

“Messaggi da altri mondi”.
La dimensione onirica nell’opera di Myriam Moscona

Alessia Cassani
Università degli Studi di Padova

El meoyo del ombre es tela de sevoya (‘il cervello dell’uomo è come la pelle di una cipolla’). Il primo romanzo della poetessa Myriam Moscona (*Tela de sevoya*)¹ prende il suo titolo da questo antico proverbio sefardita che, sottolineando la fragilità della mente umana, paragonata a qualcosa di delicato e friabile, ne descrive anche la stratificazione, il suo comporsi di cappe di diversa consistenza, colore, funzione. Caratteristica propria anche dello stesso romanzo che, frammentario e multiforme, alterna brani in prosa e poesia, spagnolo e ladino,² resoconti oggettivi e finzione e che si presta a letture e interpretazioni su diversi livelli. L’asse portante è costituito dalle pagine del diario di un viaggio intrapreso dall’autrice, messicana sefardita d’origine bulgara, sulle orme della sua famiglia. La scrittrice, mossa dal desiderio di conoscere i luoghi in cui hanno vissuto i suoi genitori, ormai scomparsi, si mette in viaggio per scoprire le proprie origini familiari e da lì rintracciare quanti, nei Balcani, parlano ancora il ladino, la lingua della sua infanzia che sempre di più sta diventando per lei un elemento identitario irrinunciabile, tanto da essere una sorta di guida in una ricerca nella quale la donna si sente «l’anello aperto di una lunga catena», cioè l’elemento dal quale dipende che una tradizione continui o si interrompa. Nell’opera si alternano capitoli dai titoli ricorrenti che accolgono appunti di viaggio (identificati col titolo *Del diario de viaje*), vicende familiari (*Distancia de foco*), saggi sulla storia dei sefarditi e del ladino (*Pisapapeles*), poesie (*Kantikas*), testimonianze dirette di persone incontrate (*La cuarta pared*), visioni e sogni. Questi ultimi vengono raccolti sotto il titolo *Molinos de viento* da un brano di Marcel Proust, evidente riferimento letterario e spirituale di tutta l’opera, nel quale l’autore francese afferma che nelle notti in cui non si riesce ad addormentarsi,

1. Moscona 2012.

2. Come è prassi corrente nella comunità scientifica attuale, in questo testo useremo indistintamente le espressioni ladino, giudeo-spagnolo, *judezmo* e spagnolo sefardita per riferirci alla lingua dei discendenti dagli ebrei espulsi dalla Spagna nel 1492, pur consapevoli delle specificità che ognuno di questi termini racchiude.

los pensamientos se vuelven giratorios, tienden a regresar hasta que uno, no del todo lógico ni coherente, se aparece para mostrarnos esa puerta de entrada que finalmente nos conducirá hacia el territorio de otros ritmos que nos gobiernan (...) hacia la otra realidad en la que estamos sumergidos un tercio de nuestras vidas.³

I sogni per Proust e per Moscona sono la porta d'ingresso verso una realtà alternativa a quella della veglia, verso una dimensione irrazionale che fa irruzione nel razionale portandovi messaggi da altri mondi, che sfuggono alla logica di quello sensibile: «mi otra vida, la que recuerdo sólo en fragmentos, la que irrumpe a media mañana con mensajes de otros mundos».⁴ Nel romanzo si passa senza soluzione di continuità dalla vita fenomenica a quella del sogno, così come il cervello umano alterna sonno e veglia, e gli episodi onirici narrati sembrano rappresentare momenti di particolare sensibilità, come lo svelamento di segreti, magari non immediatamente interpretabili, ma sempre riconducenti a verità sommerse che cercano di venire a galla.

In uno dei momenti onirici raccontati nel romanzo, la protagonista (che è anche narratrice in prima persona e alter ego della scrittrice) si ritrova, dopo un viaggio interminabile, in una stazione che non conosce. Prova a chiedere informazioni a un'anziana signora, rivolgendole la parola in diverse lingue (per lo più romanze e in via d'estinzione), ma questa non la capisce e le offre da bere. Lei non sa come rifiutarsi, e si ritrova a trangugiare un liquido dall'aspetto poco invitante e che tuttavia la tranquillizza. In molti sogni si ripete lo schema nel quale la protagonista si trova a compiere azioni che non vorrebbe fare, come trascinata da un'energia che non può governare. In questi momenti, infatti, la volontà e la razionalità che regolano la vita nella veglia non hanno presa e risultano sottomesse a una forza superiore incomprensibile che le sovrasta. Una volta bevuto l'intruglio offertole dall'anziana, la donna – immersa in un sogno – si trova ad avere un pensiero che a sua volta le ricorda un altro sogno:

En mis pensamientos hay una compuerta que me lleva a otro lugar y esto me recuerda un sueño: dentro de mi casa aparece otra casa habitada que nunca había descubierto. Pensamientos que sólo muestran su silueta, no se revelan del todo, pasan como el fotograma de una película⁵.

