

Tutti i diritti riservati.

© 1983 *Rivista di Studi Italiani*

ISSN 1916-5412 *Rivista di Studi Italiani*

(Toronto, Canada: in versione cartacea fino al 2004, online dal 2005)

CONTRIBUTI

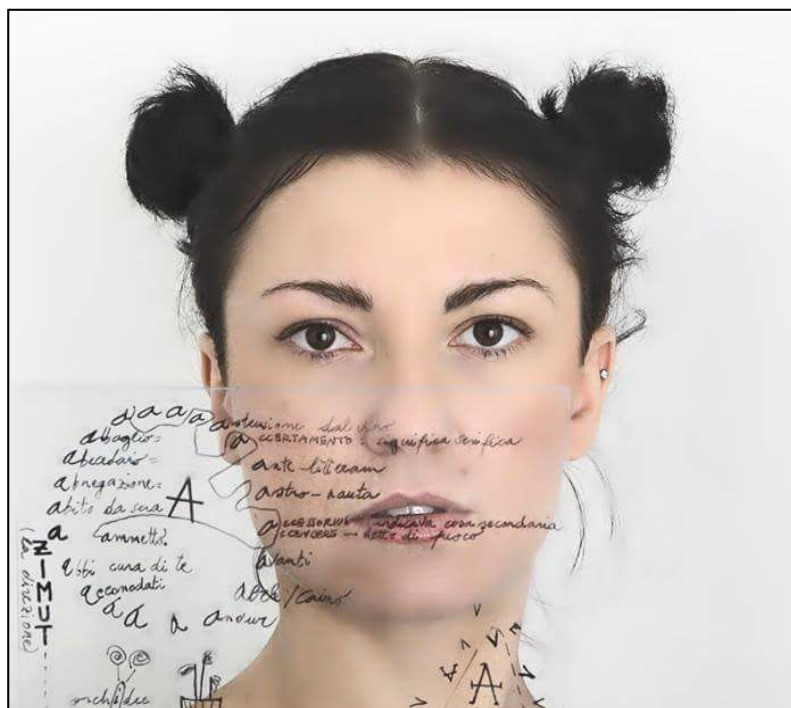
SARA DAVIDOVICS

GABRIELE BELLETTI

Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine, Université Côte d'Azur

IVAN SCHIAVONE

Monza



Ph Dino Ignani

1.

un perimetro rotto può ancora ruotare

Ivan Schiavone

un aggettivo la respirazione la finestra aperta
l'esatta dimensione dell'innesto nel fruscio della pagina [...]

intrattabile eczema la carne stellata le macerie il macello
nel testo tutto si accumula tutto si scioglie in vapore [...]

Adriano Spatola

La pratica testuale di Sara Davidovics è, tra le pratiche attuali italiane, una di quelle che con maggior rigore si è prefissata di rappresentare l'immaginario contemporaneo senza assoggettarlo a categorie e gerarchie autoriali, *cartografandolo* nella sua disorganizzazione, nella sua *corrente corticale*, rinunciando a qualsivoglia *reductio ad unum*, mappando l'entropia propria all'affastellarsi d'identità molteplici che caratterizzano questo inizio di millennio e le sue narrazioni ibride, riservando al lettore responsabilità e libertà del tragitto all'interno dell'opera, del senso dell'opera.

il condotto per respirare l'utero cartografando

(il centro è solo più abituale del lato)

in contropiano tutto è geometrico

tutto, staccato

la mappa risale a distanza il tragitto degli embrioni

un giro doppio al passaggio dell'urina
nella goccia il rumore è dentro,

ma troppo sparso, per un solo centro¹

¹ Sara Davidovics, *Corrente*, Arezzo: Zona, 2006. La traduzione in francese della lirica (1) si può leggere alla sezione 5.

Sin da *Corrente*, libro d'esordio della poetessa, si impone un'altezza profonda con il panorama coevo, il testo non è scritto ma installato sulla pagina², "l'effetto perturbante viene raggiunto attraverso una tecnica di trattamento del materiale verbale che disarticola e spazializza, privilegiando da un lato la natura corporea e materica della parola e dall'altro la sintassi nominale e la figura della deissi"³, la scansione non è determinata da strutture metriche ma dalla giustapposizione di stringhe semantiche che flocculano lungo le pagine rimandandosi quantitativamente, per sovrapposizione ed *entanglement*, aprendosi ad una proliferazione anamorfica di possibilità interpretative, un testo-immagine: la carta di un rizoma⁴. Non solamente il libro è il *medium* prescelto dall'artista per veicolare il proprio messaggio ma la voce, la partitura verbo-visiva, il video, l'installazione spaziale di oggetti fungono spesso da supporti per la testualità, dando vita ad uno sconfinamento reciproco tra diverse pratiche artistiche in cui la matericità del linguaggio è testimoniata in tutte le sue forme, imparentando questa poetica al futurismo e alla poesia totale degli anni '70; e proprio della produzione poetica futurista, concentrandosi per lo più sull'ala femminile del movimento i cui testi sono stati rimessi in circolazione da Cecilia Bello con l'antologia *SPIRALE DI DOLCEZZA+SERPE DI FASCINO*⁵, la Davidovics darà memorabili letture, in coppia con il poeta Lorenzo Durante o in singolo, in una sintesi di filologia e virtuosismo vocale che ha fatto di queste *performance* uno dei momenti più alti della poesia sonora contemporanea in Italia.

il centro è solo più abituale del lato, sarà a partire da questa lateralizzazione, da questa marginalità inusuale che abdica il centro, maschile e patriarcale, in favore di una visione decentrata e di genere che l'autrice dipanerà un paesaggio testuale biologico-sintetico che sarà proprio della produzione che va da *Corrente* a *Corticale*, passando per *D'acque*⁶ e *Pendici*⁷,

² Cfr. Tommaso Ottonieri, introduzione a *Corrente*, cit.

