



**Citation:** F. Fastelli (2021) Incarnare il contagio. Destino e colpa nella letteratura della pandemia. *Lea* 10: pp. 3-13. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12839>.

**Copyright:** © 2021 F. Fastelli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

# Incarnare il contagio Destino e colpa nella letteratura della pandemia

*Federico Fastelli*

Università degli Studi di Firenze (<[federico.fastelli@unifi.it](mailto:federico.fastelli@unifi.it)>)

## *Abstract*

This article analyses the representation of the pandemic in modern and contemporary literature, according to a thematological perspective. It aims to show the way in which the motives of guilt and destiny are inevitably mixed, through some declinations of the theme proposed by great writers – from Defoe to Camus, from Saramago to Philip Roth.

*Keywords:* Comparative Literatures, Pandemic, Plague, Thematology, Theory

Approcci funzionalistici al testo letterario ci invitano da qualche decennio a considerare la letteratura come una sorta di palestra dell'immaginazione. Attraverso l'esperienza della lettura diventiamo più flessibili, duttili, capaci di fronteggiare eventi mai accaduti nelle nostre esistenze reali, ma di cui abbiamo fatto esperienza in eterocosmi simulati dalla letteratura. Leggere dilata le nostre abilità pratiche, affina le nostre ragioni etiche e politiche. Possiamo stimolare, attraverso l'interazione con i testi letterari, le nostre abilità adattive, non diversamente da come si sviluppano bicipiti e pettorali con i manubri e le flessioni.

Che tutto questo sia vero o no, condivisibile o meno sul piano degli indirizzi disciplinari delle storie e della teoria della letteratura, interessa per adesso relativamente poco. Dubito che se i governanti del mondo o tutti i nostri concittadini avessero letto *Il diario dell'anno della peste* (1722) di Defoe, *I Promessi sposi* (1840) di Manzoni o *la Peste* (1947) di Camus avrebbero affrontato l'emergenza pandemica attuale in maniera più coerente ed efficace. Harold Bloom (1994) diceva proverbialmente che leggere i grandi capolavori della letteratura non farà di noi dei cittadini migliori. A parte il massimalismo della sentenza, il mio intervento è in linea con la sua affermazione. Mi pare assai più opportuno, in questo contesto, e considerata la natura dell'evento, discutere della funzione della letteratura rivendicando

per questo sapere, ancora per quel che penso specifico e distinto da ogni altro, ma ovviamente a ogni altro relato, un potere catartico ed uno esorcistico, che intendo e rappresento qui da una posizione direi storico-essenzialistica. Non si tratta, voglio chiarirlo, di difendere in maniera vetero-umanistica la letteratura come monumento, ma di misurare la ricaduta pragmatica, o, si potrebbe dire, gli usi che l'analisi di alcuni testi letterari può comportare di fronte a grandi interrogativi posti dalla storia, come quello della situazione provocata dal Covid 19.<sup>1</sup> In questo senso, l'istanza critica che tematizza pandemie e contagi dovrà intendersi già per sé come un'interpretazione e l'interesse per l'ambiguità dell'intreccio tra colpa e destino testimoniato dal tema come una scelta di campo rispetto ai compiti e ai limiti del fatto letterario. Da una parte, la letteratura capta e assorbe dalla realtà storica la sostanza della sua rappresentazione. Dà così forma e senso (o non senso), di volta in volta, agli argomenti fondamentali dell'esistenza, dalle paure più profonde, come quella della morte, ai sentimenti che in qualche modo le eludono, restituendo talvolta quei racconti sollazzevoli, direbbe forse Giovanni Boccaccio, che ci lasciano dimenticare la condizione precaria e infinitamente piccola della nostra vita. Dall'altra parte, come è noto, la creazione letteraria informa e di fatto crea o contribuisce a creare la realtà, dando consistenza a ciò che prima non ne aveva, e organizzando, almeno in ambito narrativo, con la messa in azione di personaggi in uno specifico mondo possibile, i modelli di ciò che è pensabile, dicibile, visibile e scrivibile. Se, come sappiamo da Adorno, la registrazione della storia degli uomini che ci consegnano la letteratura e le arti in generale è più esatta di quella dei documenti, ciò avviene per la loro costitutiva ambiguità. Che qualcosa sia pensabile o dicibile, che se ne possa o se ne sappia dare rappresentazione visiva o verbale, ha poco a che fare con la sua concreta praticabilità o anche con l'antica, premoderna facoltà dell'esperienza. In primo luogo, perché la modernità, come Benjamin ci ha insegnato, può e sa esprimere, almeno attraverso le arti verbali, per esempio con il romanzo, esattamente l'impossibilità del fare e contemporaneamente avere esperienza di qualcosa, mentre non sa o non può affermarla. In secondo luogo, perché la straordinarietà dell'evento che cerchiamo qui di registrare è per definizione qualcosa che esorbita dal quotidiano e che, perciò, non potrebbe essere comunque tradotto in esperienza, se non come eccezione, turbamento, sconquasso esistenziale e sociale che in numerose rappresentazioni classiche si accompagna effettivamente all'ira di una qualche divinità.<sup>2</sup> Così avviene, ad esempio, nella tradizione biblica (*Esodo* 9:14; *Numeri* 11:33; *Salmi* 89:23; *Isaia* 9:13) e in quella greca, dal primo Libro dell'*Iliade* all'*Edipo Re* di Sofocle. La pratica esorbitante rispetto al senso comune ne giustifica all'opposto la necessità memoriale: non la comprensione, non le istruzioni per affrontarla – per quanto non manchino abocchi narrativi apparentemente indirizzati a tale scopo, come ad esempio le precise indicazioni dell'H.F. di Defoe ai lettori futuri, cioè a quei lettori degli anni venti del Settecento alle prese con una nuova ondata di peste, che peraltro tanto contribuirono alla sua fortuna – ma piuttosto la testimonianza di come l'accertamento storico si leghi sempre in caso di pandemia ad una dimensione allegorica. In altre parole, la rilevanza dell'evento assume sempre, rispetto all'etica, all'assiologica e alla politica della vita associata, una funzione di faglia, una rottura storica che reimposta i parametri con cui si giudica il mondo. Come ha scritto Susan Sontag, l'orizzonte della malattia contagiosa non è mai soltanto medico (1978, 11).

