanti, qualche leopardo, quasi nessun segno di presenza umana»<sup>42</sup>. Oppure ancora si descrivono le sensazioni di un viaggio su una canoa fluviale all'interno della giungla<sup>43</sup>, senza contare che un vero e proprio microromanzo sono le avventure del Viaggiatore, con tanto di omicidio<sup>44</sup>.

Si potrebbero citare altre pagine, per esempio quelle sugli ospedali che, da luoghi di cura, si trasformano invece in punti di propagazione del morbo<sup>45</sup>: l'intubazione infatti diffonde la SARS. Quammen riporta un passo che se non fosse drammatico potrebbe comparire in un romanzo: si tratta della difficoltà di intubare un paziente, per cui ad ogni tentativo di inserire il tubo corrisponde una fuoriuscita di muco sanguinolento: «Gli schizzi arrivavano sul pavimento, sugli attrezzi, sui camici e sui volti del personale. Tutti sapevano che il muco era assai infettivo e in condizioni normali si sarebbero lavati subito. Ma in presenza di un paziente molto grave che si dimena e non respira, con un tubo mezzo conficcato nella trachea e una fontana di muco sanguinolento che gli esce dalla bocca, non c'è modo di fermarsi per pulirsi»<sup>46</sup>.

Non manca un procedimento tipico della comunicazione letteraria, ovvero il contatto diretto con il lettore: «Avete notato che il ceppo H5N1 dell'influenza aviaria

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 24 (corsivo di Quammen).

<sup>40</sup> Chiara Bardelli Nonino, *David Quammen, lo scrittore scienziato*, [www.rivistastudio.com](http://www.rivistastudio.com), 21 ottobre 2014.

<sup>41</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 369.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 117-118.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 464-465.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 470-480.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 181-182.

<sup>46</sup> Ivi, p. 182.

non cessa mai di far parlare di sé?»<sup>47</sup>; l'aviaria desta grande preoccupazione perché, nonostante per il momento la trasmissione da uomo a uomo sia difficile, H5N1 è tuttavia «estremamente virulento negli esseri umani. È difficile prendersi l'aviaria, ma in tal caso ci sono buone probabilità che [...] vi ammazzi»<sup>48</sup>.

Quammen sostiene di non voler far crescere la paura ma solamente di far crescere il senso di responsabilità<sup>49</sup> (motivazione che in qualche modo richiama quelle dichiarazioni di difesa preventiva nella rappresentazione del male nella storia della letteratura, rappresentazione giustificata non dal desiderio di compiacersi del vizio ma dalla volontà di incitare alla virtù). Tuttavia le 600 pagine del libro e la serie di morbi trattati o evocati nel volume non possono non suscitare una risposta emotiva e porsi come un momento di costruzione sociale della paura (tra l'altro il libro ha in esergo un passo dell'*Apocalisse*<sup>50</sup>, un testo alla base di non poche distopie postmoderne<sup>51</sup>. E il primo caso trattato da *Spillover* è quello di un cavallo, l'animale 'apocalittico' dell'esergo).

In effetti sembrano operanti nella sua narrazione alcune isotopie distopiche, a partire dallo stesso elenco, impressionante, di virus esistenti (e tale elenco è stilato per difetto): Ebola, febbre emorragica del Nilo, Marburg, SARS, vaiolo delle scimmie, rabbia, Machupo, dengue, febbre gialla, Nipah, Hendra, Hantan, chikungunya, Junin, Borna, HIV-1, HIV-2, virus schiumoso delle scimmie<sup>52</sup>. Tali isotopie configurano una mappa delle paure contemporanee.

La prima isotopia è quella del contagio che percorre tutto il saggio: *Spillover* è un'enciclopedia delle forme di contagio da virus. Non occorre quasi ricordare che il paradigma infettivo è legato a una rappresentazione letteraria - quella della peste - che riveste un'importanza assolutamente centrale nell'immaginario occidentale (del resto la Peste nera è evocata anche in *Spillover*)<sup>53</sup>. Per le sue risonanze mitico-simboliche, (si pensi alla figura del dio greco Dioniso)<sup>54</sup> il contagio si affranca da una troppo stretta meccanicità di rapporto con la fenomenologia specificatamente medica. Lo scenario infettivo è uno dei grandi protagonisti della comunicazione contemporanea e delle sue logiche transmediali; si veda il format immersivo creato da Lance Weiler, una storia e un gioco basati sullo scoppio di una pandemia virale e

---

<sup>47</sup> Ivi, cit., p. 387.

<sup>48</sup> Ivi, p. 388.

<sup>49</sup> Ivi, p. 535.

<sup>50</sup> «Ed ecco, mi apparve un cavallo verde. Colui che lo cavalcava si chiamava Morte e gli veniva dietro l'Inferno. Fu dato loro potere sopra la quarta parte della terra per sterminare con la spada, con la fame, con la peste e con le fiere della terra»; *Apocalisse*, 6, 8.

<sup>51</sup> Mirko Lino, *Performances dell'Apocalisse nella letteratura e nel cinema del postmoderno*, [www.mantichora.it](http://www.mantichora.it), dicembre 2011, pp. 450-460.

<sup>52</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 25.

<sup>53</sup> Ivi, p. 515.

<sup>54</sup> Riccardo Zerbetto, *Sul dio epidemico e il suo ritorno*, in *Il contagio e i suoi simboli*, vol. 2, a cura di G. Manetti, Pisa, Ets, 2004, pp. 39-53.



in cui si incrociano «film, comics, game sui social network, contenuti per mobile e per la stampa, esperienze nel mondo reale e digitale»<sup>55</sup> [Figura 1].

Tali prodotti sembrano anche una implicita risposta alla compiuta standardizzazione del modello narrativo epidemico, testimoniato da film come *The Bay* (Barry Levinson 2012).

Dopo l'isotopia-cornice, viene messa al lavoro quella del volo. La SARS è trasportata dagli aerei, dall'aria, è una malattia in volo: infatti, alla fine febbraio del 2003, «prese un volo da Hong Kong e sbarcò a Toronto»<sup>56</sup>; da Hong Kong si diffonde con un altro aereo a Pechino: il volo «portava centoventi passeggeri, uno dei quali era un uomo febbricitante con una tosse che peggiorava di ora in ora. Nelle tre ore prima dell'atterraggio fece in tempo a spargere dosi di patogeno sufficienti a contagiare ventidue passeggeri e due membri dell'equipaggio»<sup>57</sup>; altamente infettiva e letale, la SARS sembrava possedere «la sinistra abilità di farsi dare passaggi in aereo»<sup>58</sup>. Anche il virus dell'aviaria, da Hong Kong inizia a viaggiare volando: «Sulle ali degli uccelli selvatici, arrivò anche molto lontano»<sup>59</sup> (in Cina occidentale). Insomma la Grande Epidemia, il Big One, «si sposterà da una città all'altra sulle ali degli aerei, come un angelo della morte»<sup>60</sup> (altro riferimento apocalittico). In tale prospettiva, forse «il Next Big One emergerà da una porcilaia malese, viaggerà dentro una scrofa esportata fino a Singapore e da lì, come la SARS, andrà in giro per il mondo, per esempio nei polmoni di un assistente di volo che ha mangiato il maiale in agrodolce»<sup>61</sup>. Occorre chiedersi quante vittime di Ebola, spesso turisti, siano transitati per un aeroporto internazionale provenienti dall'Africa e portando con sé il virus in stato di incubazione<sup>62</sup>. L'aeroporto come luogo con natura proteiforme, stratificata e multimodale<sup>63</sup> rimanda a un'idea di labirinto, di zona grigia dai confini ogni volta da rimodulare.

Il virus «utilizza i nostri stessi canali di comunicazione, è un pericolo temibile proprio perché sorge dalla nostra stessa inesauribile necessità di comunicare, viaggiare, scambiare»<sup>64</sup>; pur non possedendo organi locomotori propri, i virus hanno viaggiato in tutto il mondo: non corrono «non camminano, non nuotano,

---

<sup>55</sup> Max Giovagnoli, *Transmedia*, cit. Su tematiche affini per quanto riguarda il cinema si veda Francesco Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 155-201.

<sup>56</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 175.

<sup>57</sup> Ivi, p. 176.

<sup>58</sup> Ivi, p. 177.

<sup>59</sup> Ivi, pp. 526-527.

<sup>60</sup> Ivi, p. 219.

<sup>61</sup> Ivi, p. 331.

<sup>62</sup> Ivi, p. 371.

<sup>63</sup> Giovanni Anceschi, *L'aeroporto: una scena multimodale*, in *Senso e metropoli. Verso una semiotica post-urbana*, a cura di G. Marrone - I. Pezzini, Roma, Meltemi, 2006, pp. 69-72.