³ Aldo Mastropasqua, nota introduttiva a Sara Davidovics, *Corticale*, Roma: Onyx, 2010, p. 4.

⁴ "Il rizoma è un sistema acentrato non gerarchico e non significante, senza generale, senza memoria organizzatrice o automa centrale, definito unicamente dalla circolazione di stati. Ciò che è in questione nel rizoma è il rapporto con la sessualità, ma anche con l'animale, con il vegetale, con il mondo, con la politica, con il libro, con le cose della Natura e dell'artificio, completamente diverso dal rapporto arborescente: tutte le specie di *divenire*", Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani*, Roma: Castelvecchi, 2006, pp. 57-58.

⁵ Cecilia Bello Minciacchi (a cura di), *SPIRALE DI DOLCEZZA + SERPE DI FASCINO* antologia di scrittrici, Napoli: Edizioni Bibliopolis, 2007.

⁶ Sara Davidovics, *D'acque* in *Poesie dell'inizio del mondo*, Premio Antonio Delfini 2005 e 2007, Roma: DeriveApprodi, 2007.

domesticità, l'emotività sono elementi che compaiono nella tramatura concettuale del testo ma sottoposti ad un violentissimo *détournement*; ed ecco che la cura lascia il campo ad un processo di patologizzazione panica, in cui il lessico, le pratiche e gli oggetti propri alla medicina dilagano connettendo un corpo disorganizzato dove ormoni, ovulazioni e mestruî rispondono a logiche libidinali rifiutando quelle biologiche della procreazione, ecco che l'affiorare della domesticità si vena di perversione e sadismo in una quotidianità riletta e riscritta a partire dalle pulsioni che la animano, ecco che l'emozione cede il campo ad un'erotizzazione che disarticola il mondo in particole transizionali riarticolate in un *continuum* di cui desiderio e impulso si fanno principio architettonico. Sarà tramite l'introiezione dello sguardo reificante che la Davidovics costruirà la propria contromossa, testuale e politica, improntata ad un feticismo critico, il "vero feticismo" teorizzato da Leiris¹¹, dando vita ad una poesia in cui la relazione tra soggetti è sostituita dalla relazione tra oggetti o, meglio, tra soggetti ridotti alle proprie componenti corporali e il dominio dilagante della merce, perimetrando e denunciando lo spazio nevrotico della contemporaneità con meticolosa impietosità e patendo in prima persona la contraddizione costitutiva di quanti, abitando questo tempo, lo incarnano e lo demistificano attraverso una prassi critica improntata ad una coscienza scissa. Il ricorso all'informe¹² che ne deriva sarà dunque una scelta politica radicale tesa a farla definitivamente finita con il giudizio di dio, del padre e della legge sociale.

Se fino a *Corticale* appare netta la scelta in favore dell'informe, scelta che rende impossibile la riduzione del materiale testuale a figuratività e narrazione, intendendo per narrazione quel principio logico che permette di ordinare teleologicamente una massa casuale di fatti o a connettere coerentemente tra loro diverse figure illustrandone le relazioni, con *Oz*, che ci indica sin dalla soglia del titolo il suo macroscopico ipotesto, qualcosa cambia, non che non siano qui presenti le caratteristiche proprie a questa poetica ma esse sono sottoposte ad una tale sofisticazione e fatte reagire con materiali talmente altri da poterci permettere di parlare di una nuova fase, fase in cui si fa vivissima la necessità di una ricomposizione.

¹¹ "Adoratori dei magri fantasmi che sono i nostri imperativi morali, logici e sociali, ci aggrappiamo così a un feticismo trasposto, simulacro di quello che ci anima profondamente, e questo cattivo feticismo assorbe la maggior parte della nostra attività, non lasciando quasi posto al vero feticismo, il solo che valga la pena perché totalmente conscio di se stesso e non fondato di conseguenza su alcun inganno", Michel Leiris, "Alberto Giacometti", in *Documents*, anno 1929, n. 4.

¹² Cfr. Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'informe*, Milano: Mondadori, 2003.

C'è un cane con il pelo giallo e un buco al centro, c'è del vetro e uno zoo di latta. Tric-trac, tracollo. C'è un granchio sul letto, due dita di latte, una fetta di torta, un confetto blu ti metto un adesivo sulla bocca, diventi una Z e il corpo non si compie mai del tutto. L'acqua è fredda e tu sei il Nord.

Hai costruito un recinto, uno scalpello ora tocchi le mie fratture, avrai due istrici nel cappello e tre civette sul comò.

Tu sei la Z con lo 0 dentro. Tu sei il Nord.

Mi guardi.

Il tuo occhio sospeso fra le scapole.

