

Tattilismo e dermatografia: «Quando verrai» di Laura Pugno

Ferdinando Amigoni

Pubblicato: 3 agosto 2023

Abstract

The skin, the marvelous and highly complex covering of our organism, is omnipresent in the work of Laura Pugno. In this essay, treasuring above all the hypotheses formulated in one classic of psychoanalysis such as *The Skin-Ego* by Didier Anzieu and a volume by the anthropologist David Le Breton, we follow the minimal, humble deeds of the very young protagonist of *When you will come*, the second novel by the Roman writer, as well as a splendid allegorical-fantastic representation of the urgent need to mark defined limits in our *liquid* time (the adjective belongs, as is more than known, to Zygmunt Bauman). In an era of collapse of the symbolic, the epidermis – the organ that precisely draws the outline of our bodies – would seem to be the last limit left to us, the one from which to start again.

La pelle, il rivestimento meraviglioso e assai complesso del nostro organismo è onnipresente nell'opera di Laura Pugno. In questo saggio, facendo tesoro soprattutto delle ipotesi formulate in un classico della psicoanalisi quale *L'io-pelle* di Didier Anzieu e di un volume dell'antropologo David Le Breton, si seguono le minime, umili gesta della giovanissima protagonista di *Quando verrai*, secondo romanzo della scrittrice romana, nonché splendida rappresentazione allegorico-fantastica, dell'urgente necessità di segnare limiti definiti nel nostro tempo *liquido* (l'aggettivo appartiene, com'è più che noto, a Zygmunt Bauman). In un'era di crollo del simbolico, l'epidermide – l'organo che disegna appunto il contorno dei nostri corpi – parrebbe l'ultimo limite rimastoci, quello da cui ripartire.

Parole chiave: fantastico; Laura Pugno; limite; novella; pelle.

Nome Cognome autore: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ ferdinando.amigoni@unibo.it

Copyright © 2023 Ferdinando Amigoni

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Mi è apparso il mio amico Grimm, o la mia Sofia; e il mio cuore ha palpitato, la tenerezza, la serenità si sono diffuse sul mio viso; la gioia mi esce da tutti i pori; mi si è aperto il cuore, i piccoli serbatoi sanguigni hanno oscillato, e tingendomi impercettibilmente del fluido che ne è sgorgato, si son riversati da ogni parte il colore e la vita.

D. Diderot, *Saggi sulla pittura*

La pelle, che in particolari luoghi del corpo si è differenziata in organi di senso e si è modificata in mucosa, è dunque la zona erogena per eccellenza.

S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*

1. I limiti del nostro volume fisico

Quasi mezzo secolo fa, con la sua consueta chiaroveggenza, Franco Vaccari segnalava che, in «opposizione alla dilatazione a tappeto della realtà come spettacolo», si stesse «facendo strada» un'«idea» bizzarra per noi nipotini di un logocentrismo tanto vetusto quanto blasonato: già allora, in quei lontani e leggendari anni Settanta, «l'unica realtà» di cui si potesse «decentemente parlare» sarebbe stata ormai «quella che cade all'interno dell'orizzonte delle nostre esperienze». In altre parole, meditava il grande artista concettuale, se «l'esplosione dei media ci ha ridotto» – in modo paradossale – «entro i limiti del nostro volume fisico», «ognuno può testimoniare solo di sé stesso».¹ Anche se dotata di un fascino a cui non è facile resistere – soprattutto oggi, dopo che i media hanno continuato, decennio dopo decennio, a « esplodere » con inesausta energia, senza dare fino a ora il minimo sintomo di cedimento – dell'ipotesi di Vaccari vorrei porre in risalto solo quei «limiti del nostro volume fisico», i quali segnati sono, a loro volta, da un organo meraviglioso: la pelle. Pochi scrittori, poche scrittrici dedicarono alla pelle tanta attenzione rapita quanto Laura Pugno. L'epidermide – il più grande e vitale organo umano – può poi contare su un classico del pensiero psicoanalitico quale *L'Io-pelle* di Didier Anzieu, dal quale non ci allontaneremo più di un passo, nel corso di questo piccolo omaggio dovuto all'autrice romana.

La pelle, prima funzione, è il sacco che contiene e trattiene all'interno il buono e il pieno che l'allattamento, le cure, il bagno di parole vi hanno accumulato. La pelle, seconda funzione, è la superficie di separazione (interfaccia) che segna il limite con il fuori e lo mantiene all'esterno; è la barriera che protegge dalla penetrazione delle avidità e delle aggressioni altrui, esseri od oggetti. La pelle, infine, terza funzione, è allo stesso modo della bocca e almeno quanto essa un luogo e un mezzo di comunicazione primario con gli altri, con cui stabilire relazioni significative; è, in più, una superficie d'iscrizione delle tracce lasciate da queste.²

Organo portentoso, delicato al punto che un nulla lo graffia, lo buca, lo taglia, e pure pronto, con incredibile tenacia (prodigi della coazione a ripetere), a rigenerarsi, questa nostra vulnerabilissima epidermide svolge parecchie funzioni, senza le quali non esisteremmo. È il sacco che

¹ F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Einaudi, 2011 (ma l'edizione originale della pagina citata risale al 1979), pp. 71, 68.

² D. Anzieu, *L'Io-pelle*, trad. it. di A. Verdolin, M. Sghirinzetti, Milano, Cortina, 2017, pp. 41-42 (ed. or. Paris, Dunod, 1995²).

contiene il nostro corpo, donandogli una forma, nonché la superficie di complessità apicale, permeabile ai dati dell'esterno (dimensione concepibile peraltro solo grazie a lei), che filtra ciò che nel corpo può penetrare, negando l'accesso a ciò che viceversa deve restare fuori dai «limiti del nostro volume fisico»; si rivela poi un «mezzo di comunicazione primario», almeno quanto la bocca – anche se assai meno di quella proclive alla menzogna – e, nel contempo, una «superficie d'iscrizione» sensibilissima, sempre disposta a registrare i segni delle nostre vite con fedeltà assoluta.

Quasi due generazioni separano Franco Vaccari da Laura Pugno e quello che per il primo era una situazione antropologica ancora in via di definizione, per la scrittrice romana è la dimensione nella quale si è abitato da sempre, uno stato di cose tanto scontato da non richiedere precisazioni. Per rubare qualche riga a un libro dal titolo alquanto espressivo – *La pelle e la traccia. Le ferite del sé* – dovuto a un intelligente antropologo e filosofo contemporaneo: è necessario «trovare nel corpo una verità su sé che la società non è più in grado di dare», visto che «per rimettere in discussione il mondo bisogna partire dal corpo» e dunque, com'è ovvio, dal suo mirabile involucro.³ Se, in altri termini, nel corso degli anni Settanta poteva apparire tutt'altro che facoltativo mettere in scena atti che denunciassero un Simbolico ormai stremato e sempre meno capace di mostrare credibili Tavole della Legge, per chi come Laura Pugno esordisce nel terzo millennio, mostrare che il Re è nudo è tanto inutile quanto insensato: non può essere nudo chi è da tempo scomparso. «Oggi, finalmente» – annota Arturo Mazzarella – siamo tutti consapevoli della situazione: «non esiste più alcun simbolo in grado di legare, di mettere insieme, mediante l'azione del riconoscimento, ciò che è diviso, ciò che ciascun soggetto ravvisa come separato da sé».⁴ Il bordo epidermico, organo che separa e al contempo lega, definisce e connette, si rivela, ancora una volta, l'ultimo limite rimasto.

Di una dedizione appassionata all'umano epitelio da parte di Laura Pugno s'è parlato, di una vocazione onnipervasiva nella sua scrittura a dare voce alla pelle. E allora, perché non partire dal suo primo libro di prosa, concedendoci qualche piacere preliminare, prima di giungere a *Quando verrai?*

Vedi, Iacopo, sopra l'ombelico Sahe si è fatta incidere una cintura di segni, l'alfabeto di una lingua segreta. Quando non ha voglia di parlare, o è affaticata – e lei, tu lo sai, si stanca presto – si apre la camicia e sfiora con i polpastrelli della mano destra la striscia di pelle con sopra le lettere, una alla volta, sente sotto le dita la pelle incisa dalla cicatrice, così parla, molto lentamente se il suo interlocutore conosce male quella lingua, ma se ha imparato il suo alfabeto potrà anche lui sfiorarle appena, di seguito, rapidamente, le incisioni sulla pelle, risponderle.⁵

Con strani, ammirevoli racconti si presenta Laura Pugno nelle librerie: non ci è dato sapere chi sia la giovanissima Sahe, di origini vagamente orientali, che, in una città alquanto somigliante a Roma (o a qualsiasi altra metropoli del mondo), non esce quasi mai di casa. Sahe vive, come del resto tutti i personaggi dei racconti di *Sleepwalking*, in una sorta di continuo,

³ D. Le Breton, *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, trad. it. di A. Perri, Milano, Meltemi, 2016, p. 145, 115 (ed. or. Paris, Métailié, 2003). Ma nell'originale – «*Le corps est le lieu rayonnant où est questionné le monde*» (alla lettera: «il corpo è il luogo raggianti nel quale il mondo viene messo in questione») – la seconda scheggia citata palesa sembianze oracolari che si perdono nella versione italiana («Il corpo è il luogo da cui irraggia tutto questo – e dunque per rimettere in discussione il mondo bisogna partire dal corpo»), qui esplicitativa parafrasi più che traduzione.

