



Myriam Moscona, *Tela di cipolla*

(trad. di Alessia Cassani e Ana María González Luna, Napoli,
Guida editori, 2021, 300 pp. ISBN 886-866-739-8)

di Davide Aliberti

Tela di cipolla è il primo romanzo della giornalista e poetessa messicana Myriam Moscona. Originariamente pubblicato nel 2012 con il titolo *Tela de sevoya* (Lumen, Random House Mondadori, Messico), la presente edizione è stata tradotta e curata da Alessia Cassani (che firma anche il saggio di chiusura) e Ana María González Luna – rispettivamente professoresse associate di letteratura spagnola presso l'Università di Genova e di lingua spagnola presso l'Università di Milano Bicocca – a partire dall'edizione spagnola del 2014 (Acantilado, Barcelona).

Definire *Tela di cipolla* un 'romanzo' è in realtà riduttivo. Si tratta piuttosto di un ibrido letterario, a metà tra un diario di viaggio e un taccuino d'appunti – che raccoglie ricette, ricerche, interviste, ecc. – in cui l'io narrante, che è anche l'alter ego della protagonista, si mette a nudo, condividendo i propri sogni e le proprie ossessioni. Figlia d'ebrei bulgari d'origine sefardita trasferitisi in Messico dopo la Seconda guerra mondiale, Myriam Moscona cresce ascoltando la nonna parlare in giudeo-spagnolo, una lingua intima che impregnerà la scrittrice sin da bambina, depositandosi a un livello più profondo dello spagnolo usato nel quotidiano. Di questa lingua è imbevuto il suo passato, che insieme ai ricordi riemerge nella sua produzione poetica, così come in molte parti di *Tela di cipolla*.



L'opera, infatti, prende le mosse, come spiega Alessia Cassani nel suo saggio di chiusura, da un viaggio che la protagonista intraprende "alla ricerca dei luoghi d'origine dei suoi familiari, che a causa della scomparsa prematura non poterono mai tornare nella loro terra natale" (288). La protagonista stessa – che narra le vicende in prima persona – racconta di essersi proposta "di andare alla ricerca degli ultimi ebrei che ancora parlano il ladino, ascoltare le loro inflessioni, registrarne le voci. [...] conoscere la casa di mia madre a Sofia e poi di andare a Plovdiv, la città di mio padre [...]" (36).

La ricerca della propria identità tramite la riscoperta delle proprie origini, come fa notare Alessia Cassani al termine dell'opera (294), è un tema ricorrente tra gli autori ebrei, sefarditi o ashkenaziti che siano. Tuttavia, è da notare che negli ultimi anni autrici sefardite come Esther Bendahan e la stessa Myriam Moscona hanno inaugurato un nuovo modo di scrivere di sé, ricostruendo la propria identità tramite un mosaico di frammenti diversi del proprio passato (ricordi, racconti, foto, ricette, lettere, canzoni, ecc.) raccolti in un testo che prende le sembianze di un taccuino d'appunti o di un diario di viaggio, appunto.¹ Il *topos*, l'elemento ricorrente in queste narrazioni, è il viaggio (Myriam Moscona intraprende un viaggio in Bulgaria, Esther Bendahan in Marocco), mentre la forma che assumono è ibrida, ovvero eterogenea sia nei contenuti che nel modo in cui vengono presentati.

Tela di cipolla è suddiviso in brevi capitoli i cui titoli si ripetono: Distanza focale; Mulino a vento; Dal diario di viaggio; Fermacarte; La quarta parete; Kantikás/Canzoni. A prima vista, questa ripetizione può dare l'impressione di uniformità, di una struttura rigida che si ripete ordinatamente dall'inizio alla fine del libro. Tuttavia, il ripetersi dei titoli è solo un'illusione, perché i capitoli si susseguono in modo caotico, a volte sconfinando l'uno nell'altro, mutando e disorientando costantemente il lettore, "[...] come il *meoyo*, la mente umana, che procede per associazioni di idee più che con uno schema razionale", segnala Alessia Cassani nella postfazione (290).