<sup>1</sup> Tra questi usi devo segnalare quello possibile di una lettura più direttamente politica delle forme letterarie attraverso cui si è rappresentato il contagio, da Defoe ad oggi, così come suggerito dall'eccellente lavoro di Antonio Tricomi, *Epidemic. Retroversioni dal nostro Medioevo* (2021). Purtroppo il libro in questione è arrivato sulla mia scrivania troppo tardi (sono ormai in fase di correzione di bozze) per poterne tenere conto in maniera compiuta nel saggio.

<sup>2</sup> Si veda a tal proposito la bella antologia *Contagiarsi!* curata recentemente da Valentina Conti per l'editore Clueb.

Ho citato poco fa Boccaccio non per caso, ma perché è un ottimo esempio per avviare il nostro discorso: conosciamo tutti la reale situazione storica in cui il grande certaldese ambienta il suo *Decameron*. La cornice cui reagiscono i dieci narratori, in fuga della peste nera che colpì la città di Firenze tra la primavera e l'estate del 1348, è a distanza di quasi sette secoli, una delle più vivide testimonianze di quella terribile tragedia umana. Naturalmente la risposta esorcistica a ciò è la messa a punto di un *topos* letterario assai noto, quello di poter eludere o differire la morte con il racconto, con la parola, con la viva rammemorazione delle quotidiane facezie. Che il lettore dimentichi presto la cornice terribile in cui le narrazioni boccacesche si alternano fa parte degli scopi della macchina narrativa medesima, che perciò è anche immediatamente catartica. L'accertamento storico, invece, appare di per sé come una testimonianza di sopravvivenza (che in altri casi è esplicitamente tematizzata dal ruolo di un narratore-testimone) capace di far convivere fiction e non-fiction entro un medesimo orizzonte di verità. Un orizzonte nel quale la narrazione si nutre del vero misurabile, il vero storiografico, aspirando ad un vero d'altra natura, un vero che, come ha sostenuto in numerose occasioni Tzvetan Todorov (soprattutto 2007), è un vero interpersonale ed esemplare. Ciononostante, all'interprete smalzato del *Decameron* non resterà oscura la stridente opposizione tra l'"orrido cominciamento" consegnato all'introduzione, e dunque al contesto fiorentino della peste, e il lontano far festa – due miglia sono poche, ma bastano –, apparentemente così poco caritatevole della brigata. La questione, già discussa nei secoli, e moltissimo nel Novecento, ci interessa qui solamente perché stabilisce una sorta di dialettica tra amor di carità e amor proprio, disegnando nei fatti un conflitto tra colpa individuale e destino collettivo, che ritroviamo spesso nella rappresentazione letteraria della peste e della pandemia in epoca moderna e che fa da specchio all'avvento dell'epidemia medesima, quasi sempre avvertita come colpa collettiva capace di travolgere i diversi destini individuali. La storia, le ideologie, la morale e le luci retrospettive degli interpreti riempiranno questo stesso pattern di multiformi e diversissimi contenuti, ma il chiasmo logico che unisce la pratica di un falso bene, per così dire, alla responsabilità pubblica, così come alla sopravvivenza privata e al vero bene, se si accettano questi termini, è comune a moltissime declinazioni del racconto del contagio. È anzi, potremmo dire, parte essenziale di quella strana uniformità nel trattamento letterario del tema della peste che già nel 1974 René Girard connetteva al configurarsi della malattia come processo di distruzione delle specificità e delle differenze, alla sua azione livellante che intanto promuove il caos in quanto trasgredisce le differenze tra una classe sociale ed un'altra, e conduce da ultimo alla loro abolizione. L'antropologo francese metteva correttamente in luce, in ordine alla propria intuizione, la consuetudine tematica di opere diverse e distanti nel tempo di collegare in maniera analogica il contagio e la violenza sociale (cfr. Girard 1974, 834-35). D'altra parte, nella stessa opera di Boccaccio, la fuga della brigata non era occasionata tanto dalla malattia, ma, come si sa, dalle sue distruttive conseguenze morali e sociali, e l'allontanamento diventava quindi propedeutico al riscatto di quei valori umani preservati dai dieci come in una minima arca secondo regole ferree, e ricondotti poco dopo l'inizio dell'avventura in una Firenze ancora appestata. Invece, la necessità di un capro espiatorio cui Girard si riferisce, nel senso di un soggetto verso cui l'anarchica e selvaggia brutalità della rabbia sociale possa trovare sfogo e quindi risolversi mi pare costituisca tuttavia soltanto lo sfondo collettivo e davvero molto astratto delle narrazioni prese in considerazione. È verissimo, come Girard afferma, che nelle versioni letterarie occidentali dell'epidemia, e specialmente in quelle che riguardano la peste, si assiste ad una sorta di assimilazione tra la malattia e alcuni fenomeni legati all'ordine e al disordine civile, culturale e politico. È altrettanto vero, però, che molto spesso su quel caos intervengono o semplicemente si collocano le vicende di uno o più personaggi, si ridisegna il tempo della loro esistenza, la situazione precedente alla pandemia e quella che essi si trovano a vivere dopo

entrano sempre in un qualche conflitto. Nelle versioni moderne del tema, è il rapporto tra il soggetto e il corpo sociale in preda all'orrore e alla morte a schiudere una dimensione etica ed una apocalittica, che, solo in alcuni casi, prevedono il raggiungimento di un nuovo equilibrio attraverso l'espiazione della colpa o lo sfogo rituale della violenza.

