



Simone Forti tra 1968 e 1979: uno “stato di *enchantment*”

Margherita Pirotto

I. Alcune tappe significative della formazione di Simone Forti

All'epoca del liceo a Los Angeles, Simone Forti sceglie di frequentare un corso di danza fortemente giocato su un lavoro d'improvvisazione sulla musica. Nello stesso periodo, a casa, è solita ballare liberamente mentre un'amica legge le sue poesie.

Prima di incontrare Ann Halprin, al liceo, dovetti scegliere se fare atletica o danza moderna. Scelsi danza moderna. L'insegnante ci faceva improvvisare: portava della musica e sviluppava dei pezzi improvvisati con i quali ci esibivamo a scuola. Ci proponeva temi come una caccia africana, cacciare, e poi credo che abbiamo lavorato su *West Side Story* ma sviluppando il nostro movimento con l'improvvisazione.

A quel tempo, ancora al liceo, avevo un'amica che scriveva poesie e ricordo che era solita leggere le sue poesie a casa mia mentre io danzavo sulle sue poesie¹.

Al liceo è entusiasta del corso di biologia perché l'insegnante asseconda gli interessi degli studenti e offre loro l'opportunità di fare esperienze dirette per apprendere alcuni argomenti. Ad esempio, per comprendere come la temperatura corporea si modifichi nel corso del ciclo ormonale, chiede agli studenti di misurarla giornalmente e di osservare le differenze. Si tratta di un metodo d'insegnamento il cui principio è la comprensione della realtà fisica delle cose attraverso l'esperienza diretta, e ciò affascina notevolmente la giovane Forti.

Simone frequenta settimanalmente una scuola d'arte e l'approccio è simile a quello del corso di biologia: sono proposti esercizi per comprendere le forme attraverso il proprio, personale, punto di vista. L'insegnante invita ad osservare un

1. M. Cottam, *Simone Forti: The Judson Project*, videotaped interview with Simone Forti by Bennington College Judson Project, New York City 1983. D'ora in avanti tutte le traduzioni dal francese e dall'inglese sono della scrivente.

oggetto e a disegnarlo ogni volta cambiando lato e scegliendo gli aspetti che più lo rappresentano.

Nella danza improvvisata a scuola o a casa mentre l'amica recita poesie, c'è un'immediatezza espressiva del movimento che sorge da un istinto primario e naturale e trova un piacere intenso nella libertà di danzare senza alcun modello di riferimento. L'approccio diretto della realtà fisica, sia in biologia sia in pittura, passa attraverso una propria scoperta e una propria osservazione, e questo sistema soggettivo trova in Forti un terreno fertile che risponde, a quanto pare, a una sua necessità vitale di sperimentare. Sembra esservi, insomma, un comune denominatore essenziale fra le sue scelte formative in campi molto diversi come la danza, la biologia, la pittura.

Un incontro importante è con Robert Morris, conosciuto al Red College in Oregon. Si sposano e lasciano gli studi per trasferirsi a San Francisco, dove Morris vuole dedicarsi alla pittura. All'epoca, pratica l'*action painting* e stimola Forti a fare lo stesso. Entrambi dipingono su grandi tele a terra in modo automatico e con uno stretto legame con il movimento. È un tipo di pittura molto fisica che piace a Simone perché coniuga il gesto con l'energia, ma nello stesso tempo la lascia un po' insoddisfatta: non è sicura che quella sia esattamente la sua strada.

Vicino all'abitazione della coppia di artisti si trova lo studio di danza di Halprin-Lathrop e Forti segue i corsi di *modern dance*: è il primo vero incontro con la danza, ma non si trova a suo agio con la tecnica Graham insegnata da Lathrop, trova faticoso forzare il corpo verso movimenti che nascono dall'imposizione di una tecnica altrui. Allo studio un giorno tiene il corso Leath, un esperto allievo e danzatore di Halprin:

Una volta, al posto della classe di tecnica abituale, A.A. Leath, che era uno studente già esperto di Halprin, venne a dare un corso d'improvvisazione. E in quel momento, tutto ha cominciato a mettersi in ordine. Fu un momento molto forte. Di colpo, riprendevo con l'eccitazione della danza improvvisata praticata al liceo [...]. Il modo di insegnare [di Leath] mi ricordava anche certi esercizi fatti alla scuola d'arte [...]; per esempio, quando disegnavo con le diverse sfumature o le tessiture di uno stesso colore, o con le qualità della linea, più o meno sottile, grossa, ecc.².

Forti ritrova, potenziati, gli aspetti che l'avevano colpita positivamente nelle esperienze formative passate a lei più congeniali.

Quando viene a sapere che Halprin sta per lasciare lo studio con Lathrop per fondare una comunità artistica con la quale elaborare nuove poetiche della danza, decide di abbandonare la pittura e di seguire Halprin perché «la forma della danza che lei esplorava era fatta per me. Nel campo di quella forma di danza, ero sicura di avere qualche cosa da offrire e che sarei diventata un'artista: non una

2. S. Forti, *Oh tongue*, Al Dante, Genève 2009, pp. 7-8.

grande artista come ce ne sono tante in pittura, ma, se volete, una piccola grande artista. Ed è quello che sono diventata!»³.

Con Halprin trascorre un lungo periodo appassionante, dal 1955 al 1959, facendo parte del San Francisco Dancers' Workshop, il suo gruppo di ricerca.