Pertanto, i ricordi d'infanzia della protagonista narrati in "Distanza focale" si perdono, a volte, nelle sequenze oniriche che caratterizzano i capitoli intitolati "Mulino a vento". Nei capitoli intitolati "Dal diario di viaggio", invece, si raccolgono principalmente esperienze tratte dal viaggio in Bulgaria della protagonista, anche se uno di questi capitoli è interamente composto da citazioni che riguardano la morte della lingua giudeo-spagnola (131), mentre quello successivo è composto da stralci di interviste con studiosi del giudeo spagnolo (134), e un altro ancora racconta di una conversazione tra la protagonista ed Esther Bendahan riguardante l'*haketía*, la lingua parlata dai sefarditi nel nord del Marocco (147). In "Fermacarte" sono prevalentemente riportate note di carattere storico o linguistico sui sefarditi e il giudeo-spagnolo, ma in uno di questi capitoli si parla anche di una ricetta, il *Pollo Luis de Santangel* (203). In "La quarta parete", invece, sono presenti stralci di dialoghi in *ladino* (nome con cui è comunemente conosciuto il giudeo-spagnolo), in cui spesso sono i membri della famiglia della protagonista a parlare, come lo zio Salomón (118) e la zia Ema (125, 163),

¹ Nell'ampia produzione letteraria di Esther Bendahan, le opere che riflettono queste caratteristiche sono: *Tetuán* (Editorial Confluencias, 2017) e *Si te olvidara, Sefarad* (Editorial La Huerta Grande, 2020).



oppure personaggi realmente esistiti di cui la protagonista ha ricostruito la storia, come Sarota Karmona (207, 210, 214, 217, 221, 224-225, 232). Infine, nelle pagine intitolate "Kantikas / Canzoni", si raccolgono alcune delle poesie in giudeo-spagnolo scritte dalla narratrice.

I due grandi temi onnipresenti all'interno del libro sono la morte e il sogno. Quest'ultimo, spiega Cassani, si rivela lo strumento ideale per "[...] entrare in contatto con mondi inventati o scomparsi, con personaggi fittizi o parenti deceduti" (291). Secondo la stessa protagonista: "Il sogno rompe le dimensioni e penetra nella nostra percezione confondendo le coordinate" (152). Non si tratta, dunque, di "una mera attività somatica: è un compiuto fenomeno psichico di realizzazione dei desideri [...]" (227), ed è proprio il desiderio ad essere all'origine dell'opera: "Il viaggio inizia con un desiderio lontano e prende forma in autunno" (36), scrive la protagonista.

Il desiderio che anima l'io narrante, come menzionato anteriormente, è la scoperta dei luoghi di provenienza della sua famiglia. Come nota Alessia Cassani in una sua recente opera, per molti scrittori sefarditi la morte di un progenitore, in molti casi la madre, è il fattore scatenante che li spinge a intraprendere questo ritorno alle origini, che in molti casi comprende anche il recupero della lingua che più sentono legata all'infanzia (Cassani 2). Per la protagonista di *Tela di cipolla*, in particolare, scrivere in ladino è una missione che le impongono i morti, ed è l'unico modo che ha per ricordarli (3). Per lei, inoltre, non si tratta solo dei morti della sua famiglia, bensì, come si deduce già da una delle dediche all'inizio dell'opera: "Ai parlanti di giudeo-spagnolo che sono morti con la loro lingua nei campi di sterminio".

Ed è proprio la morte il secondo tema centrale dell'opera. Quest'ultima, in realtà, occupa uno spazio quasi fisico nelle vicende narrate, con conseguenze dirette sul reale: "Non pronosticare mai una morte tragica in ciò che scrivi perché la forza delle parole è tale da condurti a quella morte con il suo potere d'evocazione" (11), dice uno sconosciuto alla protagonista in uno dei primi capitoli intitolati "Mulino a vento". Il sogno sfuma – nel capitolo successivo, "Distanza focale" – nel ricordo sfocato di suo padre, scampato per miracolo all'olocausto e morto in Messico a soli 47 anni. Di lui, la protagonista ricorderà la morte e la propria presunta responsabilità in essa, il cui pensiero farà risuonare ancora più forte le parole dell'uomo del sogno. Parlando del padre malato, infatti, la narratrice confessa, in un capitolo successivo: "Quella notte mi corrode un pensiero: 'Magari morisse'. E quel pensiero – come una profezia – si avvererà tre giorni dopo. I miei desideri sono potenti e maledetti" (61).