3. “I pensieri iniziano a roteare, tendono a ritornare fino a che uno di essi, non del tutto logico né coerente, appare per mostrarci quella porta d'ingresso che alla fine ci condurrà fino al territorio di altri ritmi che ci governano (...) fino a un'altra realtà nella quale siamo sommersi per un terzo delle nostre vite.” (Moscona 2012, 187) Per i brani in spagnolo e ladino sarà posta in nota una “traduzione di servizio” per facilitare la lettura ai non ispanofoni.

4. “L'altra mia vita, quella che ricordo solo a frammenti, quella che irrompe a metà mattina con messaggi da altri mondi.” (*ibid.* 13)

5. “Nei miei pensieri c'è uno sportello che mi porta a un altro luogo e tutto ciò mi ricorda un sogno: dentro la mia casa compare un'altra casa abitata che non avevo mai scoperto. Pensieri

Come in un gioco di scatole cinesi, visione, pensiero, memoria e sogno portano l'una all'altro e si fondono in un'unica esperienza psichica dalla quale emerge un ulteriore sogno: «dentro de mi casa aparece otra casa habitada que nunca había descubierto».

Come una dimensione inconscia che si fa intuire ma non conoscere del tutto, la casa dentro la casa è associata nella memoria al ricordo di una porta. Non è raro trovare nell'opera, specie nelle parti oniriche, la presenza di barriere mobili come porte, cancelli, finestre... La porta, con il suo antico simbolismo molto fertile nella tradizione giudaico-cristiana, rappresenta un punto di passaggio fra due dimensioni: il noto e l'ignoto, il profano e il sacro, il reale e il misterioso, la vita e la morte, il conscio e l'inconscio. Dimensioni opposte eppure comunicanti tra di loro proprio in virtù della dinamicità della porta stessa, che è possibile valicare con un atto di volontà. Laddove, ad esempio, il muro suggerisce l'inviolabilità di ciò che racchiude e difende, la porta è al contrario una possibilità di accesso, quasi un invito a passare oltre.⁶

La casa nascosta nella casa della narratrice si fa vedere, ma non conoscere, sottolineando la funzione fondamentale dell'intuizione nel processo conoscitivo della protagonista, che sembra attuare una sorta di sviluppo regressivo verso valori introversi. Per la psicanalisi, infatti, la casa è il simbolo del mondo interiore e sognarne le diverse parti significa esplorare i diversi livelli della psiche.⁷ La casa dentro la sua, inoltre, è abitata. L'approdo del viaggio interiore della protagonista, e della scrittrice, appare dunque l'incontro con individualità diverse da lei e che tuttavia vivono dentro di lei, giacché la scoperta di sé e delle proprie origini rimanda inevitabilmente a una collettività. In effetti, partendo dal Messico per mettersi sulle tracce dei suoi genitori in Bulgaria, ella ripercorre a ritroso la storia dei suoi antenati sefarditi, recandosi in Turchia, in Spagna, in Grecia, in Israele. Convivono nel libro conoscenti della protagonista, sconosciuti che ha incontrato, persone di cui ha letto o di cui nel suo peregrinare ha ascoltato le vicende, personaggi inventati, reinventati o reali: Isaac Abravanel e la sua (presumibilmente apocrifa) risposta all'editto di espulsione dei Re Cattolici nel 1492, studiosi contemporanei che si occupano di lingua giudeo-spagnola, parenti deceduti e vivi dell'autrice, il Re di Bulgaria che si oppone alla deportazione dei suoi sudditi di origine ebraica, e così via, nel più completo disinteresse per la consequenzialità temporale e spaziale. E tuttavia, tutti questi personaggi di diverse epoche e latitudini appaiono uniti da un unico disegno di comprensione.

che mostrano solo il loro contorno, non si rivelano del tutto, passano come fotogrammi di un film.” (*ibid.*, 76-77)

6. L'idea di una barriera al di là della quale si sviluppa un altro mondo, in antitesi con quello sensibile, non è nuova nella produzione di Moscona. Ad esempio la poesia inedita *La letra beth* è interamente costruita sul contrasto tra un mondo conoscibile e un sapere sconosciuto che si nasconde al di là del muro della seconda lettera dell'alfabeto ebraico, quella *beth* che nella versione quadrata dell'alfabeto ha appunto la forma di una casa, oltre ad averne il significato acrofonico.

