

Drammatizzare la pandemia. Microteatro spagnolo e catalano attuale

Veronica Orazi
Università degli Studi di Torino

1. Premessa

Da marzo 2020 l'Europa, come il resto del mondo, è stata travolta dalla pandemia da Coronavirus. Le tragiche ricadute di questo evento epocale sono note e, di sicuro, ognuno ha in mente quella potrebbe definire la propria immagine-simbolo di quel vissuto, a livello individuale e collettivo. Personalmente, il fotogramma che mi torna in mente pensando a quei mesi è la lunga fila di camion dell'esercito che da Bergamo, una delle città più colpite in Italia, trasportavano le bare delle vittime del virus verso i forni crematori di altre regioni, perché gli obitori locali erano al collasso.

Le limitazioni imposte dai governi per fronteggiare la situazione, la chiusura delle attività, l'imposizione del lockdown, la crisi economica che ne è derivata, il passaggio di qualunque attività in presenza a distanza hanno rappresentato per alcuni mesi il perimetro all'interno del quale eravamo confinati e dal quale osservavamo l'esterno, quella specie di mondo distopico fatto di strade deserte, esercizi chiusi, tempo sospeso. In quella situazione, la percezione dello spazio e del tempo è radicalmente mutata: ci trovavamo in un mono-spazio all'interno del quale fluiva un mono-tempo. Con l'isolamento e lo svolgimento di qualunque attività a distanza, infatti, si è persa la distinzione fra spazio esterno (pubblico) e spazio interno (privato), fra tempo professionale (pubblico) e tempo libero (privato).

Tutto ciò ha implicato conseguenze psicologiche, come l'insorgenza di paure e di ansie di vario genere. Queste paure sono state classificate in quattro sfere: corporale, interpersonale, cognitiva e comportamentale (Schimmenti et al., 41). Ossia, la paura del proprio corpo (percepito come una minaccia, perché poteva farci ammalare e persino morire) o per il proprio corpo (percepito come qualcosa da proteggere dal virus), degli altri (considerati veicolo di contagio e dunque pericolosi) e per gli altri (per l'incolumità delle persone a noi care), di sapere (di apprendere notizie scioccanti) o di non sapere (di non essere sufficientemente informati), di agire (di compiere azioni imprudenti) o di non agire (di non riuscire a compiere quelle azioni che potevano proteggerci). Se affrontare queste paure è fondamentale per il singolo, lo è altrettanto per la collettività, perché la reazione dell'intera comunità a qualunque crisi è l'unico elemento in grado di consolidare la resilienza di tutta la società (Schimmenti et al., 41-43).

In quella circostanza, il mondo della creazione artistica ha manifestato un impulso incontenibile ad esprimere l'esperienza che stavamo vivendo e, a partire da marzo 2020, è apparsa una ricca e variegata produzione, diffusa attraverso la rete e i social network (Orazi 2020a).

Per quanto concerne la produzione letteraria creata durante la pandemia e ispirata ad essa, sono stati pubblicati (spesso prima online e in seguito, in alcuni casi, anche in formato cartaceo o elettronico) opere teatrali, teatro breve e microteatro, racconti, racconti brevi e microracconti (Greco), fumetti e *graphic novels* (Orazi, 2022a, Orazi 2022b), in misura minore anche poesia (Orazi 2022d). Queste opere offrono una testimonianza suggestiva dell'impulso incontenibile all'oggettivazione, alla problematizzazione, alla concettualizzazione e alla letterarizzazione dell'esperienza vissuta a livello individuale e collettivo (dalla prospettiva dell'assurdo e del *non-sense*, comico-umoristica, parodica o satirica, utopica o distopica, fantastica e neofantastica, fantascientifica e/o connessa col genere *horror*, catastrofico, apocalittico, ecc.), che si è

rivelata uno strumento efficace per gestire lo stress, iniziare a elaborare l'esperienza vissuta e superare la crisi.

Queste opere hanno fatto la loro comparsa sin dall'inizio della pandemia e del conseguente confinamento, come manifestazione della necessità di esprimere il vissuto personale; e sono state concepite per essere diffuse attraverso la rete e i social network, unico canale di comunicazione disponibile dopo l'imposizione del lockdown. Naturalmente, la creazione artistico-letteraria pensata per la diffusione in rete è un fenomeno che preesisteva all'emergenza sanitaria ma, se prima rappresentava una modalità sperimentale, durante la quarantena si è intensificata con andamento esponenziale, ha cambiato volto e si è trasformata nella 'finestra sul mondo' che la tecnologia offriva in quel momento critico.

2. #Coronavirusplays microteatro spagnolo e catalano sulla pandemia

Fra le testimonianze più interessanti della letterarizzazione dell'esperienza della pandemia, figura l'iniziativa #Coronavirusplays, lanciata da Jordi Casanovas il 13 marzo 2020 (Orazi 2020b, Orazi 2022a, Orazi 2022b). Il drammaturgo ha invitato altri autori a comporre *micropiezas* di circa 500 parole e a pubblicarle su Twitter; allo stesso tempo, ha incoraggiato attori e attrici a interpretarle, registrare la loro performance e pubblicare il video su Twitter (Cervera, París, Polo). La sperimentazione si è conclusa l'8 maggio 2020, con la pubblicazione della commedia a più mani, dal titolo significativo, *La nova normalitat*, del collettivo Dramaturgxs de Sants (Orazi 2022b, 173-209), nato durante il confinamento, proprio a seguito del lancio di #Coronavirusplays.

Il risultato è un insieme di più di un centinaio di pezzi di microteatro (Orozco 2009, Orozco 2009-2010, Orozco 2011), che offrono un suggestivo affresco corale e minimalista della pandemia e delle sue ricadute e riflette il vissuto sia personale sia collettivo dei mesi da marzo a maggio 2020. Il macrotema di questo corpus testuale è costituito dall'espressione dell'esperienza della pandemia da una prospettiva individuale che, tuttavia, mostra una visione sociale molto chiara. Il corpus, infatti, finisce per dare libero sfogo a quegli aspetti che caratterizzano la risposta soggettiva e allo stesso tempo condivisa a una situazione estrema, alle conseguenti misure messe in atto per contenerla e per contrastarla e alle relative conseguenze. Queste *micropiezas*, insomma, offrono una visione multiprospettica e caleidoscopica, che convoglia le esperienze personali in una dimensione comune, in grado di attivare in modo efficace il meccanismo di identificazione nel lettore/spettatore.

Gli esiti dello studio del corpus (Orazi 2022b) mostrano una rispondenza sorprendente rispetto alle tipologie di paure e di ansie generate dalla pandemia e riconducibili alla sfera corporale, interpersonale, cognitiva e comportamentale. Tutto ciò si è concretizzato in una forma peculiare, privilegiata dai drammaturghi, ossia il monologo (Sanchis Sinisterra, Orazi 2014), declinato nelle sue diverse tipologie (monologo dell'Io integrato, dell'Io scisso, dell'Io multiplo o, molto spesso, monologo di un emittente che si rivolge a un destinatario che di solito è una figura extra-scenica, con cui il protagonista stabilisce una comunicazione mediata, per telefono, con una videochiamata, attraverso una audio- o video-registrazione, ecc.).

Lo studio delle *micropiezas* ha consentito di identificarne la struttura costitutiva e l'articolazione di base, che possono essere schematizzate come segue:

- a) Protagonista impegnato in un dialogo o in un monologo
- b) Tipo di Emittente e di Destinatario (scenico o extra-scenico)
- c) Comunicazione diretta o mediata (in diretta: telefono, videochiamata; in differita: audio- o video-registrazione, ecc.)

- d) Tema trattato
- e) Rimandi letterari (genere, sottogenere, caratteristiche: drammatico, assurdo e *non sense*, comico-umoristico, satirico, parodico, sentimentale, drammatico, *horror*, distopico, catastrofico, apocalittico, ecc.; modalità: straniamento, immersione, flusso di coscienza, ecc.)
- f) (possibile) Colpo di scena finale (sovvertimento della prospettiva)
- g) Finale aperto o chiuso
- h) Tipo di paura, di ansia e sfera di afferenza (corporale, interpersonale, cognitiva, comportamentale)

L'articolazione peculiare e la varia declinazione di questi tratti costitutivi emersi dall'analisi delle *micropiezas* dimostrano la capacità degli autori di gestire le modalità di trattamento e le tematiche affrontate con grande abilità ed efficacia. Ciò risulta particolarmente evidente se si osserva la ricca differenziazione delle strutture dialogiche e, in particolare, monologiche, sfruttata dai drammaturghi in modo originale e suggestivo. Tutto ciò prende forma attraverso una serie di variazioni nel concretizzare questi aspetti, profilati di volta in volta in maniera personale. Per esemplificare quanto illustrato, alcuni testi risultano specialmente significativi; tra questi, ne sono stati scelti quattro: *Coronavirus. La sèrie* di Roser, *La ventana indiscreta* di Guillem Clua, *El producte estrella* di Alejo Levis e *Bang* di Emili Jané Tor.

2.1 Roser, *Coronavirus. La sèrie* (pubblicato su Twitter il 14.03.2020)

Agent literària, d'uns cinquanta anys, amb un guió a les mans.

A veure, Garcia, com li ho dic, això... (*fulleja el guió mentre rumia*) el tema... el tema... és com molt dels setanta, no creu? o dels noranta a tot estirar... a més a més, amb allò de la grip aviar, que va ser més aviat un bluf... vol dir que interessarà a algú, una sèrie basada en un virus? (*sospir*) però, vaja va, fem veure que sí, que una sèrie sobre un virus pot tenir alguna possibilitat; vinga, siguem positius; ai, mira, virus, positius, ara he fet un acudit (*s'aclareix la gola*) per on començo? (*obre el guió, fulleja endavant, enrere... s'atura en una de les primeres pàgines*) La primera escena reconec que té força; això de la ciutat xinesa confinada, amb la població donant-se ànims des dels balcons els uns als altres... és potent; impacta. Al segon capítol, l'expansió del virus, tan ràpida, crea tensió, angoixa; però clar, llavors em ve amb això (*obre una pàgina, es posa unes ulleres i llegeix*) "Doctor, hem localitzat el pacient u. Sembla que s'ha intoxicat per la ingestió d'un rat-penat"; a veure, Garcia, un rat-penat? no seria millor que fos un virus inoculat per, posem per cas, Estats Units? Segueixo. Capítol quatre, arriba el contagi a Europa; això està bé... arriba el virus a Espanya... m'aturo aquí. Jo ja sé que vostè té un deix, com en diria, de misantropia; però vol dir que la gent seria tan idiota com per agafar els cotxes i anar-se'n cap a les segones residències, expandint el virus de forma massiva? La senyora aquesta que arriba a la muntanya perquè els seus fills campin i provoca el caos i la destrucció a la Cerdanya... el trobo un pèl estereotipat... no ho sé... Tiro endavant... la cosa continua... (*arriba al final del guió*). I, finalment, tot s'acaba amb un meteorit que impacta a la terra (*tanca el guió, es treu les ulleres, fa una pausa*). Ja no li dic perquè, u, sortiria caríssim, dos, és molt nihilista, sinó que... pobra gent... quin moment tan desgraciat... un virus i un asteroide alhora... m'ho posa difícil, Garcia. Això no ens ho comprarà ningú (*silenci*). Llàstima, perquè la sèrie té un bon nom, això sí: *Coronavirus*. Sap què li dic? Podria reprendre el tractament que va començar l'octubre da fa un parell o tres

d'anys... sí... el de la sèrie que anava de la suposada independència de Catalunya... només que retalli una mica el Procés i doni una mica més de carisma al personatge del President, jo crec que ho tindriem; com ho veu, Garcia?