Anch'io ho un occhio di meno adesso e il vento è contrario >>>>>>>>

Patapum!¹³

“Romanzo” viene definito il testo nella nota che accompagna il volume a stampa ma anche “percorso”, “viaggio”, “cammino”, “tragitto”. In questo passaggio dalla mappa al viaggio, dall'informe alla pseudoforma-romanzo si annida la volontà di una fuoriuscita dalla mimesi della nevrosi contemporanea patita sino al limite oltre il quale s'impone la scelta individuale di un percorso catartico che rimanga cosciente della circolarità inaggrabile del tragitto che dal mondo porta al sé e dal sé nuovamente al mondo. Saranno tratti assolutamente inediti di quest'opera la comparsa di due personaggi, io e tu, affiancati dall'affiorare di terze persone, che si relazionano nello spazio simbolico associato ai punti cardinali, come inedito sarà che “ad ogni punto cardinale è associato uno stato emotivo (ma anche un ricordo)”; ci si appoggia dunque su un vissuto privato ma talmente stravolto e sublimato che nulla rimane di un confessionalismo completamente abraso e riscattato da un'inventiva che straborda e trasfigura.

Una regressione allo stato infantil-adolescenziale permea questo testo, sarà dalla fiaba, dai libri per ragazzi, dal fumetto, dai manga e dai cartoon, dalle conte e dai giochi dei bimbi, dai giocattoli, dai giochi di parole applicati a proverbi e frasi idiomatiche, dalle filastrocche che si preleverà gran parte del materiale che andrà a comporre questo “viaggio astratto” e le metamorfosi dei suoi personaggi, come sarà l'utilizzo iconico di grafemi e paragrafemi, il ricorso insistito alle figure di suono e alle enumerazioni caotiche che contribuiranno a implementare l'aura ludica-esplosiva di questa

¹³ Da *Oz*, cit., p. 24. La traduzione in francese della lirica (3) si può leggere alla sezione 5.

controllatissima operazione. La dialettica che si delinea tra immaginario regressivo e dinamica relazionale, l'io e il tu si attraggono e si respingono, si tradiscono e trasgrediscono, si fanno violenza e si accudiscono mettendo in scena l'intera casistica di una relazione di coppia, sino all'inclusione problematica di terzi esclusi, determina nel lettore un vivace senso di spaesamento, facendo patire come fantastico quanto gli è più proprio e riuscendo, tramite questo distanziamento, a far percepire la complessità propria all'individuarsi e al relazionarsi nel continuo mutamento del sé, dell'altro e del mondo che li contiene. L'autrice rifiuta una visione lineare nella narrazione della "storia" dei suoi personaggi in favore di un accumulo esperienziale che segue pedissequamente i loro stati emotivi, secondo una mutazione continua e che continuamente rinegozia la propria presenza nel reale, mai data una volta per tutte, per una fedeltà assoluta al momento ed alla sua carica desiderante; da qui il ricorso all'infanzia: il bambino non ha un ruolo sociale (fuor da quello che gli attribuisce l'adulto) ma incarna immaginativamente tutte le figure che decide d'impersonare, è fedele ai propri stimoli, desideri e bisogni e da questi è posseduto, non usa il linguaggio ma lo gioca sfruttandone i significanti e nel gioco sperimenta le possibilità fissate nella vita adulta, non dimidia le proprie pratiche sottomettendole ad una morale ma passa con guizzo repentino dalla dolcezza alla più feroce crudeltà. Attraverso l'adozione di questo punto di vista straniato la Davidovics riesce a dirci la verità del nostro esserci, a farci patire quanto è andato perduto nelle rinunce irreggimentanti compiute nel passaggio alla vita adulta, facendoci rivivere il momento in cui la compresenza di tutte le possibilità era la vertigine dell'esistere, ricordandoci che quel momento è poi sempre e solo il momento attuale.

In questo passaggio dal molecolare al molare, dalla stringa alla sequenza alla lassa, in questo allucinato percorso d'iniziazione che dalla dispersione nella reificazione dei primi testi approda ad una ricomposizione sta tutto il senso di questa poesia, di questa cartografia esatta dell'immaginario collettivo con i suoi inferni e le sue vie di fuga. "Cos'è per il corpo? Cos'è la forma, se non la casa, la cavità?"¹⁴, la disponibilità di questa forma, di questa casa, ci dà la certezza che ancora resistano luoghi accoglienti e la volontà di edificarli in questo mondo che si va facendo di giorno in giorno più inospitale.

¹⁴ *Ibid.*

Tutti i diritti riservati.© 1983 *Rivista di Studi Italiani*ISSN 1916-5412 *Rivista di Studi Italiani*(Toronto, Canada: in versione cartacea fino al 2004, online dal 2005)

2.

Intervista

a cura di Ivan Schiavone

IS: Mia cara Sara bentrovata. Avrei piacere se volessi cominciare quest'intervista raccontandomi dello sviluppo del tuo percorso poetico da *Corticale* a *OZ*, spiegando contestualmente i motivi e le necessità che dalla scrittura ti hanno spinto alla ricerca vocale, installativa e performativa, sconfinamenti che in qualche modo sono già *in nuce* nel tuo primo libro se Tommaso Ottonieri, che ne firmò la prefazione, già poteva parlare di *descrittura installativa*.