<sup>64</sup> Marco Binotto, *Virus*, in Alberto Abruzzese, *Lessico della comunicazione*, a cura di V. Giordano, Roma, Meltemi, 2003, p. 610.

non strisciano. Si fanno dare un passaggio»<sup>65</sup>. Importanti studi che hanno sintetizzato le componenti identificative della postmodernità hanno messo al primo posto questo dato: «Un'esplosione dei mezzi di trasporto e di comunicazione di proporzioni epocali. Mai come alla fine del millennio la gente cambia di luogo emigra, ha più di un'identità, mentre si mescolano le provenienze e le identità [...]. Connessioni, legami, reti per costante scambio»<sup>66</sup>.

Aerei, aeroporti (o navicelle spaziali come in *Andromeda*)<sup>67</sup> sono i vettori di una semiotica spaziale che concepisce la dimensione volatile come disforica: il pericolo viene soprattutto dall'alto, si trasmette e si propaga volando o atterrando dallo spazio, metafora di spazio non dominato. A proposito dei meccanismi di costrizione di confini identitari e di sicurezza Mary Douglas ha scritto che l'uomo cerca di «riordinare in maniera positiva» il suo ambiente; in tale prospettiva «le idee di separazione, purificazione, demarcazione [...] svolgano come funzione principale quella di sistematizzare un'esperienza di per sé disordinata. È solamente esagerando la differenza tra unito e separato, sopra e sotto, maschio e femmina, con e contro, che si crea l'apparenza dell'ordine»<sup>68</sup>.

L'aereo e l'aeroporto sono indicatori primari per l'abitante di Mediopolis: si legga per esempio la presentazione di *The Strain* sui giornali o sui siti di informazione bibliografica: «Un Boeing [...] proveniente da Berlino atterra all'aeroporto JFK come un fantasma»<sup>69</sup>; «Un Boeing [...] partito da Berlino atterra all'aeroporto JFK di New York»<sup>70</sup>.

Rientra in questa isotopia la presenza inquietante, in molte parti del libro, dei pipistrelli<sup>71</sup>: essi, le volpi volanti, sono il serbatoio dei virus (per esempio di Hendra, che transita a cavalli e uomini<sup>72</sup>, oppure di Nipah, che dai pipistrelli passa ai maiali e da questi agli uomini)<sup>73</sup>. Si stabilisce una connessione, molto forte, tra pipistrello virus e, a monte, con un'immagine che scandisce la narrazione, il volo: «quasi metà dei grandi pipistrelli dell'Australia orientale erano o erano stati portatori di Hendra. Sembrava quasi che il virus dovesse calare in massa dal cielo»<sup>74</sup>. Ogni sera «circa cinquemila pipistrelli portatori di infezione [Marburg] sciamavano in volo

---

<sup>65</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 26.

<sup>66</sup> Peter Carravetta, *Del postmoderno. Critica e cultura in America all'alba del Duemila*, Milano, Bompiani, 2009, p. 401.

<sup>67</sup> Michael Crichton, *Andromeda* (1969), Milano, Garzanti, 2010.

<sup>68</sup> Mary Douglas, *Purezza e pericolo* (1966), Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 32-35.

<sup>69</sup> Carlo Bizio, *I vampiri tornano a terrorizzare il mondo*, cit.

<sup>70</sup> Presentazione di Guillermo Del Toro - Chuck Hogan, *La progenie*, cit., [www.ibs.it](http://www.ibs.it).

<sup>71</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., pp. 321-322; 331 sgg.; 339-343.

<sup>72</sup> Ivi, pp. 32 sgg.

<sup>73</sup> Ivi, p. 333.

<sup>74</sup> Ivi, p. 34.



fuori dalla grotta. Che bella immagine: cinquemila pipistrelli infetti che ci passano sulla testa»<sup>75</sup>.

La copertina medesima tematizza questa dimensione in modo molto esplicito, con un pipistrello, qui in una variante distopica di Batman, che plana sui lettori [Figura 2].

Il pipistrello ha una sua valenza orrorifica e paurosa, testimoniata in letteratura da una tradizione che va da Dracula fino al recente *Il pipistrello* di Jo Nesbø<sup>76</sup>, in cui l'indagine su un serial killer si intreccia con le leggende aborigene australiane sul pipistrello Narahdam [Figura 3].

Un legame molto forte tra pipistrelli e diffusione di un mostruoso virus è *Il passaggio* di Justin Cronin<sup>77</sup>, in cui un virus ricavato dai pipistrelli consentirebbe all'umanità di non invecchiare e di non ammalarsi più: una volta iniettato su alcune cavie umane rivela invece effetti completamente opposti, trasformando gli esseri umani in creature feroci e sanguinarie.

Del resto l'immagine del volo e dello spostamento su acqua rimanda a una dimensione archetipale, quella del Viaggio; proprio *Il Cacciatore Ferito e il Viaggiatore* si intitola un capitolo della parte africana del libro dedicata all'Aids.

Ma ancor di più forse è operante il tema della distruzione del confine, che è fondamentale nella costruzione sociale della paura<sup>78</sup> (questo tra l'altro potrebbe spiegare anche come certe letterature di confine, per esempio quella messicana, siano segnate da tale immaginario)<sup>79</sup>. Ente di per sé stanziale ma contemporaneamente connaturato allo spostamento e alla mobilità, il virus si comporta come un migrante irregolare<sup>80</sup>, cui sono associabili una serie di *frames* collegati alla fenomenologia e alla percezione delle paure, per esempio la perdita della sicurezza o la minaccia dell'identità culturale.

Isotopia del progresso come virus di distruzione: la deforestazione<sup>81</sup> e lo sventramento degli ecosistemi provocano «la sempre più frequente comparsa di patogeni in ambiti più vasti di quelli originari. Là dove si abbattono gli alberi e si uccide la fauna, i germi del posto si trovano a volare in giro come polvere che si alza

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 367.

<sup>76</sup> Fabio Giovannini, *Il libro dei vampiri: dal mito di Dracula alla presenza quotidiana*, Bari, Dedalo, 1997; Maurizio di Credico, *Zanne di lupo, ali di pipistrello*, 2007; *Mostri*, a cura di V. Codeluppi, Milano, Franco Angeli, 2013; Jo Nesbø, *Il pipistrello* (1997), Torino, Einaudi, 2014.

<sup>77</sup> Justin Cronin, *Il passaggio* (2010), Milano, Mondadori, 2012. Esiste anche il sequel: Justin Cronin, *I dodici*, Milano, Mondadori, 2013.

<sup>78</sup> Carla Subrizi, *Dopo l'11 settembre 2001: La costruzione della paura di Antoni Muntadas*, in *Passioni collettive. Cultura, politica, società*, a cura di D. Mangano - B. Terracciano, Nuova Cultura, 2012.

<sup>79</sup> Augusto Guarino, *L'imminente catastrofe distruzione, disfacimento, destrutturazione nella narrativa messicana di fine millennio*, in *Atti del XVIII Convegno - Associazione Ispanisti Italiani*, Roma, Bulzoni, 1999.

<sup>80</sup> Giuseppe Campesi, *Migrazioni, sicurezza, confini nella teoria sociale contemporanea*, «Studi sulla questione criminale», 2, 2012, pp. 14-15.

<sup>81</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 43.

dalle macerie. Un parassita disturbato nella sua vita quotidiana e sfrattato dal suo ospite abituale ha due possibilità: trovare una nuova casa [...] o estinguersi»<sup>82</sup>. Su questo argomento Quammen ritorna più volte: «Le motoseghe e i machete della montante avanzata umana li hanno scacciati [i macachi] dalle loro foreste d'origine in India, nel Sud-Est asiatico, in Indonesia e nelle Filippine, e loro non si sono fatti scrupoli: si sono messi a rovistare tra i rifiuti e a rubare e mendicare cibo ai margini delle nostre società»<sup>83</sup>. E ancora: «Ma quando noi turbiamo questo equilibrio agendo sulla specie ospite, che magari cacciamo o scacciamo dall'ecosistema, che viene compromesso o distrutto, ecco che le nostre azioni fanno aumentare il livello di rischio»<sup>84</sup>; del resto, molti virus esistono in natura da molto tempo e non necessariamente provocano malattie: «la loro evoluzione è avvenuta in parallelo a quella dei loro ospiti naturali nel corso di milioni di anni. [...] si replicano lentamente ma continuamente, si diffondono nella popolazione ospite senza dare segni della loro presenza: in altre parole godono di una certa prosperità a lungo termine rinunciando al successo immediato, cioè alla massima replicazione all'interno del singolo individuo»<sup>85</sup>. Tale fruttuosa strategia viene però negativamente alterata quando l'uomo interviene sulla specie ospite, costretta a fuggire dall'ecosistema di appartenenza: la distruzione di quest'ultimo equivale in modo automatico all'incremento del livello di rischio»<sup>86</sup>.