⁴ A. Mazzarella, *Le relazioni pericolose. Sensazioni e sentimenti del nostro tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, p. 26.

⁵ L. Pugno, *take-away*, in *Sleepwalking. Tredici racconti visionari*, Milano, Sironi, 2002, p. 9.

imperfiorabile e silenzioso trasognamento: «ha dei poteri di guarigione, sembra, ha dei pazienti che vengono da lei tutte le settimane, qualcuno anche tutti i giorni»,⁶ e tali poteri non mancheremo di incontrare di nuovo. Nelle poche righe citate *pelle* ricorre tre volte, insieme a lessemi tattili quali *incidere*, *sfiurare*, *polpastrelli*, *cicatrice*. Del resto, quelle righe ci parlano di una «lingua segreta», tattile appunto, una neolingua in modo meraviglioso antichissima – quasi per ricominciare si dovesse tornare al mondo magico della Venere di Willendorf – incisa «sopra l'ombelico», cicatrice che meglio di ogni altra ci ricongiunge al materno e che, grazie a un proverbiale passo di Freud, bene si presta a far da punto di passaggio verso terre incognite («Ogni sogno ha perlomeno un punto di insondabilità, quasi un ombelico attraverso il quale è congiunto all'ignoto»)⁷. Parlare qui è toccare: viene ripercorso all'indietro il processo descritto da Anzieu nel suo *Io-pelle*, dove viceversa il Simbolico nasce dal divieto di toccare (un divieto in qualche misura fatale, fondativo dell'umano e ribadito dal *setting* psicoanalitico, dove ci si dovrebbe limitare, per quanto possibile, alle parole). Il millennio terzo pare vicino, secondo peculiari e incerte modalità, al pensiero selvaggio, o meglio, sembra attraversato da una pulsione regressiva che potrebbe persino – pur con tutti i rischi del caso – indicarci un cammino verso la salvezza: esistono regressioni incrementali, come fanno bene i francesi con il loro *reculer pour mieux sauter* (alla lettera: *indietreggiare per saltare meglio*), e talora il punto a cui tornare per ripartire è tutt'altro che a portata di mano.

Né più si abbandonerebbero le enigmatiche, lotofagiche, sonnamboliche pagine di *Sleepwalking*: basti qui segnalare il finale della storia di Sahe. Iacopo, colui che da un *take-away* portava alla magica fanciulla cibo cinese, si trova a vivere con lei (per quanto tempo? per quale motivo? in quale veste?). L'asfalto bagnato dalla pioggia lo ha sbalzato dal suo motorino: nulla di grave, assicura il medico. «Uscendo» dall'ospedale – sono le ultimissime parole del racconto – «Iacopo sfiora quasi senza accorgersene con le dita la vernice bianca delle pareti, il legno anche quello bianco e scheggiato della porta a vetri».⁸ In un mondo che ha smarrito linguaggi affidabili, le cui parole suonano vacue tanto da somigliare a un rumore bianco, restano i polpastrelli, dotati dal tempo dei pitecantropi (e pure da molto, molto prima) di un'epidermide impressionabile, capace di *leggere* le informazioni che giungono dal mondo reale, senza infingimenti né sofismi.

«Quasi sempre disponibile a ricevere segnali, ad apprendere codici senza che essi interferiscano con altri», la pelle – ci ricorda Didier Anzieu – «non può rifiutare un segnale vibrotattile o elettrotattile»: e, se è impossibile chiudere i nostri recettori epidermici alle sollecitazioni dell'esterno, come possiamo fare con gli altri nostri sensi, nel suo rispondere puntuale e non facoltativo, la pelle «non è nemmeno ingombra di eccessiva verbosità come avviene alla parola o alla scrittura».⁹

⁶ Ivi, p. 8.

⁷ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899), trad. it. di E. Fachinelli, in *Opere*, vol. III, Torino, Bollati Boringhieri, 1966, p. 111, n. 2.

⁸ L. Pugno, *take-away*, cit., p. 12. «Ha la testa pesante, non riesce a reggersi ancora bene in piedi, si tiene con le mani al davanzale; poi, ecco, sente – ecco, sotto il palmo, sono, sì, una cosa che si può toccare, la stessa cosa che gli tocca le palpebre e adesso lo acceca – le macchie di sole» (ivi, p. 56). È l'*explicit* di *ghiaccio*, bellissimo racconto lungo, anch'esso tra i tredici di *Sleepwalking*: ancora una volta a un cortocircuito tattile – qui tra le mani e le palpebre – sottolineato dall'anafora del verbo *toccare*, si affida il peso della chiusura di una storia.

⁹ D. Anzieu, *L'io-pelle*, cit., p. 14.

Anche il primo romanzo di Pugno, *Sirene*, potrebbe essere definito un arazzo disegnato sulla pelle. Dire che l'involucro che racchiude i nostri corpi sia un tema centrale di quell'opera potrebbe apparire alquanto insufficiente. Nel futuro vicinissimo, ma non per questo meno apocalittico, in cui si svolge il racconto, noi umani abbiamo quasi portato a compimento quell'opera di distruzione dell'atmosfera nella quale siamo almeno da un paio di secoli impegnati con impareggiabile alacrità. Un sole nero e düreriano è diventato cancerogeno al punto che è impossibile per gli esseri umani esserne sfiorati; i mafiosi miliardari della *yakuza* si apprestano a vivere in lussuosi resort subacquei, dopo avere creato allevamenti di sirene (da macello e talora da bordello) dalla pelle meravigliosa, ricoperta di rilucente muco e invulnerabile alle radiazioni solari. Siamo in un simil-Giappone fuori del quale sembra non sussistere più quasi nulla e i pochi viventi amano tatuare soprattutto i corpi femminili con arte sottile; nel finale sembra addirittura che gli ultimissimi boscimani rimasti in un mondo che sta finendo di ardere siano immuni al peraltro contagioso «cancro nero» (e gli *yakuza* potrebbero pure tentare qualche scuoiamento, suggerisce, non senza disperato sarcasmo, la voce narrante). *Sirene* è un romanzo breve scritto per intero sulla pelle, il cui nitore estetico è dovuto al fatto che – è alquanto probabile – *ne andasse della pelle*: i lessemi *pelle e derma* (insieme alle obbligate visite *dermatologiche*, a scadenza fissa) si ripetono ossessivi, quasi rintocchi di funebre campana. Difficile scegliere una pagina: forse per caso, praticando una sorta di bibliomanzia, mi soffermerei sul passo in cui il protagonista, immersosi con il respiratore in una vasca, incide i tatuaggi che istoriavano il corpo di Sadako, la sua amata scomparsa – bruciata dal sole mortale – su una sirena da lui battezzata Mia (tacerò i rapporti complessi e fondamentali che intercorrono tra il protagonista e questo esemplare splendido di sirena «mezzoalbina»).

Affondò lo stilo nella pelle di Mia. L'umore si disperse in una lattescenza leggera, una nuvola che per un istante gli offuscò la vista, poi l'acqua intorno tornò chiara.

[...]

Lei è carta di riso. Lei è tela.

Non si fermò finché non ebbe ricoperto di tatuaggi seno, spalle, braccia, ventre, schiena e nuca di Mia.

Tutto il corpo tranne il viso come Sadako.

Tutto il corpo tranne la parte inferiore, animale, la coda di pesce, e la schiena dov'era il branding *yakuza*, incancellabile.

Mia non aveva mosso un muscolo. La pelle era arrossata e gonfia sotto il nero dei kanji, ma non aveva fatto croste e non sembrava avere bisogno di cicatrizzare. Era come se si rigenerasse dall'interno.¹⁰

In effetti, a pensarci bene, assai strana è una cultura che non contempi tra le sue pratiche più caratterizzanti l'incisione di tatuaggi: dopotutto se l'«Io-pelle è la pergamena originaria che a mo' di palinsesto conserva le minute cancellate, raschiate, corrette, di una scrittura "originaria" preverbale, fatta di tracce cutanee», sembrerebbe assai naturale trattare le nostre sensibili e macchiate epidermidi come tele su cui dipingere.¹¹

¹⁰ L. Pugno, *Sirene*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 90-91 (ma il romanzo venne pubblicato nella sua prima edizione presso Einaudi nel 2007)

¹¹ D. Anzieu, *L'Io-pelle*, cit., p. 107. Anche Tiziano Scarpa non sembra pensarla in modo troppo diverso: «La mia pelle si tatua e si smacchia. Si rammenda pazientemente da sé. È mutevole e sempre uguale a sé stessa. La mia pelle è monotona e piatta [...] Eppure è capace di addensare il senso in pochissimo spazio: si lascia leggere come un oracolo, tra le righe, in palmo di mano»: cfr. Tiziano Scarpa, *Corpo* (2004), Torino, Einaudi, 2011, p. 128.