7. Bachelard 1942, 18.

Il ricorso alla memoria è una strategia che accomuna Myriam Moscona a molti altri scrittori ebrei latino-americani. Non è raro trovare nelle loro opere, infatti, elementi autobiografici e riferimenti a temi quali la *Shoah*, il viaggio, i miti biblici, i grandi personaggi ebrei... Ossia la rievocazione di un passato personale o comune e il tentativo di una sua riscrittura fino alla ricostruzione di un'identità collettiva, ben al di là della generazione dell'autore.⁸ Se pure in Myriam Moscona si ravvisano queste tematiche, la sua indagine sembra tuttavia inoltrarsi così nel profondo da raggiungere non solo un'identità collettiva, ma persino quello che Jung chiamò inconscio collettivo. Quella parte della psiche, cioè, «che non deve la sua esistenza all'esperienza personale e non è perciò un'acquisizione personale» ma il risultato esclusivamente dell'ereditarietà.⁹

La filiazione junghiana di *Tela de sevoya* è ribadita dalla stessa autrice attraverso riferimenti a concetti quali gli archetipi e le immagini primordiali: «El soñante y el estado de su conciencia o arquetipos e imágenes primordiales son formas mentales que no se pueden adjudicar a la vida del sujeto y parecen ser innatas, heredadas por la mente humana»,¹⁰ e si ritrova anche in riflessioni a partire da citazioni dirette del *Libro Rosso* dello psicanalista svizzero: «Cuando perseguí las imágenes interiores fue el momento más importante de mi vida. Todo lo demás se deriva de ello. Comenzó en aquel tiempo, y los detalles posteriores apenas importan nada».¹¹ Questa frase, posta in epigrafe all'opera, fa parte di un brano in cui Jung ribadisce la superiorità dell'inconscio sulla vita conscia, tanto da affermare:

La mia vita intera è consistita nell'elaborazione di quanto era scaturito dall'inconscio, sommergendomi come una corrente enigmatica e minacciando di travolgermi. Una sola esistenza non sarebbe bastata per dare forma a quella materia prima. Tutta la mia opera successiva non è stata altro che classificazione estrinseca, formulazione scientifica e integrazione nella vita. Ma l'inizio numinoso che conteneva ogni altra cosa si diede allora.¹²

Ecco dunque che, alla luce di quest'aderenza alla sensibilità junghiana, anche il racconto di Moscona ci appare come la rappresentazione di un fluire di immagini interiori che abitano la scrittrice e che nella forma letteraria si plasmano a definirne l'essenza atavica. In un altro momento onirico descritto nel romanzo, la protagonista si ritrova nel bagno di una sinagoga e, mentre si lava le mani, una donna dall'aspetto sinistro approfitta della sua distrazione per

8. Sosnowski 2000.

9. Jung 2011, 47.

10. «Il sognante e lo stato della sua coscienza o archetipi e immagini primordiali sono forme mentali che non possono essere attribuite alla vita del soggetto e sembrano essere innate, ereditate dalla mente umana.» (Moscona 2012, 108)

11. «Gli anni più importanti della mia vita furono quelli in cui inseguivo le mie immagini interiori. A essi va fatto risalire tutto il resto. Tutto cominciò allora, e poco hanno aggiunto i dettagli posteriori.» *ibid.*

12. Jung 2010, in epigrafe al testo.

cercare di ucciderla soffocandola. In quel momento entra nel bagno una giovane donna e la salva. La protagonista torna nella sinagoga e ascoltando il coro infantile ricorda quando da bambina cantava durante le funzioni. Dalla finestra scorge, «parece un quadro renacentista», la donna che l’ha salvata che si allontana con le sue due figlie.¹³ Se la razionalità le suggerirebbe di seguire la bellezza di questo personaggio e la sua salvifica essenza materna, una forza a cui non può sottrarsi la guida di nuovo nel bagno, dove un’altra donna le fa il malocchio. Le figure femminili potrebbero essere facilmente riconducibili a un archetipo materno (e del resto la protagonista reagisce al malocchio vomitando un liquido lattiginoso, quasi un rifiuto della sostanza materna che la nutre e al tempo stesso la strangola) e di una nonna che nel corso del racconto si configurerà sempre di più come elemento di iniziazione, come depositaria di una cultura atavica che la protagonista rifiuta ma dalla quale è ineffabilmente attratta. Una figura che racchiude in sé i poli estremi della “madre amorosa” e della “madre terrificante” nei quali l’archetipo materno junghiano si articola:

Le sue proprietà sono il “materno”: la magica autorità del femminile, la saggezza e l’elevatezza spirituale che trascende i limiti dell’intelletto; ciò che è benevolo, protettivo, tollerante; ciò che favorisce la crescita, la fecondità, la nutrizione; i luoghi della magica trasformazione, della rinascita; l’istinto o l’impulso soccorrevole; ciò che è segreto, occulto, tenebroso; l’abisso, il mondo dei morti; ciò che divora, seduce, intossica; ciò che genera angoscia, l’ineluttabile.¹⁴

In un altro sogno, la protagonista bambina sta giocando in giardino con un’amichetta quando, per recuperare la palla che è stata lanciata lontano, scopre una finestra. Al di là del vetro, in una stanza, ci sono due donne in abito medievale che accendono un candelabro a nove braccia. La più anziana la invita a raggiungerle, parlando in «una lengua extraña».¹⁵ La bimba fa notare che la finestra è chiusa e non ha maniglie. «Pídelo con fe, me dice, y atravesarás el muro».¹⁶ La bambina chiude gli occhi e quando li riapre si trova con le due donne nella stanza, anche in questo caso con la sensazione di avere intrapreso un lungo viaggio e con il dubbio che le sue ospiti e lei stessa siano in realtà morte. Ancora una volta la porta (qui nella variante della finestra) separa due mondi paralleli, dove ciò che sta al di là appartiene alla sfera dell’irrazionale, dell’inconscio, della morte. Una volta entrata, però, la lingua che esse parlano non le appare più strana, e anzi ne capisce tutte le parole, comprese quelle ebraiche del rito di *Chanukkah*, e si ritrova scritto sulla mano il famoso brano di Roland Barthes tratto dai *Frammenti di un discorso amoroso*: «Il linguaggio è una

13. Moscona 2012, 86 (“come un quadro rinascimentale”).

14. Jung 2011, 92.

15. Moscona 2012, 141 (“una lingua strana”).

16. “Chiedilo con fede, mi dice, e passerai attraverso il muro.” (Moscona 2012, 141)

pelle: io sfrego il mio linguaggio contro l'altro. È come se avessi delle parole a mo' di dita, o delle dita sulla punta delle mie parole». ¹⁷

La bambina, attratta dalla dimensione estranea, non appena ci entra si sente a suo agio, accolta, e tutto le è familiare, a partire dalla lingua, che le calza perfettamente come fosse la sua stessa pelle. Non è un caso che per entrarci debba chiudere gli occhi, cioè staccarsi dalla dimensione sensoriale, separarsi dalla logica percettiva e abbandonarsi a un sentimento irrazionale di ricongiungimento. La finestra, come già detto per la porta, è il varco verso il mondo che si vuole raggiungere, ed attenua ancora di più la sua caratteristica di elemento di separazione grazie alla trasparenza del vetro.

La scena e la cautela con cui si svolge, gli abiti medievali delle donne e la lingua "strana" che parlano ci fa inoltre pensare a un rito criptogiudaico come quelli praticati in segreto dagli ebrei conversi "giudaizzanti" in Spagna dopo l'editto di Granada del 1492, tant'è vero che la bambina non sa se si tratti di persone vive o morte, e del resto nel sogno il limite tra vita e morte risulta offuscato. La sua familiarità con quanto sta vivendo suggerisce il suo senso di appartenenza alla Spagna medievale dalla quale i suoi antenati provengono. La sua ricerca di radici la porta infatti a ripercorrere la vita di sua madre, di sua nonna e da lì sempre più indietro fino a che il suo io personale si dissolve in un'identità ancestrale, ragione per cui la sua mente nel sogno è predisposta a determinate percezioni e sente la propria adesione a una lingua (il ladino e poi l'ebraico) e a un luogo che ha abitato in un tempo prima del suo tempo terrestre.

L'immagine della casa dentro la casa è un'evidente metafora di questa scoperta, che non a caso ritorna ancora in diversi punti del romanzo, nel quale diventa sempre più chiaro che ad abitarla sono i suoi avi, specialmente sua madre prematuramente scomparsa: «Es una casa pequeña. De día se vive solamente en un espacio, pero de noche le crece por dentro una casa mayor. (...) Por las noches la casa crece por dentro, la descubro siempre con asombro y con temor». ¹⁸

Il parallelismo tra la casa e la sua identità è tanto stretto che quando la casa cresce, il suo corpo la imita e il suo ventre cresce anch'esso, come se anche lei avesse un corpo nascosto dentro.