Anche in un film importante nel nostro discorso e sul quale si ritornerà, *Contagion* (Steven Soderberg 2011), il volo dei pipistrelli che li conduce presso l'allevamento di maiali è provocato dall'abbattimento di alcuni alberi.

La deforestazione, autentico vettore simbolico dell'idea di distruzione, è tema di uno dei più importanti autori contemporanei, Winfried G. Sebald. Collocandolo in un ideale punto di massima nobiltà estetica all'interno della sequenza transmediale, si può inserire nel discorso fin qui svolto lo scrittore tedesco, non propriamente distopico e tuttavia assai sensibile all'idea della Storia come sequenza di distruzioni: «Ci fu un tempo in cui la Corsica era coperta per intero dalla foresta. [...] Il processo di degradazione delle specie vegetali superiori cominciò, notoriamente, nell'ambito della cosiddetta culla della nostra civiltà. Le foreste con alberi giganteschi, che allora si estendevano fino alle coste dalmate, iberiche e nordafricane, furono abbattute già all'inizio dell'era cristiana»<sup>87</sup>.

---

<sup>82</sup> Ivi, p. 44.

<sup>83</sup> Ivi, p. 285.

<sup>84</sup> Ivi, p. 353.

<sup>85</sup> Ivi, p. 353.

<sup>86</sup> Ibid. Su questi temi si veda la il primo capitolo de *L'onda anomale dei media. Il rischio ambientale tra realtà e rappresentazione*, a cura di M. Gavrila, Milano, Franco Angeli, 2012

<sup>87</sup> Winfried G. Sebald, *Le Alpi nel mare* (2003), in *Le Alpi nel mare*, Milano, Adelphi, 2011.

Alla griglia topologica del progresso appartiene anche lo spazio fisico e plurisegnaletico della fantasmagoria delle merci, vale a dire il mercato. *Spillover*, che, come si è detto, è assimilabile a un libro di viaggio, descrive foreste, grotte, paesi, fiumi e pure alcuni mercati. Si tratta di luoghi ad elevata simbolicità che si collocano al crocevia dei codici dell'affollamento antropico (come in un aeroporto), dello scambio e del viaggio, della compresenza caotica di uomini e animali, dell'abolizione dei confini. Si consideri il mercato di Ouesso, in Congo, dove in una settimana «passavano circa cinque tonnellate e mezzo di carne di animali selvatici - cifra riferita ai soli mammiferi, escludendo pesci e coccodrilli»<sup>88</sup>. Nel mercato di Canton esplose una vera e propria vertigine della lista, l'ammasso dell'indifferenziato senza confini: infatti vi si possono vedere «cicogne, gabbiani, aironi, gru, cervi, alligatori, coccodrilli, cinghiali, cani procioni, scoiattoli volanti, vari tipi di serpenti, tartarughe e cani, oltre a cani e gatti domestici»<sup>89</sup>. Un elenco di merci animali che fa il paio con l'elenco delle merci virus pronte per la grande distribuzione culturale.

Dal mercato all'isotopia alimentare il passo è breve: «Una scimmia uccisa nella zona sudorientale del Camerun, magari SIV - positiva, è facile che arrivi nella capitale, dove viene venduta in qualche mercato segreto o servita da qualche ristoratore compiacente»<sup>90</sup> (magari di qualche aeroporto). Non può stupire questa affermazione di Quammen: «Se li trovate [i pipistrelli] nel menù di un ristorante della zona [Cina meridionale], consiglio di orientarvi su una bella ciotola di riso»<sup>91</sup>. Il discorso del cibo si lega a quello del 'progresso' e dei luoghi della vendita, come i mercati; pura ostentazione - dovuta solo a esibizione di status sociale - è il consumo di animali come lo zibetto, il cui commercio impone la concentrazione in mercati tutt'altro che igienici<sup>92</sup>. In Cina molte persone ritengono che mangiare «la carne di animali selvatici appena uccisi faccia bene ai polmoni o aumenti la potenza sessuale»<sup>93</sup>. Con questo si è all'interno del tema del confine, della «linea di demarcazione tra animali commestibili e intoccabili, sicuri e pericolosi», una linea tracciata in Cina «in modo arbitrario e incompleto»<sup>94</sup>.

Si accennava prima all'esperienza di fruizione dei contenuti su diversi media come tipica dell'abitante di Mediopolis. La paura alimentare costituisce un ottimo

---

<sup>88</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 467.

<sup>89</sup> Ivi, p. 207.

<sup>90</sup> Ivi, p. 449.

<sup>91</sup> Ivi, p. 204.

<sup>92</sup> Ivi, pp. 196 sgg.

<sup>93</sup> Ivi, p. 208.

<sup>94</sup> Ivi, p. 213.

esempio di questa trasversalità mediatica, dai libri di Quammen, ai film come *Contagion*, ai thriller di Robin Cook (*Sindrome fatale*), agli articoli di giornale<sup>95</sup>.

Vi è poi l'isotopia dei replicanti. Infatti i virus sono dei replicanti: in questo passo tale immagine si lega alle aree metaforiche presenti del libro: «Come avviene il salto dai pipistrelli ai suini? Basta un albero di mango o di mele d'acqua, carico di frutti maturi e con i rami protesi su una porcilaia. Un pipistrello infetto mastica un frutto e lascia cadere pezzi di polpa [...] pieni di virus; questi atterrano nel recinto dei maiali; uno di loro se li mangia e si becca una bella dose di patogeno; il virus si replica dentro l'ospite, che lo passa ad altri individui; ben presto l'intera porcilaia è infetta e prima o poi si ammalano pure gli esseri umani che ci lavorano»<sup>96</sup>. Lo stesso accade anche per l'Aids, per cui il virus del Paziente Zero, il primo uomo a contrarre la malattia, continua a replicarsi all'interno dell'organismo umano fino a che non viene trasmesso per via sessuale<sup>97</sup>.

Si tratta di uno scenario che sembra quello de *L'invasione degli ultracorpi* (Don Siegel 1956). L'immaginario replicante è presente nel film più famoso sul tema, *Blade runner* (Ridley Scott 1982), nella pellicola che è stata un'icona concettuale nel dibattito sulla realtà virtuale, *Matrix* (L. e A. Wachowski, 1999) ed è enzima sparso in molti film, anche direttamente tematizzato (per esempio *The replicant*, Ringo Lam 2001).

Una tesi del libro è che uomini e animali sono strettamente legati: il Paziente Zero dell'Aids ha contratto il virus uccidendo inconsapevolmente uno scimpanzé infetto e soprattutto facendo entrare in contatto durante la macellazione il proprio sangue - fuoriuscito da una ferita - con quello dell'animale; una volta 'ospitato' il virus, l'uomo lo ha trasmesso per via sessuale<sup>98</sup>.

Isotopia orientale/africana. Il virus dell'aviaria (H5, virus puramente aviario) si manifesta a Hong Kong nel 1997: il virus è rintracciato nei mercati dove vivono uccelli vivi<sup>99</sup>: vengono chiusi i mercati e abbattuti un milione e mezzo di uccelli domestici. Tuttavia il virus continuò a «circolare senza troppo strepito tra le anatre domestiche nelle province costiere della Cina»<sup>100</sup>. Del resto uno dei modi di prendere l'aviaria è di macellare un pollo infetto e in «Occidente pochi ammazzano e puliscono i polli da sé»<sup>101</sup>. A proposito del rito iniziatico *beka*: «Non per ostentare superiorità nei confronti di un'altra cultura, ma vorrei far notare che macellare

---

<sup>95</sup> Adriana Bazzi, *Dal sushi al carpaccio: i pericoli che si annidano nel piatto*, «Corriere della Sera», 12 ottobre 2009 (cita il romanzo di Cook).

<sup>96</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 333.

<sup>97</sup> Ivi, p. 460.

<sup>98</sup> Ivi, pp. 442 sgg; pp. 458-464.

<sup>99</sup> Ivi, p. 526.

<sup>100</sup> Ivi, p. 526.

<sup>101</sup> Ivi, p. 388.

scimpanzé e mangiarne la carne nel corso di un rito arcaico e sanguinolento è anche un ottimo modo per infettarsi con SIVcpz»<sup>102</sup>.

A sua volta, l'encefalite provocata dal Nipah-virus si sviluppa in Malesia<sup>103</sup>; Nipah riappare in Bangladesh, dove i pipistrelli contaminano una bevanda naturale, molto apprezzata dalla popolazione locale e dai pipistrelli stessi, tratta dalla palma da dattero.