2. *Piccole scaglie argentee, opalescenti*

Quando verrai è il secondo romanzo di Laura Pugno. Testo breve e densissimo – «questa scrittura», ebbe a definirla un suo affascinato lettore, «sempre più tesa a un’asciuttezza aliena e terribile»¹² – scritto, come tutti i suoi, con un’arte del levare che non s’inibisce la scarnificazione tipica della lirica novecentesca, richiede al lettore di raccogliere le parole di un’invisibile e non localizzabile narratrice sillaba per sillaba:¹³ tutto potrebbe rivelarsi fondamentale, nella sequenza di scene che compongono la fabula (a cominciare dal nome della protagonista).¹⁴ Articolato in ventun concisi capitoli, quasi altrettanti poemetti – ma forse sarebbe meglio, come vedremo, parlar di *chanson* in un senso trobadorico – ho contato almeno trentacinque occorrenze del lessema *pelle* (più un suo affioramento come *pelliccia*), mentre nel solo capitolo iniziale appare per cinque volte un *dermatologo*. L’esito moderno di una radice indoeuropea che da tempi immemorabili denota il rivestimento di ogni essere umano, nonché di ogni vertebrato, la stessa forse che rimandava a campi semantici quali *spogliare*, *sbucciare* e *scorticare*, ovvero il termine *pelle*, ricorre – quasi parola-rima del principe del *trobar clus* – ogni tre pagine (e parliamo di pagine di assai piccolo formato, intervallate da vistose zone bianche, ricchissime di a capo, stampate in generoso corpo, secondo le consuetudini della raccolta poetica, lontane insomma dal comune uso romanzesco).

«A undici anni, Eva era stata portata via da un vagabondo»:¹⁵ così comincia *Quando verrai*, con una serie di capitoli che narrano in flashback uno strano rapimento avvenuto due anni prima del tempo della vera e propria storia, narrato da una voce che sembra avere accesso diretto alla mente della sua protagonista, attraverso uno scomposto flusso di tracce mnestiche galleggianti in estesi laghi di oblio, connessi al trauma della giovane vittima. Siamo in una terra di nessuno: parcheggi, benzinai, bar e sterpaglie nei pressi del delta. Eva vive in una roulotte con

¹² A. Cortellessa, *Con la piccola Eva, verso l'estrema soglia*, «Tuttolibri», 26 settembre 2009, ora in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, Roma, L'orma, 2014, p. 297.

¹³ L'essenzialità e la ferocia paratattica della scrittura di Pugno, oltreché sintomo di una volontà di ricominciamento, dopo la fine di un mondo che eravamo abituati a definire *umanistico*, potrebbe avere qualcosa a che fare con il genere femminile, da sempre abituato a misurarsi con il reale – e anzi, con le sue manifestazioni più estreme, quali nascita, morte e sangue – senza la necessità di avvolgerlo in infingimenti iperbarocchi e ipotattiche circonvoluzioni. Narrare quando tutti i romanzi – brevi o lunghi che siano – sono già stati scritti, senza dimenticare, con Colette Soler, che «nessun dire sfugge alla parzialità dell'identità sessuale» (cfr. C. Soler, *Quel che Lacan diceva delle donne. Studio di psicoanalisi*, trad. it. di G. Senzolo, Milano, FrancoAngeli, 2005, p. 14 [ed. or. Paris, Édition du Camp lacanien, 2003]), parrebbe impresa che implichi sfortimento, stilizzazione. È ormai trascorso un quarantennio da quando Cesare Garboli – e non si tratta che di un esempio tra i molti possibili – presentando il primo volume delle *Opere* di Natalia Ginzburg, scriveva: «Sottrarre, sottrarre, non finire mai di sottrarre [...]. Il romanzo è frutto di privazione» (cfr. C. Garboli, *Prefazione*, in N. Ginzburg, *Opere*, Milano, Mondadori, 1986, vol. I, p. XXXIV).

¹⁴ Romanzo breve o, meglio, novella, chi saprà comporre un panegirico degno della tua aurea misura? Tu che nulla hai a che spartire col romanzo-mondo, l'ipertesto massimalista che immani fatiche impone al suo ermeneuta spaccapietre, mentre, d'altra parte, solo una parentela così lontana da riuscire evanescente ti connette al troppo minuto raccontino, al più o men lepido apologhetto, mai abbastanza sostanzioso da sfamare il suo lettore, sempre desideroso di leggerne un altro e un altro ancora. La proporzione d'inimitabile splendore della novella – racconto che non implica più di due o tre sedute di lettura ma che sempre permette e anzi richiede, giunti all'epilogo, uno sguardo retrospettivo capace di contemplare l'intero panorama testuale – è la misura preferita da Laura Pugno prosatrice.

¹⁵ L. Pugno, *Quando verrai*, Roma, minimum fax, 2009, p. 5.

la madre Leila e Stasi, venditore ambulante di dozzinali vestiti, immigrato di seconda generazione (un microscopico indizio – «la madre di Stasi era stata una delle ultime immigrate dell’Est» – non può ancora far capire, neppure all’esegeta più capzioso, ciò che diverrà quasi chiaro più avanti, ovvero che ci troviamo in un futuro assai prossimo, identico all’oggi, non fosse che gli immani impianti petrolchimici dell’Eni han finito di distruggere l’ecosistema del delta, sterminando peraltro anche le zanzare: in un mondo insomma, come il nostro, vicino alla sua fine).¹⁶ Ignaro di abitare in un mirabile racconto fantastico, il «dermatologo», alle prese con le epidermiche stranezze della piccola Eva aveva diagnosticato, con scarsa convinzione e alquanto sorpreso, una «psoriasi», raccomandandosi con lei di «non grattarsi, non così furiosamente almeno, soprattutto la pianta dei piedi e il palmo delle mani, di non strappare le piccole scaglie argentee, opalescenti, delle lesioni».¹⁷ Anche Eva sembrerebbe, a suo modo, partecipare dell’acquatica natura sirenica delle creature che abitano il romanzo d’esordio di Pugno: «piccole scaglie argentee, opalescenti», non certo prive di una loro marina bellezza, erano da poco comparse sul suo corpo e avevano ricoperto gomiti, ginocchia, e palmi delle mani e dei piedi. A giudicare dalla molto più ampia diffusione sul corpo del suo maturo rapitore (quarantenne? sessantenne? impossibile dirlo con certezza), il lettore è invitato a immaginare un graduale ricoprirsi di squame, quasi trasformazione dall’umano all’ittico, per coloro che colpiti sono da questo inaudito morbo il quale, a sua volta, com’è quasi da subito del tutto ovvio, non è affatto psoriasi.

Altissimo, nel rinarrare racconti fantastici, è il rischio di un azzeramento del loro potere affabulatorio: se il fantastico ci pone un enigma, davanti al quale si esita, chiusi nell’impossibilità di dare un nome a quello che si sta palesando davanti ai nostri occhi, il solo descrivere l’impossibile anomalia nella quale ci siamo trovati immersi nel corso della lettura implica un suo tradimento, in modo non dissimile a quanto accade nel narrare un sogno.

Vieni qui, dice Stasi. Eva si sdraia accanto a lui, di fianco, il profilo chiaro del suo corpo traccia una linea misteriosa. Lui le afferra un gomito, proprio lì dove ci sono le chiazze, le sente sotto la stoffa sottile. Lacera la stoffa con le dita, preme forte coi polpastrelli sulle macchie argentate.

Eva si divincola. Lui le lascia il gomito, le afferra i seni piccoli e li porta alla bocca, succhia e lei si lascia fare. Cerca tra le sue gambe. Eva si morde le labbra, ha paura, ma Stasi non si ferma. Basta, dice Eva. Vuoi che mi fermi, dice lui, e va avanti. La prende per le natiche e le inarca la schiena, la penetra. Eva non grida. Lui le mette una mano sulla bocca e dice, urla. La pelle di Eva è calda, è come se il sangue di lei accelerasse il circolo. Improvvisamente Stasi sente i denti di lei conficcarglisi nel palmo.

Quando hanno finito, Stasi si pulisce con un fazzoletto di carta, ne prende un altro e lo passa a Eva. Sei stata brava, dice.

[...]

In un lampo, Eva si è già rimessa la gonna, allacciato il top. Ha il coprispalle strappato sul braccio sinistro. Esce dal furgone.

Un attimo dopo Stasi è accanto a lei. Eva è piegata in due, sta vomitando accanto alla portiera del furgone. Stasi le passa le braccia intorno alla vita e la sostiene. Eva si tira su e si pulisce la bocca con il bordo della manica.

Ho visto delle cose, dice Eva.¹⁸

¹⁶ Ivi, p. 10. Si tratta di un mondo tanto stremato che nessuno emigra più, visto che non c’è più alcun paese preferibile per qualche motivo a quello in cui ci si trova, ovvero – viceversa, ma non si tratta che di un altro modo di dire la stessa cosa – di un mondo in cui tutti sono in perenne movimento, non più esistendo qualcosa di simile a un luogo dell’origine.

¹⁷ Ivi, p. 8.

¹⁸ Ivi, pp. 43-44.