La protagonista sembra volersi giustificare con la nonna Victoria per la morte del padre: "Non era vero che gli stessi augurando la morte. I pensieri dei bambini sono selvaggi, nonna. Non dirmelo più, io non l'ho ucciso" (61). È la nonna della protagonista, infatti, ad instillarle il senso di colpa:

- *Me vas i a mi a matar. A todos matatesh tu.* [Ucciderai anche me. Hai ucciso tutti].
- lo non ho ucciso nessuno.
- *Lo matatesh a tu padre por mucho azerlo arraviar.* [Hai ucciso tuo padre con tutta la rabbia che gli facevi venire].
- [...]



- Vado a rinchiudermi in camera fino a quando non arriverà la mamma e le dirò quello che mi hai detto.
- *Dízelo ama la vas a matar.* [Diglielo, ma la ucciderai].
- Maledetta!
- *Maldicha i tu.* [Maledetta sei tu]. (19-20)

La nonna Victoria, con la quale la protagonista trascorre l'infanzia e condivide la camera da letto, è descritta come "la donna sinistra della mia infanzia" (17), che "[...] ha una strana crudeltà che io so risvegliare in lei più di chiunque altro" (17). È probabilmente la stessa nonna Victoria – che parla alla protagonista esclusivamente in giudeo-spagnolo – a trasmetterle l'ossessione per i morti e il sogno:

- *Le dire a tu padre* [Lo dirò a tuo padre].
- Mio padre è morto.
- *Yo avlo kon el kada noche. Kada noche me dize ke esta arraviado kon ti.* [Io parlo con lui tutte le notti. Tutte le notti mi dice che è arrabbiato con te]. (19)

La nonna continuerà a far gravare sulla nipote il peso della colpa per tutte le morti della propria famiglia fino al giorno della sua stessa morte, in cui la protagonista le chiederà:

- Nonna, mi perdoni?
- Si volta verso di me e mi dice:
- *No. Para una preta kriatura komo sos, no ai pedron.* [No. Per una bambina cattiva come te, non c'è perdono].
- Mia nonna si volta di nuovo fino a formare una linea retta con il corpo, torna a sospirare e muore. (25)

Ma se la nonna Victoria non perdona la giovane nipote, quest'ultima, al contrario, non riesce a serbare rancore nei confronti dell'anziana sefardita, riconoscendo l'importanza dell'eredità che le ha trasmesso:

- Riposa, nonna, là nell'indaco di altri mondi e fai sapere al mio clan che sei perdonata. Se non fosse stato per te, da dove avrei tirato fuori *i byervos y las dichas?* [le parole e i detti?]. Mai nessuno come te li ha iniettati nel mio flusso sanguigno, durante quell'infanzia che continuo ad ascoltare. (26)

Ciò che l'io narrante continua ad ascoltare, che continua a risuonare nella sua mente sin dall'infanzia è il giudeo-spagnolo, che è ormai parte ontologica (legata al suo essere) della protagonista, ma che al tempo stesso continua a ripetersi, a manifestarsi nei suoi pensieri, nella sua scrittura e nei suoi sogni. Questo ripetersi, questo continuo ritornare – simile al ripetersi dei titoli dei capitoli di *Tela di cipolla* – ci riporta alla mente l'idea derridiana di *hantologia*, un gioco di parole derivante dalla fusione del verbo francese *hanter*, che significa frequentare costantemente un luogo (parlando di fantasmi, infestare), ma anche ossessionare, assillare, e dal sostantivo ontologia (Derrida 31).