Dal finto *Diario* di Defoe, all'opzione manzoniana dei componimenti misti di storia e di invenzione, testimoniare l'epidemia diventa quasi sempre un'interrogazione sul rapporto tra il singolo sopravvissuto e la comunità. La peste che colpì Londra nel 1665, narrata dal sellaio H.F. nel suo *Diario dell'anno della peste*, così come quella che colpì Milano nel 1630, immortalata negli impressionanti capitoli XXXI-XXXIV dei *Promessi sposi*, non esauriscono la propria dimensione universale né con l'accurata ricostruzione documentaria condotta da Defoe e da Manzoni, né con lo sfondo allegorico del conflitto tra violenza e ordine. In entrambi i casi citati, pur così diversi e distanti nel tempo, la costruzione finzionale si serve della storia e della sua fattualità, ma riproietta poi sulla storia stessa una vicenda esemplare di destini e di scelte che è interrogazione di senso, o più spesso di non-senso, in cui pubblico e privato, bene e male, destino e colpa interagiscono.

Nel *Diario* di Defoe, per esempio, la decisione del narratore di restare a Londra e sfidare il morbo si contrappone eticamente e fatalmente al lungo racconto nel racconto dei tre viaggiatori che tentano la fuga dalla città e si accampano, insieme ad altri viaggiatori, in diversi villaggi di campagna, senza mai trovare tregua. Anzi, in qualche modo, l'eccezionale e quieto destino del narratore – la cui casa, alla fine del diario, sarà una delle due del vicinato a non essere stata colpita dal morbo – stupisce per contrasto rispetto a quello assai più terribile capitato in sorte, o meglio secondo provvidenza, agli altri personaggi di cui ci racconta le vicende. La scelta di restare a Londra, rispetto alla quale il caso diventa fato, sembra anche il motore principale di una riflessione sulla natura del destino e della colpa. Il tempo ulteriore della narrazione (e dunque la consapevolezza retrospettiva che solo un testimone può avere) ridefinisce gli accidenti occorsi entro una dimensione provvidenziale: nella prima parte del suo racconto, H.F. riporta un dialogo con il fratello maggiore, tornato da poco dal Portogallo e pronto alla fuga dalla City, con la famiglia, in direzione del Bedfordshire. Con lui H.F. si consiglia su cosa sia più opportuno fare. Lasciare la città, significa abbandonare gli affari e dunque gli investimenti, per salvaguardare la salute. Restare, al contrario, vuol dire privilegiare il lavoro rispetto all'incolumità. Cos'è più saggio: rimettere nelle mani di Dio la salute o i beni materiali? Secondo il fratello pare senz'altro più ragionevole consegnare alla volontà divina questi ultimi. H.F., persuaso del ragionamento, cerca di partire, ma non ci riesce per una serie di apparenti casualità che nel momento in cui narra sono diventati "Intimations from Heaven of what is his unquestion'd Duty to do in such a Case" (Defoe 2003, 10). Il fratello ribatte prontamente che la sua è una lettura davvero ingenua della logica provvidenziale: non è infermo, non è fisicamente impossibilitato alla partenza. Si comporta come i turchi e i maomettiani dell'Asia, che, credendo in una cieca predestinazione, ignorano l'azione determinante del libero arbitrio, e muoiono a migliaia in caso di pandemie. H.F. è nuovamente incerto, ma nel corso dell'ultima notte che il fratello gli concede per prendere una decisione ed eventualmente partire con lui, legge il Salmo 91, aprendo casualmente la Bibbia:

He is my refuge, and my fortress, my God, in him will I trust. Surely he shall deliver thee from the snare of the fowler, and from the noisome pestilence. He shall cover thee with his feathers, and under his wings shalt thou trust: his truth shall be thy shield and buckler. Thou shalt not be afraid for the terror by night, nor for the arrow that flieth by day: Nor for the pestilence that walketh in darkness: nor for the destruction that wasteth at noon-day. A thousand shall fall at thy side, and ten thousand at thy right

hand: but it shall not come nigh thee. Only with thine Eyes shalt thou behold and see the reward of the wicked. Because thou hast made the Lord which is my refuge, even the most High, thy habitation: There shall no evil befall thee, neither shall any plague come nigh thy dwelling [...]. (Defoe 2003, 7)

Decide perciò di restare. È interessante notare, dal nostro punto di vista, che l'attività memoriale del *Diario* si giustifica proprio in base alla natura di penitenza e gratitudine che segue questa decisione. L'aver intenzionato il caso, per così dire, cioè aver accettato in tutta la sua imponderabilità la volontà di Dio, il timore e il rispetto per il suo altissimo giudizio, lega insieme libero arbitrio umano e volontà divina. Come ha notato Sergio Givone (2012), la peste unisce in un uno il cielo e la terra, la fisica e la metafisica. Sebbene debba essere considerata come un morbo naturale, che si diffonde tra gli uomini per ragioni umane e non sovranaturali, è proprio secondo le leggi della natura, e non con la loro sospensione, che si compiono la volontà divina, la sua vendetta, i suoi castighi, ma anche la salvezza e il perdono. Il *Diario* è insomma un atto di fede: l'essere stati risparmiati, l'aver scampato miracolosamente alla furia corrottrice del morbo (cfr. Gomel 2000) sono le condizioni necessarie e conseguenti "to prompt due impressions of the awe of God on the minds of men on such occasions" (Defoe 2003, 193).