Eva ha tredici anni, ora: l'unica figura paterna a sua disposizione la seduce e ne fa il suo oggetto di godimento. Nella sua più piena età ninfale, Eva è l'ideale preda per un desiderio maschile che non conosca sublimazioni.¹⁹ Di una strana ninfa peraltro si tratta: le sue chiazze argentee moltiplicano l'attrazione: mentre la madre, timorosa di contagi, pone ogni attenzione nel non toccare la figlia nei punti infetti, Stasi non sa resistere alla tentazione di premere quelle macchie, dall'apparenza sirenica. La psicoanalisi ce lo ha narrato più e più volte: chi assume le funzioni del padre dovrebbe consentire al nascente soggetto di interrompere lo stato fusionale con l'altro materno per trovare un proprio luogo nel Simbolico, un punto di ancoraggio in cui l'inconscio possa fissare le proprie catene associative, altrimenti destinate a scivolare senza presa nel reale. «Il padre è il legame, ma anche la pausa, quello che separa e apre lo spazio tra l'uno e l'altro», ha scritto splendidamente Salomon Resnik: il «legame ha il doppio significato di un ponte che collega le due rive e allo stesso tempo ne testimonia la separazione».²⁰ È del tutto evidente che Stasi perverta il suo ruolo: un eccesso di vicinanza, una confusione dei limiti corporei quale quella implicata nel rapporto sessuale – e qui la pulsione incestuosa agita è a tal punto impellente da precedere addirittura il menarca della figliastra-preda – si situa agli antipodi rispetto alla «funzione “pontica” o di pontefice»²¹ che il padre dovrebbe assumere. Con la sua peculiare, incondizionata paratassi, toccata – strana grazia – da una imperturbabilità sempre turbata, da una apparente neutralità mai neutrale, Laura Pugno ci sta narrando appunto di un soggetto femminile che a entrare nell'adolescenza si appresta.

Chiusa in una scalcagnata roulotte e in furgoni pieni di capi di vestiario da due soldi, segregata in una grotta dal suo rapitore, caduta, come un animale in trappola, in un buco profondo, nella lurida boscaglia dietro alla trafficata «strada di mare» (trasfigurazione, con ogni probabilità, della mai nominata Romea), tenuta all'oscuro di tutto (la scuola viene menzionata ma, trovandoci immersi in un'estate caldissima e, all'apparenza, immobile, resta estranea al mondo diegetico di *Quando verrai*), Eva viene allevata – complice una madre del tutto evanescente che presto morirà – con l'ovvio scopo di farne una prostituta per clienti dai gusti bizzarri. L'unico simbolico che Stasi conosce non è verbale ma gestuale: un alternarsi di violenza e di doni sempre nel campo dell'abbigliamento (ovvero dell'adescamento sessuale). «Nel nostro presente», «quando i barlumi dei vantaggi che i simboli comportano si sono spenti in un accecamento generale» – scrive Mazzarella – «l'aspirazione a sottomettere l'altro, a impadronirsi pienamente di lui, si è imposta nei modi di una martellante coazione a ripetere».²² Colui che avrebbe dovuto esserle padre conosce solo «l'aspirazione a sottomettere» la sua figliastra, cancellando attraverso l'incesto ogni distanza: è tuttavia davvero possibile «impadronirsi pienamente» di una Ninfa? «Aerea ma essenzialmente incarnata, inafferrabile ma essenzialmente tattile», «Ninfa è innanzi tutto l'eroina

¹⁹ Da quando la Lolita di Vladimir Nabokov irruppe nel nostro immaginario per marchiarlo a fuoco in eterno, l'età della Ninfa fu fissata, *ne varietur*, ai dodici anni (età che non per caso condivide con un'altra indimenticabile creatura nabokoviana: la piccola Emmy di *Invito a una decapitazione*). Neppure Stanley Kubrick, a cui si deve la notissima, magistrale versione filmica che contribuì in maniera determinante a dare corpo alla mitologica, umanissima e fatale esca della perversione maschile, ebbe il coraggio di spingersi tanto oltre, risalendo sino a una preadolescenza priva di difese.

²⁰ S. Resnik, *Funzione del padre e spazio mentale*, in D. Meghnagi (a cura di), *Studi freudiani*, Milano, Guerini, 1989, p. 104.

²¹ S. Resnik, *Funzione paterna e strutturazione del pensiero*, in A. Bimbi (a cura di), *La funzione paterna nella formazione dell'Io*, Tirrenia, Edizioni del Cerro, 1993, p. 115.

²² A. Mazzarella, *Le relazioni pericolose. Sensazioni e sentimenti del nostro tempo*, cit., pp. 39, 29.

di quei “movimenti transitori nei capelli e nelle vesti” (*die transitorischen Bewegungen in Haar und Gewand*)» – scrive Georges Didi-Huberman citando Aby Warburg – «che la pittura rinascimentale volle appassionatamente “fissare” (*festzuhalten*) come l’indizio spostato del pathos delle immagini. È l’eroina *auratica* per eccellenza». ²³ Ninfa è «un movimento tanto organicamente sovrano, tanto necessario e fatale quanto è transitorio», e incarnarsi suole nella «donna-vento». ²⁴

Votato all’immobilismo, all’eterno ritorno dell’identico tipico della perversione – come testimonia pure il suo fittizio nomignolo che si vorrebbe contrazione di Stanislav, ma che al lettore italiano non può non evocare la *stasi*, l’impossibilità di movimento, oltretutto la polizia segreta della DDR del triste tempo che fu, deputata, appunto, a impedire qualsiasi moto – Stasi tenta di soggiogare a ogni costo la sua giovanissima vittima. Ma Laura Pugno dona a mani piene ninfali prerogative alla sua fanciulla che sempre fugge per non lasciarsi catturare. Insegna araldica di questo splendido mitologema incarnato, il vento che scompiglia capelli e vesti. «Un camion passa alzando il vento. Il vestito rosa di lei è una macchia meravigliosa che si muove»; e ancora: Eva, «con le mani nelle tasche del vestito rosa, i capelli che si muovono al vento». ²⁵ Il riaffiorare di una figura che ossessiona il nostro immaginario almeno dai tempi del politeismo greco (anche se non è difficile supporre che l’archetipo della Fanciulla Eterna abbia accompagnato i sogni umani da sempre) avviene qui tra guard-rail di superstrade dall’asfalto consunto, smog di autotreni i cui fari strappano bagliori al buio notturno, vestiti da due soldi in poliestere, sandali di plastica trovati sui banchetti degli ambulanti, terre di nessuno costellate di cartacce ed escrementi canini, non senza un motel «American» squallido e sporco: ma l’auraticità della figura umana e divina non muta per nulla, rispetto ai tempi del Ghirlandaio o di un anonimo ceramografo attico dell’epoca di Ipparco.

Nel terzo millennio la ninfa è infetta, né, in realtà, le cose potrebbero essere diverse, in questo mondo dove il delta è in fiamme, solcato da un alto muro di fuoco in continua combustione, effetto forse di qualche conduttura metaniera mangiata dalla ruggine o fatta esplodere nel corso di un conflitto (potenza profetica dei poeti!). Proprio perché infetta, forse mutante, giovane femmina umana in procinto di ricoprirsì di squame, Eva è oggetto del desiderio (e qui sarebbe persino il caso di richiamarci all’ordine, inibendoci un gioco paronomastico – tra *ninfetta* e *ninfa infetta* – tutt’altro che privo d’una sua semantica pregnanza, se solo si pone mente a una recente uscita nelle librerie quale *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* di Donna Haraway, pensatrice che certo accoglierebbe Eva nella famiglia di coloro che resistono alla deriva apocalittica). ²⁶ *L’Homo Sapiens*, l’unico organismo capace di immaginare mondi inesistenti, è poi anche la «fantasia malata di un amministratore delegato perennemente intento ad autorealizzarsi e a distruggere il pianeta». ²⁷ Del resto, l’infettività di «Homo» sembrerebbe a lui connaturata: negli anni Cinquanta del secolo scorso, alludendo a Hiroshima, Corrado Alvaro metteva in bocca a un suo personaggio le seguenti parole: «Normale [...] è impossibile. Non esiste un solo essere

²³ G. Didi-Huberman, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, trad. it. di A. Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 239, 238, corsivo dell’autore (ed. or. Paris, Minuit, 2002).

²⁴ Ivi, p. 239.

²⁵ L. Pugno, *Quando verrai*, cit., pp. 78, 79.

²⁶ Cfr. D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, NERO, 2020³, trad. it. di C. Ciccioni, C. Durastanti, (ed. or. Durham, Duke University Press, 2016).

²⁷ Ivi, p. 54.

normale dopo quanto è avvenuto. È questione di vedere come si manifesti l'anormalità»,²⁸ ma potremmo certo risalire assai indietro nella storia della nostra specie.

Alla fine della seduzione incestuosa, lo abbiamo visto, Eva vomita, come molto, molto spesso le accade, ma il violento rigurgito – pur sempre una questione di pelle: il gastrico epitelio che rifiuta il tentativo d'invasione di qualcosa di non assimilabile e nocivo proveniente dall'esterno – ha a che vedere solo in minima misura con l'iniziazione sessuale incestuosa. «Ho visto delle cose», ci ha già detto Eva che, rivolta a Stasi alle prese con una sigaretta post-coitale, precisa: «Tu eri morto». «Morivi in macchina». «Era il furgone, chiede Stasi, alzando improvvisamente la testa». «No, dice Eva. Una macchina».²⁹

Tocca a Ethan il personaggio che ad apertura di novella l'aveva rapita, fornire a Eva e al lettore i primi ragguagli.

Ethan si passa le mani fra i capelli, inghiotte saliva.

Hai detto che siamo uguali, dice Eva. Che vuol dire, siamo uguali?