Il titolo di questa *micropieza*, come accade per qualunque opera, a qualunque genere essa vada ascritta, gioca un ruolo chiave. Si tratta, infatti, di un elemento paratestuale con cui l'autore orienta il fruitore del testo, creando un orizzonte d'attesa. Esso, dunque, costituisce un'indicazione di apertura che ammicca al lettore e lo orienta. In questo caso, gli aspetti richiamati sono il virus e il riferimento alla serie televisiva. Il lettore/spettatore di questa *micropieza*, quindi, deduce immediatamente che il tema ruoterà attorno alla creazione di una serie basata sul Coronavirus. Da un lato, questo dettaglio cala la situazione in un contesto produttivo che è quello dell'intrattenimento, più precisamente del formato della serie, che da anni ormai si è imposto come sottogenere di grande successo, come dimostra l'abbondanza e la varietà di questo tipo di prodotto. Allo stesso tempo, però, l'abbinamento al virus che ha causato la pandemia da Covid-19, definisce subito il raggio di azione, facendo sì che il fruitore colleghi la serie di cui il testo tratterà con il filone distopico, particolarmente ricco e seguito dal pubblico. Il capostipite del genere è il romanzo *Noi* del russo Evgenij Ivanovic Zamjatin (1884-1937) dei primi anni '20 del secolo scorso, pubblicato in inglese nel 1924 e in russo solo nel 1988, che presenta un futuro totalitario. Seguono nel primo terzo del Novecento le distopie classiche, ossia, *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, *1984* (1949) di George Orwell e *Fahrenheit 451* (1953) di Ray Bradbury, basate sulla descrizione di realtà distopiche dalla prospettiva dell'*outer space*. Successivamente, il genere si evolve e nascono la *New Wave* (nella metà degli anni '60, in Gran Bretagna, che sonda gli abissi della mente umana, il così detto *innerspace*, termine coniato da J.G. Ballard), il *Cyberpunk* (sviluppatosi nella prima metà degli anni '80, che descrive un futuro prossimo, un mondo decadente e ipertecnologico, caratterizzato dall'interazione tra umani e intelligenza artificiale) e la *Critical Dystopia* (degli anni '80, che presenta una società degradata, di solito collocata in un tempo e in uno spazio prossimi al lettore, incarnazione degli aspetti peggiori della società in cui questi vive). Dagli anni '90 iniziano ad apparire le *Young Adults Dystopian Novels*, di solito in trilogie o tetralogie, spesso fonte di ispirazione di trasposizioni cinematografiche o di serie televisive. Tra queste ultime, si ricordino almeno *The man in the high castle* dal romanzo omonimo (1962) di Philip K. Dick, *The Handmade's Tale* dal romanzo omonimo (1985) di Margaret Antwood, *Altered Carbon* dal romanzo *Bay City (Altered Carbon)* di Richard K. Morgan (2002) o *Black Mirror* (2011) (Orazi 2020c). Così, il potente potere evocatore del titolo, che rimanda a questa abbondante produzione, preconizza ciò che lo sviluppo dell'azione dettaglierà e che il lettore/spettatore già presente in apertura.

La protagonista della *micropieza* è un'agente letteraria, figura lasciata volutamente indistinta dalla drammaturga, che non precisa alcun dato o elemento connotativo, anche solo generico. Come accade in questi casi, la scelta è determinata dalla volontà di rendere il personaggio rappresentativo di una categoria: ciò che interessa all'autrice non è profilare in modo esatto il personaggio (una donna, in questo caso, ma potrebbe trattarsi anche di un uomo), posto che questo aspetto è del tutto irrilevante. Al contrario, sono l'indistinzione e l'indeterminatezza a predominare, al fine di rendere la figura sovrapponibile a chiunque, con l'obiettivo di facilitare l'identificazione del lettore/spettatore con il personaggio e, in questo caso, agevolare la condivisione dell'incredulità che esso manifesta.

L'agente letteraria – l'emittente – inizia un monologo e si rivolge a un interlocutore muto – il destinatario –, che non interviene mai. Questo interlocutore, a sua volta, non

viene definito in alcun modo, viene anch'egli lasciato nell'indistinzione più assoluta, come e più della protagonista: ne conosciamo solo il cognome, che l'agente letteraria pronuncia in apertura e nel corso dell'azione, quando gli si rivolge per esporgli le proprie perplessità sul manoscritto che le ha consegnato.

L'emittente è una figura scenica, come il lettore deduce dalla didascalia che presenta la protagonista intenta a sfogliare la sceneggiatura di una serie televisiva, e come lo spettatore vedrà durante la rappresentazione. Al contrario, non viene indicato se il destinatario è anch'egli una figura scenica o extra-scenica: la didascalia iniziale non fornisce alcuna indicazione in merito, né lo sviluppo del monologo consente di dedurre elementi chiarificatori in tal senso. Grazie al ricorso a questo espediente compositivo, l'attenzione si focalizza sul discorso, sul contenuto del monologo. Questo aspetto viene enfatizzato dalla mancata allusione al tipo di comunicazione che si stabilisce tra i due: la *micropieza* non precisa se essa avviene in presenza, se cioè García si trova fisicamente nello stesso luogo della protagonista, o se, al contrario, è mediata, per esempio attraverso una chiamata telefonica oppure una video-conferenza (dunque, un tipo di comunicazione mediata in diretta).

Il tema sviluppato è connesso all'insorgenza del virus, alla sua rapida diffusione a livello globale e a una serie di elementi aneddotici legati a quelle circostanze. Si tratta di aspetti circostanziati, che riflettono quanto a suo tempo diffuso dai mezzi di comunicazione e dai social network, spesso sconfinando nelle fake news: la comparsa del virus in Cina, il confinamento delle città cinesi colpite, la propagazione della malattia, la causa scatenante identificata con l'ingestione di carne di pipistrello, l'arrivo del virus in Europa e in Spagna, la fuga di massa dalle città per dirigersi verso le seconde case e le conseguenze di questo comportamento sconsiderato, l'asteroide che sfiora la terra (ossia, l'asteroide 52768 o 1998 OR2, di cui si è diffusa la notizia ai primi di marzo 2020, il cui passaggio era atteso verso fine aprile 2020). Sia il tema sia gli elementi che lo connotano vengono trattati in modo peculiare: appare subito evidente il rimando al genere catastrofico e apocalittico, attraverso gli aneddoti, le notizie e le dicerie elencate, che evocano uno scenario da fine del mondo. Tuttavia, la protagonista considera questo filone come un fenomeno ormai sorpassato, che non attirerebbe l'attenzione del pubblico, convinzione che la porta a scartare la proposta di García.

Quanto descritto dall'autore della sceneggiatura suscita una crescente incredulità nella protagonista, al punto che la donna arriva a ironizzare sul testo e sui suoi contenuti e si lascia sfuggire persino una battuta (“fem veure que sí, que una sèrie sobre un virus pot tenir alguna possibilitat; vinga, siguem positius; ai mira, virus, positius, ara he fet un acudit”). La drammaturga costruisce questo progressivo depotenziamento del contenuto della sceneggiatura riferendosi a eventi passati in termini riduttivi: menziona l'influenza aviaria, considera uno stereotipo il comportamento di chi si è spostato dalla propria residenza contravvenendo alle indicazioni allora diffuse, allude al passaggio dell'asteroide come a una trovata eccessivamente fantasiosa.

Tuttavia, la rispondenza tra il contenuto della sceneggiatura e la realtà che nel marzo del 2020 stavamo vivendo, suscita nel lettore/spettatore una reazione opposta: la drammaturga amplifica progressivamente il contrasto tra i dati e gli aneddoti diffusi allora, che il fruitore del testo riconosce come oggettivi, siano essi veridici o fake news, e l'incredulità sempre maggiore della protagonista, venata di ironia e persino di sarcasmo. Il risultato è che il lettore/spettatore sa che quanto García ha descritto nella sceneggiatura è credibile – perché allora stava accadendo – e allo stesso tempo condivide l'incredulità della protagonista, data l'enormità di quanto descritto, tale da risultare incredibile, se allora non lo avessimo vissuto. È in questo modo che l'autrice produce l'effetto voluto, ossia, la percezione della prima fase della pandemia come il

concretizzarsi di un incubo distopico che mai avremmo immaginato potesse realizzarsi, che al massimo potevamo pensare di leggere in un romanzo, di vedere al cinema o, appunto, in una serie televisiva. L'inaspettata materializzazione di questa realtà distopica, viene suggellata dal titolo della serie, che l'agente letteraria apprezza per la sua efficacia, per il suo *appeal*: *Coronavirus*. Questo elemento, che compare nel finale della *micropieza*, è rafforzato da un altro riferimento a un evento reale che la protagonista tratta come se fosse una fantasia letteraria, uno spunto di pura finzione su cui basare una serie alternativa alla deludente proposta sul virus presentata da García. Questa sorta di colpo di scena finale consiste nel riferimento al referendum di autodeterminazione della Catalogna, svoltosi il 1° ottobre 2017, al *Procés* (ossia, il processo indipendentista catalano) (Orazi 2022c) e a Carles Puigdemont, l'allora Presidente della Generalitat de Catalunya, dal 30 ottobre 2017 in esilio a Bruxelles. Il finale ribadisce il sovvertimento della nostra percezione di lettori/spettatori: ciò che mai avremmo pensato potesse accadere, è accaduto; la realtà ha superato l'immaginazione, lasciandoci increduli e disorientati, molto più dell'annoziata agente letteraria che scorre la sceneggiatura senza entusiasmo. Per la donna, ciò che legge nel testo è pura fantasia, non si è dovuta confrontare con un incubo divenuto realtà. Al contrario, per noi fruitori della *micropieza* lo sconcerto è totale, profondo e destabilizzante, perché sappiamo che quanto García ha descritto nella sceneggiatura è accaduto, minando il senso di sicurezza a livello globale. Il finale è chiuso, perché sappiamo bene che quanto immaginato dallo sceneggiatore è diventato realtà.