Anche nei *Promessi sposi*, come si sa, l'insensibile peste sovrintende i destini dei personaggi, misura le colpe e si innerva entro una logica provvidenziale incarnandosi attraverso la storia possibile della fiction nella storia fattuale della storiografia. La malattia colpisce sia Renzo che Don Abbondio, ma uccide Don Rodrigo e Don Ferrante, diventando in qualche modo la chiave della vicenda e lo strumento attraverso cui Lucia può sciogliere il suo voto. Attraverso la peste, la misericordia divina fa il suo corso, ma segue una via assai più tortuosa di quella lineare e molto opportunistica che Manzoni farà descrivere a Don Abbondio dopo la sua guarigione. La malattia non è infatti un semplice castigo divino, non si limita a colpire chi se lo merita. Piuttosto è la provvidenza che discrimina salvezza e dannazione. Come sappiamo da una messe infinita di studi sull'argomento, e specificamente dal lavoro eccezionale di Ezio Raimondi (2000), la ricerca di Lucia da parte di Renzo sullo sfondo di un "universo dominato dalla morte" (183) ha la capacità di rinnovare "il vecchio mito della *quête*" (184) e garantisce con ciò la riemersione della vera giustizia. L'"eroe cercatore" attraversa l'orrore come una prova iniziatica, scopre la "benevolenza" che sola "può sottrarre l'uomo alla disperazione" (183) e si ritrova di fronte a padre Cristoforo, al capitolo XXXV, con una disposizione d'animo del tutto mutata e di fatto capace di mettere da parte la falsa idea di farsi giustizia per sé. A ingiustizia subita non può seguire ingiustizia perpetrata. La rabbia che cede alla pietà di fronte a Don Rodrigo morente è allora il frutto principale dell'esperienza della discesa infera al Lazzaretto, oltre che della saggia guida di Cristoforo, la cui voce riecheggerà più tardi nelle poche parole che Renzo apporrà alle sollevate lodi per la giustizia sommaria portata dalla peste, pronunciate da Don Abbondio nell'idillio finale: "Io gli ho perdonato di cuore", ripeterà Renzo.

Anche l'orizzonte di accertamento allegorico, sia nel *Diario* che nei *Promessi sposi*, passa in poche parole dal rapporto tra la testimonianza come sopravvivenza al male, come memoria del flagello (che è sempre anche testimonianza storica) e la giustizia. Sia che essa operi come colpa espiata di quello stesso male, come avviene per Renzo, oppure come immunità inspiegabile, miracolosa, della quale si deve solo rendere grazia, come per H.F., poco importa: il precipitato specifico della *mimesis praxeos* letteraria tiene ancora insieme la colpa e il destino. Del resto, ciò può avvenire anche fuori dalla storia. Possiamo pensare a tal proposito ad una tradizione parallela a quella sin qui tracciata, nella quale la proiezione apocalittica sposta in avanti (o talvolta di lato) il giudizio ultimo sulla salvezza o sulla condanna degli uomini, e piuttosto traduce la paura della pandemia attraverso la rappresentazione della scomparsa della civiltà stessa, come

avviene, in maniera pionieristica ne *L'ultimo uomo* (1826) di Mary Shelley. La narrazione dei fallimentari tentativi dei quattro protagonisti di sfuggire alla peste che sta progressivamente uccidendo tutto il resto della popolazione fonda un vero e proprio *topos*, ripreso in innumerevoli occasioni dalla letteratura successiva. Una variazione significativa di questo modello si trova in racconti che si concentrano sulla sopravvivenza post-apocalittica di esseri umani, come il Lionel di Shelley, scampati al morbo e trapiantati in una realtà distopica. Ciò avviene, per esempio, nel geniale racconto di Jack London, *Il morbo scarlatto* (1912). Qui, la vicenda è ambientata molti anni dopo che un distruttivo morbo ha quasi spazzato via l'umanità dalla faccia della terra. I sopravvissuti, riorganizzati in piccole e retrograde tribù, sono culturalmente retrocessi ai primordi e la memoria della civiltà è consegnata ad un vecchio personaggio che conserva il dono del racconto. Colpisce che la sua testimonianza venga schernita dagli ottusi nipoti che l'ascoltano. Eppure, si intende anche che, in almeno uno di loro, Edwin, quel racconto diventi presto un possibile mezzo per legittimare il potere senza l'uso della forza. Attraverso la memoria e, soprattutto, con l'incanto persuasivo della retorica del vecchio nonno – non per caso raffinato professore di letteratura inglese nel mondo civile, prima del morbo – il giovane immagina di poter dominare i suoi cugini Labbro Leporino e Hoo-Hoo. L'astuzia e l'attitudine al comando, in futuro, saranno qualità essenziali all'esercizio del potere. Come dire, anche, che la storia, quasi azzerata dalla violenza del morbo, è comunque destinata a ricominciare e a ripetersi. Ma, nello stesso modo in cui prima o poi verrà nuovamente inventata la polvere da sparo, e gli uomini si faranno di nuovo macellatori dei propri fratelli per innalzare a gloria la grandezza della propria civiltà, così i microorganismi attenderanno ancora alla permanenza della stirpe umana sul pianeta, in un ineludibile rincorrersi di vita e di morte, di civiltà e di barbarie, di tradizione e oblio. Il racconto, allora, non testimonia soltanto del caso che ha risparmiato il vecchio James Howard Smith dal contagio, di modo che possa comunque compiere il proprio mandato pedagogico, rappresentare la propria differente eleganza in un mondo crudele e rozzo, ma anche del destino di frustrazione pagato dall'intelligenza alla stupidità, nel corso della storia. È chiara quindi la dimensione allegorica: l'effetto apocalittico del morbo ha solo ridotto ai minimi termini gli elementi che da sempre costituiscono la società. Ha riportato alla propria radice di sopraffazione violenta i voraci appetiti della classe dominante. London, in questa maniera, apre la strada a una tradizione post-apocalittica cui appartengono opere molto note come *L'ombra dello scorpione* (1978) di Stephen King, nelle quali, assai spesso, la condizione esistenziale dei sopravvissuti e gli scontri tra clan per una certa idea di come o, per esempio, dove ricostruire la società appaiono le descrizioni criptate della condizione conflittuale del mondo reale.