L'industria culturale aveva già unito e fuso la provenienza orientale con l'aereo nella serie televisiva inglese *Survivors* degli anni Settanta<sup>104</sup>, in cui un virus ha sterminato quasi interamente la popolazione mondiale (la serie ha avuto un remake nel 2008)<sup>105</sup>. Se allora le geografie e i mezzi di trasporto sono già iconizzati prima delle catastrofi contemporanee, diventa difficile stabilire ancoraggi e referenzialità automatiche con i traumi e le disforie del reale attuale: la combinatoria segnica sembra svincolata dalla storicità e autonomamente attiva a partire da alcuni archetipi di riferimento.

In *Contagion* di Soderbergh il morbo che attanaglia i protagonisti ha origine nel maiale cinese; virus e pandemie sono presenti nei romanzi (su Ebola) *Contagio* di Robin Cook<sup>106</sup>, *Nel bianco* di Ken Follett<sup>107</sup>, *Potere esecutivo* e *Rainbow six* di Tom Clancy<sup>108</sup>. In *Potere esecutivo* un vasto complotto terroristico internazionale progetta di diffondere Ebola negli Stati Uniti. La stessa letteratura 'alta' ha più volte posto al centro delle proprie trame tale motivo da *Rumore bianco* di DeLillo a *Cecità* di Saramago (di DeLillo occorre tenere presente anche alcuni racconti de *L'Angelo Esmeralda*)<sup>109</sup>. Le pandemie sono peraltro presenti anche nella linea virale del cinema contemporaneo: ne *L'esercito delle 12 scimmie* (Terry Gilliam 1995; dalla sceneggiatura del film è stato poi tratto un libro)<sup>110</sup> l'umanità è stata pressoché completamente distrutta da un virus letale e i pochissimi sopravvissuti devono vivere nel sottosuolo per non esporsi al contagio. Ma si considerino anche *Virus* (John Bruno 1999), *28 giorni dopo* (Danny Boyle 2002)<sup>111</sup>, *Io sono leggenda* (Francis Lawrence 2007), *E venne il giorno* (M. Night Shyamalan 2008); la tematica è

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 453.

<sup>103</sup> Ivi, pp. 322 sgg.

<sup>104</sup> Alessandro De Filippo, *Idiotique. L'11 settembre nell'immaginario cinematografico dell'Occidente*, Acireale-Roma, Bonanno, 2010.

<sup>105</sup> Ivi, pp. 56 sgg.

<sup>106</sup> Robin Cook, *Contagio* (1987), Milano, Sperling e Kupfer, 2005.

<sup>107</sup> Ken Follett, *Nel bianco* (2004), Milano, Mondadori, 2006.

<sup>108</sup> Tom Clancy, *Potere esecutivo* (1996), Milano, Rizzoli, 1996.

<sup>109</sup> Don DeLillo, *L'angelo Esmeralda* (2011), Torino, Einaudi, 2013.

<sup>110</sup> Elizabeth Hand, *L'esercito delle dodici scimmie*, Milano, Sonzogno, 1996.

<sup>111</sup> Secondo alcuni, uno dei film più importanti del millennio: Franco Marone, *Il cinema del terzo millennio. Immaginari, nuove tecnologie, narrazioni*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 267-269.

comunque già presente negli anni Sessanta<sup>112</sup>, un decennio che si chiude con la pubblicazione di *Andromeda* di Crichton<sup>113</sup>, trasposto l'anno seguente per il cinema (Robert Wise 1971). È interessante notare, almeno *en passant*, come Quammen citi comunque, per familiarizzare il lettore con un centro di massima sicurezza per la ricerca sui virus descritto nel saggio, la saga di James Bond, evidentemente ritenuta parte di un immaginario familiare o comunque alla portata di un pubblico allargato<sup>114</sup>.

Sembra opportuno soffermarsi su *Contagion* perché mostra non pochi elementi di continuità con il libro di Quammen, ed è anche un riprova dell'efficienza del virus come attore mediatico, «its efficiency for creative storytelling»<sup>115</sup>.

Per prima cosa l'origine e la causa della morte della prima vittima (Beth Emhoff, interpretata da Gwineth Paltrow), svelata alla fine del film: si vede infatti un pipistrello che arriva e si ferma presso una porcilaia; uno dei maiali di quell'allevamento arriva nella cucina di un cuoco di Hong Kong che, dopo averlo preparato, condito e cucinato, stringe la mano alla Paltrow. Del resto già la dottoressa Ally Hextall si chiedeva: «Chissà dove nel mondo il maiale sbagliato ha incontrato il pipistrello sbagliato».

Inoltre nella prima scena del film Beth è in aeroporto e fa volare fino a casa, a Minneapolis, il virus.

Nel film è ossessiva la paura del contagio trasmesso anche attraverso il più semplice contatto con gli altri esseri viventi: in *Contagion* «paranoia reaches its logical end point: the everyday streams of connection - the personal and professional meetings that make economic and social life and pleasure possible - become the vehicle of our destruction»<sup>116</sup> [Figura 4].

Il film è anche un ottimo esempio di come l'industria culturale si appropri delle mitologie della paura e codifichi la *voluptas dolendi*: «nothing spreads like fear» recita la frase che presenta il film, nulla si diffonde, si spalma, come la paura, che è anche, a ben guardare, la regola, la logica di mercato che presiede alla produzione di questo tipo di prodotti. La paura, in fondo, diverte [Figura 5].

---

<sup>112</sup> «La paura del contagio, di un nemico invisibile che può cogliere impreparato e uccidere in qualunque momento, lentamente, è una vera costante nel cinema fantascientifico degli ultimi quarant'anni. Antesignano di questa tendenza può essere considerato *Satan Bug* (*The Satan Bug*; John Sturges, 1964), conosciuto in Italia anche con il titolo *Stazione 3: Top secret* [...]. Sturges ricava dal romanzo di Alistair McLean un film che concentra e anticipa molti dei temi che poi caratterizzeranno il filone virologico, a cominciare dalla paura paranoica per un killer invisibile»; Roberto Giacomelli, *Nemici dell'America, nemici dell'umanità. Il nemico nel cinema fantascientifico americano*, Roma, Sovera Multimedia, 2014, p. 82.

<sup>113</sup> Michael Crichton, *Andromeda* (1969), Milano, Garzanti, 2010.

<sup>114</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 105.

<sup>115</sup> Martina King - Thomas Rütten, *Introduction*, in *Contagionism and Contagious Diseases: Medicine and Literature 1880-1933*, a cura di Th. Rütten - M. King, Berlino /Boston, de Gruyter, 2013, p. 9.

<sup>116</sup> David Denby, *Call the doctor*, «The New Yorker», 19 settembre 2011



Il virus non si fa dare solo un passaggio in aereo. Transita e viaggia per la galassia comunicativa e si espande con logica trans mediale.

Per chiudere il cerchio, ecco un poster del film che ha eloquentemente un'unica immagine [Figura 6].

Prendendo spunto da Susan Sontag potremmo dire che la semiosfera iconica «è governata da una caccia alle immagini più drammatiche [...] che è del tutto normale in una cultura in cui lo shock è divenuto uno dei più importanti criteri di valore e incentivi al consumo»<sup>117</sup>.

Il flusso transmediale e la ricombinazione incessante dei segni non può quindi non comprendere anche un altro *Contagion*, un videogioco del genere *survival horror* [Figura 7].

Sembra inoltre possibile inscrivere libri come quello di Quammen e film come quello di Soderbergh entro un tipico tema della letteratura postmoderna americana (ma in fondo costitutivo di quella letteratura e di quella cultura) che è ormai noto come paranoia, vale a dire - per sintetizzare un discorso di vasta articolazione - il terrore per complotti, invasioni, minacce di qualunque tipo che potrebbero distruggere la società americana<sup>118</sup> (si veda anche il recente *Orfeo* di Richard Powers)<sup>119</sup>. La narrativa statunitense «è da così lungo tempo e così profondamente ossessionata da cospirazioni e intrighi di ogni sorta, che le spetta senz'altro l'assoluto [...] primato di *fiction* più paranoica della letteratura occidentale»<sup>120</sup>.

Naturalmente il discorso si innesta sulla paura rinvigorita dall'attacco alle Torri Gemelle<sup>121</sup>, come negli Stati Uniti non hanno mancato di sottolineare: anche se *Contagion* «evokes memories of the bafflement that greeted the H.I.V and Ebola viruses, in the nineteen-eighties, and the swine-flu scare a few years back», il film «is, of course, a 9/11-anniversary movie [...]. Soderbergh appears to be saying, "I'll show you something far worse than a terrorist attack, and no fundamentalist fanatic planned it"»<sup>122</sup>.