La forma di danza esplorata da Halprin è innovativa e crea una rottura con la *modern dance*. Il suo intento iniziale nel costituire il Dancers' Workshop è di darsi la possibilità, insieme ad altre persone, di esplorare una via sgombra da nozioni preconcepite sulla danza, sul movimento e sulla composizione. Annota: «Iniziai a predisporre delle situazioni in cui potevamo affidarci solo alle nostre capacità di improvvisazione»⁴. Anna Halprin concentra l'attenzione sullo studio dell'improvvisazione, che diventa una pratica analitica e profonda e serve a sviluppare forme nuove di movimento e di atti performativi in pubblico. Commenta Simone Forti: «Penso che quanto era improvvisazione [prima di Halprin] avesse un basso profilo e che non si stesse lavorando molto seriamente; lei [Halprin] si differenziò enormemente in quel campo. La prese veramente come il suo lavoro»⁵. Oppure osserva:

È vero che Isadora Duncan e altri si sono interessati all'improvvisazione, ma questo è più o meno rimasto nell'ombra e, di fatto, questo era completamente inabituale. Penso che il lavoro condotto da Anna con Margaret H'Doubler abbia indotto il desiderio d'improvvisazione. Anna poteva, per esempio, farci improvvisare unicamente partendo dalle scapole e dalle spalle perché sentissimo l'impatto di questi movimenti sullo sterno. E, in effetti, sentimmo come il nostro corpo reagisse e scoprimmo un altro modo di utilizzare il peso, lo spazio e il tempo. Mi appassionai molto rapidamente a queste ricerche, che permettevano di rompere con i movimenti e gli stili abituali della danza. Anna mi ha insegnato un nuovo rapporto con il corpo. Questo è anche quanto ha insegnato a Yvonne Rainer e a Trisha Brown⁶.

Halprin osserva che ci sono leggi universali (vale a dire leggi fisiche, come la forza di gravità) che governano il corpo e che definisce *naturali*. Muoversi secondo tali leggi, ritrovate nella loro forma più elementare e più "pura", in assenza, per quanto possibile, di "contaminazioni", significa stabilire un accordo originale con la propria sfera interiore; a partire da questa convinzione, Halprin pone un'attenzione inedita al modo in cui l'essere umano opera in assenza di abitudini e stereotipi.

Halprin utilizza l'improvvisazione per far emergere il movimento "naturale" del corpo⁷. Vediamo come. Si iniziava da «un problema da risolvere, o un'idea a

3. Ivi, p. 7.

4. A. Halprin, *Moving Toward Life: Fives Decades of Transformational Dance*, University Press of New England, Hanover 1995, p. 75.

5. Cottam, *Simone Forti: The Judson Project*, cit.

6. J. Caux, *Anna Halprin: à l'origine de la performance*, Éditions du Panama, Paris 2006, p. 143.

7. Una pioniera della *modern dance*, come Isadora Duncan, parla di movimento "naturale", intendendolo come gesto che riproduce "strutture motorie" della natura, per esempio la dinamica ad onda

partire dalla quale ognuno poteva apportare le sue risposte»⁸. Per esempio: correre muovendo la colonna vertebrale in tutte le direzioni possibili. L'esplorazione, individuale e libera, dettata dalle particolarità anatomiche e dall'immaginazione personale, prevedeva di ricorrere al *kinaesthetic sense*, al senso cinestesico, un concetto chiave della sperimentazione di Halprin e l'insegnamento principale per Forti.

Il corpo umano possiede un sistema sensoriale nei muscoli, nei tendini e nelle articolazioni che ci informa sulla posizione e sull'azione delle parti della macchina anatomica. Gli organi sensoriali delle articolazioni segnalano la posizione e il moto, mentre quelli di muscoli e tendini comunicano la contrazione o il rilassamento di un muscolo. Tale sistema è chiamato cinestesia; il nome deriva dal greco *kineîn*, muovere, e *aísthesis*, sensazione. Il senso cinestesico offre la sensazione del movimento e la capacità di controllarlo perché fornisce la percezione diretta degli effetti del proprio comportamento sull'ambiente circostante. Detto in altri termini, si è avvertiti della situazione delle singole parti del corpo, della loro relazione reciproca e tra queste e gli oggetti esterni. Insieme alla cinestesia collabora il senso dell'equilibrio, riguardante l'orientamento che si assume nello spazio, equilibrio che è in rapporto alla forza di gravità e allo spostamento dell'organismo nel suo insieme⁹. Anna Halprin concentra tutta la sua attenzione sul senso cinestesico e lo considera come il criterio fondamentale per danzare, la base da cui partire. Il *performer* ideale per Halprin è quello che ha reso cosciente e sviluppato il proprio senso cinestesico e, di conseguenza, ha acquisito consapevolezza dei gesti e riesce a stabilire un'empatia con le cose e le persone. Si tratta di avere la sensazione esatta e precisa di ogni atto fisico e del cambiamento delle sue forme dinamiche in relazione all'ambiente e agli altri. Il lavoro di base di Anna Halprin consiste nell'improvvisare seguendo il flusso di tale coscienza. In questo modo danzare non nasce da un ideale predeterminato, ma dal corpo.

Delle esplorazioni richieste da Halprin, Simone Forti offre resoconti interessanti:

Un giorno, Anna ci aveva dato una consegna per la realizzazione della quale dovevamo andare nel bosco ad osservare un elemento che sceglievamo e, dopo, dovevamo improvvisare partendo da quella osservazione. Bob aveva esaminato una roccia per una mezz'ora, poi si era appallottolato a terra, diventando sempre più compatto, ed era rimasto in quella tensione immobile per molto tempo¹⁰.

Per Halprin utilizzare il corpo secondo le sue leggi naturali vuol dire anche collocarlo in un ambiente di natura, porlo in rapporto profondo con gli alberi, le

in base alla quale il mare, gli alberi, gli animali si muoverebbero. Piuttosto diverso il concetto di "naturale" in Halprin.