Psicologicamente, è proprio questo l'aspetto più impattante: l'impossibilità di sentirsi al sicuro, tutelati, protetti, perché il virus e la malattia non hanno lasciato scampo a nessuno. Certo, quelle che sono state definite categorie a rischio sono state più colpite, ma tutti correvamo il rischio di infettarci, di ammalarci e di morire. La scomparsa della sensazione di sicurezza personale e l'insorgere delle paure e delle ansie che ne sono derivate hanno impattato l'esistenza degli individui, a livello della sfera corporale (paura del corpo e per il corpo) interpersonale (degli altri e per gli altri), cognitiva (di sapere e di non sapere) e comportamentale (di agire e di non agire). *Micropiezas* come quella appena analizzata riassumono l'intero ventaglio di paure suscitate dall'esperienza drammatica che l'intero pianeta ha vissuto, riflesso della totale destabilizzazione dell'individuo.

2.2 Inge Martín, *sin título* (pubblicato su Twitter il 15.03.2020)

Comienza una grabación desde la cámara de un ordenador. Persona está muy cerca del mismo, en un espacio poco iluminado y mientras habla, escruta en frente suyo.

Persona –Hola. Son las cuatro y media de la madrugada. Llevo varias noches sin dormir, oyendo... Vivo en el último piso, es la única mano y... no... no sé quién va a escuchar esto pero ojalá os sirva, creo que para mí ya es demasiado tarde (*no sabe por dónde empezar*) ¿Alguno de vosotros ha visto a alguien con Coronavirus? ¿estáis seguros? ¿cómo lo sabéis? ¿cómo sabéis que no es una gripe, un catarro más? todos los síntomas dicen que lo es. Hasta si te han hecho la prueba, ¿qué sabemos de estos tests? ¿quién los diseñó, quién le puso este nombre a ese resultado...? ¿cómo sabemos que no se esparce por ahí...? sé que esto suena muy extraño pero espera, espera por favor (*intenta organizar su discurso*). Escuchad. No... no es eso. No es lo que os están contando. Tenéis que estar atentos a lo que ocurre por las noches (*se vuelve a desorganizar el discurso, poco a poco*). El virus es lo de menos. Es una pantalla, es... ¿no habéis salido los últimos días? (*ríe*) estaba todo normal, es como siempre. Si salieras un

rato verías que no... ¡no tiene ningún sentido! pero claro, si vas corriendo y te cruzas de acera cuando se acerca otra persona y no hablas con nadie... (*pausa*). Nos han hecho desconfiar de nosotros mismos, de los otros ¿no lo véis? Dios mío, salid ahí fuera, al sol, ¿de verdad no os parece muy extraño todo esto? es una locura y nadie... pensadlo, pensad ¿no resulta de lo más extraño? (*va cogiendo velocidad*) a nivel global. Tan rápido, todo organizado para que en unos meses, en todo el planeta, los humanos cedan su voluntad, su forma de vida. Han conseguido que nos recluyamos en nuestras casas. Voluntariamente. Estamos matando a los perros en las perreras, a los animales de nuestros zoos. Somos los carcelarios de nuestros hijos, hemos abandonado a nuestros padres, a los enfermos. Estamos desmontando lo que somos, todo lo que hemos hecho de nosotros mismos y ahora, aislados en nuestras casas hemos... (*Persona calla de golpe; ha oído algo; vuelve a hablar aún más quedo, aún más urgentemente*) os han prometido seguridad y lo habéis entregado todo a cambio de un relato pero estad atentos a lo que pasa por las noches. Escuchad en la oscuridad... (*Persona vuelve a callar de golpe: lo que sea está ya en la habitación contigua, sabe que son sus últimos momentos, recula un poco*). Quizás estáis a tiempo, así que oídme, por favor. Somos comida fresca para ellos. Comida fresca que tienen cómodamente almacenada. Van de piso en piso y nosotros estamos ahí, esperándoles. Y alguna noche van a venir también a por vosotros, una noche será tu turno... (*de pronto Persona se incorpora de golpe y da un paso atrás, ya no vemos su cabeza, sólo sus brazos en tensión, escuchamos los gemidos de terror que intenta ahogar, son los gemidos de alguien que está viviendo algo demasiado horrible, sus manos temblorosas se juntan cerca de su pecho, escuchamos su voz intentando calmarse con una oración que apenas recuerda*) El Señor es mi pastor, nada m- (*el ordenador desde el que se graba se cierra de golpe*).

Questa *micropieza* senza titolo presenta un protagonista indistinto: la didascalia iniziale lo definisce “Persona” e nel corso dello svolgimento dell’azione non emerge alcun dato ulteriore che permetta di connotarlo anche solo minimamente. Come nel caso precedente, la drammaturga opta per l’indistinzione totale, con l’obiettivo di favorire l’identificazione del lettore/spettatore con questa figura, che può rappresentare chiunque. Questo personaggio indeterminato pronuncia un monologo: si configura come emittente del discorso che rivolge a un destinatario, il quale tuttavia oscilla fra un ‘voi’, ossia un destinatario collettivo non identificato, e un ‘tu’ altrettanto indistinto. L’oscillazione di Persona nel rivolgersi al/ai suo/i interlocutore/i assolve una funzione precisa, ossia, presentare il protagonista come un soggetto instabile, il quale, sin dall’inizio, appare profondamente turbato. Si tratta di un meccanismo che tende a privare il personaggio di qualunque autorevolezza, della benché minima credibilità agli occhi del lettore/spettatore che, osservandone il comportamento, dubita subito e dubiterà sempre più della sua affidabilità, finendo per considerarlo inattendibile. Di conseguenza, non crederà a quanto egli dirà, racconterà o cercherà confusamente di spiegare. L’autrice, in modo studiato, amplifica poco a poco questo meccanismo, per rendere ancora più efficace il colpo di scena finale e l’effetto sorpresa destabilizzante che ne conseguirà.

La comunicazione che Persona stabilisce con il suo interlocutore sconosciuto è di tipo mediato e avviene in differita: infatti, si rivolge a un destinatario extra-scenico attraverso il computer, più precisamente, con una video-registrazione. È come se ci trovassimo di fronte al messaggio chiuso in una bottiglia lanciata in mare, un moderno appello che questa figura indistinta diffonde nello spazio sconfinato della rete, rivolto a

un ‘tu’, a un ‘voi’ del tutto generici, a tutti coloro che – nella sua speranza – lo raccoglieranno e forse potranno salvarsi.

Il tema trattato è l’inspiegabilità degli eventi e – ancora una volta – il senso di incredulità di fronte a ciò che stava avvenendo a metà marzo 2020, quando ovunque era stato decretato lo stato di emergenza ed era stato imposto il lockdown per tentare di contrastare la diffusione del virus e le sue conseguenze. Come nella *micropieza* precedente, il senso di profonda destabilizzazione suscitato da questa drammatica esperienza epocale ha ingenerato la necessità di trovare una spiegazione a una situazione tanto anomala e – di fronte all’enormità di quanto stavamo vivendo e a un’informazione parziale, disorientata e disorientante – la mente immaginava persino l’incredibile.

Questo stato di cose, ossia, il confronto con avvenimenti improvvisi, imprevedibili e inspiegabili, viene tradotto in questo testo nei termini del genere *horror*, rafforzato in modo molto originale attraverso il progressivo discredito del protagonista e il colpo di scena finale. L’inaffidabilità del personaggio viene introdotta sin dalle prime parole che egli pronuncia e che contestualizzano l’azione: sono le quattro e mezza del mattino, Persona non dorme da diverse notti, durante le quali ha sentito (...). Qui viene inserita la prima reticenza di cui il breve testo è costellato: il protagonista afferma di trovarsi in un contesto isolato, di essere ormai perduto. Le didascalie, fin dall’inizio, ne descrivono l’alternazione emotiva: la figura in scena si esprime in modo confuso, fra pause e interruzioni improvvise, che contribuiscono a produrre l’effetto desiderato. Questi elementi iniziali, per quanto parziali, creano già un orizzonte di attesa ben definito nel lettore/spettatore e vengono subito irrobustiti dall’ellissi, dalla sospensione delle frasi che restano a metà, dai silenzi, che in particolare nel microteatro, giocano un ruolo chiave, qui reso ancora più rilevante dalla funzione screditante che assolvono. Dopo questa breve introduzione, segue una raffica di domande, con le quali Persona esprime un profondo scetticismo, fino ad arrivare a dubitare dell’effettiva esistenza del virus, ipotizzando che si tratti di una montatura. Queste domande, che il personaggio rivolge al suo interlocutore, singolo o collettivo, rimandano a un altro elemento ricorrente, ossia, all’impossibilità di spiegare l’accaduto, sia per l’enormità di quanto si stava vivendo sia per l’inaffidabilità di almeno una parte dell’informazione diffusa allora, che finiva per suscitare dubbi generalizzati sui mezzi di comunicazione in generale, che da mezzi di informazione sembravano essersi convertiti in mezzi di disinformazione. Del tutto destabilizzato, Persona elabora un’interpretazione personale: il virus è un diversivo, usato per confinarci all’interno delle nostre case, farci diffidare gli uni degli altri, a livello globale. In quello che il lettore/spettatore percepisce sempre più come un delirio incontenibile, che si aggrava con andamento esponenziale, il protagonista ci mette in guardia da ciò che accade di notte, nell’oscurità, poi tace di colpo: il meccanismo di discredito del personaggio messo in atto in modo esemplare dall’autrice sembra giunto al culmine e il risultato è la squalificazione di una figura ormai privata di ogni credibilità, che dunque non può essere considerata affidabile.