La verità, dice Ethan. Io e te abbiamo la stessa cosa. Non so se è una malattia o un potere. Si sfilano i guanti, mostra a Eva le mani, il palmo, chiazze da quella che sembra psoriasi. Viene da queste macchie, dice. Non è psoriasi come dicono i medici. Anche a te avranno detto la stessa cosa.

Eva fa segno di sì con la testa.

Io avevo la tua età quando è cominciato, continua Ethan. Da allora, toccare chiunque è diventata una tortura. Come te, vedo la loro morte.

Così sono scappato, prosegue Ethan. Ho girato l'Europa [...].

Eva ascolta, come se si trattasse di una fiaba. Le fiabe sono crudeli, diceva Leila, io non le ricordo per questo, perché le fiabe sono cattive.³⁰

Il *come se* esclude, è ovvio, che si tratti di una fiaba (pur restando, senza dubbio, la *crudeltà*). Non siamo nel meraviglioso, dove tutto può accadere ma nel fantastico: all'interno di un racconto perfettamente realistico si produce una crepa la cui natura appare indecifrabile, non compatibile con il muro in cui si apre. Squarcio che sul trascendente si affaccia? Interferenza di diverse stringhe temporali? Cortocircuito di reti neuronali che confondono le loro trasmissioni sinaptiche in un arcano flusso tra epidermidi? Certo la condanna del vedere la morte altrui grazie al solo contatto epiteliale (Anzi ci ha già rammentato che i recettori che punteggiano la nostra cute non si possono chiudere a comando, il tatto essendo il nostro senso più diffuso e meno controllabile) è nulla meno di una «tortura», con la quale impossibile sembrerebbe la convivenza. A questa altezza del testo, è ormai chiaro che Ethan non è affatto malvagio: si rivela anzi per Eva, a modo suo, la faccia luminosa – o quanto meno non del tutto nefasta – del paterno, e invero finirà per salvarla. Ma Pugno non fa sconto alcuno: Ethan ha deciso da tempo di morire, dopo aver concluso qualche sua sospesa faccenda, e, sebbene nel corso della sua vita abbia incontrato chi gli ha svelato le possibili capacità curative connesse a questa condanna, lui non riesce a sostenerne il peso.

Non credo che siano bastati frettolosi ritorni al racconto per diradare le più che giustificate perplessità che, dal Modernismo in poi, avevano indotto scrittori e scrittrici a prendere le distanze dal narrare piano, in alcuni casi addirittura non problematico, dei loro predecessori.

²⁸ C. Alvaro, *Belmore*, Milano, Bompiani, 1957, p. 137.

²⁹ L. Pugno, *Quando verrai*, cit., p. 45.

³⁰ Ivi, p. 78.

Complice anche la produzione cinematografica tutt'altro che aliena dallo sfruttare remunerative storie ad alta narrabilità, non mi pare possibile, dopo tutte le aporie ultracomplesse della scrittura del Novecento, dare oggi troppo credito al buon vecchio plot, il quale pretenderebbe persino, talora, accessi quasi diretti al reale. Eppure, nonostante la nostra incredulità di sopravvissuti del terzo millennio, nelle cui orecchie sono state già da tempo riversate tutte le storie, sembrerebbero esistere ancora intrecci pregnanti, necessari, capaci di parlare ai nostri sensi ottusi, così come ne esistono di irrilevanti, vuoti e inani, magari a dispetto di una lambiccata complessità. Sempre posti dalla loro creatrice faccia a faccia con le questioni ultime, e in modo particolare con la morte, gli intrecci di Laura Pugno brillano spesso per una loro bizzarra densità e persistenza, connesse peraltro anche alla forma-novella, al suo essere l'estratto quintessenziale di una storia. «Il mio realismo» – ha precisato Pugno in un'intervista – «lo vado a verificare nella tenuta del testo, nella coerenza di un mondo narrativo credibile», non certo in un'aprobatica fiducia – ingenua o interessata – nella possibilità di rappresentare la cosiddetta *realtà* in forma di racconto.³¹

Quando verrai, cronaca dermatologico-sapienziale, tra malattia cutanea, mutazioni del corpo, preveggenza e trapasso, ne è un perfetto esemplare: come accade in altre testi di Pugno, anche in questo l'intreccio pare, alla lettera, ciò che *l'hic et nunc* dell'autrice, in modo oscuro, invoca. Nessuna volontà di stupire – sempre stucchevole – presiede alle sue narrazioni. Possiam forse convocare qui quell'«iperfisica pellicolare» segnalata da Didi-Huberman (alle prese con *Il capolavoro sconosciuto* di Balzac, per non tacer di quali illuminanti latenze possano celare gli intrecci strutturati dai migliori esponenti della corporazione, anche quando si tratta di vecchi maestri). Se il corpo creato dall'artista vuol davvero avere le caratteristiche della vita, «dev'essere a sua volta provvisto della virtù interstiziale della pelle: superficie viva, porosa, irrigata, calda – come a dire una non-superficie».³² Con estrema finezza, Georges Didi-Huberman parla addirittura di un «effetto di pelle» che possiamo fare nostro, se è vero che «s'intuisce bene la perpetua esigenza di una conversione topologica del *piano*» – tela per il pittore, superficie marmorea per lo scultore, pagina per chi scrive – «a un effetto di pelle, il suo divenire reticolo, interstizio, trasudazioni, passaggi».³³

Eva, dunque, subisce un destino strano che non ha affatto scelto. La sua pelle parla – e del resto, nella «realtà e più ancora nella fantasia, la comunicazione originaria è una comunicazione diretta, non mediata, da pelle a pelle»³⁴ – ma pare incapace di ostacolare il flusso di una forzata e thanatoica comunicazione intersomatica. «L'Io-pelle assicura una funzione di individuazione del Sé, che gli dà il sentimento di essere un essere unico», ci ricorda Didier Anzieu.³⁵ Come ogni superficie permeabile, tuttavia, l'epidermide deve poter rifiutare l'accesso agli stimoli ancor prima di accettarne alcuni per decodificarli. È noto che per Freud gli organi di senso – strategia biologica messa a punto per proteggere l'organismo dalle sollecitazioni provenienti dall'esterno – sono impegnati in modo costante assai più a smorzare, respingere, rimuovere gli stimoli che

³¹ R. Donnarumma, G. Policastro (a cura di), *Ritorno alla realtà. Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», XX, 2008, 5, p. 22.

³² G. Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, trad. it. di S. Guindani, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 31 (ed. or. Paris, Minuit, 1985).

³³ Ivi, p. 34, corsivo dell'autore.

³⁴ D. Anzieu, *L'io-pelle*, cit., p. 98.

³⁵ Ivi, p. 104.

a permettere loro il passaggio alla percezione cosciente. Eva non può opporre nulla al dilagare, a ogni fortuito contatto interpersonale, di un'allucinazione che ogni volta le procura il vomito – rigetto che non basta certo a respingere fuori di sé l'orrore: viene trascinata, quasi sospinta da un vento violentissimo e soprannaturale, nella più che reale scena della morte di colui o colei che i suoi polpastrelli e forse ogni cellula della sua epidermide sfiorano. Possiamo senz'altro concedere fiducia a Laura Pugno quando dichiara: «Faccio fatica a capire come si possa dimenticare il peso, la densità della realtà, il suo spessore storico, biologico – l'esistenza del nostro stesso corpo – credersi menti disincarnate, credere alla fine della storia».³⁶

Ethan ha parlato di «tortura», e non è fuor di luogo menzionare ora *Nella colonia penale*, novella-capolavoro del sadomasochismo novecentesco, quasi illeggibile tanto angosciante sono le pagine che la compongono. Anche in quel resoconto torturante si pratica la dermografia: Franz Kafka crea, con insostenibile minuzia, una macchina infernale che incide il comma del codice trasgredito dal condannato sul suo corpo. Il condannato finirà per leggerlo con la sua propria carne, nel corso di un supplizio di dodici ore, a cui segue la morte del peccatore finalmente *illuminato* sulla propria colpa. Diversissimo è il caso di Eva, possiamo affermare non senza qualche sollievo: non siamo all'interno di un realistico museo degli orrori, tra amministratori di un potere delirante e vittime inconsapevoli sino a un secondo prima del loro decesso: siamo, per un ignoto decreto fatale (e forse divino), in un iperrealistico mondo allucinatorio, dove, forse, non è impossibile intravedere un barlume di luce.

«La profondità della pelle rappresenta» – secondo David Le Breton – «un'inesauribile risorsa per fabbricare l'identità».³⁷ Ed è per questo che talora dare voce alla propria pelle può implicare atti di autolesionismo. Augurabile e anzi necessaria, in senso fantasmatico, per la psicoanalisi, la ferita può diventare letterale, come avviene nella *body art*, nel tatuaggio e in molte pratiche autolesive. Ancora una volta, Eva non parrebbe propensa a farsi del male, anche se, nei momenti più bui, si gratta furiosamente, graffiando le lesioni sino al sangue. Nel caso di adolescenti in situazioni difficili, «la ferita consente anche di ritrovare una frontiera – laddove, soprattutto in caso d'incesto, qualunque limite simbolico è ormai stato distrutto. Essa esprime senza dubbio una "volontà di sopravvivere"».³⁸ Pur se preda di un patrigno incestuoso, Eva non nutre affatto masochistici fantasmi – il «masochista», peraltro, «quello vero», sarebbe, per Colette Soler, «quasi sempre uomo»;³⁹ si deve solo al fato la decisione di sottrarle quella «distanza incolmabile che, invece di separarci, ci lega agli altri».⁴⁰ Conosce certo «il desiderio di affondare le unghie nella carne fino a ferirsi»,⁴¹ ma si tratta di una reazione comprensibile a un oggettivo stato di cose che la spinge, sempre e ovunque, oltre il limite: la pelle di Eva la condanna a essere invasa dall'altro.⁴²

³⁶ R. Donnarumma, G. Policastro (a cura di), *Ritorno alla realtà. Otto interviste a narratori italiani*, cit., p. 22.