In altri casi, invece, è la paura del contagio a venir rappresentata allegoricamente. Ciò capita, per esempio, con la creazione di figure mostruose che lo incarnano, come i vampiri. In *Io sono leggenda* (1954), di Richard Matheson, i meccanismi – leggendari, appunto – che stanno alla base della nascita dei mostri vengono addirittura tematizzati attraverso la parabola dello stesso protagonista, Robert Neville. Ultimo *Homo Sapiens* in un mondo di vampiri (anche in questo caso divenuti tali a causa di un germe contagioso), Neville si deve arrendere all'avvento di una nuova società nella quale è lui il nemico spaventoso, il diverso da temere ed esorcizzare. La sua condanna a morte coincide con la creazione di una sorta di mito destinato a spaventare generazioni e generazioni di vampiri. Al lettore non resta che ripensare e riscrivere l'essenza del vampiro per eccellenza: Dracula da spaventosa minaccia degli equilibri della vita associata, appare in fondo come una specie di soggetto subalterno, perseguitato e cacciato, spaventato e solo. Ma si pensi, sempre a proposito della paura del contagio, anche alla risemantizzazione moderna della figura folklorica haitiana dello zombie, resa universalmente celebre da numerosissime produzioni cinematografiche e televisive. Come ha scritto la specialista Elizabeth Outka

(2019), essa trova una prima e decisiva trasformazione nell'opera di Lovecraft, probabilmente in rapporto più o meno consapevole con il problema delle sepolture nel contesto dei tardi anni Dieci, per le conseguenze della Prima guerra mondiale e della pandemia di febbre spagnola. Secondo Jeffrey Cohen, uno dei fondatori della cosiddetta *Monster Theory* (1996) – una branca di studi che analizza la rappresentazione letteraria e culturale dei mostri – gli uomini creano mostri per poter aver la meglio sulle proprie paure. Creiamo mostri per poterli vincere, assecondando un potere di dominio sulle nostre creazioni, appunto di controllo del *poiein* di cui si sostanzia, da sempre, l'arte, e non solo quella verbale. Ma le nostre paure sono assai più difficili da vincere che non i mostri di carta delle nostre storie. E la letteratura, in ultima istanza, insegna semplicemente a convivervi.

Tutt'altra questione è invece quella che riguarda la dimensione allegorica del contagio come malattia morale, come corruzione della dimensione umana. Nel corso del Novecento si potrebbero segnalare numerosi esempi, il più noto e discusso dei quali è forse contenuto tra le pagine della *Peste* di Albert Camus. Si dovrà notare intanto il rovesciamento della dimensione della giustizia, non più celata per paradosso dietro la morte nera, né sovrintesa dall'alto da forze imperscrutabili, ma incarnata da un gruppo di personaggi impegnati nella lotta contro la malattia. A Orano, nell'Algeria francese, l'incredulità per il diffondersi del virus della peste si tramuta in emergenza esistenziale e medica prima che la coscienza sia riuscita ad elaborare il ruolo fondamentale ricoperto dal flagello rispetto alla libertà umana. Sorprendente è la vittoria finale della civiltà contro la peste, una contraddittoria e momentanea affermazione dei sopravvissuti, carica di un ottimismo artificiale e di perdite irreparabili e inaspettate proprio nei giorni felici in cui il morbo sembra recedere. Il punto sottolineato da Camus è che l'umanità, semplicemente, non è mai libera come crede: ognuno è continuamente chiamato ad una scelta. La vicenda, narrata retrospettivamente dall'eroico dottor Bernard Rieux, insiste proprio sul bivio morale dell'individuo che cerca di difendersi dal pericolo del non-senso: l'indifferenza o la solidarietà, l'amore privato e magari la fuga, tante volte invocati nel racconto dal giornalista Rambert, oppure il sacrificio di ogni egoismo per una speranza collettiva? Il materiale della tradizione pandemica e in particolare del modello di Defoe è ridisposto entro una logica di impegno che naturalmente assume, come è stato notato nel tempo da molta parte della critica, un chiaro carattere meta-storico: l'oppressione dei cittadini di Orano è la stessa oppressione – lo dichiara più volte lo stesso Camus – dei cittadini francesi durante l'occupazione nazista. Lo spirito di cooperazione e di solidarietà che alla fine trionfa non è diverso da quello che ispira la Resistenza. D'altra parte, le parole del *Robinson Crusoe* con cui il romanzo si apre sono piuttosto trasparenti: “il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas” (Camus 1972, 7). Anche ne *La peste* il tempo della narrazione è ulteriore. Tuttavia, la particolare costruzione con cui l'autore tiene nascosta l'identità del suo narratore fino alle pagine conclusive è indice del fatto che la sopravvivenza non è più una ragione sufficiente per l'innescare della memoria, né l'effetto di una qualche provvidenza divina. La neutralità testimoniale di H.F. trova il proprio opposto nel coinvolgimento diretto, nella serrata lotta al morbo di Rieux: non solo questi narra le proprie vicende rappresentandosi in terza persona e si svela una volta sconfitta la peste, ma è proprio questa scelta impersonale, l'aver posto i bisogni della comunità sopra i propri egoismi d'individuo, a conferire all'intero ordito del personaggio-narratore la dimensione epica del noi. Quel “noi tutti” che più volte Rieux utilizza nel suo racconto non riguarda infatti l'umanità *tout court*, ma quella parte d'umanità che reagisce al male. Se già il buon sellaio H.F. aveva insistito sulla necessità di rendere onore a “men, as well clergy as physicians, surgeons, apothecaries, magistrates, and officers of every kind, as also all useful people who ventured their lives in discharge