Proprio in questo momento cruciale, però, si inserisce il colpo di scena. La penultima didascalia, rivelatrice a al tempo stesso disorientante, concretizza un significativo snodo prospettico inatteso e insospettabile: “lo que sea está ya en la habitación contigua”, in cui viene fatto riferimento in modo inequivocabile a un ‘qualcosa’ (“lo que sea”), essere o creatura descritto in modo indefinito, che si è materializzato e adesso si trova nella stanza accanto. Il lettore/spettatore assume questo dato con sconcerto, perché la didascalia, elemento informativo ‘oggettivo’, scollegato dal personaggio inaffidabile e da ciò che si sta svolgendo sulla scena, comunica elementi che non costituiscono la proiezione della mente alterata del protagonista ma

dati in linea di principio affidabili. La didascalia finale completa questo crescendo in maniera magistrale e dà forma al colpo di scena:

de pronto Persona se incorpora de golpe y da un paso atrás, ya no vemos su cabeza, sólo sus brazos en tensión, escuchamos los gemidos de terror que intenta ahogar, son los gemidos de alguien que está viviendo algo demasiado horrible, sus manos temblorosas se juntan cerca de su pecho, escuchamos su voz intentando calmarse con una oración que apenas recuerda [...] el ordenador desde el que se graba se cierra de golpe.

Il finale resta aperto e sta al lettore/spettatore interpretare la vicenda: il personaggio è un soggetto disturbato, non credibile e dunque inaffidabile e ciò che sembra essere accaduto è solo la proiezione del suo disagio; oppure il turbamento del protagonista è dovuto a una situazione davvero orribile, tanto da risultare incredibile, poi confermata dall'irruzione della creatura misteriosa nell'abitazione di Persona, come sembra descrivere il finale.

Al lettore/spettatore attento non sfugge la citazione, l'intertestualità parziale con il romanzo *I am Legend* di Richard Matheson, di cui sono state realizzate diverse trasposizioni cinematografiche, l'ultima e forse la più nota delle quali è il film omonimo diretto da Francis Lawrence nel 2007 e interpretato da Will Smith. Come nel romanzo e nel film (quest'ultimo ambientato nel 2012), il protagonista sembra essere l'unico sopravvissuto a una pandemia iniziata tre anni prima a causa della diffusione di un virus geneticamente modificato che era stato creato per combattere il cancro. La maggior parte dei contagiati sono morti, in altri soggetti invece la malattia ha prodotto una degenerazione che li ha ridotti allo stato di zombie, ipersensibili ai raggi solari e quindi attivi solo di notte. È proprio nottetempo che queste creature mostruose si aggirano per gli edifici ormai abbandonati e deserti, a caccia degli ultimi superstiti per ucciderli.

Non è questo il solo caso di intertestualità che emerge dall'analisi delle *micropiezas*. Anche altrove, come in questo caso, il riferimento o la citazione esplicita di un antecedente artistico-letterario che funge almeno in parte da fonte di ispirazione non sono determinati soltanto dalla creatività e da scelte estetiche: essi riflettono il vissuto personale e collettivo, la risposta psicologica e comportamentale alla terribile esperienza vissuta. Ciascun autore traduce in termini diversi tutto ciò e, qui, Inge Martín lo fa attraverso il prisma del genere *horror*, di cui riflette gli elementi costitutivi, rielaborandoli alla luce della pandemia da Covid-19.

Il tipo di paura che emerge in modo più netto in questa *micropieza* è riconducibile alla sfera cognitiva, ossia, la paura di non sapere, di ignorare come stanno realmente le cose, cosa stia succedendo e ciò che si cela dietro all'accaduto, aspetto connesso al tema dell'infodemia e della distorsione dell'informazione.

2.3 Guillem Clua, *La ventana indiscreta* (pubblicato su Twitter il 15.03.2020)

La culpa fue de James Stewart. ¿Cuántos años tendrías? Nueve o diez, quizás. Fue una de esas noches de sábado que tus padres no te mandaron directo a la cama después de cenar: un día que se estiraba con unas horas extras de mágica nocturnidad en las que podía pasar cualquier cosa. Y esa cosa resultó ser una película.

Casi no te acuerdas del argumento. James Stewart era un fotógrafo que se tenía que quedar en casa unas semanas por culpa de un accidente. Su universo se había visto reducido a aquello que enmarcaba su ventana. Y desde ahí presenciaba (y resolvía) un asesinato. Era una de las mejores pelis de Hitchcock; pero no fue el thriller lo que te fascinó, sino aquel patio interior de un barrio

popolare di Manhattan, tan diferente pero a la vez tan parecido a tu proprio patio, a miles de kilómetros de distancia, en el Eixample de Barcelona.

Desde esa noche te aficionaste a observar las fachadas posteriores de los edificios que se levantaban como una muralla alrededor de un espacio secreto hecho de patios de baldosas rojas, tejados de uralita y algún jardín. Y te diste cuenta que detrás de cada ventana había un universo entero, a menudo oculto, pero que de vez en cuando, en un momento efímero, gracias al humilde movimiento de una cortina o una persiana a medio bajar, te permitía cazar un instante glorioso: una familia cenaba en silencio, una abuela hablaba con su gato, una pareja se tiraba la caballería por encima o, si tenías suerte, te dejaban entrever la magia única de un beso.

Descubrirlos se convirtió enseguida en tu entretenimiento preferido. Te propusiste conocer todos y cada uno de los habitantes de aquel microcosmos, les pusiste nombres y te inventaste biografías. Se convirtieron en tus compañeros de juego, en una familia lejana y misteriosa, en personajes de historias apasionantes que se desplegaban en las sombras de sus pasillos. Y llegaste a pensar que estaban ahí sólo para ti, que todos ellos interpretaban sus papeles en una meticulosa coreografía estudiada y que no existían más allá de los instantes fugaces que formaban parte de tu fantasía.

Empezaste a escribir todas esas historias. Aquel fresco de salones, cocinas, dormitorios, balcones y ropa tendida, de olores de recetas de aquí y allá, de gritos y llantos, de canciones, verbenas y risas de madrugada, todo eso acabó en las páginas del cuaderno que ahora tienes en las manos. Lo ha encontrado tu padre, que se ha puesto a limpiar los armarios del altillo, aprovechando las horas muertas de estos días de confinamiento, y te lo ha dado antes de volver a casa.

La letra redonda y llena de faltas de ortografía del niño que fuiste te agarra de la mano y te lleva de nuevo a esa ventana. Y por un momento echas de menos un tiempo en el que el mundo era pequeño y cuadrado como un patio del Eixample, y a la vez fascinante e inabarcable. Y por primera vez en mucho tiempo, sales al balcón del piso que ahora habitas y observas un patio nuevo al que nunca has prestado mucha atención.

Y observas. Y esperas. Y poco a poco, como en un paisaje invernal donde la primavera empieza a asomarse, todo se va llenando de vida. Y ahí a lo lejos, en un extremo del patio, te parece ver a un niño de nueve o diez años que te descubre y alza el brazo para saludarte.

Questa *micropieza* di Guillem Clua offre, invece, una prospettiva diversa. Il drammaturgo presenta un Io monologante, ossia un emittente, che si rivolge a se stesso in seconda persona singolare, pronunciando un monologo dell'Io scisso (Sanchis Sinisterra, Orazi 2014). Il titolo, elemento paratestuale chiave in ogni forma di espressione artistico-letteraria, orienta il lettore grazie a un rimando intertestuale esplicito, stavolta alla produzione cinematografica. *La ventana indiscreta*, infatti, è il titolo spagnolo del film di Alfred Hitchcock *Rear Window* (1954). A partire dal titolo, dunque, il fruitore del testo recepisce già alcuni elementi strategici: coglie subito il riferimento alla pellicola, ne recupera mentalmente la trama e, quindi, dispiega davanti a sé un orizzonte di attesa che fin dall'esordio del testo vede nell'osservazione attraverso la finestra il nucleo centrale di ciò che seguirà. Questo aspetto assume connotazioni specifiche, come si vedrà più oltre, perché il vissuto del personaggio, dell'autore e del lettore/spettatore viene convogliato in modo originale verso quella precisa visione, verso la finestra che allora, in pieno lockdown, isolati nelle nostre case, rappresentava l'unico punto di osservazione possibile del mondo esterno. Ossia, l'attenzione viene sin

da subito concentrata sul ruolo peculiare di quella ‘finestra sul mondo’, sul microcosmo descritto, che durante la pandemia ha rappresentato il punto di vista obbligato a causa del confinamento. Ossia, un collegamento preesistente, quello dell’individuo che dall’interno della propria abitazione scruta l’esterno, che assume una connotazione peculiare, indotta dalla situazione e dal contesto pandemico, e viene così risemantizzata.

La *micropieza* si apre con una frase significativa: “La culpa fue de James Stewart”. Il lettore/spettatore comprenderà il senso di questa affermazione iniziale solo in seguito, nel corso dello svolgimento della vicenda. Il testo, in realtà, presenta un’azione senza azione, perché in questo monologo dell’Io scisso il protagonista si confronta con se stesso bambino, ricordando eventi di parecchi anni addietro, in un suggestivo quanto efficace flusso di coscienza. Il ricordo ricollega l’Io monologante all’infanzia, a quando il protagonista aveva nove o dieci anni, una sera in cui gli è stato permesso di vedere un film. L’affiorare nella mente del personaggio di questi eventi passati costituisce un piccolo mistero per il lettore/spettatore, che ignora quale possa essere stato l’elemento che ha attivato questa libera associazione e ha permesso al passato di riaffiorare. Con maestria, il drammaturgo dosa il recupero dei dettagli, degli aspetti della quotidianità vissuta dal ragazzino, utilizzando in modo sapiente la tecnica di ricomposizione mentale di un vissuto lontano e sepolto nella memoria. In tre brevi frasi richiama la trama del film, quasi dimenticata, per poi focalizzare l’attenzione sull’elemento centrale: il cortile dell’edificio, quello della pellicola, certo, ma anche e specialmente quello dell’appartamento in cui viveva, in cui vive – come si scoprirà più oltre. Questo accostamento costituisce l’elemento che attiva la libera associazione e il recupero del ricordo, che poco a poco si sovrapporrà, aderirà quasi, a un presente ben diverso, in cui il protagonista è ormai adulto e la sua osservazione del cortile è determinata, obbligata, da circostanze differenti. In questo punto dello sviluppo testuale, però, il lettore/spettatore percepisce solo l’associazione iniziale chiaramente esplicitata nel testo tra il cortile di Manhattan dal quale il protagonista del film assiste a un omicidio e lo risolve e il cortile dell’Eixample barcellonense che il bambino di allora mette in relazione. Segue una parentesi descrittiva che rievoca la scoperta di quel mondo circoscritto, di quel perimetro brulicante di vita, di una vita di cui il ragazzino aveva ignorato fino a quel momento l’esistenza e che da allora inizia a intrigarlo, diventando il suo microcosmo, il suo punto di osservazione privilegiato di un mondo esterno che scruta dall’interno dell’appartamento in cui abita. Microcosmo, mondo circoscritto e osservazione dall’interno dell’esterno, di tutto ciò che resta fuori, contenuto tra “las fachadas posteriores de los edificios que se levantaban como una muralla alrededor de un espacio secreto hecho de patios de baldosas rojas, tejados de uralita y algún jardín”: sono tutti elementi chiave che, da una prospettiva del tutto diversa, causata dalla pandemia e dalle disposizioni stabilite per contenerla, ritornano nel presente del protagonista ormai adulto. La *micropieza* quindi insiste sulla scoperta di questo spazio segreto e su tutto ciò che allora esso aveva rivelato al piccolo osservatore, che decide di appuntare in un quaderno tutte quelle ‘storie’. L’elemento di connessione tra il passato descritto e un presente ben diverso è rappresentato proprio dal quaderno, un vero e proprio oggetto mediatore che conferma, a distanza di anni e da una dimensione del tutto mutata, l’esistenza di quel passato, di quelle esperienze, l’esito dell’osservazione fissato sulle pagine dell’oggetto che ora l’Io monologante adulto tiene tra le mani. È questo l’elemento-ponte che consente di varcare la soglia dimensionale tra prima e dopo, che collega il tempo passato al tempo presente e viceversa.