Secondo l'interpretazione di Martin Hägglund, è possibile individuare due tendenze nell'*hantologia* (82): la prima si riferisce a qualcosa che nella realtà non esiste più (la nonna morta e il suo parlare in giudeo-spagnolo), ma che virtualmente continua a manifestarsi (i "*byervos y las dichas*" che continuano a risuonare nella mente della protagonista); la seconda si riferisce a ciò che nella realtà non è ancora avvenuto, ma che virtualmente si è già manifestato sotto forma di un bisogno che modella le scelte e le azioni future (la necessità del viaggio, di ricostruire le biografie dei propri morti). In *Tela di cipolla* queste due tendenze si manifestano contemporaneamente, muovendosi su linee temporali opposte (dal passato verso il presente e dal presente verso il passato). Se da un lato ciò che non c'è più continua a risuonare nella mente della protagonista, perché è ormai ontologicamente parte di essa, dall'altro è l'assenza stessa a spingerla a ricostruire le origini della propria famiglia, come un desiderio o una promessa per il futuro:

[...] nella mia nuda eredità, oltre alla lingua, nei corpi che circondano la mia *chikez* [infanzia], papà e mamma, porto con me, dico, la necessità di inventare per loro delle biografie perché ne ho perso le tracce; è per questo che ho viaggiato fin qui, perché mi hanno detto che qui avrei potuto sistemare tante cose. (15)

Ma cosa significa "sistemare tante cose"? Qual è questo desiderio che ossessiona la protagonista e che solo il suo viaggio in Bulgaria può esaudire? "Sistemare le cose", per la narratrice, significa ricongiungersi: "I nostri desideri si intrecciano gli uni con gli altri, così arrivo a questa terra: per ricongiungermi" (21).

Ricongiungersi con i morti, dunque, come quando nella cattedrale Aleksandr Nevskij di Sofia, in un sogno ad occhi aperti: "appare mia madre che gioca da bambina in quei corridoi. Mi domanda che cosa faccio qui. 'Voglio sapere se siamo morti, mamma'. Lei scompare tra le colonne" (22). La protagonista sembra rincorrere i suoi familiari che la morte le ha portato via sempre troppo presto, tanto da farle arrivare a dire: "Mio nonno Salomon Karmona è l'uomo più vecchio della terra. Ha settant'anni" (23).

Questo rincorrere i morti è un movimento che, come detto prima, avviene anche in senso contrario, ma su piani e tempi differenti: "Che succede, figlia mia? Perché sei invecchiata prima di me?" (31) le chiede sua madre che, in uno dei suoi sogni, le appare giovanissima, come se il tempo, per la protagonista, avesse invertito il suo corso.

Quest'idea di tempi diversi che si muovono paralleli e contrari fa pensare ai versi di Montale: "Non c'è un unico tempo: ci sono molti nastri che paralleli slittano spesso in senso contrario e raramente s'intersecano" (Montale 149), ma quando succede, le conseguenze possono essere scioccanti, come quando una voce onirica annuncia:

– *Senioras, senyores. No podemos fuyir de nuestros destinos, todos estamos moertos, ninyas, ninyos, domadores, fieras. Todos moertos.* [Signore, signori. Non possiamo sfuggire al nostro destino, siamo tutti morti, bambine, bambini, domatori, fiere. Tutti morti]. (56)



Lo scontrarsi di temporalità diverse, il ritrovarsi in un tempo spezzato o “fuori di sesto”,² fanno prendere coscienza alla narratrice di essere l’unica rimasta: “la gente, mio padre, mia nonna, tutti se ne sono andati all’improvviso [...]. *Sos la ultima kreatura* [Sei l’ultima creatura] mi dice una voce dentro di me” (56). Ma cosa vuol dire essere l’ultima creatura? “Vorranno dirmi che presto morirò o che sono già morta?” (67), si chiede la protagonista in un altro sogno, oppure il riferimento è alla lingua, al suo giudeo-spagnolo, a cui è legata una visione del mondo che è sua e di nessun’altra: “Ci sono parole che esistono solo in una determinata lingua perché appartengono a quella visione del mondo e a nessun’altra” (79).

La responsabilità di essere l’ultimo parlante, l’ultimo detentore di una determinata visione del mondo che non rivivrà più è una preoccupazione – come accennato in precedenza – comune a molti sefarditi, tra i quali Marcel Cohen, che nella sua lettera al pittore Antonio Saura citata dalla stessa narratrice scrive: “Quando si scompone la tua lingua, quando decade, [...] quando il poco che ti rimane non lo lascerai a nessuno dopo di te [...] sai che la morte parla attraverso la tua bocca. [...] A dire il vero, sono già morto anche io” (80).