Volo e contagio di un virus sono presenti in *Resident Evil: Degeneration* (Makoto Kamiya 2008). La Terra è infestata dal Virus-T e il bioterrorismo internazionale - a proposito di paranoia - sembra voglia progettare devastanti attacchi contro gli Stati Uniti (tra l'altro una scena di contagio si verifica in aeroporto).

---

<sup>117</sup> Susan Sontag, *Di fronte al dolore degli altri* (2003), Milano, Mondadori, 2003, p. 25.

<sup>118</sup> Remo Ceserani, *Il contagio e la letteratura postmoderna*, in *Il contagio e i suoi simboli*, vol. 2, a cura di G. Manetti, Pisa, Ets, 2004, pp. 99-104; Paolo Simonetti, *Paranoia blues. Trame del postmodern americano*, Roma, Aracne, 2009; Giuseppe Panella - Riccardo Gramantieri, *Ipotesi di complotto. Paranoia e delirio narrativo nella letteratura americana del Novecento*, Chieti, Solfanelli, 2012.

<sup>119</sup> Richard Powers, *Orfeo* (2014), Milano, Mondadori, 2014.

<sup>120</sup> Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015, p. 175.

<sup>121</sup> Alexander Dunst, *After trauma: thinking American Culture beyond 9/11*, «Parallax», 2, 2012, pp. 56-71.

<sup>122</sup> David Denby, *Call the doctor*, cit.

C'è un ulteriore aspetto da sottolineare, quello del linguaggio. Quando ormai appare chiaro che è scoppiata una pandemia, appare altrettanto chiaro che per il virus manca un nome, un linguaggio. Il responsabile del Center for Disease Control, il dottor Cheever constata: «Perciò abbiamo un nuovo virus con un tasso di mortalità intorno a 20 senza né protocollo terapeutico né vaccino finora».

La paura è sempre stata messa in relazione all'assenza di linguaggio: già in Vico e Rousseau<sup>123</sup> la percezione della paura è collegata alla mancanza di un nome per indicare, conoscere e 'anestetizzare' ciò che è ignoto e spaventoso (si potrebbe leggere in questo senso anche tutta la fenomenologia di battesimo e nomina della malattia).

Il virus è un veleno, un nemico invisibile che 'combatte' attaccando e fuggendo; il virus «salta fuori, ammazza un po' di gente e prima che i medici possano arrivare sul posto se ne è già andato»<sup>124</sup>; Ebola si diffonde rapidamente, uccide altrettanto rapidamente poi «scompare, come una banda di guerriglieri nella giungla»<sup>125</sup>. Già l'influenza spagnola, anch'essa una forma di zoonosi, uccise cinquanta milioni di persone «per poi sparire nel nulla»<sup>126</sup>. Inoltre i «patogeni delle zoonosi possono [...] nascondersi»<sup>127</sup>.

Il virus ha un'elevata simbolicità comunicativa, con la sua invisibilità è la metafora della stessa minaccia terroristica: «Come questi microscopici nemici della salute, i terroristi sono un nemico celato negli interstizi della nostra stessa società, del nostro stesso corpo»<sup>128</sup>.

Sembra che sia operativa una fenomenologia darwiniana<sup>129</sup>, la riemersione della dimensione brutale della vita come lotta, una convinzione esposta ad inizio libro e che si allaccia a quella della stretta correlazione uomo-animale: le malattie considerate nel volume «sembrano confermare l'antica verità darwiniana (la più sinistra tra quelle da lui enunciate, ben nota eppure sistematicamente dimenticata); siamo *davvero* una specie animale, legata in modo indissolubile alle altre, nelle nostre origini, nella nostra evoluzione, in salute e in malattia»<sup>130</sup>.

*Acqua. Una enorme distesa di paura.*

---

<sup>123</sup> Carlo A. Augieri, *Crisi della rappresentazione e limite del meraviglioso. La paura come choc interpretativo ed "impigliamento" del senso*, in *Il sorriso di Medusa: il consumo della paura tra cinema e filosofia*, a cura di G. Invitto, Lecce, Manni, 2008, p. 15.

<sup>124</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 117.

<sup>125</sup> Ivi, p. 123.

<sup>126</sup> Ivi, p. 22.

<sup>127</sup> Ivi, p. 23.

<sup>128</sup> Marco Binotto, *Virus*, cit., p. 609.

<sup>129</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 272.

<sup>130</sup> Ivi, p. 14 (corsivo di Quammen).

Si tratta ora di verificare se il discorso fin qui svolto e le isotopie ritrovate siano operative anche in altri volumi associabili all'immaginario della paura. Si è scelto *Terrore dal mare* di William Langewiesche, uno dei più importanti giornalisti-scrittori contemporanei, molto apprezzato in Italia soprattutto dai critici che, a ragione, vi ravvisano un rilancio della dimensione esperienziale della letteratura<sup>131</sup>.

Anche *Terrore dal mare* contiene molti passi narrativi, visto che, naturalmente, il mare in sé costituisce da sempre un pericolo, come nel caso delle tempeste, caso eclatante di rivolta della natura. Si legga il caso dell'affondamento dell'*Estonia*: man mano che la nave si inclinava, diversi passeggeri rimanevano «intrappolati nelle cabine, troppo deboli o feriti anche solo per risalire il pavimento. [...] Chi ce l'aveva fatta a trascinarsi fuori cercava di fuggire lungo i corridoi di prua, o meglio, vista l'inclinazione della nave, lungo le loro pareti, e siccome lo spazio disponibile in altezza era quello della larghezza regolamentare, poco più di un metro, si avanzava piegati in due. [...] Le porte delle cabine a dritta erano trappole mortali da superare con un salto. Caderci dentro, com'era successo a tanti, significava la fine. I corridoi laterali erano pericolosi crepacci, e a mano a mano che le finestre da quella parte esplodevano, lasciando entrare l'acqua, si trasformavano in pozzi salmastri da cui nessuno sarebbe uscito vivo. Poi c'erano le vie di fuga solo apparenti, che andavano evitate a tutti i costi»<sup>132</sup>.

Il mare è terrore non solo in quanto Natura, perché può rivoltarsi e travolgere l'uomo con una tempesta, è terrore perché da esso possono provenire attacchi terroristici, in esso spadroneggiano pirati, su di esso transitano armi di ogni sorta e specie; inoltre, *last, but not least*, un'ulteriore forma di terrore o di orrore, è l'inquinamento che contribuisce ancor di più a rendere inquietante la dimensione marina.

Si possono allora rintracciare altre isotopie, premettendo che anche le navi sono naturalmente entrate in un orizzonte distopico, testimoniato da libri come *Codice Altman* di Robert Ludlum, con una nave cinese che trasporta verso l'Iraq armi chimiche di distruzione di massa<sup>133</sup>. E andrà collocata in questa costellazione anche la saga della nave da carico *Oregon* di Clive Cussler e Jack du Brul, con titoli come *La nave dei morti*<sup>134</sup>, in cui compare tra l'altro il tema del virus, oppure *Corsair*<sup>135</sup>, sulle nuove forme di pirateria.

Nella stessa letteratura e comunicazione culturale italiana è dato trovare romanzi come *Strage* di Lorian Macchiavelli, con una nave carica di missili nelle

---

<sup>131</sup> Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pp. 212-218.

<sup>132</sup> William Langewiesche, *Terrore dal mare* (2004), Milano, Adelphi, 2005, p. 168.

<sup>133</sup> Robert Ludlum - Lynds Gayle, *Codice Altman* (2003), Milano Rizzoli, 2007.

<sup>134</sup> Clive Cussler - Jack du Brul, *La nave dei morti* (2008), Longanesi, 2011.

<sup>135</sup> Clive Cussler - Jack du Brul, *Corsair* (2009), Milano, Longanesi, 2011.

acque siciliane<sup>136</sup>, o i libri e le trasmissioni televisive di Carlo Lucarelli (*Navi a perdere; Il mare dei veleni*)<sup>137</sup>.

L'attacco come paranoia. Prevale l'idea che, dopo l'11 settembre, un attacco dal mare rappresenti per gli Stati Uniti il pericolo più grande. Lo strumento, l'arma potrebbero essere i grandi mercantili e le petroliere. Le navi possono trasportare ordigni nucleari<sup>138</sup>, difficili da scoprire<sup>139</sup>, ed essere quindi delle vere e proprie bombe, «incarnazione di un incubo collettivo»<sup>140</sup>.