La frase successiva costituisce lo snodo centrale, la virata strategica e definitiva: “Lo ha encontrado tu padre, que se ha puesto a limpiar los armarios del altillo, aprovechando las horas muertas de estos días de confinamiento, y te lo ha dado antes de

volver a casa”. È a questo punto che la realtà presente e drammatica fa irruzione nel testo: “confinamiento” e “horas muertas” sono le parole chiave, che rimandano a una delle esperienze più stranianti di quei giorni, di quelle settimane, di quei mesi. Questa svolta improvvisa e inattesa, infatti, richiama l’alterazione della percezione e quindi della concezione e del vissuto legato allo spazio e al tempo. Durante il confinamento lo spazio vitale si è ridotto a un mono-spazio: non esisteva più una distinzione fra spazio esterno e spazio interno, ma tutto, qualunque attività, era concentrata in una monodimensione. Allo stesso modo, in questo mono-spazio in cui ci si ritrovava confinati, il tempo assumeva un contorno diverso, diventava a sua volta un mono-tempo: non esisteva più differenza tra il tempo professionale o lavorativo e il tempo libero, da dedicare allo svago; tutto sembrava fluire in un mono-tempo all’interno di un monospazio, a causa dello stato di emergenza e del lockdown imposto per cercare di contenere la diffusione del virus. Così, l’Io monologante adulto viene spinto verso la finestra da questo oggetto (il quaderno), dalle storie che contiene, dalla vista della propria calligrafia infantile che aveva appuntato minuziosamente l’esito di quell’osservazione incuriosita. Anche questo aspetto è significativo: in quei giorni, in quelle settimane, la nostra unica visione sul mondo era rappresentata appunto dalla finestra alla quale ci affacciavamo. Il nostro unico punto di osservazione coincideva con quella “ventana” che ci permetteva di scrutare un esterno inaccessibile, lontano, che desideravamo poter recuperare, per riappropriarci della vita di prima, in un presente complicato da gestire, emotivamente e pragmaticamente. L’Io monologante, però, nel suo presente scenico, esce sul balcone dell’appartamento in cui ora abita e offre l’aggancio a un ulteriore elemento chiave, rappresentato appunto dal balcone. Con frequenza, nei testi che esprimono la letterarizzazione dell’esperienza della pandemia, il balcone, la terrazza rappresentano uno spazio ibrido che, in quanto tale, costituiva una valvola di sfogo anche e specialmente dal punto di vista psicologico: si tratta infatti di spazi domestici che però, in quanto esterni, allora davano l’impressione, offrivano la possibilità di potersi affrancare almeno in parte, almeno illusoriamente, dalla costrizione del confinamento, uscire dalle quattro mura all’interno delle quali vivevamo reclusi. In quella circostanza, la valenza oggettiva, emotiva e psicologica di questo piccolo spazio, dell’atto banale di aprire una portafinestra e uscire sul terrazzo, anche solo su un piccolo balcone, rappresentava uno sfogo necessario.

Osservando dal balcone il nuovo cortile della sua casa di adulto, il protagonista scopre un mondo in cui, nonostante tutto, la primavera si fa strada. In lontananza, dall’altra parte del cortile scorge, gli pare di scorgere, un bambino di nove o dieci anni che lo saluta. Tutto ciò richiama anche un’altra reminiscenza letteraria, ossia, il peculiare trattamento dell’asse cronologico sperimentato e poi consolidato dalla narrativa neofantastica, che sfrutta spesso e con esiti intriganti il concetto di circolarità del tempo. L’autore inserisce nel finale questo colpo di scena inedito e originalissimo, che esprime e si ricollega alla distorsione della percezione e della concezione temporale cui si faceva riferimento sfruttando e rielaborando un aggancio letterario suggestivo: in questo tempo stravolto, bloccato o piuttosto dilatato dal confinamento in un monospazio, proprio il tempo sembra ritornare su se stesso, con andamento circolare, e consentire l’incontro del ragazzino del passato con l’adulto di oggi.

Anche in questo caso, paure e ansie affiorano nel testo in modo netto: il riferimento al confinamento, ai giorni trascorsi in casa, tutti uguali, riporta alla mente le ragioni che ci hanno condotti a quella situazione; ossia, la paura del corpo e per il corpo, degli altri e per gli altri, di agire e di non agire. Nella *micropieza*, però, Clua esprime tutto questo attraverso un filtro, un elemento cuscinetto che consente di gestire la situazione attraverso la letterarizzazione del ricordo, la libera associazione con il film, l’idea di un

tempo circolare in cui tutto ritorna e che consente il recupero e il rescato di una dimensión – quella della memoria – in grado de protegerci da un presente dramático, dal presente che allora stavamo viviendo. Tutti elementos distanziatori potentes ed eficaces, utilizzanti con grande maestría.

2.4 Alejo Levis, *El producto estrella* (publicado su Twitter el 18.03.2020)

Publicista – ¿Sabéis de quién fue la idea de que un perrito fuera la mascota de una marca de papel higiénico? ¡Mía! ¡Boom! Tuve la inspiración un día de resaca, cagando en mi loft. Se me había acabado el jodido papel higiénico, alcé la vista y mi perro Tommy estaba ahí delante mío mirándome a los ojos fijamente, como si me quisiera decir algo, y pensé: “Joder, ¿cómo molaría poderse limpiar el culo con esa piel tan suave!”.

Así pude conseguir que el *target* vea el papel con el que se limpia el culo como algo “kuki”. *¡Impossible is Nothing, Yes we Can, Just Do It!*

¿¿Cuál es el producto estrella de la crisis del Covid-19?? ¿Un robot de cocina? Nop, ¿Un palo selfy? Nop, ¿Un altavoz inteligente? Nop. ¡El *fuking* producto estrella es el puto papel higiénico, joder! *¡Yeah!* ¿Creéis que es casualidad? Nop. ¿Que hay una lógica detrás de esto? Nop. ¿Que detrás hay un elaborado plan de marketing? *¡You Win!* Pero ¿quién ha sido el *Boss* que lo ha hecho posible? *Yeah*, lo habéis acertado, dos puntos. Aunque para ser justos yo sólo soy un humilde transmisor, que recibe *inputs* del cosmos o dios o *whatever*, y luego cobro por ello. Nada más. Y os preguntaréis: Joder, ¿cómo este *winner* ha conseguido tanto *engagement* con un producto de mierda –nunca mejor dicho– como papel toilette? Lo reconozco, ¡me gustan los *challenge*!

La clave está en un concepto que nació con los teléfonos móviles: FOMO (*Fear Of Missing Out*), o sea temor a perderse algo, a no estar *IN*. Cuando le propuse a mi cliente que vaciara las estanterías de los supermercados pensó que la fiebre me había subido. Pero yo sabía que teníamos a favor el mayor *value* que pueda desear un publicista: ¡EL MIEDO! Ese tipo de Miedo al “qué pasará si me falta lo que otros tienen”. Si ves que la gente está comprando *toilet paper* piensas que es por algo, ¿no? Y que si no lo tienes vas a estar en la mierda –y nunca mejor dicho. Suma eso a que los momentos de estrés hacen que seas más *emotional* que *rational* al comprar. Sabemos que los súper no cerrarán, así que ¿por qué la gente compra todo el papel que puede en una sola compra? Pues ¡porque no hay nada como una estantería vacía para desatar la euforia consumista! El cliente no quiso retirar el producto que ya tenían los súper. Pero, ¿sabes qué? No hizo ni falta. Los paquetes de papel higiénico, por su volumen, ocupan muchísimo dentro de un supermercado, por lo que nunca hay demasiadas unidades, ¡y eso hace que enseguida se acaben! El hueco que deja libre lleva a la gente a pensar que va a escasear y eso genera ansiedad, ¡y ese sentimiento de escasez es lo que desata la euforia! ¡Lo que convierte en objeto de deseo cualquier cosa! Sí, joder, sí. ¡Incluso un rollo de papel chungo sin ningún *glamour*!

El siguiente paso es subir el precio, claro, y ya estoy barajando la idea de lanzar ediciones limitadas de papel toilette para incrementar la percepción de exclusividad. ¡Papel ecológico de quinoa con la fecha de inicio del Coronavirus impresa, con aloe vera y microfibras antiviral, ribete dorado, firmada por Antonio Banderas, con el aroma de un pedo de Shakira...! Dios, ¡¡las ideas brotan sin freno de mi cerebro!! ¡Pim pam! ¡Pim pam!