8. Caux, *Anna Halprin: à l'origine de la performance*, cit., p. 143.

9. Cfr. E.R. Hilgard, Richard Atkinson, Rita Atkinson, *Psicologia. Corso introduttivo*, Giunti, Firenze 1989.

10. Caux, *Anna Halprin: à l'origine de la performance*, cit., p. 143.

pietre, il cielo. Lo studio di Halprin è immerso in un bosco, che diventa l'ambiente di lavoro e offre materiali immediati, di stimolo alla ricerca. Non si cercano impulsi interiori ma concreti, fisici, quelli che fanno parte dell'ambiente ordinario in cui ci si trova, proprio come, nelle esperienze giovanili di Forti ai corsi di pittura, l'insegnante proponeva di osservare un oggetto e di disegnarlo ogni volta cambiando lato e scegliendo gli aspetti che più lo rappresentavano. Si tratta di esercizi concepiti per comprendere un oggetto attraverso lo sguardo soggettivo, secondo un metodo il cui principio è la comprensione della realtà fisica delle cose mediante l'esperienza diretta.

Quando nelle interviste Forti parla del periodo con Halprin, ricorda spesso la sensazione delle cose della natura osservata (guardare gli alberi, sentire il vento, osservare gli uccelli, le montagne) e il modo in cui, partendo da tali sensazioni vibranti, si esplorasse il movimento¹¹.

Guardavo la corteccia di un vecchio albero, le mie mani facevano immediatamente questo o quel gesto, il mio corpo e il mio viso cominciavano a muoversi in questo o quel modo. Poi, potevo dimenticare l'albero ma conservavo la memoria dei movimenti effettuati¹².

In un'improvvisazione ripresa in video¹³, *I am Nature/A Dance Series*, nella piattaforma in mezzo al bosco di Halprin, la voce tranquilla di Forti, evidentemente registrata a posteriori, rivedendo il video, descrive cosa guardasse lei stessa durante l'improvvisazione e le molteplici sensazioni che ne avevano stimolato il movimento. Nel video, in altre parole, è spiegato verbalmente cosa avesse messo in moto uno spostamento, un'azione, un gesto, cosa avesse determinato una posizione, in tal modo sviluppando l'idea di base dei *Demonstration Programs* del Dance Group di Hanya Holm, i cui pezzi si generavano a partire da un tema tecnico, denunciato nel titolo, nel quale spesso era descritto anche l'effetto emotivo acceso nel danzatore dalle diverse modalità motorie, in assenza di qualsivoglia fonte narrativa¹⁴.

Anche Holm, che tiene negli anni Trenta corsi presso la Bennington School of the Dance, dove fra gli studenti troviamo Anna Halprin, lavora con l'improvvisazione come esigenza di sperimentazione:

Con Holm, nell'ora di "teoria" i danzatori vengono spronati a improvvisare sull'esplorazione del singolo principio di movimento, studiato nella precedente classe di tecnica: il risultato è che ognuno impara a dare forma con il proprio corpo al principio di movimento in causa, sfidandosi a rielaborare, secondo una visione personale, il concetto in questione¹⁵.

11. S. Ransom, *Episode 9: Simone Forti*, Format: dvd, Take note, 2010.

12. Caux, *Anna Halprin: à l'origine de la performance*, cit., p. 144.

13. Ransom, *Episode 9: Simone Forti*, cit.

14. Cfr. F. Pedroni, *Alwin Nikolais*, L'Epos, Palermo 2000, p. 43.

15. *Ibid.*

Si tratta di un'idea d'improvvisazione assai simile a quella di Halprin e Forti, soprattutto per quanto concerne l'elaborazione personale di un dato tecnico, ma in loro troviamo un'accentuazione della portata soggettiva del meccanismo improvvisativo messo in atto. Vediamo come.

L'improvvisazione non può dissociarsi dal funzionamento materiale del corpo e deve compiersi avendo consapevolezza dell'anatomia, della kinesiologia, della cinestesia, dei fattori intrinseci che contribuiscono alla qualità degli spostamenti come spazio, tempo, forza, gravità, inerzia, *momentum*, e non può non considerare l'ambiente in cui si trova il corpo. Ma questo non basta.

L'osservazione, necessaria a definire la qualità insita nell'oggetto da cui il danzatore trae ispirazione, la sua forma, il materiale da cui è composta, e strumento fondamentale del lavoro, non deve limitarsi ad una percezione oggettiva "neutra"; deve invece essere lo strumento attraverso cui stabilire un'empatia con la natura, con l'elemento osservato. Questa empatia offre possibilità nuove di investigare il movimento: ci si muove partendo dalla particolare qualità identificata nell'oggetto e rivissuta empaticamente nel proprio corpo.

Halprin insegna a guardare gli elementi concreti dell'ambiente scegliendo una qualità che colpisce o attrae e a reagire con il movimento del corpo alla sensazione impressa in noi dalla cosa osservata.

Nel sistema descritto esiste dunque una fondamentale differenza nel modo di operare rispetto ad un metodo scientifico volto a raggiungere un esito oggettivo: l'elemento soggettivo è determinante relativamente al "raccontare" l'evento fisico. Mentre nell'azione scientifica la spinta verso l'oggetto è la conoscenza della sua natura attraverso l'analisi delle qualità, in Halprin e in Forti il pensiero intuitivamente seleziona l'oggetto attraverso una percezione personale e lo investe, ne coglie le sfumature perché ne diventa parte e poi le traduce servendosi di un mezzo espressivo individuale.

L'elemento soggettivo è preponderante per l'unicità dello sguardo, del vissuto, della personalità, della creatività, dell'immaginazione implicati nell'operazione e appartenenti alla persona che la compie. Non è, quindi, un procedere da scienziato nel laboratorio che indaga la natura, poiché la partecipazione viscerale dell'artista con la realtà che osserva coinvolge tutta la persona. L'oggetto è investito della personalità dell'individuo, che lo percepisce nel "suo" modo e lo ricrea in un prodotto artistico secondo la sua sensibilità estetica. L'elemento esperienziale è il punto cruciale del processo creativo. Il tipo di interazione con l'entità fenomenica, la reazione al contatto con essa, la scelta istintiva del modo di tradurre le sensazioni provate rendono il risultato artistico intimamente dipendente dalla persona che ha partecipato all'esperienza e l'ha descritta, dalle caratteristiche fisiche e caratteriali dell'artista, che impiega un linguaggio personale, e per questo unico e irripetibile, esaltando le sue potenzialità creative. Interagendo con l'ambiente esterno, l'artista immette nel prodotto le sue sensazioni ed emozioni, la propria dimensione soggettiva.