of their duty” (Defoe 2003, 225), qui Rieux con il suo altissimo esempio elegge in maniera implicita quella parte di popolazione che resiste a rappresentare la giustizia per tutti gli altri. Tuttavia, in questa esibita incarnazione volontaristica del bene contro il male, è interessante e straordinario da un punto di vista letterario lo sfondo ambiguo rispetto al quale questo eroismo è, diciamo così, auto-narrato e quindi auto-assunto. Come ha fatto notare Robert Solomon (2006, 120 e sgg.), Rieux appare un personaggio fin troppo freddo, eccessivamente razionale, privo di umorismo e molto zelante nella sua disperata e inefficace battaglia contro la peste. La sua irredenta caparbia gli conferisce, certo, la statura dell’eroe. Tuttavia, il romanzo, attraverso le figure di Jean Tarrou, che al contrario possiede distacco e senso dell’ironia, di Joseph Grand, che impersona la mediocrità dell’uomo comune (e si noti il sarcasmo onomastico) e di padre Paneloux, che contrappone al suo agnosticismo materialista l’abbandono alla verità della Creazione (cfr. Givone 2012), scarta decisamente dall’assegnare al solo eroismo un mandato salvifico (cfr. Cook 2009, 41-42). Come non identificarsi, in effetti, con l’oscillazione esistenziale così umana di Rambert, con il suo sfiante dilemma (Hollahan 1976, 378-79) tra evadere dalla Orano chiusa per peste e raggiungere la fidanzata rimasta a Parigi, o restare con il Dr. Rieux, Grand e con padre Paneloux al servizio dei malati per combattere il morbo? L’allegoria della peste come nazismo, già di per sé molto limitante per gli obiettivi dell’opera, si allarga così sino a cingere con le fattezze dell’assurdo, del non-senso, la condizione precaria dell’intera umanità, della vita: tutti gli uomini, in qualche modo, sono appestati. Per questa ragione, lo sforzo etico incarnato da Rieux opera a vuoto, ripete sé stesso quasi narcisisticamente, si carica cioè anch’esso di una sua parte di colpa, o meglio di una colpevole cecità.

Uso questo termine con un po’ di malizia. Mi preme infatti sottolineare, a questo punto, le ragioni che scopertamente collegano il romanzo di Camus con due dei più importanti romanzi degli ultimi trent’anni, almeno a mio avviso. Il primo è il capolavoro pubblicato da José Saramago nel 1995, il cui titolo, che l’editore italiano ha volontariamente abbreviato, recita letteralmente *Saggio sulla cecità* (1995). Un’automobile si ferma ad un semaforo e non riparte. L’uomo alla guida esce dal veicolo, ed è cieco, inspiegabilmente. Il romanzo inizia così, in una terribile, ma presto universale, assenza di senso. La malattia dell’automobilista è contagiosa, incomprensibile, assurda, un po’ come la peste dell’insonnia che colpisce la Macondo dei *Cent’anni di solitudine* di Márquez (1968). La scienza medica e le autorità non possono e non sanno riconoscerla, né gestirla. I primi ciechi vengono presto rinchiusi in un ex-manicomio. Ma ormai è troppo tardi, il flagello ricade su tutta la città. Violenze, disordini, morti sconvolgono gli assetti sociali in una lotta disumanizzata per la sopravvivenza. E in questo contesto, il primo gruppetto di malati, sotto la guida di una donna ancora vedente e di un cane, cerca di riorganizzare la società, o di resistere quanto meno alla barbarie e al caos. L’interrogazione etica sulla nostra società, amplificata dalla presentazione estremamente generica dei personaggi, privi di nome, riprende il filo delle considerazioni profonde mosse da Camus nella sua *Peste*. Come scrive lo stesso Saramago “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (Saramago 1995, 310). È interessante che questa spietata analisi passi proprio attraverso i motivi della pandemia, che di fatto già leggevamo in Defoe, e che *Cecità* riorganizza e risemantizza rendendone generico e dunque non più identificabile l’orizzonte allegorico: la separazione e l’isolamento dei malati, l’insuccesso delle misure di contenimento, la violenza con cui l’autorità deve imporre delle norme emergenziali, la superstizione e il pregiudizio contro i presunti untori, la carneficina che segue le scellerate decisioni del potere, e che trasforma la lotta per la sopravvivenza in un brutale teatro dove l’uomo cieco macella un altro uomo, altrettanto cieco, e prima o poi viene a sua volta macellato, ecco, tutto questo non è l’eccezione. È l’immagine, forse un po’ straniata, sicuramente estremizzata dell’irrazionalità

della condizione umana (Baptista-Bastos 1996, 65). È come se il morbo bianco, accecando questi personaggi di cartone, bidimensionali e minimi, strappasse il filtro della nostra fantasia, il frame ideologico che ordina la realtà, fino a rendere visibile al lettore, così come all'unico personaggio immune della vicenda, la moglie del medico, la vera, terrificante conformazione del Reale. Siamo tutti appestati, siamo tutti ciechi, siamo tutti maledetti: ciascuno di noi ha la sua parte di colpa. Perciò, il reale, visto senza filtri ideologici, è insopportabile.