Il titolo lascia presagire il taglio peculiare di questa *micropieza* di carattere comico-umoristico, concretizzato attraverso connotazioni e meccanismi specifici. Parlare di “producto estrella” in un testo ispirato dalla pandemia, infatti, evoca subito un contrasto. In una situazione tanto drammatica, il riferimento a livello di paratesto primario – il titolo, appunto – non può che suscitare questo tipo di impressione. Il lettore/spettatore, messo sulla traccia da questa indicazione, immagina che l’attenzione si concentrerà su qualcosa che durante la pandemia è diventato un genere di grido, trainante, potrà pensare a prodotti come la mascherina, il gel igienizzante e coglierà subito l’incongruenza alla base dell’effetto comico-umoristico che sconfinava nell’assurdo e nel *non sense*, quando questo trattamento è applicato a oggetti considerati allora di prima necessità. Questo meccanismo è portato alle estreme conseguenze dall’autore, che definisce “producto estrella” un oggetto impensabile, che fa intendere come l’obiettivo del testo sia parodiare una delle ossessioni compulsive e prive di senso logico che hanno caratterizzato l’esperienza della pandemia.

In apertura il protagonista viene presentato in modo esplicito come un “publicista”. La definizione del profilo professionale del personaggio ne determina il comportamento, il modo di rapportarsi ai committenti e ai potenziali acquirenti, così come il linguaggio: insomma, crea anch’essa un orizzonte di attesa nel lettore/spettatore, che può già farsi un’idea del tipo di figura che si troverà di fronte.

Il personaggio pronuncia un monologo, in cui si rivolge a un gruppo indistinto di destinatari cui dà del ‘voi’ e che il drammaturgo non definisce in alcun modo: è possibile ipotizzare che si tratti di un gruppo di potenziali acquirenti del “producto estrella” di cui il personaggio parlerà, ma nel testo non compaiono dati che consentano di stabilire se si tratti di destinatari scenici o extra-scenici. Allo stesso modo, non emergono elementi che possano far intendere se la comunicazione tra emittente e destinatari sia di tipo diretto, ossia in presenza, oppure mediato, in diretta, attraverso una video-conferenza, oppure in differita, per esempio attraverso una registrazione.

L’indeterminatezza di questi aspetti e l’assenza di azione fanno sì che l’attenzione si concentri sul discorso pronunciato dal personaggio, sul suo contenuto, sulle modalità di verbalizzazione e sul linguaggio che egli usa. In sostanza, non accade nulla in scena e lo sviluppo della micropieza consiste nella rivelazione della strategia commerciale che ha trasformato un oggetto qualunque nel “producto estrella” della pandemia. La contestualizzazione del testo è inesistente, non si parla di un luogo o di un momento preciso, né vi si allude in alcun modo, proprio per riflettere una situazione globale, come la pandemia che l’ha causata; ossia, il comportamento compulsivo e irrazionale alla base di quanto verrà svelato e che il “publicista” ha abilmente sfruttato a vantaggio suo e dei suoi committenti, su cui si concentra l’attenzione del lettore/spettatore.

A metà dello sviluppo testuale, l’emittente cambia modalità espressiva e passa a formulare un monologo in cui si rivolge a un ‘tu’: in questo caso, non si tratta di un esempio di monologo dell’Io scisso, in cui il personaggio si sdoppia e si rivolge a se stesso utilizzando il ‘tu’. Qui, piuttosto, si tratta di un ‘tu’ impersonale, che riflette considerazioni generali: è come se il protagonista, preso dalla propria perorazione, si dimenticasse dei destinatari cui fino a quel momento si è rivolto e passasse a formulare pensieri generali, riflessioni personali sulle strategie commerciali ideate e messe in atto.

Il monologo tratta il tema dell’acquisto compulsivo di carta igienica: un comportamento assurdo e del tutto irrazionale diventato una vera e propria mania. In realtà, la base oggettiva di questo genere di fenomeni è nota: si tratta della risposta psicologica dell’individuo che, in circostanze percepite come incerte e rischiose, fa incetta di alcuni beni e prodotti, di solito generi di prima necessità. L’aspetto che rende curiosa questa condotta, che non è frutto della creatività del drammaturgo ma riflette

quanto accade nella realtà in circostanze del genere, è proprio il prodotto fatto oggetto di questa ossessione, ossia, la carta igienica. Se è comprensibile, come accaduto anche in altri momenti critici, che si scateni l'acquisto compulsivo di acqua o di cibo, lo è un po' meno che questo comportamento investa anche quello che per questa anomala ragione è diventato il "producto estrella" della pandemia da Covid-19. Questo stato di cose fa sì che l'autore non debba neanche enfatizzare o estremizzare questa condotta e le sue conseguenze per esasperare l'incongruenza risultante e produrre un effetto comico-umoristico, venato di assurdo e di *non sense*: no, la stessa realtà si rivela assurda e inspiegabile e la grotteschizzazione del comportamento descritto deriva dall'agire quotidiano degli individui, che il drammaturgo si limita a registrare. Ciò che invece è frutto della creatività dell'autore è la spiegazione, la rivelazione della strategia di marketing alla base dell'esasperazione del fenomeno e del fatto che esso abbia investito un oggetto tutto sommato meno imprescindibile di altri generi di prima necessità. Ancora una volta, insomma, la realtà sembra aver superato la fantasia e aver offerto alla creazione una base aneddotica, uno spunto già carico di elementi surreali, grotteschi, persino parodici.

È proprio l'assurdità di questo meccanismo, già grottesco nella quotidianità di allora, che costituisce il fondamento della scelta creativa dell'autore. Egli presenta il "publicista" che racconta come, in un momento di ispirazione, ha ideato una campagna pubblicitaria vincente: quella che ha fatto di un cucciolo l'immagine-simbolo di una nota marca di carta igienica. Questo dato iniziale, riconoscibile come reale dal lettore/spettatore, viene subito abbassato, scoronizzato, dalla descrizione del frangente in cui il personaggio ha concretizzato questa trovata per la realizzazione della campagna pubblicitaria: egli afferma che tutto è iniziato un giorno in cui, dopo una sbronza, "estaba cagando" nel suo loft. Rimasto senza carta igienica, alza gli occhi, vede il suo cucciolo e pensa "Joder, ¿cómo molaría poderse limpiar el culo con esa piel tan suave!". Questo esordio orienta subito il lettore/spettatore, perché il comportamento e il linguaggio del protagonista collocano immediatamente il testo in una dimensione in cui abbondano i colloquialismi, il turpiloquio, il basso corporeo, gli aspetti scatologici ricorrenti, in sostanza, tutti elementi che provocano l'abbassamento, la scoronizzazione appunto, di ciò che viene illustrato e offrono una lettura comico-umoristica, parodica, con potenti venature di assurdo della spiegazione di un fatto, l'acquisto compulsivo di carta igienica, di per sé irrazionale.

La ricorsività e la densità di questi elementi è tale da consentire di identificarli come aspetti strutturali del testo: il personaggio impiega colloquialismi, espressioni gergali e riconducibili allo slang, come "kuki". Il turpiloquio è impiegato in modo strategico per suscitare questo effetto: per esempio con l'uso di interiezioni come "joder", ripetuta più volte; o nei casi in cui l'espressione "papel higiénico" è sostituita da altre quali "el papel con que [uno] se limpia le culo", frutto di una scelta espressiva voluta, che concorre alla produzione dell'effetto ricercato; o rafforzativi come "el jodido papel higiénico", "el puto papel higiénico", "el fuking producto estrella"; o espressioni come "producto de mierda" nel senso di prodotto insignificante, con cui l'autore costruisce un gioco allusivo ("nunca mejor dicho") iterato più volte nel testo, come quando il protagonista afferma "si no lo tienes [el papel higiénico] vas a estar en la mierda –y nunca mejor dicho–", in cui l'espressione "estar en la mierda" viene impiegata con la stessa finalità e seguendo il medesimo meccanismo di significazione del caso precedente. Il climax dell'utilizzo di questo stratagemma creativo coincide con il finale della *micropieza*, in cui il protagonista spiega che, per aumentare il senso di esclusività, agganciare e fidelizzare i potenziali acquirenti, pensa di ideare edizioni limitate del prodotto: ne elenca alcune, fino a culminare con la "limited edition con el aroma de un pedo de

Shakira”, in cui la scoronizzazione investe una figura famosa, una nota cantante che, nella percezione del pubblico che l’apprezza, è una figura ‘alta’, che il drammaturgo coinvolge nel meccanismo di abbassamento sistematico di aspetti vari e differenziati che sostiene l’intera *micropieza*.

La presenza di anglicismi rimanda invece alla volontà di produrre un effetto mimetico, anch’esso connotato in senso parodico e che contribuisce a produrre l’effetto di insieme: come pubblicitario, il personaggio utilizza il gergo, il linguaggio specialistico del proprio ambito professionale; essendo questo connesso al settore economico, l’autore decide di enfatizzarlo esasperando l’uso di anglicismi: interiezioni e persino onomatopee utilizzate come interiezioni (¡Boom!, ¡Yeah!), sostantivi, aggettivi, avverbi (loft, target, el fuking product, boss, inputs, whatever, winner, engagement, challenge, value, glamour), espressioni (¡Impossible is Nothing, Yes we Can, Just Do it!, ¡You Win!, estar IN, toilet paper, más emotional que rational), acronimi (FOMO, fear of missing out).

L’effetto comico-umoristico e parodico, quindi, è il risultato della combinazione di strategie diverse: l’uso di un registro colloquiale e gergale, l’impiego enfatico del turpiloquio e l’esasperazione dell’utilizzo di anglicismi a imitazione del linguaggio dell’economia, l’insistenza sul basso corporeo e su aspetti e immagini scatologiche, il meccanismo di abbassamento applicato in modo sistematico, il sovvertimento scoronizzante attuato attraverso la parodia.

Qui, più che di colpo di scena finale, si può parlare di un crescendo incontenibile, che raggiunge una sorta di parossismo delirante nel momento in cui, proprio in chiusura della micropieza, il personaggio esplode: “Dios, ¡¡las ideas brotan sin freno de mi cerebro!! ¡Pim pam! ¡Pim pam!”), sancendo con questa affermazione l’apoteosi dell’auto-celebrazione personale e, naturalmente, l’effetto comico che essa comporta. Il finale resta aperto: il lettore/spettatore resta in sospenso, quasi disorientato da tanta incontenibile effervescenza creativa, senza poter immaginare in cosa consisterà la prossima mossa vincente del pubblicitario.

Il tipo di paura espresso dal testo rimanda alla sfera comportamentale, ossia alla paura di non agire, di non saper/poter compiere quelle azioni che in un frangente così drammatico potrebbero rappresentare la tutela e la protezione necessaria per salvaguardare l’incolumità personale: anche questo aspetto amplifica l’effetto comico-umoristico, posto che la scelta, l’azione che si teme di non saper o poter compiere consiste in un’ossessione irrazionale e priva di senso, espressione di un comportamento compulsivo in questo caso grottescamente assurdo.