Il fatto di considerare il mondo fisico e l'esperienza di esso come motivo scatenante della danza si collega con il clima intellettuale americano le cui radici sono

nel pragmatismo, secondo cui il processo creativo è innescato dall'interazione con l'ambiente che produce un'esperienza. John Dewey spiega: «L'esperienza è continuamente in atto in quanto l'interazione dell'essere vivente con le condizioni ambientali è implicita nel processo stesso della vita»¹⁶. L'esperienza comporta «una completa compenetrazione di sé con il mondo degli oggetti e degli eventi [...] e contiene la promessa di quella piacevole percezione che è l'esperienza estetica»¹⁷. Per Dewey si ha un'esperienza estetica quando c'è compimento. Nella vita quotidiana l'esperienza è sempre in atto ma non è estetica poiché è incompleta: c'è distrazione, dispersione, interruzioni estranee, letargia interiore, arresti, costrizioni, cessazioni. L'esperienza non vi raggiunge la completa conclusione. Per esempio, possiamo iniziare qualcosa e non portarlo a termine distratti da altro; oppure possiamo compiere un'azione e voltarci a guardare da un'altra parte. L'esperienza estetica, invece, parte in un punto preciso e finisce quando sono esauriti i suoi elementi peculiari. «Ogni esperienza integrale muove verso una conclusione, un fine sino ad arrestarsi soltanto quando le energie attive che sono in essa abbiano svolto tutta la loro azione». Invece di arresto, c'è «maturazione e anchilosi»¹⁸. L'esperienza estetica ha un'unità, secondo Dewey, e ciononostante ogni parte d'essa possiede una propria qualità sostanziale, che non viene sacrificata:

In un'opera d'arte azioni diverse, episodi, avvenimenti si fondono e si risolvono in unità, e tuttavia, così facendo, non dispaiono né perdono il loro carattere: proprio come in una geniale conversazione, c'è un rimescolio e uno scambio continuo e tuttavia ciascun interlocutore non soltanto mantiene il proprio carattere ma lo manifesta più chiaramente di quanto non sia solito¹⁹.

Nel lavoro di Halprin e di Forti c'è unità tra l'io, il movimento e il mondo fisico. Nel parlare di questo l'artista italo-americana propone un paragone suggestivo: è come stare nell'oceano quando l'onda ti sospinge²⁰, ti lasci trasportare e hai la percezione di una fusione tra il corpo e l'oceano; la danza non esprime cosa voglia dire stare nell'oceano ma la qualità interiore della percezione, di quello che si è sentito. Se non si esplicita tale percezione ci si sta solo muovendo: nella danza si deve, invece, essere dentro il movimento in quell'attimo irripetibile, in un'esperienza integrale. Nell'atto presente del momento che si sta vivendo.

2. Le prime osservazioni allo zoo

Nelle prime *performances* del 1960, *See-saw*, *Rollers*, *Huddle*, Forti indaga l'equilibrio, il peso e il volume. La scelta di lavorare in base a tali parametri essenziali si-

16. J. Dewey, *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1951, p. 44.

17. Ivi, p. 26.

18. Ivi, p. 52.

19. Ivi, p. 47.

20. Cfr. Cottam, *Simone Forti: The Judson Project*, cit.

gnifica per lei aprire un dialogo diretto con lo stato *naturale* del corpo, inteso secondo le modalità di Halprin. Ma se in questi primi *events* il movimento indagato è determinato da oggetti esterni, come per esempio un'altalena basculante, e ciò che si osserva è il modo di reagire del corpo in relazione a tali costruzioni ludiche, l'interesse verso gli animali apre in Forti un dialogo più profondo con i gesti elementari, suscitando in lei una propensione verso forme dinamiche estremamente semplici ed essenziali.

Effettivamente il movimento di orsi o elefanti risponde a logiche funzionali di postura e atteggiamento in relazione alla massa corporea e ad azioni primarie. Allo studio del loro movimento si dedica Forti quando, nel 1968, a Roma, inizia a frequentare lo zoo. Là, in quel luogo "artificiale" creato dall'uomo, osserva le bestie che nelle gabbie cercano di mantenere comportamenti somiglianti a quelli compiuti in un ambiente naturale. La scelta dell'oggetto d'analisi, oltre a nascere dall'attitudine dell'artista a cogliere stimoli esterni che la orientano nell'esplorazione di un nuovo vocabolario di danza, risponde, anche, da un lato alla ricerca di un movimento "naturale" e, dall'altro, al riconoscimento da parte dell'artista di un atteggiamento degli animali simile a quello del danzatore per la capacità di alcuni di loro di compiere giochi con variazioni che alleviano, nel caso delle bestie, il disagio nello spazio chiuso della gabbia in cui si trovano. Tale abilità è chiamata da Forti *dance behavior*.

Le prime osservazioni a Roma sono degli orsi polari. L'elemento principale d'interesse per lei è il movimento della testa: un dondolare verso l'alto, verso il basso e di lato. L'oscillazione determina la rotazione del corpo a livello della colonna vertebrale; così, per girare e cambiare direzione, l'impulso parte dalla testa e dal collo e si ripercuote sulla schiena. La danzatrice nota che un piccolo orso polare incorpora nel suo bilanciamento della testa di lato un passo indietro. Ritira la zampa destra anteriore posteriormente, mentre la testa dondola verso destra: è una camminata ordinaria che arretra, mentre il corpo oscilla.