Ed è proprio questa la domanda che sembra porsi la protagonista verso il termine del suo viaggio (e del libro): “Mi porto la mano alla gola. Cerco di sentirmi il battito cardiaco. Forse mia nonna ha ragione e io non esisto, ma allora non capisco da quale strato della vita stia cercando di completare l’arco familiare, condannato a un tempo così breve” (281). Le linee temporali menzionate anteriormente si sono spezzate (come i capitoli del libro, spezzati e cronologicamente sfasati): “Il liquido della clessidra è uscito dal recipiente e, mia nonna ha ragione, non colgo che cosa sta succedendo davvero” (281), afferma l’io narrante, che cerca di trovare una logica, di riavvolgere il nastro: “Per questo sono venuta qui. Perché mi dissero che potevo inventare le loro biografie. Se non dalla vita, da dove avrò mai affrontato questa eredità? Metto la mano sulla gola. È un soffio che si esaurisce e non ricordo più se si sentisse l’aria quando la mia voce parlava” (281).

Al termine, dunque, come sottolinea anche Alessia Cassani nel saggio conclusivo, “avviene il tanto anelato ricongiungimento” (297). Un ricongiungimento che ha luogo in “un altro tempo del viaggio”, come afferma la narratrice stessa:

Dall’altra parte, [...] mi trovo faccia a faccia con due ombre allungate. Ho iniziato un altro tempo del viaggio e tendo loro le braccia. Sono loro. Sono arrivati prima e sono in questo posto per accogliermi e parlare con me *en la lingua i los biervos* [nella lingua e nelle parole] di quel paese. Lì non ci sono parole – solo balbettii – e così capiamo, come capiscono i ciechi, che siamo di nuovo uniti. (284-285)

Come sottolinea Alessia Cassani, “L’io narrante arriva nel paese dove la stanno aspettando” (297). Ricongiungersi, per la protagonista, significa dunque “parlare la

² I riferimenti a un tempo spezzato, disarticolato o ancora “fuori di sesto” (“*The time is out of joint*” espressione presa in prestito dall’*Amleto* di Shakespeare) sono costantemente utilizzati da Derrida nella formulazione del suo concetto di *hantologia*.



stessa lingua, quindi condividere lo stesso mondo. Non appare strano che le parole di quel luogo d'incontro si rivelino presto dei balbettii" (297-298).

Questo viaggio, che termina nel silenzio di una lingua che continua a resistere all'annichilimento (iniziato nei forni dei campi di sterminio nazisti) è, nonostante tutto, un viaggio privo di nostalgia. Non solo della nostalgia per un passato perduto, condivisa dalla maggior parte degli autori sefarditi contemporanei, come ricorda anche Cassani (295), ma anche per i suoi stessi morti. Questi, infatti, ritornano perché sono parte intrinseca del suo essere. Il desiderio della protagonista non è quello di riportarli in vita, bensì di ricostruire le loro storie in modo da potersi ricongiungere con essi.

L'opera, in questo senso, assume un grande valore non solo letterario – nell'ambito della letteratura sefardita contemporanea –, ma anche politico, nei confronti della lingua e di quello che resta dei suoi parlanti: "Salvare questa lingua, farle avere un seguito, coincide allora col riscattare una comunità, un mondo che sta scomparendo e, su un piano più individuale, ritrovare in essa i propri cari che la parlavano" (297), scrive Alessia Cassani. Come detto in precedenza, non si tratta di riportare in vita i morti, ma di ricongiungersi con essi nella lingua.

In conclusione, l'edizione italiana di *Tela di cipolla*, al di là del suo indiscusso valore letterario, è un'opera necessaria alla comprensione del mondo sefardita contemporaneo, della sua lotta per salvare il giudeo-spagnolo e la propria identità, troppo spesso associata a stereotipi romantici rivelatisi già da tempo nocivi.

BIBLIOGRAFIA

Cassani, Alessia. *Una lengua llamada patria. El judeoespañol en la literatura sefardí contemporánea*. Anthropos, 2019.

Derrida, Jacques. *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Galilée, 1993.

Hägglund, Martin. *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*. Stanford University Press, 2008.

Montale, Eugenio. *Satura: 1962-1970*. A cura di Riccardo Castellana, et al., Mondadori, 2009.

Davide Aliberti

Università di Messina

davide.aliberti@unime.it