SD: Rispetto a *Corrente* in cui il materiale verbale è ridotto a minimi segmenti frastici, variamente spazializzati, in *Corticale* creo una tessitura poemica. Ne risulta un testo apparentemente meno freddo nella disposizione formale ma già insidiato da un aspetto fortemente visivo, affidato alle tavole *Lapis lapsus* tracciate come appunto rapidi *lapsus* della lingua. Già da qui si paventa una tecnica di innesti basati sul gioco linguistico che vedranno nelle opere di poco successive il loro intensificarsi sulla scorta di una forte suggestione fornita dall'intenso lavoro sul materiale futurista soprattutto di matrice femminista e dada. Contrappunti grafici, i *lapsus*, rappresentano delle uova/semi in addensamenti o rarefazione provvisorie. Questi funzionano diversamente dalle didascalie presenti in *Corrente* dove compaiono titolo e autore di alcune opere di arte contemporanea con funzione puramente citazionale. Questo aspetto del recupero ludico di un materiale preesistente funge talvolta da scompagine talaltra da elemento di raccordo compositivo. In *Corticale* parola e immagine sono continuo rimando alla sfera biologica: tema centrale in tutta la mia produzione. Una biologia metamorfica che riscrive il soggetto continuamente nel perenne decentramento del suo corpo fisico nello spazio.

Anche in lavori intermedi quali *D'Acque* e *Pendici* il tema è il corpo, un corpo-rotto, inverosimile, iscritto talvolta nel panorama domestico.

L'aspetto fortemente scompositivo della mia scrittura mi ha condotta, nella pratica vocale (vedi anche la lunga collaborazione con Lorenzo Durante nell'ensemble Duale), ad atomizzare ulteriormente il materiale fino a svelarne, in taluni casi, un aspetto puramente sonoro che ha ispirato la realizzazione di

tavole scritte per la sola voce con criteri di stratificazione progressiva e modalità elencativa, altro elemento frequente nella mia produzione verbo visuale (*Azimuth* ne è un esempio).

Dal corpo allo spazio (verbale, visuale, sonoro e in ultimo fisico) se pensiamo agli interventi installativi come in *1222, progetto per un atlante*, dove frammenti di ricordo si trascrivono su altrettanti pezzi a comporre una memoria parcellizzata e disseminata prima nella mente e poi nello spazio (quest'ultimo anche espositivo).

Fare della scrittura una soglia, un canale, ha portato alla forma della mappa, non come traccia per una destinazione bensì tracciato di un'esperienza che in essa diversamente si (ri)genera e dove compaiono segni e disegni come altrettanti registri linguistici del verbale.

Con *Oz* il corpo di un "io" ricompare oltremodo sottratto a qualsivoglia definizione, la dimensione ludica qui trova la sua massima espressione affidata anche al *suono* che spesso serve a costruire il *sensu* di questo cammino circolare. Il gioco è un elemento che interviene frequentemente nella mia modalità compositiva anche in lavori precedenti. Una scrittura "serissimamente ludica", per citare il Malara dell'introduzione alla mia personale *4+1* (esposta presso la Galleria Interno 14 a Roma nel 2015), che disorienta perché ricostruisce ogni qualvolta lo spazio del discorso. Qui il gioco, come *escamotage*, ha permesso la fuoriuscita di una vena narrativa, completamente assente nei testi d'esordio, parlare *l'io attraverso l'altro* in un interscambio continuo.

La mia lunga sperimentazione sul fronte visuale, secondo criteri entropici, seriali e via dicendo, si rintraccia nella costruzione di *Oz* che anche se va ad assumere un aspetto più lineare sottende un funzionamento ad incastro progressivo; un *collage* anch'esso di serie smarginate e sovrapposte.

Se mi chiedi dunque di chiarire la necessità che dalla scrittura mi ha condotta alla performatività più in generale, ti nomino il Corpo, elemento attorno il quale si è andata a de/strutturare la materia circostante, scomposizione del verso, della pagina, poi dello spazio e infine dell'ambiente, che in qualche modo lo riverbera. Ribadisco il motivo del corpo-rotto ricondotto alla sua concretezza d'oggetto e al suo (dis)farsi in parti. Corpo come emergenza e come fattore soggetto a duplicazioni, un corpo disidentico, semioticamente ambiguo, se pensiamo anche all'utilizzo del video (tavole /mappe immateriali) in molti dei miei lavori più recenti.

IS: "Recupero ludico di un materiale preesistente", "stratificazione progressiva e modalità elencativa", "gioco", "collage", "serie", fortissima sembrerebbe in quest'opera l'influenza di una tradizione d'avanguardia, ti chiederei di spiegare quale sia il tuo rapporto con questa tradizione e come questa eredità sia messa a frutto dando vita ad opere che, a differenza di certo

epigonismo proprio ad alcune produzioni poetiche attuali, hanno un sapore radicalmente altro rispetto ai modelli.

SD: La tradizione compare a livello formale nella costruzione dei testi con funzione di citazione, porzioni di testualità vengono usate come inserti o matrici, altre volte l'utilizzo non è quello della porzione bensì di una *modalità* (vedi le finte formule chimiche di Patrizia Vicinelli) adottate come schemi ai fini di una composizione modulare. Il repertorio cui attingo è molto ampio ed appartiene soprattutto al versante femminile della produzione visuale, dal Futurismo (molto del lavoro sul materiale di Benedetta Cappa Marinetti) alle Neoavanguardie.

Le mie sono (strati)grafie, mappature, talvolta asemantiche, diaframmi su cui si riverberano livelli di memoria interconnessi, che assumono spesso l'aspetto degli appunti e servono a trascrivere paesaggi mentali.

Dallo *Zaum* delle lingue transmentali alle memorie artificiali, l'aspetto delle interconnessioni – non solo – sinaptiche unite all'uso dell'*alea* per creare dei “cross-over”, o talvolta dei (corto)circuiti di senso, è qualcosa che mi affascina moltissimo e con cui gioco da sempre.