Altre osservazioni negli anni Settanta allo zoo del Bronx le fanno notare modalità "naturali" di organizzazione del corpo, per esempio un elefante che cammina nello spazio del recinto spostandosi avanti e indietro e facendo quattro o sette passi in ogni direzione. Per cambiare agilmente il verso della passeggiata, l'elefante si ferma colpendo il terreno con la zampa: in questo modo lo slancio del passo precedente è smorzato e l'elefante può modificare la sua rotta. Forti scopre che il modo di articolare la camminata si basa su un delicato equilibrio tra zampe e testa: l'elefante bilancia la testa con le zampe dall'alto al basso, spostando il centro di gravità, localizzato tra il bacino e la cintura scapolare, da dietro in avanti. In tal modo il pachiderma articola la colonna vertebrale e realizza andature variabili con il minimo sforzo. Il corpo sa come organizzarsi e questo rivela una certa logica e intelligenza; inoltre, il modo di cambiare la direzione dell'elefante è una modalità di rotazione dotata di una funzione precisa: quella di dosare lo slancio che genera il passo successivo. Il movimento che diventa "funzione", per procedere da una forma all'altra, è centrale nella concezione della danza di Forti.

L'osservazione degli attraversamenti spaziali degli animali secondo linee immaginarie differenti le rivela logiche chiare e precise dipendenti dalla natura dell'assetto anatomico. Le camminate, strutture semplici ed elementari capaci di far emergere un'intelligenza del corpo, aiutano l'artista a organizzare la danza in una forma minimale e controllata. Scrive Forti, riferendosi agli anni Sessanta: «Ero interessata a movimenti piuttosto grezzi, non padroneggiati. Tutto questo ha cominciato a cambiare quando mi sono interessata agli animali»²¹.

C'è di più. Forti riconosce negli orsi e negli elefanti dei “veri danzatori”:

Ogni volta che andavo allo zoo, scorgevo un animale che stava danzando. Non era la bellezza del movimento a farmi dire che stavo guardando una danza, ma l'atteggiamento interiore dell'animale. L'atteggiamento interiore proviene dalla relazione del movimento con tutti gli altri aspetti della vita dell'individuo²².

Le camminate degli orsi sarebbero un modo di prendersi cura di se stessi nella condizione di “prigionieri” e obbedirebbero all'esigenza di compiere le lunghe distanze tipiche della condizione naturale. Non solo. Il dondolio della grande testa, del collo e delle spalle prodotto nel camminare avrebbe un effetto positivo sul cuore e i polmoni. Vi sarebbe dunque una relazione positiva tra il movimento delle parti del corpo e il benessere degli organi interni. Forti asserisce:

Gli scienziati naturalisti hanno detto che un gorilla solo non è un gorilla. Può essere che si possa dire che un orso polare in gabbia non è un orso polare. [...] In ogni orso, gorilla o persona, esiste una capacità di conservare l'essenza della sua propria natura, indipendentemente dal modo in cui la struttura del loro sistema di vita è stata fratturata o ritratta. [...] Il movimento è una risorsa che permette di arrivarci, e gli individui che danzano sembrano riuscirci meglio. Spesso, quando la situazione nella quale vivo le mie relazioni umane è stata perturbata, è per il movimento che mi conosco ancora. È per il movimento che mi sento ancora connessa, almeno con il peso. Considero questo come una sorta di meditazione²³.

Forti reputa il movimento come l'essenza della sua propria natura, così come per gli orsi polari il camminare per lunghe distanze. Nonostante le condizioni di vita possano mutare ed essere avverse (per gli orsi essere in una gabbia o per l'artista l'allontanamento da una persona amata o da un luogo), i comportamenti essenziali restano e connettono l'essere vivente con la sua indole autentica. Per l'artista italo-americana, la danza è la risorsa in grado di permettere meglio questo atto e coloro che se ne servono (per esempio i danzatori o gli animali) ristabiliscono un'armonia migliore con l'ambiente esterno e con se stessi.

21. Forti, *Oh tongue*, cit., p. 20.

22. S. Forti, *Full Moves. Thoughts on Dance Behavior*, in “Contact Quarterly”, 3, Fall 1984, pp. 7-14, p. 7.

23. Ivi, p. 10.

Le modalità d'azione delle bestie da lei osservate e da lei intese come *dance behaviors* sono per esempio:

- il compiersi di variazioni da parte di un piccolo orso durante un percorso: l'orso cerca punti di riferimento diversi dove arrivare e ruotare, cerca luoghi dello spazio poco frequentati. Forti è colpita dalla capacità del plantigrado di mettere a punto uno schema di camminata con varianti, come avviene nella danza e nell'improvvisazione da lei concepite, e dalla capacità, attraverso tale schema, di arricchire e trasformare l'ambiente in cui si trova;
- una "vera" danza di un elefante:

Molte volte, ho visto in diversi zoo elefanti che si esercitavano in quella che considero essere una vera danza. È un assolo e alcuni individui sembrano esservi predisposti.

Ho visto un elefante che aveva perfezionato una camminata per passare il tempo. Camminava spostandosi in avanti e indietro, quattro o sette passi in ogni direzione e, ad ogni termine, dava un colpo di piede leggero che serviva ad assorbire lo slancio e a cambiare la direzione della camminata di questa grande massa equilibrata²⁴.

Forti è colpita da alcuni aspetti simili a quelli della danza improvvisata:

- solo certi pachidermi compiono questo esercizio, sicché il "comportamento di danza" non è uguale per tutti ma è sentito solo da chi è capace di connettersi con la realtà esterna, di percepirla in un certo modo e reagire apportandovi trasformazioni;
- i cambiamenti di direzione sono le variazioni alla camminata regolare e lasciano spazio a molte scelte, come avviene nell'improvvisazione;
- quando l'esercizio è interrotto, perché si avvicina un altro elefante, viene poi ripreso, come se fosse la volontà di una vera pratica esplorativa da ripetere.