I pirati come virus. Si trova anche qui una metafora ricollegabile al comportamento di un virus: i pirati postmoderni infatti colpiscono e svaniscono: «i pirati di oggi appartengono [...] a un oceano postmoderno, dove le identità sono sfumate e le regole della nazionalità stravolte. Queste bande multietniche e inafferrabili se ne infischiano, delle frontiere, comunicano attraverso satelliti e cellulari, e sanno sfruttare con il massimo cinismo leggi e giurisdizioni in perenne attrito. Scelgono i propri bersagli con molta calma, formano una banda, colpiscono e poi via, nel nulla»<sup>141</sup>.

I pericoli provenienti dal Non-Occidente e la lotta darwiniana per la sopravvivenza. L'Africa e l'Asia meridionale sono simbolo del pericolo per eccellenza<sup>142</sup>, potenziali minacce per tutti perché in quelle regioni è più esasperata la lotta per la sopravvivenza. Scrive Langewiesche a proposito dell'esplosione della *Doña Paz* nell'arcipelago delle Filippine: «Da fuori si è portati a ritenere che a quelle latitudini la vita umana valga di meno, ma non è così. Più semplicemente, povertà e corruzione fanno premio su tutto. I disastri, di qualsiasi tipo, rientrano nella più vasta, e caotica, lotta per la sopravvivenza. E quando un traghetto affonda, nella maggior parte dei casi è sovraccarico - cioè le cause vanno ricercate in un intreccio di necessità economica, cinismo e sfruttamento»<sup>143</sup>.

La crudele e atroce *struggle for life* è peraltro invasiva e si scatena pure durante l'affondamento dell'*Estonia*: «La sopravvivenza, quella notte, fu una corsa contro il tempo, frenetica e brutale. Chi si era mosso subito e velocemente aveva avuto qualche possibilità di vincerla: chi per una ragione o per l'altra aveva esitato,

---

<sup>136</sup> Lorian Macchiavelli, *Strage*, Torino, Einaudi, 2010.

<sup>137</sup> Carlo Lucarelli, *Navi a perdere*, Milano, Edizioni Ambiente, 2008; *Il mare dei veleni*, nella serie TV *Blu notte*.

<sup>138</sup> William Langewiesche, *Terrore dal mare*, cit., pp. 57-58.

<sup>139</sup> «A bordo, infatti, i container sono stipati in file molto alte e serrate, quasi sempre impossibili da raggiungere. Inoltre il traffico dei container si basa sulla velocità: le navi viaggiano in fretta [...] e ogni interferenza che non producesse risultati immediati susciterebbe le vibranti proteste di industriali e commercianti sparsi in tutto il mondo. Senza informazioni assolutamente affidabili - sulla tale nave, dentro quel tale container, c'è la tale arma - le Marine hanno, di fatto, le mani legate»; ivi, pp. 57-58.

<sup>140</sup> Ivi, p. 58.

<sup>141</sup> Ivi, p. 60.

<sup>142</sup> Ivi, p. 196.

<sup>143</sup> Ivi, p. 193.

nessuna»<sup>144</sup>. In sostanza «era in atto una specie di spietata selezione naturale»<sup>145</sup>. Visibile per esempio nell'atteggiamento di quel naufrago su una zattera che «si era conquistato una posizione più sicura, a prua, e non accennava neppure ad aiutare gli altri, pensava solo a rimanere avvinghiato»<sup>146</sup>.

Il caos e la ricaduta nella *ferinitas*. Lo spettro darwiniano, già evocato da Quammen, si unisce al ritorno alla barbarie che scandisce i romanzi di McCarthy (*La strada*) o di Stephen King (*Cell*)<sup>147</sup>. Come accade in queste testualità apocalittiche, e come vuole la stessa metafisica della peste<sup>148</sup>, anche in Langewiesche opera la paura del ritorno alla *ferinitas*: «Una rissa particolarmente violenta scoppiò quando una decina di persone si gettò su una zattera rovesciata nella zona di poppa dello scafo, e subito venne attaccata da una piccola folla di disgraziati alla disperata ricerca di un posto. Alla fine scivolarono tutti insieme in mare, a testa in giù [...]. Non la tecnica di sopravvivenza più adatta a una tempesta sul Baltico in settembre»<sup>149</sup>.

Il tema del caos, dell'incertezza è scandito a più livelli: incertezza dei confini, delle appartenenze giuridiche, delle proprietà, delle sedi amministrative di una nave; si pensi alla vicenda della petroliera *Erika* che durante il viaggio da Dunquerque a Livorno incappa in una tempesta e subisce danni tali per cui riversa in mare tonnellate di nafta; è pressoché impossibile stabilire a chi appartenga l'*Erika*, visto che ogni compagnia e ogni 'proprietario' lavora per conto di un altro che a sua volta ne rappresenta un altro ancora, in una sorta di semiosi illimitata<sup>150</sup> (nel caso specifico della *Erika* erano coinvolte società francesi, italiane, maltesi, liberiane, svizzere, bahamensi, panamensi, inglesi...). Fino alla metà degli anni Settanta «si poteva ancora immaginare [...] un mondo decente, in cui tutti gli Stati sovrani avessero gli stessi diritti e gli stessi doveri»<sup>151</sup>; in realtà le navi «continuarono ad affondare, le petroliere a versare in mare il proprio contenuto»<sup>152</sup>. Del resto navi e petroliere sono in molti casi dotate di strumenti di navigazione obsoleti, mappe superate, equipaggi non professionali e sottopagati<sup>153</sup>. Quindi, sebbene «i più importanti paesi industrializzati continuano a ritenere che gli oceani siano governabili [...]. In pratica, però, si stanno ritraendo di fronte a un

---

<sup>144</sup> Ivi, p. 166.

<sup>145</sup> Ivi, p. 173

<sup>146</sup> Ivi, p. 191. Si veda anche p. 174.

<sup>147</sup> Stephen King, *Cell* (2006), Milano, Sperling e Kupfer, 2006.

<sup>148</sup> Sergio Givone, *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 3-18 (il capitolo si intitola *Ricaduta nella barbarie*).

<sup>149</sup> William Langewiesche, *Terrore dal mare*, cit., p. 179.

<sup>150</sup> Ivi, pp. 110-111.

<sup>151</sup> Ivi, p. 103.

<sup>152</sup> Ivi, p. 108.

<sup>153</sup> Ivi, p. 102.

caos sempre meno arginabile, contro il quale tentano di erigere difese a livello nazionale»<sup>154</sup>.

La *ferinitas* è il contrario dell'ordine - parola chiave di Langewiesche - è il prevalere del caos sul cosmo; sull'*Estonia* non c'era «un dio di cui implorare la misericordia, né un governo a garantire l'ordine. La civiltà era un'altra epoca, l'Europa un luogo remoto e perduto. All'interno della nave tutto andava in pezzi, compreso l'unico, primitivo nucleo di organizzazione sociale, la catena umana. L'amore era solo di impaccio. Un orologio spietato batteva il tempo. Il dominio del mare era assoluto»<sup>155</sup>.

La dismissione del progresso. Il mare viene inquinato dalle operazioni di dismissione delle navi non più in uso, operazioni compiute per lo più in luoghi infernali come Alang, in India, con operai a dir poco sottopagati che lavorano in condizioni disumane e al di fuori di qualsiasi protocollo di sicurezza e tutela ambientale (peraltro gli stessi Stati Uniti, spiega Langewiesche, non sono privi di macchia). Le compagnie petrolifere, poi, affondano in mare le piattaforme di cui hanno deciso di non servirsi più<sup>156</sup>. Non si può più ritenere che il mare sia governato e amministrato: questa convinzione risponde a una superata «illusione di progresso»<sup>157</sup>.

Tutte queste isotopie si intrecciano con l'idea che la galassia marina in quanto tale sia simbolo di anarchia e insicurezza. In tale prospettiva, il naufragio è un'imponente metafora: «Sono le stesse dimensioni - e il successo, e l'apparente solidità - della civiltà occidentale a renderne così drammatici, così spaventosi i crolli, per quanto circoscritti»<sup>158</sup> (con riferimento alla vicenda dell'*Estonia*). Torna inoltre l'immagine di un confine, la linea dell'orizzonte<sup>159</sup>, oltre il quale si annidano potenziali minacce: è la paura che deriva dall'«eccedenza del non conosciuto»<sup>160</sup> e dal misterioso inspiegabile<sup>161</sup>. Gli oceani sono infatti vastissimi e sul mare molte tracce svaniscono<sup>162</sup>; il nemico diviene introvabile e invisibile, è abilissimo a «svanire nel nulla»<sup>163</sup>. Il mare è un Leviatano che tutto inghiotte: durante l'affondamento dell'*Estonia*, coloro che tentavano di salvarsi con le zattere «scomparvero nel nulla»<sup>164</sup>.