2.5 Emili Jané Tor, *BANG* (pubblicato su Twitter il 24.03.2020)

Un Home –també podria ser una Dona–, sol, arriba a la saleta, s’asseu, fatigat, parla sense esma.

Home – Ja està. Fet. Tampoc ha costat tant, no? Respirar fons, mantenir el pols ferm, apuntar, ajustar el dit al gallet i... bang! Em pensava que em costaria més. No sé. Que em sentiria confús, atordit, que alguna cosa frenaria el primer impuls. Però res. Ha estat fàcil. Respirar fons, mantenir el pols ferm, apuntar, ajustar el dit al gallet i... bang!

I ja està. Estic tranquil, ben tranquil. No sento res estrany, tenint en compte que acabo de matar un home. Cap remordiment. Cap recança. Cap ombra de culpa. L’he disparat i prou. I ara és mort. Suposo. Suposo que és mort... He disparat de molt a prop, a dos metres... menys... a un metre i mig. A tocar. No he fallat. No puc haver fallat. A una distància tan curta és impossible fallar. Una detonació seca... bang! Una pudor agre. S’ha desplomat a l’instant. Ni un crit, ni un

gemec. Ha caigut a plom. Mort. Mort. Ja té el que es mereixia. S'ho ha ben guanyat. He fet justícia. Algú ho havia de fer. I ho he fet jo. Jo. Jo sol. Sense ajuda. No ha estat tan difícil. Respirar fons, mantenir el pols ferm, apuntar, ajustar el dit al gallet i... bang!

No m'ha vist ningú. És massa fosc. No em podien veure. Tothom és dins a casa, tancat. Ningú mira per la finestra, no hi ha res a mirar per les finestres. No hi ha res al carrer. Res no es mou. El carrer està quiet, ple de silenci. Només un tret... bang! Però no m'ha vist ningú. Ningú mira a fora, tothom és a dintre. A fora no passa res. No hi ha res. Res.

Ho havia de fer. Era el meu deure, la meva obligació. No sento res, ni cap penediment, ni cap satisfacció. Ho havia de fer i prou. És just.

Hi tornaré. Demà hi tornaré. Com avui. L'arma a la butxaca. Amagat al portal. Atent, molt atent. I concentrat.

I quan torni a passar un puto runner que se salta el confinament... bang! Un de menys! A prendre pel cul!

No és tan difícil. Respirar fons, mantenir el pols ferm, apuntar, ajustar el dit al gallet i... bang!

Il titolo di questa *micropieza* è un'onomatopea, che rimanda al rumore prodotto da uno sparo. Il lettore/spettatore, dunque, non reperisce in questo primo e fondamentale elemento paratestuale aspetti che possano orientarlo in modo sufficiente e si ritrova a fare i conti con un orizzonte d'attesa troppo evanescente, che non gli consente di intuire quale sarà il contenuto del testo e il suo sviluppo.

La didascalia iniziale definisce il protagonista come “un Home” che “també podria ser una Dona”: ancora una volta, quindi, il personaggio in scena viene lasciato in un'indistinzione voluta. Quest'uomo – o questa donna – potrebbe essere chiunque, secondo il meccanismo più volte ricordato, che favorisce l'identificazione tra personaggio e fruitore del testo. Un uomo qualunque, insomma, in cui chiunque può riconoscersi. Questo aspetto è corroborato dalla mancanza di qualunque altro tipo di connotazione esatta o anche solo indicativa: non vi sono riferimenti ad alcun luogo né a un momento preciso e tutta la scena resta avvolta in una vaghezza generale quanto voluta.

Il personaggio pronuncia un soliloquio: in sostanza, esprime i propri pensieri, segue il flusso della propria coscienza. Anche in questo caso, l'azione è inesistente: l'uomo riflette tra sé e sé e si sofferma sulla propria situazione, sul proprio stato d'animo, indagando la propria condizione, racconta quanto è appena accaduto e quasi si auto-analizza. Sin dalle prime righe, capiamo il collegamento con il titolo: “mantenir el pols ferm, apuntar, ajustar el dit al gallet i... bang!”. Ora il lettore/spettatore sa che l'uomo ha sparato e il messaggio celato dal titolo diventa subito chiaro e riconoscibile. Tuttavia, nello sviluppo testuale, l'ambiguità viene mantenuta sino al finale, attraverso la ripetizione degli stessi elementi, che producono l'effetto di un mantra e tradiscono in qualche modo lo stato d'animo del protagonista. L'uomo ha sparato ma fino all'ultima riga non sarà possibile scoprire a cosa o a chi. Nello sviluppo del breve testo, in compenso, emergono altri fattori rivelatori: un'azione è stata compiuta (“Ja està fet”) e il protagonista si stupisce del fatto che essa non abbia richiesto uno sforzo particolare. È a questo punto che l'uomo pronuncia la frase che ripeterà più volte, quasi in modo ossessivo, ossia, “Respirar fons, mantenir el pols ferm, apuntar, ajustar el dit al gallet i... bang!”. Per quanto affermi di sentirsi tranquillo, infatti, il personaggio tradisce proprio attraverso la frequente ripetizione di questa frase il suo senso di turbamento. Allo stesso modo, per quanto affermi che, sebbene avesse immaginato di avere una reazione diversa, emotiva, non prova nulla, è proprio l'apparente vuoto di emozioni a

tradirne l'alienazione, lo straniamento, che rappresentano comunque la risposta psicologica a tutto ciò che risulta disturbante e perturbante, qui identificabile con l'azione compiuta. La rivelazione successiva enfatizza l'incredibilità di questa calma apparente: il protagonista ha sparato a un uomo e lo ha ucciso. Il vuoto di emozioni diviene, allora, ancora meno credibile, specie con l'aggiunta dei dati successivi (il colpo a distanza ravvicinata e il corpo che cade senza un lamento). Un ulteriore elemento di depistaggio da parte dell'autore viene concretizzato nell'affermazione successiva del protagonista: "Ja té el que es mereixia. S'ho ha ben guanyat. He fet justícia. Algú ho havia de fer. I ho he fet jo. Jo. Jo sol. Sense ajuda". Tanta determinazione, tanta sicurezza, addirittura il riferimento alla necessità di fare giustizia, per un momento fanno balenare nella mente del fruitore del testo trascorsi gravi, tali da 'meritare' una risposta estrema come l'assassinio. La tensione drammatica viene accresciuta poco a poco grazie alla reticenza, ai silenzi, alle informazioni volutamente centellinate con una tecnica studiata. Poi, ancora, la ripetizione della frase-mantra, con la quale l'uomo sembra volersi assicurare, come se si trovasse in uno stato confusionale. Poi, ripassa la dinamica dei fatti, l'appostamento. Ed è a questo punto che ci accorgiamo che i riferimenti rimandano alla situazione del confinamento: il personaggio ha agito non visto, perché tutti sono chiusi in casa, le strade sono deserte. Il meccanismo iterativo che coinvolge vari elementi, come la frase-mantra, l'auto-rassicurazione di sentirsi tranquillo, la facilità dell'operazione, ripropone di nuovo l'idea dell'obbligo morale del compimento di quell'omicidio, che il protagonista considera un dovere, un obbligo. E ucciderà ancora, dice, appostandosi nello stesso portone, finché passerà un altro "puto runner que se salta el confinament". È qui, nel finale, che il colpo di scena sovverte la prospettiva, rivelando il tema della *micropieza*, ossia, l'odio sviluppato durante il lockdown nei confronti di coloro che, nonostante le restrizioni imposte, infrangevano le disposizioni in merito all'obbligo di restare in casa. Tra le categorie investite da questo sentimento di profonda avversione, espresso dagli *haters*, figurava anche chi usciva per svolgere attività fisica, come il runner abbattuto dal protagonista. Questo colpo di scena finale produce nel lettore/spettatore un effetto che oscilla tra il macabro e l'assurdo, a causa dell'incongruenza evidente tra la gravità dell'azione compiuta e la futilità di ciò che l'ha provocata. Questo effetto sconfinava nel *non sense*, che però risulta connotato nei termini del grottesco, risultato di un meccanismo di grotteschizzazione volontaria, fulcro del testo. Il discorso, però, riflette dinamiche emotive e comportamentali più ampie, che si manifestano anche attraverso il fenomeno dell'*hate speech*. In ogni situazione di tensione, infatti, l'*hater* che è in noi è sempre in agguato. In modo più o meno consapevole e più o meno controllato, il meccanismo in base al quale l'individuo reagisce in maniera aggressiva per sfogare una tensione che non sempre riesce a gestire e a dominare è il riflesso di una realtà concreta e ben precisa. La critica di questi atteggiamenti, dell'incapacità di razionalizzare e controllarsi in queste circostanze è il tema centrale della *micropieza*, che lo concretizza sfruttando il grottesco, attraverso la declinazione di una parodia macabra del concetto di banalità del male, che proprio grazie a questo specifico trattamento viene messo in risalto.

Le paure che il testo drammatizza rimandano alla sfera corporale, quindi alla paura per il corpo (il runner trasgressivo è un pericolo per la salute pubblica), a quella interpersonale, ossia alla paura degli altri (i runner visti come una minaccia), a quella comportamentale, per il timore di non riuscire a compiere quegli atti necessari (uccidere il runner) per proteggersi. Così, persino il ventaglio di paure inscenate nella *micropieza* risulta alla fine contaminato in modo efficace da quella visione parodica, alienata e straniata che ne costituisce la nota dominante.

3. Per una riflessione finale

Quanto accaduto a livello globale a causa della pandemia costituisce un'esperienza indelebile, dalla quale occorrerà ripartire per risettare il pianeta, la società, le dinamiche sociali e l'equilibrio individuale. In tal senso, l'iniziativa *#Coronavirusplays* inaugurata il 13 marzo 2020 e alimentata per quasi due mesi dai drammaturghi che hanno risposto all'invito di Jordi Casanovas ha senz'altro fatto emergere in tempo reale una serie di aspetti scottanti, di punti nevralgici di questo vissuto condiviso, dai quali è possibile prendere spunto per iniziare a elaborare un'esperienza unica e – ci si augura – irripetibile e (ri-)orientarsi verso il futuro.