IS: Capita spesso di incontrare, nella tua come in quella di altri autori, il ricorso a metafore spaziali per definire il fare poetico: opere che sono mappe, atlanti, paesaggi, come mai a tuo avviso?

SD: La metafora spaziale nel mio caso è legata all'orientamento: testo, voce e corpo nell'ambiente come *esperienza incorporata*. È importante questo aspetto di movimento nello spazio, che si riscontra nelle mie opere performative quanto in quelle grafiche, dove appunto non esiste un criterio univoco di lettura ma la rotazione del corpo attorno all'oggetto/testo ne ristabilisce ogni qualvolta l'orientamento e la sequenza. Questa necessità di composizione per isole testuali dai confini incerti, perché suscettibili di ricombinazioni, visive e vocali, nasce dal mio lavoro di messa in voce delle tavole futuriste dove il criterio di lettura non era stabilito, il testo non precedentemente “spartito” forniva solo dei suggerimenti attraverso la disposizione tipografica. Di qui il tentativo di sperimentare il “muoversi” della parola su questo tessuto; avvertivo nel frattempo l'esigenza di creare delle tavole mobili, renderle tridimensionali attraverso l'uso della voce, ne scaturirono delle “scritture in movimento”, in cui l'influenza del montaggio cinematografico risulta evidente.

Ho realizzato così delle azioni/poesie ambientali (vedi *Rendez-vous*) che trovano un diretto riferimento negli *environment* prodotti nel decennio 60-70 ma diversamente dalla forte connotazione politica di questi, si riferiscono soprattutto all'aspetto semiotico della “messa in relazione” con lo spazio.

Più in generale credo che il ricorso all'immaginario spaziale si ritrovi in tutta quella poetica che, partendo dalla lezione formale del post concettuale, legata per così dire alla volontà di ricominciare a *raccontare*, e trovandosi di fronte un'impossibilità fattiva, se consideriamo il profondo cambiamento ontologico nella natura dell'io, ha cominciato ad utilizzare il paradigma ambientale dove il dato biografico può ricomparire attraverso il luogo, nella sua "messa in relazione". Corpo reso inerente al "paesaggio", in uno spazio non più egocentrico, perché ha assunto il carattere proprio del di-venire. Ecco che allora l'orizzonte impersonale può finalmente esplicitarsi, de-soggettivato l'io può *pronunciarsi* nel gesto, nell'azione.

IS: Dicevi più sopra che la sfera biologica è un tema centrale in tutta la tua produzione, questa centralità è condivisa con molti artisti contemporanei tanto che si potrebbe parlare di un passaggio nell'immaginario estetico, già a partire dalla fine del '900, dal paradigma fisico a quello biologico. Ti chiederei di precisare meglio come questo immaginario biologico operi all'interno del testo e quali siano, all'interno della tua ricerca artistica, le correlazioni tra ricerca scientifica e scrittura.

SD: Sicuramente questo cambiamento d'episteme ha coinvolto l'ontologia del corpo, quanto come dicevo sopra, quella dell'io, mutandone il paradigma. Il corpo interagisce con altri corpi, non posso esperirmi se non come corpo in relazione ad altri corpi. Le mie intenzioni sono mediate dal *corpo* e questo è *vissuto* come dimensione ben distinta dal corpo oggettivo. Quest'ultimo fa parte dell'indagine medica, fisiologica ma non rientra nell'esperienza. La nozione di *corpo vissuto*, in quanto struttura flessibile e mutevole, può incorporare organi artificiali o parti del suo ambiente. La dimensione biologica di certe poetiche si riferisce infatti a un corpo ibrido perché riarticolato.

L'esperienza del dolore ha prodotto un corpo in conflitto con il suo aspetto ordinato, se ricordiamo che il dolore è l'unico vero accesso fenomenologico al corpo, di questo adesso ne porta la traccia, la ferita è un segno che compare in tutto il mio lavoro come una liturgia. Il corpo smembrato ha oltrepassato così il proprio limite, la sua apertura al mondo risiede in una struttura anatomica scomposta che rifiuta la sua natura originaria. Ecco perché il comparire di scenari pseudo chirurgici: ferite, suture, cicatrici in una dimensione di progressiva astrazione e simbolizzazione degli stessi elementi fino a sfociare nel rituale che è presente in molta della mia produzione, soprattutto performativa.

La fisica del corpo lascia spazio a una materia che non sappiamo più se organica o inorganica, dove coabitano primitivo e post-umano, sassi come organi, fili elettrici come vene, e qui la stessa biologia viene messa in discussione.

IS: Sembrerebbe quasi di muoversi in un immaginario *Cyberpunk* ipostatizzato e, al contempo, di trovarsi innanzi ad una scaltrissima strategia testuale che tramite questa ipostasi riesca ad aggirare, affrontandoli al contempo direttamente, tutti i rischi inerenti a una poetica *confessional*...

SD: Sì, fuggire la dimensione *confessional*, pur mantenendo un costante rapporto con il dato biografico, attraverso un corpo che è esteso, perché non più completamente biomorfico, come esito della frattura precedentemente avvenuta. Articolazioni. Prolungamenti. Protesi. Tutto un immaginario che giustamente definisci *Cyberpunk* non solo nell'aspetto estetico ma nel suo funzionamento, nel *sensu* stesso delle sue parti: organo-linguaggio. Ricomposizioni, rotture, parole-baule e ancora frammenti, apici, code, appendici.