Cosa si può opporre a tutto questo destino di colpa? Non certo l'eroismo alla Rieux. Nemmeno la forza della testimonianza di H.F. Non v'è la minima possibilità di redenzione come effetto della provvidenza divina. Incarnare il bene, forse, potrebbe significare imparare a morire insieme. Non donarsi alla morte, ma resistere alla tentazione di pensare bestialmente all'affermazione della vita come violenta sopraffazione della vita altrui. In fondo, come anche Camus sembra già alludere con la figura di padre Paneloux, la pietà, l'amore, la compassione non possono esercitarsi se non come eccezioni nella società così come viene organizzata dal potere (Jenkins 2018). Per diventare norma, questa diversa idea di umanità deve sfruttare le lacune del potere stesso, deve insinuarsi negli spazi lasciati sorprendentemente non presidiati dall'arroganza egoistica del male, ma anche da quella altrettanto egoistica del bene. Il sacrificio e la pietà rappresentati dalla moglie del medico, risparmiata dal morbo, funzionano proprio in uno spazio eccezionale e incustodito, una minima comunità umana che somiglia alla brigata del *Decameron*, una microsocietà che dovrebbe farsi nucleo fondativo della società del futuro per la capacità di rinunciare all'amor proprio a favore di quello collettivo. Ma coerentemente con un invincibile nichilismo di fondo, il mal bianco che rende ciechi, così come era arrivato, se ne va, ignorando destini e sforzi di neo-civilizzazione, e mostrando in questa sua indifferenza la propria vera natura di momentanea, terribile, irragionevole parentesi di lucidità.

Il secondo romanzo che utilizza, questa volta in maniera decisamente indiretta, la metafora della vista in riferimento ad una pandemia è *Nemesi*. L'ultimo lavoro di Philip Roth, datato 2010, allude infatti, allo stesso tempo, sia alla *Peste* di Camus, sia, in maniera palese, all'origine tragica della rappresentazione di ogni pestilenza letteraria, ovvero all'*Edipo re* di Sofocle, e dunque alla metaforica cecità del protagonista. Nella prima parte del romanzo, ambientata nell'estate del 1944, una terribile epidemia di polio attraversa il New Jersey, mentre in Europa e nel Pacifico infuria la Seconda guerra mondiale. Il ventitreenne Bucky Cantor, insegnante di educazione fisica presso un campo estivo della città di Newark, non è stato chiamato alle armi e si trova a fronteggiare la malattia. Da bravo insegnante, resta accanto ai suoi allievi, cerca di rendersi utile quando si ammalano e resta vicino alle loro famiglie quando purtroppo muoiono. Nella seconda parte, Bucky sperimenta quello stesso conflitto che prima di lui era capitato a H.F. e poi a Rambert: restare a Newark per aiutare e alleviare le sofferenze dei suoi allievi, contagiati in massa dal virus della polio, oppure abbandonarli per le fresche montagne in cui l'attende, al sicuro, la fidanzata? Quando, disubbidendo al suo super-io, per così dire, sceglie la felicità personale a scapito dell'impegno, Cantor scopre suo malgrado la propria edipica colpa. Porta, infatti, con sé la polio fino ad Indian Hill, e infetta altri giovani. Nella terza parte, ambientata diversi anni più tardi, ritroviamo Bucky completamente trasformato dagli eventi di quell'estate. Deformato dalla malattia, a cui comunque è sopravvissuto, lo vediamo ormai rassegnato a passare il resto dei suoi giorni in una ottusa autocommiserazione. Aver incarnato, cieco e inconsapevole come l'eroe greco, il marchio infamante di essere lui la peste è una colpa irredimibile. Zina Giannopoulou (2016), riprendendo una recensione di Coetzee (2013), ha chiaramente mostrato che le connessioni tra Bucky e Edipo potrebbero essere moltissime: non solo entrambi sono portatori del morbo che combattono ed entrambi sono ciechi rispetto alla propria colpa, ma pure sono incapaci di concepire i propri limiti e si oppongono, certo in maniera differente, con un atto di

*hybris* alla volontà divina. Sebbene entrambi possano dirsi vittime della Nemese, nel senso che il rovesciamento delle loro condizioni – da felici a infelici, da socialmente appagati a mendichi e quasi solitari vagabondi – funziona come una forma compensativa di giustizia, vorrei far notare che il percorso di Edipo è notoriamente un percorso conoscitivo e di espiazione, mentre quello di Bucky non lo è affatto. Mentre Edipo, al termine della propria indagine su sé stesso, accetta di incarnare sia la colpa che il destino, accetta cioè di essere quel mostro che la sorte e il fato gli hanno imposto di essere, l'autocommiserazione rabbiosa di Bucky dimostra piuttosto la sua incapacità di accogliere il destino che gli è toccato. Ha certamente compiuto il male, e per questa ragione decide di punirsi rinunciando all'unica donna della sua vita, quella Marcia che comunque lo avrebbe amato, e per cui continua a struggersi, ma non smette di incolpare di tutto il male del mondo, e quindi anche del proprio, quel Dio intangibile, immagine elementare di una inviolabile tirannide, rispetto alla quale continuare a sentirsi vittima. L'ultimo dialogo, prima che i due fidanzati si separino per sempre, è particolarmente indicativo:

“Marcia, marry a man who isn't maimed, who's strong, who's fit, who's got all that a prospective father needs. You could have anyone, a lawyer, a doctor – someone as smart as you are and as educated as you are. *That's* what you and your family deserve. And that's what you should have.”

“You are infuriating me so by talking like this! Nothing in my entire life has ever infuriated me as what you are doing right now! I have never known anyone other than you who finds such comfort in castigating himself!”

“That's not what I'm doing. That's an absolute distortion of what I'm doing. I just happen to see the implications of what's happened and you don't. You won't. Listen to me: things aren't the way they were before the summer. Look at me. Things couldn't be more different. Look.”

“Stop this please. I've seen your arm and *I don't care.*”

“Then look at my leg,” he said, pulling up his pijama bottoms.

“Stop. I beg you! You think it's your body that's deformed, but what's truly deformed is your mind!”

“Another good reason to save yourself from me. Most women would be delighted if a cripple volunteered to get out of their life.”