Per questi fattori, e soprattutto per il gioco di mutamenti e per la ripetizione di elementi motori vissuta come un'esplorazione individuale delle dinamiche del corpo in relazione allo spazio e al tempo, Forti considera l'esercizio dell'animale come una "vera" danza. Per l'artista, «il problema del comportamento di danza è un problema di contenuto della nostra danza. Il contenuto, non in termini di rappresentazione ma di funzione»²⁵. Il corpo si organizza in movimenti necessari alla risposta a stimoli. A lei interessano questi gesti. Il nucleo centrale della sua visione è l'idea che la danza sia un "comportamento attivo" che ha un effetto concreto sugli aspetti interiori dell'individuo e sull'organismo dell'essere vivente. E in quanto "comportamento", racchiude molte possibilità espressive diverse dipendenti dalle caratteristiche della persona. Vediamo un esempio:

Ho risposto al telefono e mi sono sorpresa a saltare, a braccia tese, descrivendo un

24. Ivi, p. 11.

25. Ivi, p. 10.

grande cerchio, saltavo da un piede all'altro e giravo descrivendo un grande cerchio nel mio studio di danza. La chiamata telefonica mi aveva reso felice. Retrospectivamente, ho riconosciuto questo movimento come parte del mio vocabolario di danza; è fondamentale. Sono andata a una festa dove c'erano musica e danza. [...] Quando sono arrivata, ho visto un gruppetto di amiche che avevano formato un cerchio serrato saltando, balzando con tutte le loro forze sulla musica; i loro visi ridevano di energia e piacere²⁶.

Forti considera il "saltare" unito alla sensazione di gioia un elemento spontaneo della vita quotidiana e, come tale, lo accoglie nella "sua" danza. Lo riconosce in differenti contesti, come espressione della medesima sensazione di felicità, energia e piacere. Per lei gesti motori semplici, quasi banali, sono un'emanazione di funzioni anatomiche basilari con le quali il corpo risponde a certi stimoli e rappresentano il sistema di percezione dell'individuo con il mondo esterno di relazioni. Il suo interesse è di approfondire l'unità tra percezione e movimento e vedere come la danza possa emergere dal rapporto immediato con realtà fenomeniche palpabili. Ciò a cui si assiste, guardando Forti danzare, è il processo che mette in moto un gesto semplice, come una camminata. Perché sia naturale nel senso indicato, l'artista cerca in natura il meccanismo scatenante e lo interpreta secondo la sua interiorità.

Quindi, le osservazioni degli animali non sono quelle di un naturalista, la danzatrice non possiede una conoscenza specialistica in zoologia né ha notizie sulla differenza di un comportamento animale allo zoo o nel suo ambiente naturale, non ne conosce la storia e spesso non sa neppure se la bestia che osserva sia maschio o femmina. Il suo non è un interesse scientifico, ma è una ricerca tesa ad identificare strumenti "naturalisti" di movimento che coincidono con un "comportamento di danza", concetti, questi, alla base della sua poetica. Forti trova in natura l'origine del gesto, ma non per imitarlo: ella cerca alcuni aspetti da sperimentare sul proprio corpo per costituire un vocabolario che le serva, anche, come materia "viva" per improvvisare. Detto in altri termini, isola degli aspetti strutturali primari e li applica al proprio organismo.

L'artista è convinta che i rudimenti della danza siano comuni a tutte le specie. Si sofferma, per esempio, su un gioco compiuto dalle otarie. Il gioco consiste nel cadere in acqua da una roccia, nuotare, uscire, risalire e ricadere. La caduta è causata da una lotta tra due otarie, petto contro petto.

Sostenendosi con le pinne anteriori, si colpiscono con forti urti realizzando un gioco di equilibrio, fino a che uno dei due animali non raggiunge il disequilibrio e cade in acqua. Si potrebbe dire che le otarie realizzano una danza basata sul peso e sull'equilibrio in forma ludica e che il battagliaire le fa esercitare quanto a forza e abilità. Per Forti, gli urti sono gli impulsi per sperimentare i gesti, così come lo slancio fuori e dentro l'acqua. Rivelano la danza anche le rotazioni fluide del nuotare. L'artista considera le energie messe in atto nel gioco, unite a quelle sessuali

26. Ivi, p. 12.

relative alla mascolinità e alla femminilità degli animali, le fonti dell'eccitazione e del piacere del movimento che si scatena. Ella individua nella componente della battaglia, unita all'energia sessuale, una somiglianza con certe forme di danze antiche legate alla sfera del rito. Esisterebbero dunque dei principi strutturali universali, comuni all'uomo e all'animale.

Non solo. Tra elemento motorio "primario" e mondo interiore esisterebbe un nesso stretto, spesso emergente nella categoria del gioco. Forti aggiunge che il gioco è un *fun ride*, un percorso spassoso o divertente, che è alla base dell'origine della danza ed è comune a tutte le specie animali, all'uomo e ai bambini. All'origine del "comportamento di danza" si situerebbe il *fun ride*: «Io concepisco il *fun ride* naturale come una delle origini della danza»²⁷. Se ne fa esperienza durante l'infanzia quando, per esempio, da bambini si rotola o si fanno movimenti che hanno una relazione con il peso e lo slancio. Il corpo si muove con il minimo sforzo secondo una certa qualità.

Un esempio di *fun ride* è quello delle scimmie che compiono ruote scendendo un terreno in pendenza.

Il "comportamento di danza" di cui il *fun ride* è l'origine presuppone ciò che Forti definisce "stato di danza", risultato della connessione tra la coscienza (stati della percezione e coscienza cinestesica), il corpo (il suo metabolismo e il suo funzionamento fisiologico e anatomico), l'ambiente (le situazioni di vita o i fatti contingenti che si manifestano in quel momento) e il movimento.

Lo "stato di danza" è l'elemento fondamentale e il presupposto per danzare. Forti lo equipara alla condizione interiore di chi è nel sonno, di chi è concentrato o di chi è in stato di eccitazione sessuale. Una sua caratteristica è il piacere intenso.