IS: Il dato bio-grafico/logico sembrerebbe aprire ad un'intenzionalità politica del fatto letterario, intenzione a mio avviso più che ribadita da tutte quelle tue *performance* in cui la relazione con il pubblico è sfociata in esperienze completamente inedite per chi le ha fruite – e penso a quelle memorabili con l'artista Maria Chiara Calvani che ti chiederei di descrivere. Potresti spiegarmi come intendi questa intenzione politica e come si riflette nella progettazione e del testo e delle *performance*?

SD: Lo scardinamento della logica e della progettualità a favore di un *farsi* testo (*farsi atto*), mettendo in evidenza la forma del processo, riflette ovviamente un aspetto politico. Se indaghiamo i meccanismi che hanno generato molti dei miei interventi in luoghi inediti, in spazi non autorizzati o non direttamente preposti all'arte, troviamo questo continuo introdursi, nella trama *narrativa*, di elementi raccolti/recuperati dall'incontro casuale con il reale. Tutta una sinergia mossa dal caso, dal fortuito, come aspetto che diventa essenziale nella costruzione del testo.

Con l'artista Maria Chiara Calvani ho condotto per oltre due anni il progetto *Oz, narrative atlas*, scrivendo una geografia degli spazi in chiave emotiva. Azioni non programmate: lunghe camminate, microinstallazioni diffuse, azioni partecipate, che hanno coinvolto diversi quartieri di Roma, a comporre una mappa dei non-luoghi. Tutto il materiale di documentazione è accessibile al link: <https://prezi.com/603r7ltloa3o/oz/>

IS: Hai parlato di ritualità, che mi pare possano leggersi tanto in senso psicologico che religioso, ti pregherei di soffermarti su questo aspetto.

SD: Il ricorso alla ritualità mi serve per costruire uno spazio condiviso, instaurare un legame simbolico con il pubblico, che non resta mai al di fuori dell'opera ma ne prende attivamente parte, ed è il riflesso di quella modalità partecipativa che caratterizza gran parte dei miei interventi performativi. Se

molti dei miei lavori funzionano a livello intertestuale come indici semiotici, nessi diretti con l'ambiente o il corpo, al contempo agiscono come ipertesti, peraltro a stratificazione progressiva, *layer* dopo *layer*. Ripetizione ed accumulo. Formule mistiche, alchemiche. Questo aspetto ricorsivo compare come costante a riattualizzare un materiale, farne materia viva, contingente, che si proietta poi nello spazio della *performance* attraverso il rituale, perché rituale è l'aspetto esteriore di un funzionamento psichico. Ripetere per ricordare, per tramutare. Frequenti sono infatti i richiami all'immaginario esoterico e a uno spazio del sacro dove agisce una sinergia prodotta dallo scambio di esperienze. Ampio spazio nel mio lavoro è affidato alla memoria, attraverso cui (ri)cucire un tessuto, e restituirlo in tempo reale al tempo presente, in cui elemento ricordato e vissuto s'interfacciano.

IS: S'intuisce, da quanto sinora detto, la presenza di un contesto, artistico e poetico, con il quale hai intessuto un dialogo intenso e collaborazioni proficue, un contesto fatto di nomi, opere e riflessioni di poetica che ti chiederei di illustrarci.

SD: Mi vengono in mente due titoli: *Informale, oggetto, comportamento* di Renato Barilli, testo sulla teoria dell'arte, e *1+1+1... opere, azioni, interventi*, piccolo catalogo edito dalla FB, riflessioni lontane nel tempo che però descrivono similamente gli sviluppi avvenuti dopo il gesto di Duchamp. L'arte si è "agitata" attraverso soglie, sconfinamenti e slittamenti di senso. Non possiamo pensarla diversamente se non come fuoriuscita linguistica, giunti alla deriva del senso ecco ricomparire il racconto, fatto di tracce non di temi. Le tracce, eccole, come memorie consustanziali la forma stessa dell'oggetto. Ne parlavamo qualche tempo fa di come adesso la tensione sia orientata al corpo nuovamente messo in processo e di un ritorno alla natura; tanti di noi stanno ricominciando a lavorare con la materia, non per forza umana ma naturale.

Penso a Gianfranco Baruchello (figura importante nella mia formazione), ai suoi interventi agricoli, ai suoi disegni, alle sue mappe e se la materia "decade" lavoriamo sull'osservazione di quel che ha prodotto, ne prendiamo nota, la documentiamo. Vedi le muffe del pane di Christian Ciampoli o quelle nei muri di Silvia Sbordoni, ne seguiamo i percorsi, le visioni panottiche, ne estendiamo i tracciati. Una metafisica dello scarto, dove l'interferenza ambientale diventa principio narrativo.

Per farti qualche nome, invece, delle mie collaborazioni dirette, comincio con Lorenzo Durante, a partire dal Gruppo 93 e la sua poetica citazionale, essenziale per tutta la parte di (s)composizione del testo, dalla riscrittura e alla messa in voce di tanto materiale nostro e altrui. Poi con il gruppo TRAI (investigazioni sugli spazi, dialogo tra pubblico e privato, esperienze di occupazione). Sull'immaginario dei sogni e l'approccio relazionale con

Fantin, Pietroiusti e Viel. Nel recupero dei luoghi e della loro connotazione con gli Stalker. Ancora con le visioni e i rimaneggiamenti spaziali e performativi di Tòmaso Binga, Frangione e Minciacchi; sul suono naturale con il percussionista Ivan Macera. Sulle mappature emozionali nel lungo lavoro già citato con la Calvani e in ultimo con le azioni sconnesse, ironiche e virali del gruppo Artisti Innocenti, a comporre un mosaico esperienziale ed esistenziale dai confini e gli esiti tuttora improbabili.