In un altro momento del romanzo scopriamo che, rispondendo ancora una volta a una forza irrazionale, la protagonista ha comprato un appartamento proprio accanto al luogo in cui hanno seppellito la madre, la quale comincia ad abitare la casa occulta. Di nuovo la protagonista si sente abitata delle generazioni precedenti, delle quali è la continuazione e che costituiscono la sua realtà più intima. Generazioni che la accolgono e attraverso le quali, quindi, si

17. Moscona 2012, 142.

18. "È una casa piccola. Il giorno si vive solo in uno spazio, ma di notte le cresce dentro una casa più grande. (...) Di notte la casa cresce dentro, la scopro sempre con sorpresa e timore." (*ibid.*, 148)

autoaccoglie con il suo lato materno che è lei stessa, che fa parte di lei in quanto archetipo innato. La casa segreta è poi anche una dimensione parallela nella quale può incontrare la madre e parlarle ancora, sebbene in quella reale il dolore della perdita sia lacerante: «No logro entender qué hace mi madre metida en mi casa. Verla a los ojos, oír su voz, me produce escalofríos. Quiero decirle cuánto la extraño, lo feliz que soy de volver a verla, lo difícil que ha sido llevar el duelo».¹⁹

Rivedere la madre è anche ritrovare sé stessa, inclusa nel medesimo archetipo materno: «Mamá, soy tu madre, soy tu hermana, soy tu hijo, soy yo»,²⁰ in uno sforzo per assomigliarle che la porta a imparare la sua lingua (il ladino), a indossare come propri i simboli della sua storia dolorosa (la stella gialla, la foto del campo di Dachau) e infine a presentarle sua figlia, che le assomiglia anche fisicamente e che rappresenta dunque una continuità nel tempo:

mira mis alergias inflamadas, mira cómo me doblego, mira cómo te canto, baila este vals, mira cómo aprendí tu idioma, mira como me deslizo en tu mundo, mira cómo llevo la estrella amarilla, mira esta bacteria que me carcome los brazos, mírame convertida en ti, mira cómo te persigo por la calle, mira cómo invento tu muerte, no me desconozcas, mamá, te traje un bolillo recién horneado, te traje una fotografía del campo de Dachau, te traje a mi hija, mírala bien, parece balcánica, como tú, mira, te traje una gota de sangre. Abre la boca.²¹

L'immagine della casa dentro la casa ritorna anche in un altro significativo episodio onirico.²² Già adulta, la protagonista perde gli occhiali (e quindi metaforicamente la visione, il contatto con il mondo reale) e si mette a cercarli per tutto l'appartamento. Nella stanza da bagno (ancora una volta luogo segreto, già di per sé simbolo di intimità e di individualità) vede una porta della quale non si era mai accorta prima. Vi si addentra ed è condotta in una enorme sala piena di fotografie della sua famiglia: i suoi genitori, il nonno Ezra mai conosciuto, ecc... Poco più in là scopre un'altra porta e la apre, piena di timore, e si trova in un grande salone con un pianoforte. Non c'è però sua madre (pianista) a suonare, bensì sua nonna Victoria, l'incubo della sua infanzia, donna

19. “Non riesco a capire che cosa ci faccia mia madre dentro casa mia. Guardarla negli occhi, sentire la sua voce, mi dà i brividi. Voglio dirle quanto mi manca, come sono felice di vederla di nuovo, quanto è stato difficile il lutto.” (Moscona 2012, 149)

20. “Mamma, sono tua madre, sono tua sorella, sono tuo figlio, sono io.” (*ibid.*, 279)

21. “Guarda le mie allergie infiammate, guarda come mi piego, guarda come ti canto, balla questo valzer, guarda come ho imparato la tua lingua, guarda come scivolo dentro il tuo mondo, guarda come porto la stella gialla, guarda questo batterio che mi consuma le braccia, guardami mentre mi trasformo in te, guarda come ti inseguo per strada, guarda come invento la tua morte, non disconoscermi, mamma, ti ho portato una pasta appena sfornata, ti ho portato una fotografia del campo di Dachau, ti ho portato mia figlia, guardala bene, sembra balcanica, come te, ti ho portato una goccia di sangue. Apri la bocca.” (*ibid.*)

22. Moscona 2012, 154 e ss.

severa e sgradevole, con la quale da bambina ha un rapporto di feroce antipatia, e che tuttavia è la depositaria dell'eredità familiare che più le manca e vuole recuperare, in particolare la lingua giudeo-spagnola. L'anziana le rivolge infatti la parola in ladino: «*Ven ijika. Asienta*»²³ e le rivela il luogo dove si trovano gli occhiali che ha perso. È dunque grazie a un intervento diretto della nonna tanto detestata eppure portatrice della sua identità più intima, che ella può recuperare la sua visione. Ripercorrendo il cammino a ritroso, la protagonista torna nel bagno da cui era partita, e la porta segreta è sparita, lasciandola con un grado di consapevolezza in più: «*comienzo a entender todo lo que vi atrás del muro: una extensión de mi casa del otro lado de la pared, un espacio habitado por una muerta, siempre cerca de mí*».²⁴

