

Su Dora Pal e Tasàr di Ida Travi

di **Anna Franceschini**

Esiste un legame nell'ultima opera di Ida Travi, definita la saga dei Tolki, i parlanti per slittamento sonoro e di senso del verbo 'to talk', come apprendiamo da una nota introduttiva della stessa autrice. Si tratta di questioni legate alla parola, alla perdita della parola come aspetto antecedente alla scrittura e che la innesca.

(ha perso la parola)

Ha perso la parola là
dove è caduta la goccia

Scende fino al giaciglio rosso

Fino al lumino rosso
dove sospira e soffia
- ah! -

(Dora Pal, p. 58)

Mi soffermo sugli ultimi due libri di Ida Travi, *Dora Pal* e *Tasar*, che chiudono un ciclo poetico contrassegnato da aspetti di evidente comunanza.

Il titolo dell'opera *Dora Pal* mi ha ricondotto, per omonimia, al caso Dora di Freud, forse in maniera arbitraria. La relazione si presenta nel fatto stesso che Dora fosse affetta da afonia e sogna come sogna Dora Pal che "è dormendo che ricorda, ed è dormendo nuovamente che dimentica ancora".

Nel resoconto dato da Freud, Dora inizia il percorso analitico su indicazione paterna per alcuni sintomi di cui era affetta legati all'assenza per periodi abbastanza rilevanti della voce: le sarà diagnosticata l'isteria.

Dora era interessata a conoscere e porgeva domande sui rapporti fra le azioni e i presumibili motivi che le inducevano. È un caso che non avrà una conclusione in quanto l'analisi verrà sospesa dalla stessa paziente. Il percorso intrapreso da Dora è emblematico di una cesura con quella che è la razionalizzazione del sentire e, più che altro, della ricerca di spiegazioni che fornivano parole non corrispondenti, lontane dalla paziente. Dora è stata privata della possibilità di dire quello che provava, immessa in un discorso che non le apparteneva.

Tornando a Ida Travi, nella sua scrittura la parola viene al mondo in un vincolo, nasce nel mondo senza appartenervi totalmente. La vita della parola è il movimento di liberazione da quel vincolo per tornare alla lingua parlata sul nascere che è verità e illusione, è fatta di mancanza e ritrovamenti, di piacere, è un richiamo d'amore perduto. Il vuoto, il silenzio sono l'anticamera della parola che si presenta come un tonfo al cuore e apre una sorta di prigione che tiene legato il senso e lo relega lontano dal corpo, dal sentire. È proprio nel sogno che la parola e il gesto, il corpo e la voce ritrovano un'unità che non è presente nella vita diurna. In "Poetica del basso continuo", del resto, l'autrice parla della mano di un dio che è sulla testa di chi adotta questa lingua, la lingua che spezza il pane.

Si potrebbe parlare della “lingua che spezza il pane” come di una prima esperienza di mondo che lascia tracce nella poesia. Per questo in tutta la saga dei Tolki troviamo personaggi sospesi in uno spazio che non ha coordinate temporali e spaziali. Sembrerebbe, altresì, il luogo del sogno ricorrente che mantiene corrispondenze con una realtà vissuta e con un mondo di mistero che porta con sé originarie colpe rimosse e presenti come enigmi da decifrare. Non c’è mai un avanzamento nelle azioni, nonostante i moniti, i richiami della voce femminile che interagisce con i personaggi. I Tolki ripetono contraddicendosi, sono gravi e leggeri nelle parole come nei gesti, non si evolvono; sono, forse, prodotti inconsci a cui è data una rappresentazione e vengono investiti di una sacralità, come detentori di un tempo perduto, semplici, esclusi da un sistema che ha agito rimuovendoli e loro hanno rimosso e imparano, tornano all’essenziale, al minuto.

Le parole hanno una potenza evocativa nella loro semplicità, sono immesse nuovamente nel luogo, ridate a personaggi che hanno risentito di una manipolazione, di un’un’invasiva presenza del linguaggio da cui devono liberarsi. Un linguaggio che li ha snaturati, partecipe di un sistema, quello del profitto, dei rapporti di forza subiti, da cui devono uscire.