---

<sup>154</sup> Ivi, p. 101.

<sup>155</sup> Ivi, p. 166.

<sup>156</sup> Ivi, p. 235.

<sup>157</sup> Ivi, p. 52.

<sup>158</sup> Ivi, pp. 117.

<sup>159</sup> Ivi, pp. 15, 52.

<sup>160</sup> Carlo A. Augieri, *Crisi della rappresentazione e limite del meraviglioso*, cit., p. 16.

<sup>161</sup> Clifford Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1998.

<sup>162</sup> William Langewiesche, *Terrore dal mare*, cit., p. 77.

<sup>163</sup> Ivi, p. 78.

<sup>164</sup> Ivi, p. 179.



Si può stabilire un parallelismo con Quammen, che mette in campo una semiotica del minimo, anzi dell'inframinimo non tracciabile, dell'evento microscopico non percepibile, non protocollabile, che non si vede come non si vedono le tracce lasciate sull'acqua nel libro di Langewiesche: «Se come sospettiamo [...] il virus usa come serbatoi i pipistrelli frugivori dell'Africa centrale, può passare da un animale all'altro anche per via sessuale, o da madre a figlio tramite l'allattamento, o durante il grooming tra gli adulti, o con l'alito, o tramite morsi o graffi [...]. Allo stato attuale della ricerca possiamo solo avanzare ipotesi. Sarà una goccia di urina, caduta da un pipistrello nell'occhio di un altro? O forse la saliva su un frutto condiviso? O qualche parassita ematofogo?»<sup>165</sup>. Sarà una stretta di mano come in *Contagion*?

Possiamo anche in questo caso inscrivere nel presente paradigma concettuale alcuni passi di Sebald. Si considerino per esempio le pagine dedicate a guerre e disastri marini. Descrivendo alcuni episodi del conflitto tra inglesi e olandesi nella seconda metà del XVII secolo (1672) Sebald scrive: «La sofferenza patita, l'intera opera di distruzione trascendono di gran lunga la nostra facoltà rappresentativa, così come si fatica a immaginare l'immane dispendio di forza lavoro [...] che fu necessario per costruire ed equipaggiare veicoli destinati nella maggior parte, e già fin dall'inizio, alla distruzione. Sospinte dall'alito del mondo, quelle creature singolari [...] scivolarono per qualche tempo soltanto sulla superficie del mare, e in un attimo erano già scomparse»<sup>166</sup>. Considerazioni che ritornano simili durante la lettura di un volume fotografico sulla Prima Guerra mondiale<sup>167</sup>, con «le navi da guerra che affondano fra nere esalazioni di nafta»<sup>168</sup>.

La modernità è il tempo in cui si raccontano guai<sup>169</sup>, quella fase della storia iniziata nei secoli XVII e XVIII con l'incremento delle pratiche economiche e di industrializzazione che inaugurano la società del rischio, ricca di incognite e lati oscuri<sup>170</sup>. Forse non è un caso che in un libro che certo abbonda di date come *Spillover*, la soglia temporale prima, anteriormente alla quale non viene menzionato nessun evento, è tutta settecentesca: è il 1728 infatti quando per la prima volta viene usato il termine virus come agente patogeno di malattia<sup>171</sup> ed è il 1788 quando arrivarono i primi cavalli in Australia<sup>172</sup>.

Nella fenomenologia della distruzione rientra il passo della distruzione delle navi ad Alang, così descritta da Langewiesche: «Camminavo in un fumo grasso, fra

---

<sup>165</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 303.

<sup>166</sup> Winfried G. Sebald, *Gli anelli di Saturno* (1995), Milano, Adelphi, 2010, p. 88.

<sup>167</sup> Ivi, pp. 105-106.

<sup>168</sup> Ivi, p. 105.

<sup>169</sup> Graziella Priulla, *Raccontar guai. Che cosa ci minaccia. Che cosa ci preoccupa*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.

<sup>170</sup> Ivi, p. 40.

<sup>171</sup> David Quammen, *Spillover*, cit., p. 272.

<sup>172</sup> Ivi, p. 40.

cumuli di rottami. Vicino, squadre di lavoro trasportavano pesantissime placche d'acciaio aiutandosi coi cori. Cavi, catene, gli argani che gemevano, e finalmente la riva, dove la carcassa di un cargo di centoventi metri costruito in Giappone e immatricolato alle Maldive [...] veniva fatto a pezzi da un esercito di quattrocento miserabili diviso in tre gruppi. L'élite era composta dai tagliatori e dai loro assistenti, che affettavano lo scafo in sezioni di diverse tonnellate. A terra agiva una squadra di operai meno specializzati, che trascinarono con l'argano i pezzi fino a un certo punto della spiaggia, dove li riducevano in piastre di tre metri circa. Infine entravano in azione le masse di semplici portatori, condannati a seguire la parte finale della catena di smontaggio: un pezzo alla volta, si portavano via a spalle l'intera nave» caricandone i pezzi sui camion<sup>173</sup>. Il fruitore di Mediopolis potrà arrivare a questi contenuti o accostarli anche attraverso un altro anello della catena transmediale, il canale fotografico, vale a dire guardando le fotografie di Alang scattate da Sebastião Salgado.

Infine, ci soffermiamo nuovamente sul *topos* del naufragio perché esso possiede un ulteriore risvolto metacomunicativo. La nave che affonda è infatti un'immagine di terrore dilettevole, ancora una volta direttamente iconizzata dai paratesti, da quello di *Terrore dal mare* a quello, per fornire un altro esempio di immagine simile, de *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre* di Christoph Ransmayr<sup>174</sup> [Figura 8].

Compare una *mise en abyme* dei procedimenti di visione del fruitore: «Senza che nessuno potesse fermarla, la zattera si stava avvicinando alla prua mutilata dell'*Estonia*, che a questo punto era quasi completamente capovolta e in procinto di affondare. Tuttavia, proprio all'ultimo momento, quando sembrava che sarebbe andata a sfracellarsi contro lo scafo, la zattera deviò passando sotto l'immenso bulbo di prua, e un attimo dopo, in una confusione da incubo, si infilò in un'immensa cavità nera, che ingoiava le onde. Era la parte finale del ponte auto, la vorace bocca della nave. Sörman [passeggero svedese] pensò che alla fine aveva vinto l'*Estonia* - fra un attimo lo avrebbe preso e trascinato negli abissi. *Era una scena orrenda, che Sörman non poteva più reggere. Voltò la testa dall'altra parte e chiuse gli occhi. Quando trovò il coraggio di riaprirli, la nave era scomparsa*»<sup>175</sup>.

Insieme a quella appena menzionata, piace reputare riassuntiva anche un'immagine che ricalca il titolo di un famoso saggio di Blumenberg, *Naufragio con spettatore*<sup>176</sup>. Di fronte al disastro ambientale causato dalla *Prestige*, con ingenti quantità di nafta e petrolio a inquinare le coste di Portogallo, Francia, Spagna, così scrive Langewiesche: «E mi pare di vedere gli ispettori che assistevano a quelle scene rassegnati. Chiedendosi se davvero ci fosse qualcuno ancora convinto di

<sup>173</sup> William Langewiesche, *Terrore dal mare*, cit., pp. 246-247.

<sup>174</sup> Christoph Ransmayr, *Gli orrori dei ghiacci e delle tenebre* (1984), Milano, Feltrinelli, 2008.

<sup>175</sup> William Lagewiesche, *Terrore dal mare*, cit., p. 192 (corsivo nostro).

<sup>176</sup> Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore* (1979), Bologna, Il Mulino, 1985.

poter tenere a bada il caos»<sup>177</sup>. Da un lato, l'orrore estremo di fronte agli occhi, magari da chiudere per un attimo ma ormai sempre più abituati (e vogliosi) a rimanere aperti, mentre i virus di tutto il mondo, uniti, compiono incessantemente il loro lavoro. Per guardare la Medusa non occorrono in fondo traumi reali (pur non assenti: nuova linfa per il sistema), basta una combinatoria di isotopie e mitemi, un bricolage aggiornatissimo, un postmoderno come prassi produttiva<sup>178</sup>, non necessariamente antiquidatativa, certamente partecipativa, transmediale ed espansa.

Dall'altro, la rassegnazione. Ci si può chiedere se con questa disposizione non venga a completarsi una crisi del paradigma lucreziano: non c'è più uno spettatore che possa sentirsi al riparo, siamo tutti naufraghi. Lo spettatore del *De Rerum Natura* di Lucrezio<sup>179</sup> può osservare a distanza il naufragio altrui, un'opzione che sembra diminuita drasticamente o assente nel mondo contemporaneo. L'orizzontalità della condizione comune è l'orizzontalità non solo del naufrago ma anche quella del naufrago consumatore del proprio naufragio, in una sorta di ludico rito autocannibalico, altra ricaduta nella *ferinitas* prossima ventura.