Si è ancora in attesa, infatti, di vedere concretizzata o, meglio, di poter lavorare alla concretizzazione de *La nova normalitat* richiamata dal titolo della commedia scritta a più mani e pubblicata online l'8 maggio 2020 dai Dramaturgxs de Sants, che ha concluso l'iniziativa di Casanovas. Nell'opera, l'importanza del consolidamento della resilienza, soggettiva e collettiva, risulta evidente, direi che quasi ne costituisce il tema principale. E, tuttavia, ce lo dobbiamo confessare, questo termine – resilienza – inizia a irritarci, tanto è stato usato e abusato dall'inizio di questa svolta distopica chiamata pandemia da Covid-19. Tentando di alleggerire il peso fastidioso del richiamo a questa parola urticante, che ci ha un po' stufati, è interessante notare che nella visione dei Dramaturgxs de Sants la nuova normalità sembra coincidere con l'attivazione di un meccanismo di liberazione, di affrancamento, prima soggettivo e poi collettivo. La commedia, infatti, sembra scrutare un orizzonte ancora non così prossimo (il futuro che ci attende) cercando di immaginare ed esprimere ciò che esso potrà portare con sé. Non disponendo di risposte certe, come nessuno d'altra parte, questi drammaturghi concentrano l'attenzione su una percezione che diventa quasi un suggerimento e una convinzione: ossia, la necessità di 'liberarci', di essere più autentici, come individui e come società. Di fatto, questo è un altro dei temi chiave che emerge in modo ricorrente nel centinaio di *micropiezas* pubblicate all'interno di *#Coronavirusplays*: tra le risposte al vissuto pandemico rilevate da psicologi e neuropsichiatri, riflesse in modo realistico o quanto meno credibile in questi pezzi di microteatro, vi è anche il meccanismo di attivazione di una sorta di esame di coscienza, di bilancio esistenziale. È come se, calati o meglio precipitati in una situazione tanto drammatica, fossimo stati spinti a guardarci dentro, ad auto-analizzarci e a riflettere, se non a tirare le somme. In quel frangente, dunque, l'interrogativo sull'autenticità delle scelte personali, della vita che stavamo conducendo, dei rapporti che intrattenevamo con gli altri è emerso con forza. In un momento di crisi in cui persino l'esistenza stessa era messa in pericolo, la riflessione su quanto la nostra vita corrispondesse (e corrisponda) alle aspirazioni individuali si è fatta strada in noi, in modo più o meno consapevole, come spunto di meditazione o come affiorare di un'esigenza sottaciuta che infine si è manifestata e ha preso forma. Ecco, forse ciò che potremmo definire capacità di reazione sempre più efficace (per baipassare il fastidioso 'resilienza') è proprio la capacità di (ri-)appropriarci della libertà, che passa in prima battuta dalla riaffermazione dell'autenticità, nostra personale, delle nostre scelte e della nostra vita, come individui e come componenti di una società.

Opere citate

- Brooks, Samantha K.; Webster, Rebecca K.; Smith, Louise E.; Woodland, Lisa; Wessley, Simon & Greenberg, Neil. "The psychological impact of quarantine and how to reduce it: Rapid review of the evidence". *The Lancet* 395 (2020): 912-920. [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(20\)30460-8](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(20)30460-8)
- Cervera, Marta. "Cultura de cuarentena: creatividad teatral 'online' contra el Coronavirus." *El Periódico* 16 Mayo 2020. En línea: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200316/cultura-de-cuarentena-creatividad-teatral-online-contra-la-epidemia-7891739>
- Cheng, Zhanhui J. & Jing Shan. "Novel coronavirus: where we are and what we know." *Infection* 48/2 (2020): 155-163. En línea: <https://doi.org/10.1007/s15010-020-01401>
- Coronaviridae Study Group of the International Committee on Taxonomy of Viruses. "The species severe acute respiratory syndrome-related coronavirus: classifying 2019-nCoV and naming it SARS-CoV-2." *Nature Microbiology* 5/4 (2020): 536-544. En línea: <https://doi.org/10.1038/s41564-020-0695-z>
- Greco, Barbara. "Pandemic and Literary Creativity. The Spanish Case of *Relatos de confinamiento*." In Antonio Cortijo Ocaña & Vicent Martines eds. *Handbook of Research on Historical Pandemic Analysis and the Social Implications of Covid-19*. Hershey (PE, USA): IGI Global, 2022 [2021]: 80-93.
- Marazziti, Donatella. "The Covid-19 Outbreak: The Latest Challenge to Psychological and Psychiatric Intervention." *Clinical Neuropsychiatry* 17/2 (2020): 39-40. En línea: <https://doi.org/10.36131/clinicalnpsych20200201>
- Marazziti, Donatella & Stephen M. Stahl. "The relevance of Covid-19 to Psychiatry." *World Psychiatry* 19/2 (2020): 261. En línea: <https://doi.org/10.1002/wps.20764>
- Marazziti, Donatella, Maria Teresa Avella, Nicola Mucci, Alessandra Della Vecchia, Tea Ivaldi, Stefania Palermo & Federico Mucci. "Impact of economic crisis on mental health: a ten-year challenge." *CNS Spectrums* 7 (April 2020): 1-7. En línea: <http://doi.org/10.1017/S1092852920000140>
- Orazi, Veronica. "El monólogo en el teatro de Max Aub." *RiCOGNIZIONI* 1/2 (2014): 151-160.
- . "Covid-19 – Literatura, interculturalitat, TIC, entrenament conductal i gestió de l'estrés durant la pandèmia per Coronavirus." En *Coneixement en temps de pandèmia*. 22/05/2020a. Ponència en línia: https://www.youtube.com/watch?v=PqVAi9-E2ro&fbclid=IwAR3dbxgJylCSYOqTbn-BBv80WdVT0XdC-s8KYRHhgy7VRYnbex9PTZc_fQ
- . "Sex and the Pandemic in #Coronavirusplays." In *Covid-19 – LiTraPan. Literary Training via ICT for Higher Education Improvement, Behavioral Coaching and Discomfort Management during the Coronavirus Pandemic* [Branch: UniTo], II International Symposium Forbidden Delights: Sex, Eroticism, Beauty, Aesthetics, Pleasure, Law, Sin and Prohibition. 19-20/06/2020b. Ponència en línia: <https://www.youtube.com/watch?v=lp6jOx0EEeY&feature=youtu.be>
- . "Distopie narrative." Prefazione. En P. G. Napoli. *An Easy Wor(l)d. Sogni distopici*. Torino: Pathos Edizioni, 2020c. 11-23.
- . "Jordi Casanovas' #Coronavirusplays: Spanish and Catalan microtheatre in the framework of the Project Covid-19 LiTraPan." En Antonio Cortijo Ocaña & V. Martines eds. *Handbook of Research on Historical Pandemic Analysis and the Social Implications of Covid-19*. Hershey (PE, USA): IGI Global, 2022a [2021]. 175-194.

- . *Microteatro spagnolo e catalano al tempo della pandemia*. Torino: Università di Torino. QuadRi – Quaderni di RiCOGNIZIONI XII, 2022b.
- . *En Procés*. Estudi, edició i notes. Barcelona: PAM, 2022c.
- . “August Bover, *El contagi* (2021): Pandemic, isolation and the therapeutic power of poetry.” En Antonio Cortijo Ocaña, Verónica Orazi & Vicent Martines eds. *Managing Pandemic Isolation with Literature as Therapy*. Hershey (PE, USA): IGI GLOBAL, 2022d: in stampa.
- Orozco Vera, María Jesús. “Pasión por lo breve: minicuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio.” En Salvador Montesa ed. *Narrativas de la posmodernidad: del cuento al microrrelato*. Málaga: AEDILE, 2009. 431-442.
- . “El microteatro ante los retos artísticos del nuevo milenio.” *Asfáltica. Revista trimestral de literatura* (Ciudad de México) 1 (2009-2010): 28-30.
- . “Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década.” En J. Romera Castillo ed. *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor, 2011. 211-225.
- París, Josep T. “#Coronavirusplays: teatre del confinament.” *Betevé*. 24 March 2020. En línea: <https://beteve.cat/artic/coronavirusplays-teatre/>
- Pengfei, Sun, Lu Xiaosheng, Xu Chao, Sun Wenjuan & Pan Bo. “Understanding of Covid-19 based on current evidence.” *Journal of Medical Virology* 92/6 Special Issue on New Coronavirus (2019-nCov or SARS-CoV-2) (2020): 548-551. En línea: <https://doi:10.1002/jmv.25722>
- Polo Bettonica, Toni. “Una radiografía de la cuarentena en clave teatral.” *El País Cataluña* 13 April 2020. En línea: <https://elpais.com/espana/catalunya/2020-04-13/una-radiografia-de-la-cuarentena-en-clave-teatral.html>
- Sanchis Sinisterra, José. “El arte del monólogo.” *Revista Teatro CELCIT* 35-36 (2009): 162-170.
- Schimmenti, Adriano, Joël Billieux & Vladan Starcevic. “The Four Horsemen of Fear: An Integrated Model of Understanding Fear Experiences during the Covid-19 Pandemic.” *Clinical Neuropsychiatry* 17/2 (2020): 41-45. En línea: <https://doi.org/10.36131/CN20200202>
- She, Jun, Jinjun Jiang, Ling Ye, Chunxue Bai & Iualin Song. “Novel coronavirus pneumonia in Wuhan, China: Emerging attack and management strategies.” *Clinical & Translational Medicine* 9/19 (2020). En línea: <https://clintransmed.springeropen.com/articles/10.1186/s40169-020-00271-z#citeas>
- Sohrabi, Catrin, Zaid Alsafi, Niamh O’Neill, Mehdi Khan, Ahmed Kerwan, Ahmed Al-Jabir, Christos Iosofidis & Riaz Agha. “World Health Organization declares global emergency: A review of the 2019 novel coronavirus (Covid-19).” *International Journal of Surgery* 76 (2020): 71-76. En línea: <https://doi:10.1016/j.ijssu.2020.02.034>
- Srivatsa, Shantanu & Kearsley Stewart. “How should clinicians integrate mental health into epidemic responses.” *AMA Journal of Ethics* 22/1 (2020): 10-15. En línea: <https://doi:10.1001/amajethics.2020.10>
- Xiang, Yu-Tao, Yuan Yang, Wen Li, Ling Zhang, Qing Zhang & Teris Cheung. “Timely mental health care for the 2019 novel coronavirus outbreak is urgently needed.” *The Lancet* 7 (2020): 228-229. En línea: [https://doi.org/10.1016/s2215-0366\(20\)30046-8](https://doi.org/10.1016/s2215-0366(20)30046-8)