Il filo della parola è in mano a una donna, a Dora in *Dora Pal* o a Sunta in *Tasàr*: entrambe sagge, domandano, vogliono essere credute perché hanno il potere della veggenza e forse ricordano o vogliono ricordare.

Passando ora a *Tasàr*, si tratta, come già anticipato, del quinto e conclusivo libro della sequenza poetica sui Tolki. *Tasàr* è l’alterego di *Balthasar* di Bresson, l’asino che è umanizzato e sacralizzato nell’opera del regista come nel libro di Ida Travi.

Tasàr vive nella terra di Zard, altro luogo misterioso che rivela una vicinanza a una vita meno arcaica, più contemporanea: una contemporaneità che è un luogo abbandonato in cui bisogna cercare reperti per trovare un presente, per tornare ad esistere nel tempo.

(tu lo sai)

Tu lo sai come stanno le cose, *Tasàr*
i figli li amavo sopra ogni cosa
dovevo scriverlo, ma dove...

il foglio rosso, è sparito, *Tasàr*, è sparito

Nella neve, sotto la neve
sopra e sotto la neve
nella casa, in casa, fuori
i figli che avevo li amavo
li amavo sopra ogni cosa

Dovevo scriverlo, *Tasàr*
ma dove... se anche sapessi scrivere
Tasàr, dove, dove...

(*Tasàr*, p.25)

Tasàr è l’intelligente, è legato ad un palo e di lui abbiamo un’immagine che non si completa: è attraversato da quel che accade, subisce gli accadimenti esterni, non partecipa, non si ribella e non può parlare.

È innocente, legato al mondo misterioso che avvolge i Tolki, lui ne è parte, a differenza di loro, e dalla neve è coperto e si svela. È un animale sacro, che come in Bresson è presente nel corso degli

eventi penosi e tristi degli uomini che agiscono per cattiveria, dimenticano e, dimenticando, fanno proprie un certo tipo di azioni risolutive che dovrebbero risarcirli dal dolore. Queste azioni coinvolgono tanto l'asino di Bresson, quanto Tasàr di Travi: non si ribella, riesce ad esserci subendo e non si snatura. Il bambino, altro Tolki presente nel libro, è come Tasàr portatore di conoscenza, di autenticità, di quella lingua parlata sul nascere che non può essere pronunciata né dall'animale né da lui.

Il riferimento a Bresson è evidente, non solo perché esplicitato nella nota introduttiva, nonché nella citazione diretta delle parole del regista nell'esergo ("Non realizzo né metto in scena un bel niente: il cinema è una scrittura, non è uno spettacolo"). È palese, invece, sin dalla prima poesia della sezione *Lo schermo*. Qui, infatti, Tasàr è visto, come al cinema, è sullo schermo. Lo schermo rimanda a qualcosa, è un'immagine che presenta la colpa, il trauma, attua uno sbrigliamento della memoria, porta alla coscienza. Lo schermo è una proiezione della mente, dove le immagini esistono al posto di qualcos'altro.

In *Tasàr*, per concludere, compare un'incertezza relativa al nome. Il nome che ci è stato dato, delle origini e il nome delle cose, quello che serve per interagire con il mondo. Emerge, così, un problema identitario.

Il soggetto principale dell'opera, Sunta, del resto, stenta a riconoscersi, così come gli stessi oggetti faticano ad essere nominati. C'è un divario tra l'essere e il dire. La parola non prova l'esistenza di nessuno. Si è perduta la lingua materna che nominava, per cui non appare comunicabile né ciò che si è né il mondo stesso. Il procedimento di riconoscimento del mondo sembra incespicare, mentre tutto è affidato al silenzio: quello dell'animale e quello del bambino che l'animale porta in sé, ricordando il senso dell'origine, dell'archetipo e della provenienza.