Si potrebbe quasi pensare alla paura come a un grande gioco in cui si distrugge il proprio mondo. Si può allora concepire la scrittura della paura come rappresentazione, in superficie, di virus, contagi migrazioni e terroristi; la paura generativa e fondamentale consiste invece nell'immaginare la Fine. Però, il gioco della ricombinazione infinita del terrore non prevede la presa d'atto critica: il nostro mondo potrà anche finire, ma è l'unico modello socio-economico-culturale a disposizione e ammesso. Si può così sfruttare la paura e chiudere gli occhi per 'divertirsi', ma per poi ritrovare - fin quando possibile - il nostro mondo. Alternative sono impensabili. Non può sfuggire la natura reazionaria di questo discorso, tipico di un pensiero che ha minato le risorse dell'*agency*<sup>180</sup>: occorre tenersela ben stretta la nostra casa, sarà difettosa ma è attaccata da tutte le parti. Finché dura - ed espunto il pensiero - 'divertiamoci' con la nostra paura.

Andrea Rondini

---

<sup>177</sup> William Langewiesche, *Terrore dal mare*, cit., p. 116.

<sup>178</sup> «La postmodernità ha prodotto un'esplosione della dimensione della cultura che trova espressione: nell'ascesa delle classi creative; nella proliferazione di industrie creative, nella mercificazione della produzione e del consumo di cultura che hanno ridefinito gli standard qualitativi dell'offerta culturale [...]. Si assiste dunque ad un'invasione della cultura in tutti gli ambiti del sociale»; Francesca Ieracitano, *Produzione e consumi culturali. Uno sguardo alle tendenze contemporanee*, Milano, Franco Angeli, 2013, p. 60.

<sup>179</sup> Lucrezio, *De Rerum Natura*, II, 1-4: «Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, / e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquamst iocunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est».

<sup>180</sup> «Mai [...] nel corso della sua storia, l'umanità si è trovata a vivere un tempo così radicalmente contro-rivoluzionario»; Daniele Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 93.

«Griseldaonline» 15 (2015)

<http://www.griseldaonline.it/temi/paura/virus-non-fiction-critica-transmediale-rondini.html>

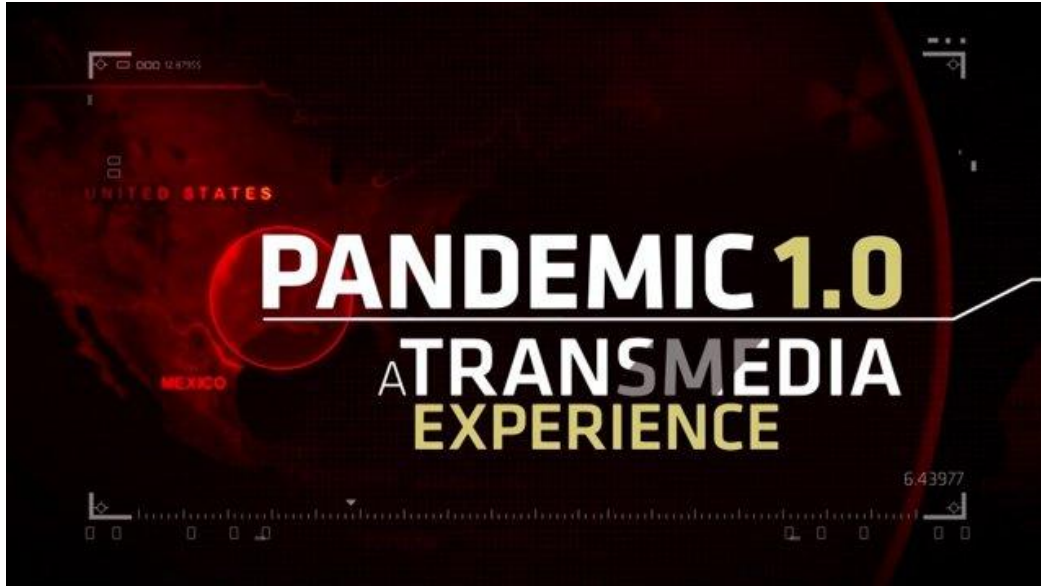
Università degli Studi di Macerata

[andrea.rondini@unimc.it](mailto:andrea.rondini@unimc.it)

«Griseldaonline» 15 (2015)

<http://www.griseldaonline.it/temi/paura/virus-non-fiction-critica-transmediale-rondini.html>

Figura 1



«Griseldaonline» 15 (2015)

<http://www.griseldaonline.it/temi/paura/virus-non-fiction-critica-transmediale-rondini.html>

Figura 2:





«Griseldaonline» 15 (2015)

<http://www.griseldaonline.it/temi/paura/virus-non-fiction-critica-transmediale-rondini.html>

Figura 3:



«Griseldaonline» 15 (2015)

<http://www.griseldaonline.it/temi/paura/virus-non-fiction-critica-transmediale-rondini.html>

Figura 4



«Griseldaonline» 15 (2015)

<http://www.griseldaonline.it/temi/paura/virus-non-fiction-critica-transmediale-rondini.html>

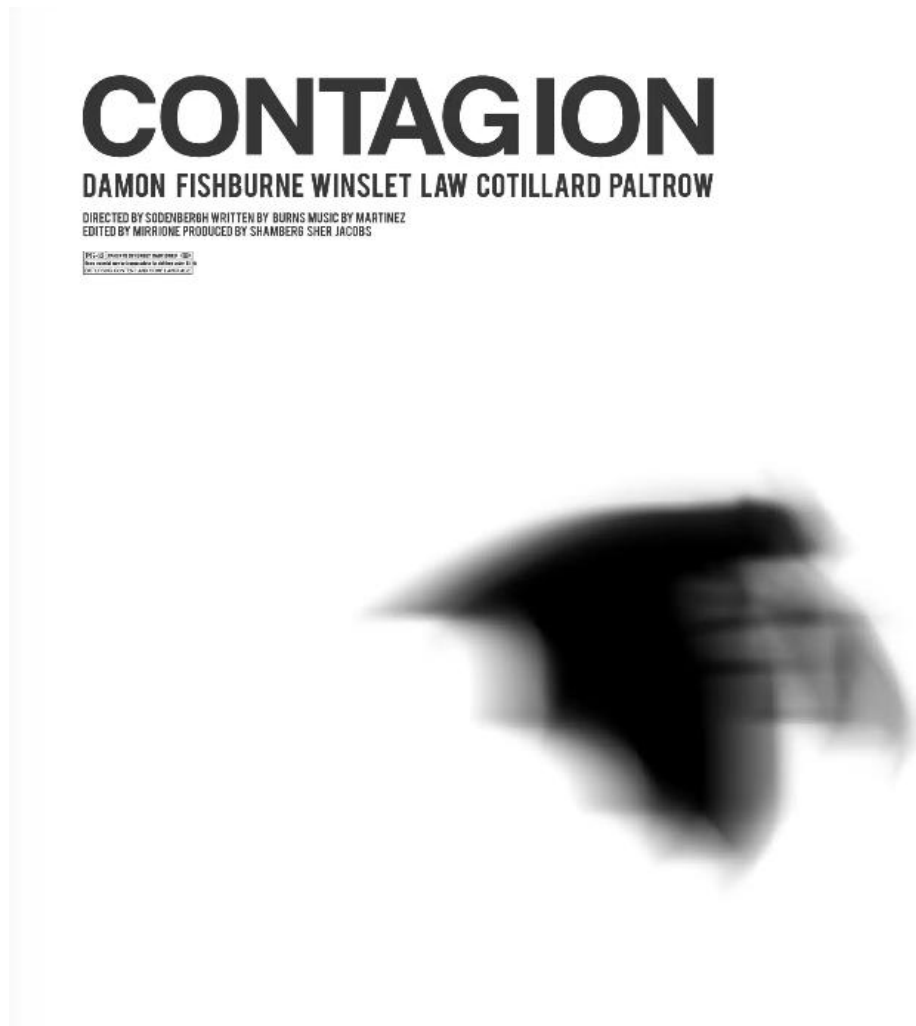
Figura 5



«Griseldaonline» 15 (2015)

<http://www.griseldaonline.it/temi/paura/virus-non-fiction-critica-transmediale-rondini.html>

Figura 6



«Griseldaonline» 15 (2015)

<http://www.griseldaonline.it/temi/paura/virus-non-fiction-critica-transmediale-rondini.html>

Figura 7



Figura 8