Quella nonna che per tutta la sua infanzia l'ha tormentata e infastidita è ora, grazie al sogno e alle sue capacità balsamiche e curatrici, una sorta di guida che le dà gli strumenti per continuare ad addentrarsi nella sua ricerca interiore:

El sueño rompe las dimensiones y penetra en nuestra percepción confundiendo las coordenadas. Entendemos más de lo que aceptamos entender. *Lo mismo que le basta a un ojo cerrado con una ligera compresión para tener sensación de color.* Y esa sensación cambia con el tiempo. Cuando pienso en mi abuela con mi corazón de niña, la detesto. Ahora puedo traerla a la memoria con su ojo hueco y blando, revelándome algo más de lo que puede mi lógica aceptar y, sin embargo, me inunda una sensación humilde y acepto el regalo como se acepta el tiempo: sin entenderlo.²⁵

Il bambino, che non razionalizza né problematizza la realtà, ha un accesso più diretto alla dimensione inconscia e ai suoi insegnamenti, ma egli è tuttavia, in virtù della sua fragilità, maggiormente esposto al dolore. Ecco perché la protagonista bambina apprende dalla nonna i preziosi insegnamenti che ella le offre, seppur inconsapevolmente, ma allo stesso tempo soffre delle angherie di cui la anziana la fa destinataria. Una volta adulta, dunque, la protagonista può recuperare sentimentalmente la figura della nonna ed essere arricchita dalla cultura ancestrale di cui ella è depositaria, attenuando la dimensione del dolore grazie al velo di distacco che il sogno costituisce. È anche per questo che il sogno deve mantenere una necessaria autonomia dalla vita reale:

23. Moscona 2012, 156 (“Vieni figliola, siediti”).

24. “Comincio a capire tutto ciò che ho visto al di là del muro: un'estensione della mia casa nell'altro lato della parete, uno spazio abitato da una morta, sempre vicina a me.” (Moscona 2012, 157)

25. “Il sogno rompe le dimensioni e penetra nella nostra percezione confondendo le coordinate. Capiamo più di quanto accettiamo di capire. *Lo stesso basta a un occhio chiuso con una leggera pressione per avere una sensazione di colore.* E quella sensazione cambia con il tempo. Quando penso a mia nonna con il mio cuore di bambina, la detesto. Ora posso richiamarla alla memoria con il suo occhio vuoto e molle, mentre mi rivela più di quanto la mia logica possa accettare e, tuttavia, mi assale una sensazione umile e accetto il regalo come si accetta il tempo: senza capirlo.” (*ibid.*, 158)

Para Walter Benjamin, aquel que apenas se despierta sigue aún bajo el hechizo del sueño. No debemos hablar inmediatamente del sueño nunca, a nadie. Así evitaremos la ruptura entre los mundos nocturno y diurno. Contar sueños al despertarse “resulta funesto porque el hombre que aún es a medias cómplice del mundo onírico, lo traiciona con sus palabras y ha de atenerse a su venganza. Dicho en términos más modernos: se traiciona a sí mismo”.²⁶

Il pensiero razionale, percettivo, diurno, che volendo raccontare il sogno lo contamina, fa perdere ciò che in esso si è intuito e che invece si dovrebbe accogliere senza manipolazioni, per la conoscenza profonda che offre. È la logica dell'intuito, della poesia, dell'irrazionalità che sa sanare i conflitti e scioglierli, piuttosto che problematizzarli. Il sogno è sempre di più il luogo della comprensione immediata, senza il filtro fuorviante della ragione, soggetta alle regole del qui ed ora. Il sogno, ma anche la sua reinvenzione letteraria, si collocano in una dimensione atemporale nella quale è possibile attingere a una verità più vera di quella della realtà sensibile, e che, anche se attraverso linguaggi antichi, svela e getta luce sulla coscienza contemporanea. Se la dimensione del tempo è quindi annullata, anche quella dello spazio perde le sue coordinate materiali, giacché assistiamo a luoghi che crescono, si ampliano, poi si rimpiccioliscono, a viaggi transoceanici che durano pochi istanti,²⁷ a slittamenti temporali che ci portano dalla Spagna medievale alla Madrid dei giorni nostri.