³⁷ D. Le Breton, *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, cit., p. 24.

³⁸ Ivi, p. 66.

³⁹ C. Soler, *Quel che Lacan diceva delle donne. Studio di psicoanalisi*, cit., p. 65.

⁴⁰ A. Mazzarella, *Le relazioni pericolose. Sensazioni e sentimenti del nostro tempo*, cit., p. 112.

⁴¹ L. Pugno, *Quando verrai*, cit., p. 89.

⁴² Strana concomitanza – prova della non futilità dell'idea narrativa su cui *Quando verrai* è costruito – potremmo ravvisare nell'uscita, successiva di un solo anno rispetto al romanzo di Laura Pugno, di *Hereafter*, un film di Clint Eastwood. *Mainstream* certo, ma al suo meglio, anche *Hereafter* possiede la rara virtù di pungere l'occhio per incitarsi con notevole ostinazione nella memoria dello spettatore. Il protagonista, punto d'intersezione delle tre storie che compongono la sceneggiatura, è

3. *Amor de lonh*

La rivelazione con cui Ethan apre gli occhi alla piccola Eva non s'era esaurita nelle righe citate; proseguiva con queste parole.

Ho girato l'Europa, e a un certo punto ho incontrato altri come me. Come noi. Non siamo in tanti, ma qualcuno c'è.

[...]

Abbiamo cercato di fare gruppo, di stare insieme per un po', ma non ci siamo riusciti, prosegue Ethan. Sai come succede a vent'anni, oppure no, non puoi saperlo, ne hai soltanto tredici. Comunque sia, non ci siamo riusciti. Ci siamo sbandati tutti. Qualcuno si è ucciso già allora, e forse ha fatto meglio. C'era solo una ragazza, lei – Sofia. Chi è Sofia, dice Eva.

Te ne ho parlato, dice Ethan, inghiottendo saliva. Montserrat. Solo lei riusciva a convivere con questa cosa.⁴³

Ethan è uno pseudonimo su cui non c'è molto da dire: nome biblico di un uomo dalla saggezza proverbiale, per chiunque abiti il primo quarto del ventesimo secolo e abbia mai messo piede in un cinema possiede un volto: quello dell'attore, regista, sceneggiatore e scrittore texano Ethan Hawke. Potrebbe forse non essere un mero effetto del caso che alcuni suoi libri siano stati pubblicati in Italia da minimum fax, la stessa casa editrice grazie a cui *Quando verrai* vide la luce.⁴⁴ Il semplice carisma di un attoriale volto indimenticabile basterebbe, comunque, a giustificare la scelta onomastica. Un nome come Montserrat, viceversa, richiede qualche sostanziale glossa. Forse non è necessario aver per anni vissuto, come Laura Pugno, in Spagna, per sapere che Montserrat è una montagna catalana su cui sorge uno dei monasteri più famosi del mondo. A chi, come all'estensore di questa povera notula, toccò in sorte, per arcano e non negoziabile decreto, il più stanziale dei destini, dovranno bastare le moltissime immagini e notizie reperibili in rete: in pochi nanosecondi di digital navigazione, potrà così fare la conoscenza della Moreneta, la lignea Madonna del XII secolo colassù venerata e patrona della Catalogna, insieme alla favola (per cui si scomodò, pare, il satanico Heinrich Himmler in persona) che in quell'abbazia arroccata su un monte dalla fantastica morfologia fosse conservato il Santo Graal. La fama di questo antico romitaggio ha altresì fatto affiorare, nel corso dei secoli, il suo toponimo come nome proprio femminile spagnolo, e possiamo subito menzionare almeno un paio di soprani – Montserrat Caballé e Montserrat Figueras – assai diverse tra loro ma ambedue barcellonesi di nascita ed entrate, per non più uscirne, nella leggenda. Come uno dei luoghi più rilevanti dell'umana spiritualità, nonché due cantatrici di eccezionale bravura (ma in questo caso mi limiterei a chiamare la sola Figueras sul palco) possano essere convocati in un commento alla

colpito da una «condanna» – parole sue – assai simile a quella che tortura Eva: attraverso il tocco delle mani, può parlare con i morti di coloro che a lui si rivolgono. Anche lui, come i protagonisti di *Quando verrai*, ancorché senza segni corporei di sorta, tenta in ogni modo di fuggire al suo destino. Film assai atipico nella produzione di Eastwood, interamente dedicato al soprannaturale, attraverso una duplice apertura sull'ignoto (un ruolo primario ha anche una donna che, sopravvissuta a una catastrofe naturale, rianimata a fatica dai soccorritori, ha visto qualcosa dell'aldilà), *Hereafter* incanta lo spettatore con singolare tenacia. Ottantenne, Eastwood tenta di gettare sciolate di luce alonata, con un'onestà intellettuale che molto bene resiste a eventuali sarcasmi, nella tenebra del mondo dopo la morte.

⁴³ L. Pugno, *Quando verrai*, cit., pp. 78-79.

⁴⁴ È viceversa una semplice coincidenza che Ethan Hawke sia stato il fondatore, a New York, della Malaparte Theater Company, ovvero di una compagnia teatrale dedicata all'autore del famosissimo romanzo *La pelle*.

storia della piccola Eva, da un esecrabile (e forse sacro) morbo vulnerata, in perenne fuga da stupratori e trafficanti di esseri umani e di chissà cos'altro, attraverso luoghi senza nome, sperduti in un Polesine in fiamme, è cosa che resta da dimostrare.

È solo dietro a una sua strana insistenza – «Portami da Montserrat, dice Eva, e ti aiuterò a ucciderti»⁴⁵ – per nulla chiara neppure a lei stessa e, in realtà, dettata da un primario bisogno di cure materne (la madre biologica, del tutto deficitaria, è stata uccisa da un ictus) – che Ethan conduce la ragazzina da Montserrat: siamo agli ultimi tre capitoli, quasi altrettante trobadoriche *chanson* a lei dedicate, disseminate in un racconto che ha l'andamento di un celato prosimetro. «Sofia» – ancora una volta un nome parlante (in greco significa, com'è noto quasi a chiunque, *sapienza, saggezza*) – «è diventata Montserrat, dice Ethan. Ed è stato un bene. Sofia era solo una ragazza di vent'anni. Montserrat è una guaritrice. [...] Voleva che la seguissi, continua, che andassimo in mezzo alla gente, alla luce del sole. Col nostro dono, come diceva lei».⁴⁶ Le date cominciano a poco a poco ad acquistare coerenza: Montserrat ed Ethan hanno circa quarant'anni e da un ventennio si sono persi di vista. Sembra peraltro evidente che la tortura di non poter neppure sfiorare un proprio simile (a meno che non si tratti di qualche altra vittima di quest'arcana condanna) senza esser folgorati da mortuarie visioni potrebbe rivelarsi – certo attraverso una lunga e dolorosa autodisciplina – addirittura un «dono». «Montserrat appare davanti a loro, i capelli biondi chiarissimi mescolati a ciocche bianche sulle spalle, il corpo magro, muscoloso».⁴⁷ Laura Pugno descrive sempre i suoi personaggi con estrema parsimonia, non spingendosi mai al di là di rarissimi tocchi essenziali:⁴⁸ qui Montserrat ricorda anche fisicamente, mutata la chioma da corvina a bionda, l'iconica figura – fissata in numerosi ritratti fotografici galleggianti nel plasma telematico – di Montserrat Figueras, non solo soprano dalla soprannaturale voce, ma anche donna incantevole.

Un cliente arriva alla casa di Monserrat (né chiostri romanici o navate gotiche, con rifacimenti barocchi – e neppure imponenti facciate neo-romaniche, e absidi neo-gotiche, dopo i napoleonici roghi – né grotte o romitori sperduti tra le rocce della mistica montagna, ma, nel desolato delta, una casetta quadrata, a due piani, che possiamo ben immaginare priva di qualsivoglia architettonica pretesa, villino tanto anonimo da non essere quasi rilevabile dall'occhio del passante). È un ragazzino di dieci anni: sembra non capire ciò che gli si dice e non riesce a tenere dritta la testa, quasi avesse i muscoli del collo atrofizzati.

Come muore, chiede Eva.

Non hai bisogno di saperlo, dice Montserrat.

Dimmelo, sussurra Eva.

Un incidente di moto, dietro al fratello maggiore. Tra cinque anni. Moriranno entrambi.

Eva alza gli occhi su Montserrat. Perché lo guarisci allora?

Perché posso farlo, dice Montserrat. Tra un anno sarà tornato normale.

Eva si volta, fissa la finestra.

⁴⁵ Ivi, p. 87.

⁴⁶ Ivi, p. 93.

⁴⁷ Ivi, p. 102.