“Then I'm not most women! And you're not just a cripple! Bucky you've *always* been this way. You could never put things at the right distance – never! You're always holding yourself accountable when you're *not*. Either it's terrible God who is accountable, or it's terrible Bucky Cantor who is accountable, when in fact, accountability belongs to *neither*. Your attitude toward God – it's juvenile, it's just plain silly.”

“Look. Your God is not to my liking, so don't bring Him into the picture. He's too mean for me. He spends too much time killing children.”

“And that is nonsense too! [...]” (Roth 2010, 259-61)

Bucky, come si capisce, assomiglia piuttosto ad un Bernard Rieux a rovescio, ad un Bernard Rieux cui la sorte non avesse riservato quel ruolo di eroe che pure sembra (e vuole) impersonare nella prima parte del romanzo – e che peraltro ne spiega lo zelo, la dedizione, la totale mancanza di ironia. Non sarà forse un caso, allora, che, come nella *Peste*, anche in *Nemese* l'identità del narratore, fino a quel momento apparentemente eterodiegetico, è svelata soltanto alla fine del racconto, nella terza parte. A raccontare la vicenda non è, questa volta, il protagonista stesso, ma uno dei suoi giovani allievi, Arnold Mesnikoff, anche lui colpito dalla polio e sopravvissuto. L'allodiegesi, tuttavia, è innescata proprio dai ricordi del Bucky del 1971, che Arnold raccoglie compassionevolmente nel corso di alcuni pranzi col vecchio maestro. Tale costruzione retrospettiva ricongiunge l'opera di Roth a quella di Camus anche per l'impostazione testimoniale. Se confrontiamo l'esperienza del narratore e quella del suo protagonista, ci sarà improvvisamente chiaro che ad un destino in fondo simile – entrambi sono stati colpiti dalla polio, entrambi sono

sopravvissuti pur riportando danni fisici permanenti – fanno seguito reazioni affatto diverse: per Arnold, che ha saputo accettare la condizione fatale di sopravvissuto, ricordare è una forma di responsabilità pubblica; per Bucky, che ha incarnato il contagio solo come una colpa, (non poter) dimenticare è l'unica possibilità di sopravvivenza privata. Certo è che nella compassione con la quale Arnold descrive Bucky, nel modo in cui lo ricorda quando, da bambino, ne ammirava le abilità e l'aspetto da atleta, e nell'eroismo che gli riconosce per quella sua "austera bontà naturale che gli impedisce di rassegnarsi alle sofferenze degli altri" s'intravede una forma di vero bene, poco divino e umano, molto umano.

#### Riferimenti bibliografici

- Baptista-Bastos, Armando. 1996. *José Saramago. Aproximação a um Retrato*. Lisboa: Dom Quixote.
- Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace & Company.
- Boccaccio, Giovanni. 1992. *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino: Einaudi.
- Camus, Albert. 1972 [1947]. *La Peste*. Paris: Gallimard.
- Coetzee, John M. 2010. "On The Moral Brink". *The New York Review of Books*. 28 October.
- Cohen, Jeffrey J. 1996. "Monster Culture". In *Monster Theory*, edited by Jeffrey J. Cohen, 3-25. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Conti, Valentina (a cura di). 2021. *Contagiarsi!*. Bologna: Clueb.
- Cook, Jennifer. 2009. *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Defoe, Daniel. 2003 [1772]. *A Journal of the Plague Year*, edited by Cynthia Wall. London: Penguin Books.
- García Márquez, Gabriel. 1968. *Cien años de soledad*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
- Giannopoulou, Zina. 2016. "Oedipus Meets Bucky in Philip Roth's Nemeses". *Philip Roth Studies* vol. 12, no. 1: 15-31.
- Girard, René. 1974. "The Plague in Literature and Myth, Texas Studies". *Literature and Language* vol. 15, no. 5: 833-50.
- Givone, Sergio. 2012. *Metafisica della peste. Colpa e destino*. Torino: Einaudi.
- Gomel, Elena. 2000. "The Plague of Utopias: Pestilence and the Apocalyptic Body". *Twentieth Century Literature* vol. 46, no. 4: 405-33.
- Hollahan, Eugene. 1976. "The Path of Sympathy: Abstraction and Imagination in Camus' 'La Peste' ". *Studies in the Novel* vol. 8, no. 4: 377-93.
- Jenkins, David. 2018. "Traumatic Counterfactuals". In *Saramago's Philosophical Heritage*, edited by Carlo Salzani and Kristof K.P. Vanhoutte, 211-32. Cham: Palgrave Macmillan.
- King, Stephen. 1978. *The Stand*. New York: Doubleday.
- London, Jack. 1912. *The Scarlet Plague*. London: Bibliolis.
- Manzoni, Alessandro. 2012 [1840]. *I Promessi Sposi*. Torino: Einaudi.
- Matheson, Richard. 1971 [1954]. *I Am Legend*. New York: Berkley.
- Outka, Elizabeth. 2019. *Viral Modernism. The Influenza Pandemic and Interwar Literature*. New York: Columbia University Press.
- Raimondi, Ezio. 2000 [1974]. *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi Sposi*. Torino: Einaudi.
- Roth, Philip. 2010. *Nemeses*. Boston-New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Saramago, José. 1995. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho.
- Shelley, Mary. 1965 [1826]. *The Last Man*, edited by Hugh J. Luke Jr. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Solomon, Robert C. 2006. *Dark Feelings, Grim Thoughts. Experience and Reflection in Camus and Sartre*. New York: Oxford University Press.
- Sontag, Susan. 1978. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Todorov, Tzvetan. 2007. *La littérature en péril*. Paris: Éditions Flammarion.
- Tricoli, Antonio. 2021. *Epidemic. Retroversioni dal nostro Medioevo*. Milano: Jaka Book.