L'esplorazione della protagonista di *Tela de sevoya*, che scende in sale sconosciute della propria casa, ricorda quella molto simile riportata proprio da Jung, che – non a caso – suggerì allo psicanalista il concetto di inconscio collettivo. Jung racconta di un sogno nel quale si trova nel salotto di una casa che riconosce come propria. Decide di perlustrarne i piani inferiori e scopre delle stanze risalenti al XV e XVI secolo, con arredamento medievale. Apre dunque una pesante porta, scende delle scale di pietra e si ritrova in cantina, dove vede, tra muri di epoca romana, un varco. Da questo scende ulteriormente in una caverna scavata nella roccia, dove ci sono dei resti, anche umani, di una civiltà primitiva.

Il sogno è stato interpretato dallo stesso Jung come il passaggio dalla coscienza (il salotto) all'inconscio: «un mondo che solo a stento può essere raggiunto o illuminato dalla coscienza. La psiche primitiva dell'uomo confina con la vita dell'anima animale, così come le caverne dei tempi preistorici erano di solito abitate da animali prima che gli uomini le rivendicassero per sé».²⁸

26. “Per Walter Benjamin, chi si è appena svegliato rimane ancora sotto l'incantesimo del sonno. Subito dopo non dobbiamo mai parlare dei nostri sogni, a nessuno. Così eviteremo la rottura tra i mondi notturno e diurno. Raccontare sogni al risveglio ‘risulta funesto perché l'uomo che è ancora per metà complice del mondo onirico, lo tradisce con le sue parole e dovrà subire la sua vendetta. Detto in termini più moderni: tradisce sé stesso.” (*ibid.*, 879)

27. *ibid.*, 113 e ss.

28. Jung 1992, 200-204.

Questo addentrarsi in tempi passati e stadi remoti della coscienza è ben espresso in un altro momento onirico di *Tela de sevoya*. La protagonista raggiunge, durante un'immersione in mare, un'era in cui il mondo è abitato da antichissimi organismi monocellulari e vulcani sottomarini. Chi la accompagna nella spedizione la invita ad andare ancora più a fondo, e per vincere le sue incertezze le rivela: « – Cuando vuelvas a encontrar a tu gente será a través de un río que desemboca en esa misma zona. La vida de la tierra tiene su raíz allí: en el mar, ven a constatarlo. – Una vez más comprendo que las tareas más importantes están atadas a otro lenguaje». ²⁹

Qui il viaggio a ritroso è portato talmente all'estremo da raggiungere l'origine della stessa vita sulla terra. Un principio che tuttavia è anche fine, giacché è lì che, in futuro, ritroverà “la sua gente”, quella stessa gente che rimanda immediatamente il suo pensiero, con un'opportuna e non casuale associazione mentale, a un compito che ha a che vedere con il linguaggio. Un accostamento apparentemente inspiegabile che risulta chiaro nel momento in cui ci si sofferma sull'identità di questa collettività che continuamente ella ricerca attraverso lo studio, l'investigazione scientifica, l'intuizione, i viaggi, le interviste e che incontra nei momenti di visione in cui tutti gli strumenti umani e razionali risultano inefficaci. In assenza di una patria comune e in un'estensione temporale di cui si perdono le coordinate, la sua gente è chi parla la sua stessa lingua, quel giudeo-spagnolo che è giunto a lei come una torcia sul punto di spegnersi e che tuttavia, in quanto fonte di luce e calore, può ancora illuminare.

In una poesia tratta da *Visperas*, silloge di Moscona pubblicata nel 1996, la poetessa incontra in sogno Rainer Maria Rilke per poi risvegliarsi con «modesta eternità», ³⁰ espressione di John William Dunne cara anche a Borges. Per lo scrittore argentino, quando sogniamo possediamo una sorta di “modesta eternità personale”, che ci permette di conoscere il passato e il futuro con un solo sguardo, così come Dio può vedere la sua creazione: nella sua totalità temporale e atemporale. Così, quando fa arte, l'individuo prolunga tale eternità, che è propria del sogno e della letteratura. ³¹

Lungi dal voler spiegare razionalmente i sogni, dunque, Moscona li rende in forma letteraria per prolungarne l'eternità e recuperare quindi attraverso di essi il tempo e le persone perdute.