IS: Progetti in cantiere?

SD: Testi/architetture che si propagano. Pelli/ambiente che seguono criteri impermanenti. Residui. Scompagini. Rarefazione. Questo fin ora. Sento adesso la necessità di un raccordo, seppur provvisorio. Uno spazio che raccolga – non contenga – la materia.

Sto lavorando al progetto *M*, teche con cenere e terra, verso una dimensione microscultorea del reperto, il guscio, l'involucro vegetale e animale (o di altra natura) in una suggestione archeologica.

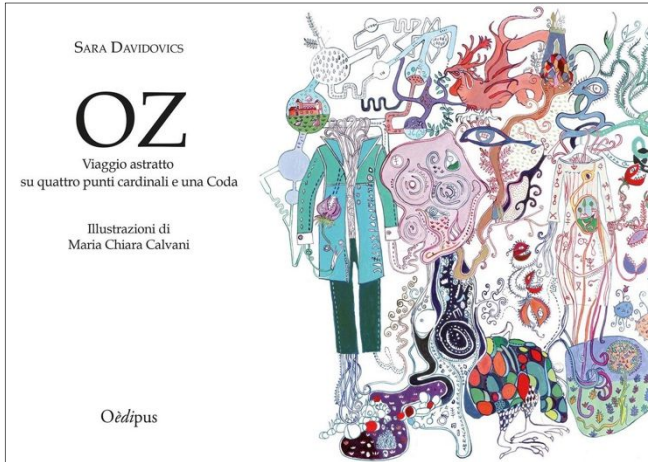
Non so, staremo a vedere...

3.

“Ripeto col fiato il mio fiato”.

OZ di Sara Davidovics (Salerno, Oèdipus, 2016)

Gabriele Belletti



Ciò che di questo libro, intrinsecamente aperto, subito attira lo sguardo, sono la vivacità ‘marinettiana’ e il bianco orchestrato assieme a parole, segni e disegni (“cosa siamo, se non ripetere il bianco?”, p. 80). Ci si trova di fronte a una particolarissima poetica che spazializza la versificazione anche attraverso un segno pluricodice (quello che Philippe Bootz definirebbe “plurisigne isostimulus”) e che sa connettersi a una tradizione attraversante tutto il secolo scorso. Una poetica che, dalle pagine del libro, si espande in un viaggio “emotivo”, anche grazie ad altre opere della poetessa romana – installazioni, *happening* etc.

L’io-autrice e il tu che l’accompagna, che porta con sé (“preparati a partire”, p. 9), si fanno punti-pronomi mobilissimi, di un cammino gnoseologico (“cammina, cammina”, reiterato nella raccolta, pare un vero e proprio mantra “prescrittivo”, pp. 47, 48, 57...) in direzione antioraria che si trasforma e trasforma chi lo compie. Ciò implica una caleidoscopica geografia del dire, dove i viaggiatori non sono mai incastonabili in un luogo o imbrigliati da un *principium individuationis*, ma paiono invece, coerentemente alla dinamica fattuale della raccolta, sfuggire al lettore e alla stessa autrice, la quale dà preminenza, volontariamente, ai risvolti della sua facoltà immaginativa. Tali scelte istituzionali paiono sottendere la volontà di

dismettere le frontiere tra corpo, pagina e immagini – mentali e non –, non tanto per una sperimentazione fine a se stessa, ma per adempiere a un'intenzione che sin dall'inizio della raccolta è palese, quella cioè di fare dell'attrito una soglia ("l'attrito è soglia da varcare", p. 15). Partendo da un substrato/imperativo sempre carnale ("Che il corpo si allunghi, si unga, si buchi", p. 16), la mappa che si crea trasfigura il corpo ("il corpo si trasfigura", p. 67) e la deriva cartacea si fa tanto curativa quanto (ri)creativa – per chi scrive e per chi legge. Si palesa un'intermittente messa alla prova degli strumenti poetici e della tenuta dell'io, un'allucinazione poetica auto-inferta per approdare a nuove lande immaginative e conoscitive, dove le leggi che governano il nostro mondo vengono letteralmente violate. Il linguaggio si adatta alla materia e resta per tutta la raccolta linguaggio da favola, convogliante l'idea che tutto può accadere. In liste di metamorfosi, con andatura da filastrocca ("giro, giro tonto...", p. 65), tanto libera quanto affilata, una gnoseologia del/dal profondo si palesa e ogni mutamento realizza, rende reale, la volontà del varcare continuo di soglie ("ti chiedi di entrare e ti vidi varcare un'altra soglia", p. 30).

Solo facendosi altro, allungando la propria fattura – e frattura – ("io mi allungherò / tu ti allungherai", p. 17), è possibile per Sara Davidovics dialogare tra sé e (altro da) sé, consapevole che non tutti sono disposti a intraprendere un viaggio siffatto ("Loro che non andranno", p. 18). Entrata nella dimensione della carta – e distaccatasi dalle cose (p. 44) – la voce crea e testa, attraversando mobili panorami astratti, la tenuta del proprio fiato.