Credo che lo stato di danza sia un certo meccanismo del sistema neuro-chimico della stessa natura di altri meccanismi dell'essere vivente, come gli stati del dormire, o della concentrazione su un problema o ancora dell'eccitazione sessuale. Il piacere intenso è uno dei segni caratteristici dello stato di danza²⁸.

Per definirlo usa spesso l'espressione "stato di *enchantment*": «trovo interessante realizzare che la parola *enchant* ha la stessa origine della parola *chant*. Ho già parlato di quello che chiamo lo stato di danza. In un certo modo, è uno stato di *enchantment*»²⁹. La musica per Forti è un buon mezzo per liberarlo. La parola *enchantment* può lasciar supporre che lo stato di danza si attivi in una situazione statica. Invece, si accende quando il nostro corpo è costretto a reagire attivamente a qualcosa rispondendovi secondo forze e leggi fisiche, per adattarsi e trasformarsi in base agli stimoli di cui l'ambiente si fa promotore. Può innescarsi nel momento di un'esplosione spontanea di gesti scatenati da un'immagine, nell'atto di un'e-

27. Ivi, p. 10.

28. Ivi, p. 8.

29. S. Forti, *Handbook in Motion*, The Nova Scotia College of Art and Design Press, Halifax 1974, p. 129.

splorazione prestabilita e analitica di alcuni aspetti “tecnici” del movimento, durante l'esecuzione di una coreografia prefissata.

Lo “stato di danza” è una forma di coscienza intensificata, in cui si presenta una possibilità dopo l'altra di azioni, in un cammino che pian piano si rivela. «Nel momento in cui mi alzo, mi abbasso e mi giro, il mio occhio osserva il gioco d'ombra delle foglie sul muro in fondo, che suggerisce il movimento successivo. Penso che questo sia uno stato di essere»³⁰. Secondo Forti, lo “stato di danza” coincide con lo “stato di essere” per un danzatore: esso non consiste nel superficiale muoversi bene, ma nel saper essere investiti dalle cose e nel trovare in esse stimoli che spingano a danzare, siano essi il gioco di ombre delle foglie, gli alberi o gli animali.

Lo “stato di danza” è la base imprescindibile e la condizione scelta da Forti per improvvisare.

Parlo di uno stato di danza. Ne parlo soprattutto a partire dall'esperienza che ho potuto farne [...]. L'ho visto nei bambini quando danzano sulla musica o semplicemente seguono i loro movimenti, e credo di averlo visto negli orsi e negli elefanti³¹.

3. Il compiersi di un processo

Il lavoro sugli animali si può sintetizzare come segue:

- 1) osservazione dei loro movimenti allo zoo;
- 2) imitazione a specchio di alcune modalità;
- 3) esplorazione in sala prove di tali dinamiche sul proprio corpo;
- 4) impiego dei materiali elaborati nelle *performances* improvvisate.

Analizziamo più in dettaglio ogni singola fase.

Degli animali Forti inizia ad osservare i movimenti: prende note sui loro atteggiamenti e ne disegna le posture. Ma non sempre riesce a seguirne le forme con la matita, rischia di perdere qualche momento. Perciò, abbandonato il quaderno, inizia ad imitare gli animali nell'atto di muoversi, come se fosse dinanzi a uno specchio.

La traduzione dello stimolo in movimento, successivo alla fase dell'osservazione, segue alcuni passaggi, quali l'empatia con l'oggetto e la verifica sul proprio corpo di alcuni elementi, non l'imitazione naturalistica di essi. Questo processo avviene attraverso un'esplorazione immediata: l'artista parte da un'immagine osservata, si fa investire da una sua particolare qualità, a cui lei è più sensibile in quel preciso momento, ed essa orienta il movimento del corpo, in un gioco di scoperta delle forze messe in atto.

L'empatia con l'animale gioca un ruolo importante. Nelle prime osservazioni

30. S. Forti, *Manuel en mouvement*, Contredanse, Bruxelles 2000, p. 210.

31. Forti, *Full Moves*, cit., p. 8.

allo zoo di Roma Forti afferma di aver stabilito con le bestie una sorta d'identificazione:

Ho sviluppato uno stato d'identificazione passivo con gli animali. Mi sedevo vicino alle gabbie degli orsi e delle scimmie. Ci si guardava e sono diventata amica con alcuni di loro, come si diventa amici di un cane o di un gatto³².

L'empatia con gli animali viene ribadita anche altrove:

Un giorno, danzavo all'unisono con un'orsa quando, improvvisamente, lei mi ha visto. Si è fermata, incuriosita, è venuta al bordo della gabbia, ha provato ad annusarmi; mi sono avvicinata anch'io, ho avvicinato il naso, non troppo vicino però, perché sarebbe potuto essere pericoloso. C'era un'empatia tra noi...³³.

Ed anch'io mi sono ritrovata con il mento tirato in avanti, allargando le narici, provando a mettere il mio naso attraverso la siepe e il fossato che ci separava³⁴.

Forti s'identifica totalmente con la qualità di ciò che vede. «Poso la mia materia nelle forme della natura. Ben più di questo, mi identifico con ciò che vedo, ne ri-vesto la qualità, la natura e lo "spirito". È un processo animista»³⁵. Queste impressioni scatenano la danza e si crea uno stato di percezione intensificata in cui non si distinguono più le differenze tra sé e lo stimolo esterno, diventa essa stessa la qualità che ha percepito:

Divento ciò che sento, vedo, capisco, o ciò a cui penso. Queste impressioni mi animano. Nella mia sensazione, non arrivo più a fare differenza tra le cose che ho provato laggiù, le percezioni che ne ho e, in effetti, me stessa³⁶.