Mano a mano che il romanzo scorre, i sogni sono sempre di più luoghi nei quali incontrarsi con i suoi cari. «¿Cómo puedo sobrevivir a la muerte de quien amo?» Si

29. “Quando incontrerai di nuovo la tua gente sarà attraverso un fiume che sfocia in questa stessa zona. La vita della terra ha lì le sue radici: nel mare, vieni a vederlo. Ancora una volta capisco che i compiti più importanti sono legati a un altro linguaggio.” (Moscona 2012, 190-191)

30. Moscona 1996, 29.

31. Cf. Pérez Bernal 2002, 62.

chiede la protagonista, che si risponde immediatamente: «*escribiendo la contracción del tiempo, el antes y el después*». ³²

Nell'intera opera è evidente il tentativo di rendere sopportabile il lutto e l'assenza dei suoi famigliari, in particolare i genitori, che è possibile riportare in vita non solo scrivendone, ma anche facendo rinascere la loro lingua (il ladino) e costruendo per loro un mondo in cui il tempo è contratto, non ha prima né dopo e quindi non ha vita né morte. Del resto:

El futuro es pasado en perspectiva, la escritura del tiempo que sólo en apariencia desciframos. Conocemos los códigos, las letras que forman las palabras. Somos capaces de ligar una idea con otra, pero de pronto resbalamos en el sinsentido. Comenzamos entonces a pasar el dedo en el polvo porque necesitamos imprimir nuestras huellas – o inventarlas –. Recuperar el sentido es una forma de reconciliación. La memoria: nuestro inquilino incómodo. ³³

Il sogno diventa memoria perché tocca una dimensione ancestrale, che rivela un luogo e uno spazio dove abbiamo vissuto prima del tempo. La memoria, per quanto scomoda, è perciò una chiave d'accesso a quella casa molto più grande e molto più abitata dentro di noi, è la strada per attingere a profondità innate dove, contraendo il tempo, ci si trova ospiti di persone morte eppure presenti perché ci appartengono nella stessa lingua, la stessa storia, la stessa origine.

Si possono persino ravvisare delle eco platoniche in una memoria che è il riaffiorare di qualcosa di innato, e tuttavia per Moscona in questo romanzo più che la scoperta individuale, interiore, personale, ha valore quella collettiva, nella quale riconoscersi come popolo e, nel suo esito estremo, come essere umano.

La pur evidente dimensione psicanalitica nell'opera di Moscona è asservita a quella poetica e non è quindi la soluzione alle lacerazioni umane dell'autrice, che paiono invece ricomporsi nella letteratura e nella sua capacità di attingere, con gli strumenti dell'intuizione, alle profondità dell'animo umano.

In *Tela de sevoya* traspare una tale negazione delle capacità conoscitive della ragione che nelle pagine finali si configura una realtà pre-logica, pre-logos, preverbale nella quale è finalmente possibile il ricongiungimento con la sua gente poiché la regressione è stata tale da aver compiuto il ritorno a quel tempo contratto il cui l'incontro è possibile, e così estrema da sgretolare le strutture fonetiche e sintattiche della lingua, ridotta a balbettii. La comunicazione infatti si realizza a un livello più profondo di quello del mondo sensibile: «Allí no hay

32. “Come posso sopravvivere alla morte di chi amo?” “Scrivendo la contrazione del tempo, il prima e il dopo.” (Moscona 2012, 191. In corsivo nel testo)

33. “Il futuro è passato in prospettiva, la scrittura del tempo che solo in apparenza decifriamo. Conosciamo i codici, le lettere che formano le parole. Siamo capaci di legare un'idea all'altra, ma improvvisamente inciampiamo nell'assurdo. Cominciamo allora a passare il dito nella polvere perché abbiamo bisogno di imprimere le nostre impronte – o inventarle –. Recuperare il senso è una forma di riconciliazione. La memoria: il nostro inquilino scomodo”. (*ibid.*, 255)

palabras – sólo balbuceos – y así comprendemos, como comprenden los ciegos, que otra vez estamos reunidos».³⁴

34. “Lì non ci sono parole – solo balbettii – e così capiamo, come capiscono i ciechi, che siamo di nuovo riuniti”. (Moscona 2012, 292)

Bibliografia

- Bachelard 1942 = G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942.
- Jung 1992 = C.G. Jung, *Ricordi, sogni e riflessioni di Carl Gustav Jung*, Milano 1992.
- Jung 2010 = C.G. Jung, *Il libro rosso. Liber novus*, Torino 2010.
- Jung 2011 = C.G. Jung, *L'inconscio collettivo*, Milano 2011.
- Moscona 1996 = M. Moscona, *Vísperas*, México 1996.
- Moscona 2012 = M. Moscona, *Tela de sevoya*, México 2012.
- Pérez Bernal 2002 = Á.M.d.R. Pérez Bernal, *Borges y los arquetipos. Interpretación de tres textos del Aleph según la teoría junguiana*, México 2002.
- Sosnowski 2000 = S. Sosnowski, *Fronteras en las letras judías-latinoamericanas*, «Revista Iberoamericana» 66, 191 (2000), 263-278.