Tutti i diritti riservati.

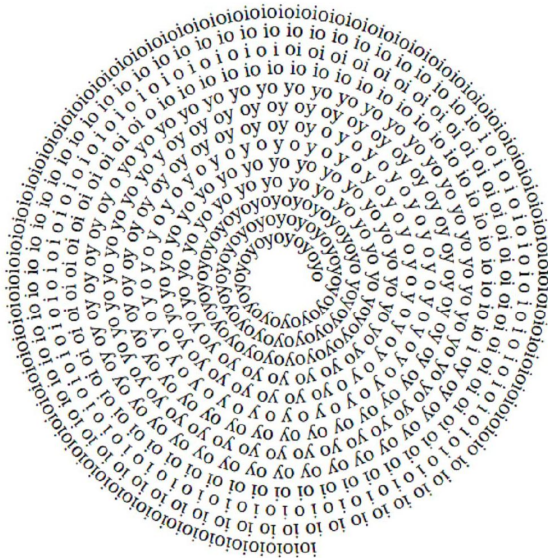
© 1983 *Rivista di Studi Italiani*

ISSN 1916-5412 *Rivista di Studi Italiani*

(Toronto, Canada: in versione cartacea fino al 2004, online dal 2005)

4. Opere

1. *Azimut*, libro di vetro; tavola preparatoria digitale su carta.



2. *Azimut*, libro di vetro; tavola preparatoria digitale e disegno a matita su carta

O



3. *Azimut*, libro di vetro; tavola preparatoria digitale su carta.

SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS

SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS

SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS

SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS

SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS

SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS

SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS

SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS

S

i

l

e

n

e

e

s

ss

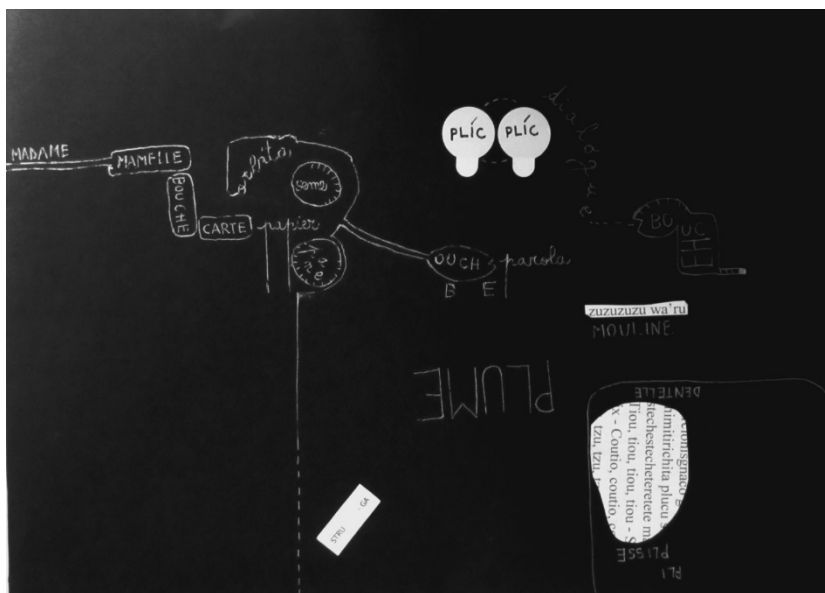
ssss

ssssss

ssssssss

**weisigéleis
estilleruhepsáp
hospsapsátibhassa
ndsabulasabulumstable
S A B L E U X**

4. *Ictus*, video poetry; tavola calligrafica con inserti a collage su carta lavagna.



5. *Ventimiglia*, poesia ambientale; tavola calligrafica con inserti a collage su carta.



5.
Traduzioni

di Catherine Drubigny

1.

le conduit pour respirer l'utérus *en cartographiant*

(le centre est seulement plus habituel que le côté)

en contre-plan tout est géométrique

tout, détaché

la carte remonte à distance le trajet des embryons

un tour double au passage de l'urine

dans la goutte le bruit est dedans,

mais trop épars, pour un seul centre

2.

sur les doigts la chaleur traînée par la tête

 chair tendue contre son lambeau

vinaigre à verser, sur la langue :

la bouche est une plaie creusée dans la paroi

[...]

lait à lier au col la rouille tenue en bouche

 intraveineuse

 qui mesure lente

 nœud, pour déchiffrer le corps :

3.

Il y a un chien au pelage jaune et un trou au milieu, il y a du verre et un zoo en fer-blanc. Tric-trac, effondrement. Il y a un crabe sur le lit, deux doigts de lait, une part de gâteau, une dragée bleue je te mets un adhésif sur la bouche, tu deviens un Z et le corps ne s'accomplit jamais tout à fait. L'eau est froide et tu es le Nord.

Tu as construit un enclos, un burin à présent tu touches mes fractures, tu auras deux porcs-épics dans le chapeau et trois chouettes sur la commode¹⁵.

Tu es le Z avec le 0 dedans. Tu es le Nord.

Tu me regardes.

Ton œil suspendu entre les omoplates.

Moi aussi j'ai un œil en moins maintenant et le vent est contraire

>>>>>>>>

Patatras!

¹⁵ Davidovics reprend ici les paroles d'une célèbre comptine italienne *Amba-rabà ciccì coccò*, au contenu grivois, licencieux (N.d.T.).