⁴⁸ Eva tuttavia non beneficia neppure di un solo aggettivo atto a descriverla: la Ninfa si sottrae a ogni presa, è sempre oltre ogni tentativo di definizione: nessuna parola può fissarla. Al lettore resta la libertà di darle le fattezze che preferisce.

Posso guarirlo, spiega Montserrat. Non posso cambiare la sua morte. Prende un tovagliolo di carta e asciuga le labbra del ragazzino. Tutti quelli che vengono in questa stanza moriranno, dice Montserrat. Tu e io moriremo, e anche Ethan.⁴⁹

È lecito considerare i tre capitoli conclusivi di *Quando verrai* come un tentativo di rispondere alla domanda posta dalla piccola protagonista: «Come fa Montserrat a sopportarlo?»,⁵⁰ forse il quesito (scolpito nel metro di un cavalcantiano endecasillabo anapestico) su cui l'intero romanzo breve è costruito. Carismatica guaritrice, maga se si vuole, Montserrat nutre, offre cure e riparo, ed è sempre a disposizione di coloro che la cercano, pur senza impedire ad alcuno di andarsene qualora lo desideri, come splendidamente lo stesso titolo del testo segnala, null'altro essendo che un paio di sue parole: «Quando verrai, aveva detto Sofia» – è Ethan che ricorda – «Quando verrai a cercarmi, io sarò qui».⁵¹ Sofia-Montserrat è la saggezza, il volto buono del materno. A questo punto, per chiunque abbia qualche contezza musicologica, forse anche più delle formidabili registrazioni delle musiche sacre contenute nel *Libre vermell de Montserrat* (alcune delle sue trecentesche pagine scamparono alle napoleoniche vampe), echi della voce meravigliosa di Montserrat Figueras soffiavano al suo mentale orecchio le melodie dei *Canti delle Sibille*, profetanti la fine del mondo e prodighe, dalla notte dei tempi, di saggi consigli. Dalla Grecia classica il sapere estatico di queste sciamane scorre sotterraneo o *a latere* (la Cumana, si narra, avrebbe ridicolizzato Tarquinio il Superbo), attraverso la sua cristianizzazione nell'agostiniana *Città di Dio*, fino ai pennacchi michelangioleschi della Cappella Sistina e al canto sibillino nella liturgia del Natale, tuttora in uso in terra catalana.⁵² *Montserrat* è dunque molto più di un nome: è il *senhal* dell'antica, empatica, misteriosa *sapientia* femminile, sorta di controcanto all'ufficialità e alla violenza del Simbolico patriarcale.

Almeno duplice, ma in realtà composta da plurimi strati, la pelle recalcitra alla cartesiana misurabilità: possiamo senz'altro convenire con Didi-Huberman quando la definisce un «sintomo» e non una «superficie»: il «suo significato continua a oscillare tra tegumento (ciò che ricopre) e derma (ciò che scopre o spoglia, secondo l'etimologia della parola)».⁵³ D'altra parte, l'intero capolavoro di Anzieu è costruito sull'ipotesi che l'Io si formi assumendo le caratteristiche dell'epidermide, trasformando in fantasmi e poi in simboli i fenomeni oggettivi che colpiscono l'involucro fisico in cui è racchiuso. Definita dal suo originario «statuto di intermediaria, di via di mezzo, di transizionalità», la pelle è «un'esperienza sensoriale infiltrata di fantasmi».⁵⁴ Abbandonata a sé stessa e anzi perseguitata dalle figure che dovrebbero sostenerla, Eva necessita appunto di qualcuno che sappia rassicurarla, che sappia mostrarle che un'integrità epidermica è

⁴⁹ Ivi, pp. 105-106.

⁵⁰ Ivi, p. 101.

⁵¹ Ivi, p. 107.

⁵² Dell'ampia, magnifica impresa portata avanti per lunghi anni da Montserrat Figueras, suo marito Jordi Savall e l'ensemble di musica antica da loro fondato, mi limiterei a segnalare le due registrazioni del *Libre vermell de Montserrat* (1979 e 2016: nella prima Figueras ha grande parte, la seconda è successiva alla sua morte) e soprattutto *El Canto de la Sibila I e II* (2010 – ma la registrazione originale venne effettuata nel 1988 – e 1996). All'orecchio ingenuo i melismi gregoriani suonano, in queste magistrali esecuzioni, ipnotici e stranamente assai vicini a molta musica contemporanea: la voce di Montserrat Figueras accoglie maternamente l'ascoltatore e sembra perdonargli la sua insulsa pochezza, fino a farlo, smemorato di sé stesso, fluttuare in un amniotico, protettivo grembo sonoro.

⁵³ G. Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, cit., p. 30.

⁵⁴ D. Anzieu, *L'Io-pelle*, cit., p. 17, p. 60.

possibile, nonostante il soprannaturale morbo che la intacca, e che sia poi pure in grado di indicarle una via per trasformare le sensazioni in simboli, strutturando così un suo proprio Io-pelle. Quando ancora si chiamava Sofia, sui vent'anni, Montserrat aveva tentato invano di «insegnare» a Ethan a sopravvivere («Chi ti ha insegnato» chiede Eva a Ethan che le ha appena detto di fare talora il «guaritore», pur non essendo «bravo»; «C'è stata una donna, dice Ethan. Montserrat. È stata lei a insegnarmi»: prima occorrenza del nome):⁵⁵ ora tocca alla fanciulla in fuga diventare sua discepola. Se la pelle è organo dialettico per eccellenza (peraltro, tra epiderma e ipoderma, la dialettica si esercita dall'esterno all'interno e pure nel senso contrario, dalle sensazioni provenienti dall'interno dell'organismo verso l'esterno), in modo perfetto può prestarsi a essere la primaria rappresentazione, per un soggetto allo stato ancora embrionale, della dialettica che si svilupperà – se tutto sarà andato come doveva andare – nel pensiero cosciente. La saggezza non può non essere dialettica, e forse meglio di chiunque altro lo sanno le Sibille: attraverso il canto, la parola o il tattile sfioramento, tocca a loro indicare il primo e fondamentale tratto del cammino verso la sublimazione (la sola vera sublimazione, capace di far leva sul legame erotico con l'Ideale dell'Io, e di libidizzare persino le apodittiche leggi dettate dal Super-io, tutt'altro che privo di inclinazioni al sadismo).

Si starebbe dunque delineando un andamento da romanzo di formazione, sia pure nel breve spazio di una novella? Chi legge può ravvisare i contorni di una *Bildung*, dotata di innegabile fascino? Eva può, in qualche bizzarro modo, *cambiare pelle*, come accade a Pinocchio liberato della sua «buccia asinina»?

– Quanto vuoi di cotesto ciuchino zoppo?

– Venti lire.

– Io ti do venti soldi. Non credere che io lo compri per servirmene: lo compro unicamente per la sua *pelle*. Vedo che ha la *pelle* molto dura, e con la sua *pelle* voglio fare un tamburo.⁵⁶

Chi non ricorda la pagina – e oggi possiamo godere pure della sua ammaliante versione cinematografica nel *Pinocchio* di Matteo Garrone – del racconto in prosa forse più mirabile della letteratura italiana? Si sa come andò: il compratore spinge in mare il suo somaro zoppo, «aspettando che il ciuchino avesse tutto il tempo di morire affogato, per poi levargli la *pelle*», e, dopo poco: «Ritiriamolo dunque su e facciamo con la sua *pelle* questo bel tamburo». ⁵⁷ E «tira, tira, tira, alla fine vide apparire a fior d'acqua ... indovinate? Invece di un ciuchino morto, vide apparire a fior d'acqua un burattino vivo che scodinzolava come un'anguilla». ⁵⁸

– E perché mi avete comprato? Voi mi avete comprato per fare con la mia *pelle* un tamburo! ... un tamburo! ...

– Pur troppo! E ora dove troverò un'altra *pelle*?

[...]

– Per altro, caro padrone, questa volta avete fatto i vostri conti senza la Fata ...

– E chi è questa Fata?

– È la mia mamma, la quale somiglia a tutte quelle buone mamme, che vogliono un gran bene ai loro ragazzi e non li perdono mai d'occhio, e li assistono amorosamente in ogni disgrazia [...]. Dicevo, dunque, che la buona

⁵⁵ L. Pugno, *Quando verrai*, cit., p. 76.

⁵⁶ C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Firenze, Giunti Marzocco, 1993, p. 282, corsivi miei.

⁵⁷ Ivi, pp. 282–285, corsivi miei.

⁵⁸ Ivi, p. 285.

Fata, appena mi vide in pericolo di affogare, mandò subito intorno a me un branco infinito di pesci, i quali credendomi davvero un ciuchino bell'e morto, cominciarono a mangiarmi! [...] Chi mi mangiò gli orecchi, chi mi mangiò il muso, chi il collo e la criniera, chi la *pelle* delle zampe, chi la *pelliccia* della schiena ...
[...] – Del resto, dovete sapere che quando i pesci ebbero finito di mangiarmi tutta quella *buccia asinina* [...] se ne andarono chi in qua chi in là, senza voltarsi nemmeno a dirmi grazie ...⁵⁹

Pagina epidermica se altre mai (chi vorrà contare gli affioramenti della parola *pelle*, non senza una *pelliccia* e l'impagabile *buccia asinina*, avrà di che sollazzarsi), qui, per certo, Pinocchio rinasce, vivo come un'anguilla, preludio all'ormai prossima trasformazione finale. La «buona mamma» che «non perde mai d'occhio», e anzi «assiste amorosamente» chi a lei si affida, è qui, ancora una volta, una Fata, Turchina, non Nera come la Moreneta, la Madonna di Montserrat, ma il discorso, sul piano del fantasma non muta affatto. «L'odore di biscotti viene da casa di Montserrat, dolce, con una punta di bruciato»: ⁶⁰ si tratta di biscotti semplici, quasi insapori, nulla rispetto ai «quattrocento panini imburrati di sotto e di sopra» ⁶¹ preparati dalla Fata per il suo Pinocchio. Di biscotti magici, parte integrante del rito della guaritrice, comunque si tratta (e la clausola endecasillabica della frase – «dolce, con una punta di bruciato» – mi pare ribadire la loro magia). «La madre è elevata allo statuto di potenza simbolica» – scrive Colette Soler – «detentrica dei poteri della parola e innanzitutto di quelli originari delle prime sentenze». Anche se non canta come Montserrat Figueras, ogni madre è, a suo modo, una Sibilla: «è a lei che spetta di trasmettere “lalingua”», «la lingua privata della coppia originaria della madre col suo piccolo “prematuro”, la lingua dell'Eros del primo corpo a corpo». ⁶² La madre – come la verità – parla per enigmi, e del resto, non c'è nulla di univoco nell'umano: se «l'io cosciente è prima di ogni altra cosa un Io-corpo», allora, come la pelle esercita senza posa le sue funzioni ambivalenti nei confronti degli stimoli, il suo incessante filtrare, così l'io non conoscerà che «una fluttuazione permanente delle frontiere». ⁶³ Anche la condanna fatale, somatizzata nella pelle a scaglie dei personaggi di Pugno, non sarebbe solo un male insopportabile che presto o tardi porta alla scelta suicidaria la sua vittima, ma può mostrare un suo benefico aspetto (la parte di Eros nel pulsionale impasto), qualora il soggetto apprenda ad abitare il proprio involucro, contenendo il trauma entro una soglia di sopportabilità, e a simbolizzare le proprie somatiche sensazioni, trasformandole in linguaggio, come con ogni evidenza ha saputo fare Montserrat (gesti e biscotti possono senza alcun dubbio strutturare un linguaggio, una 'lalingua', capace addirittura di guarire fisici mali).

Vittima di un morbo che la condanna a continui crolli di quella «distanza incolmabile che, invece di separarci, ci lega agli altri», ⁶⁴ di cui con acume ci ha parlato Arturo Mazzarella, Eva deve apprendere a ripristinare limiti. Non per nulla, nel suo *La pelle e la traccia*, David Le Breton invoca un'«antropologia dei limiti»: ⁶⁵ «ritrovare una frontiera» – Le Breton ce lo ha già suggerito – anche attraverso la «ferita», «farla finita con la fusione tra i corpi» per «godere finalmente

⁵⁹ Ivi, pp. 287–288, corsivi miei.

⁶⁰ L. Pugno, *Quando verrai*, p. 119.

⁶¹ C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 238.

⁶² C. Soler, *Quel che Lacan diceva delle donne. Studio di psicoanalisi*, cit., p. 94, p. 97.

⁶³ D. Anzieu, *L'io-pelle*, cit., p. 85, p. 91.

⁶⁴ A. Mazzarella, *Le relazioni pericolose. Sensazioni e sentimenti del nostro tempo*, cit., p. 112.

⁶⁵ D. Le Breton, *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, cit., p. 30.

di un'esistenza propria».⁶⁶ «Se dovessi riassumere la situazione dei paesi occidentali e forse dell'intera umanità sul finire del XX secolo», medita Didier Anzieu nelle prime pagine del suo *Io-pelle*, «metterei l'accento sulla necessità di porre dei limiti».⁶⁷ L'epidermide di Eva non conosce distanza: la fusione con l'altro è totale, insieme alla perdita di qualunque individuazione. Meravigliosa guaritrice pervasa e mossa da quel «desiderio propriamente abissale», da quella «vertigine dell'assoluto»⁶⁸ situata oltre il simbolico, che è il femminile per Jacques Lacan e per Colette Soler, Montserrat può «sopportarlo», può addirittura trasformare l'anomalia in un «dono» che cura. Questo ci mostra *Quando verrai*: «Non avrò più gioia dall'amore // se non è gioia di questo amore da lontano», cantava nella prima metà del XII secolo Jaufrè Rudel, Principe di Blaia. Ed è stata una folgorante conferma di quanto la novella di Eva mi sembrava suggerire ritrovarmi per un caso fortuito tra le mani *Il codice d'amore*, un'antologia di poesie trobadoriche tradotte e curate con amore ed estrema perizia da Laura Pugno.⁶⁹

Dopo alcune svolte di un intreccio sempre perfetto, il vento del destino sembra farsi propizio: Montserrat accoglie Eva e addirittura trova per lei una coppia che la adotterà (la donna sperava che Montserrat potesse curare la sua sterilità). L'uomo aveva peraltro un lancinante dolore a una spalla.

Prenda un biscotto, dice la voce di Montserrat.

No, grazie, io non –

Devi prenderlo, dice la donna della Toyota rossa. È così che funziona.

Montserrat deve aver toccato la spalla dell'uomo, perché quello grida. Adesso prenda un biscotto, dice Montserrat.

Lei potrà andarla a trovare, riprende la donna. Forse non subito.

Montserrat dice, sì, certo. Dalla voce sembra che sorrida.

Il dolore, dice l'uomo alla donna della Toyota rossa, è andato via. E a Montserrat: non so come ringraziarla.

E tu che non ci credevi, dice la donna.

Prenda un altro biscotto, dice Montserrat.

Nella stanza di Eva al piano di sopra – sulla sedia, accanto ai vestiti – Montserrat ha lasciato i guanti rosa carne. Il palmo è strappato. Eva li mette, chiude il bottone sul polso, ricaccia indietro le lacrime. Non è questa l'ora per il dolore, verrà ma non è questa. Ora ricorda tutto, quello che è successo, ricorda il futuro.⁷⁰

Forse non è necessario raggiungere le distanze che segnarono la leggendaria e brevissima vita del Principe di Blaia, alla ricerca della Duchessa di Tripoli, l'oggetto del suo amore, mai da lui visto ma di cui aveva sentito parlare, che ad Antiochia risiedeva; forse bastano brevi spostamenti in un Polesine moribondo, per riuscire a ripristinare limiti, a ritrovarsi, a «ricordare tutto» – addirittura «il futuro» – ovvero, in una parola, a rinascere. Concludiamo la citazione; sono le ultimissime parole del testo: «Sono venuti a prenderla e lei è pronta. Montserrat lo sa, sta per dire, vado a chiamarla. Eva si affaccia sulle scale e dice, sono qui».⁷¹ Del resto, non dissimile nella sua essenza dal capolavoro collodiano, anche «*Quando verrai* è un testo iniziatico» – difficile smentire l'affermazione di un lettore assai accorto e sollecito come Andrea Cortellessa – un

⁶⁶ Ivi, p. 66, 54.

⁶⁷ D. Anzieu, *L'io-pelle*, cit., p. 6.

⁶⁸ C. Soler, *Quel che Lacan diceva delle donne. Studio di psicoanalisi*, cit., p. 21.

⁶⁹ Cfr. L. Pugno (a cura di), *Il Codice d'Amore. Antologia dei trovatori*, Milano, Ponte alle Grazie, 2022: la canzone *Lanquam li jorn son lonc en mai* (*Quando sono lunghi i giorni a maggio*) di Jaufrè Rudel è alle pagine 16-21.

⁷⁰ L. Pugno, *Quando verrai*, pp. 122-123.

⁷¹ Ivi, p. 123.

«apologo sul senso ultimo, e anzi ultimativo, della scrittura: quello di “ricordare il futuro”, cioè di puntare sempre – come a una nera stella polare – all’Estrema Soglia».⁷² Nome del futuro se altri mai, Eva sembra condividere la stessa sorte di Pinocchio, e, su un diverso piano ontologico, della sua creatrice. In qualche luogo Laura Pugno pare avere incontrato la sua Montserrat: cos’altro fa il poeta se non sublimare, trasformando traumi e fantasmi in parola, donando loro la giusta distanza perché il simbolo abbia gioco? Ancora una volta, una questione di pelle: il «poeta alla ricerca di una pelle di parole da tessere sulla pagina bianca»,⁷³ di cui ci narra Anzieu, possiamo senza alcun dubbio ritrovarlo nei versi di Pugno: «dopo, dormire, | lavare le parole custodite | in una sacca di pelle, | affilarle di nuovo come strumenti di caccia»,⁷⁴ «questo è il nuovo mondo, | la lingua | è ridotta | ad ago che cuce pelli col tendine, | a strumento d’osso».⁷⁵

⁷² A. Cortellessa, *Con la piccola Eva, verso l'estrema soglia*, in A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, cit., p. 297.

⁷³ D. Anzieu, *L'Io-pelle*, cit., p. 17.

⁷⁴ L. Pugno, *L'alea*, Roma, Perrone, 2019, p. 92.

⁷⁵ Ivi, p. 109.