Una volta imitato a specchio allo zoo il movimento animale, l'artista passa in sala prove. Lì – scrive – «utilizzo le mie osservazioni come base di lavoro per i miei studi sul movimento, a partire dai quali costruisco la mia danza»³⁷. La danzatrice sperimenta molto sul suo corpo. In questo modo, può capire alcuni meccanismi corporei dell'animale e scoprirne le sensazioni. Per esempio, negli orsi polari, provando la camminata con il dondolio della testa, può comprendere se «i giri della testa in alto e in basso determinino il piede d'appoggio con il quale l'animale inizia il giro successivo della sua corsa, e dunque il piede con il quale l'orso può presentarsi al prossimo punto di partenza»³⁸. Secondo Forti, l'animale compie una ma-

32. Forti, *Oh tongue*, cit., p. 17.

33. *Ibid.*

34. Forti, *Full Moves*, cit., p. 8.

35. Forti, *Manuel en mouvement*, cit., p. 210.

36. *Ibid.*

37. Forti, *Full Moves*, cit., p. 7.

38. Ivi, p. 8.

nipolazione della relazione del corpo con lo spazio, attraverso studi di giochi casuali.

L'artista ribadisce di non aver mai imitato i movimenti visti ma di aver isolato alcuni aspetti strutturali: trova dei meccanismi corporei equivalenti a quelli degli animali, adattandoli alle possibilità anatomiche umane.

Dalle esperienze romane Forti crea nel 1968 la *performance Sleep Walkers* e poi negli anni Settanta, tornata a New York, continua la ricerca in altri zoo e crea le *performances Crawling* (1974), *Planet* (1976), *Home Base* (1979), con la collaborazione del musicista Peter Van Riper. In queste ultime, agli studi di movimento sugli animali allo zoo, ne aggiunge altri due, frutto di ulteriori sperimentazioni: *crawling* (strisciare e camminare a carponi) e *circling* (girare intorno: percorsi in cerchio e le sue varianti).

Tutti i lavori sono *performances* improvvisate a partire da materiali prestabiliti e sperimentati in sala prove. Vi possiamo vedere la trasposizione e l'elaborazione del lavoro sugli animali. *Sleep Walkers*, ad esempio, è una danza composta da quattro studi di movimento, due dei quali sono ispirati ai fenicotteri rosa e agli orsi. Dei fenicotteri l'artista propone il movimento in cui, quando dormono, infilano la testa sotto l'ala restando su una zampa; le sembra fantastico questo abbandono totale in un equilibrio vigile ma tranquillo su una gamba, ed esplora con il corpo tale postura, scoprendo che è più comoda inclinandosi un po' all'indietro. Degli orsi propone il modo di camminare e di dondolare la testa per cambiare le direzioni.

In *Home Base* – *performance* composta da nove sezioni indipendenti, il cui ordine può essere modificato, ognuna con un titolo e caratteristiche specifiche sulla tipologia di movimento e di suono esplorati dal musicista Van Riper – la sezione *Zoo Mantras* è dedicata al movimento degli animali ed è l'evoluzione di *Sleep Walkers*. In essa si ritrova la “danza-camminata” dell'elefante, in cui Forti compie dei passi regolari, con l'articolazione cadenzata della colonna vertebrale, e per ogni cambio di direzione compie un leggero colpo dell'alluce del piede sul pavimento. Un'altra sezione di *Home Base* dedicata al movimento degli animali è *Twig*, che riguarda le osservazioni delle scimmie. Nella *performance* l'artista si concentra sulla qualità di camminata che alterna i punti di appoggio al suolo di braccia e gambe, e immagina di avere un bastoncino tra i denti che pizzica, come aveva visto fare alle scimmie.

Nelle *performances Crawling* e *Planet*, alle modalità *circling* e *crawling* Forti associa il movimento animale: per esempio, una variante del *crawling*³⁹ è l'aggiunta del dondolio della testa degli orsi polari e dei *grizzlies* per i cambi di direzione. Da una posizione di *crawl*, sollevandosi un po' sulle gambe, la danzatrice lancia la testa con forza di lato e verso dietro: il corpo compie una traiettoria a spirale, trascinato dall'energia dello slancio della testa e termina nella posizione carponi. L'im-

39. La qualità di movimento *crawling* consiste nell'allungare un braccio avanti, spostare il peso sul braccio, contrarre o consolidare la parte ombelicale e lasciare che la gamba opposta al braccio allungato si sposti in avanti piegata. Il braccio fa da perno per lo spostamento del peso e la pancia, contrandosi, trascina con sé la gamba. La respirazione è coordinata con ogni *crawl*.

pulso parte da un punto del corpo e questo è accompagnato da quella spinta prorompente nella forma finale. Il passaggio fluido tra le due figure, la spirale, rappresenta l'evidenziarsi dell'energia che si sviluppa dall'impulso e si propaga nel corpo. Senza interrompere il ritmo, l'artista continua rapidamente la camminata carponi dondolandosi fortemente la testa come gli orsi. Il veloce movimento del *crawl* le impedisce di cadere per la forte oscillazione della testa.

Una descrizione di Germano Celant in *Artmakers*, riguardo una *performance* di Forti, c'informa ancora più dettagliatamente della connessione tra ricerca sperimentale, che sfocia in una poetica ben precisa, e realizzazione scenica:

Nel videotape, prodotto a Firenze da Art tapes 22, l'immagine di Forti sul monitor si alterna, a tempi uguali, con la ripresa degli orsi e dei felini dello zoo. A ben vedere poi i movimenti e gli spazi, in cui questi accadono, si equivalgono. Gli orsi girano in tondo, ciondolando il capo, continuamente rivolti al centro del loro recinto; alla stessa maniera Simone, isolata in una stanza di ridotte dimensioni, si muove, nuda e a carponi, strisciando e rotolando sul pavimento. La locomozione circolare, ossessiva e ipnotica delle tigri e dei leoni rinchiusi in gabbia ricorre, quale motivo di base, in diversi a solo degli anni successivi. In *Solo n° 1* (1974), ripreso in videotape, la performance inizia con Forti che gira in tondo, con il corpo inclinato verso il centro ipotetico del cerchio, quasi un raggio invisibile la tenesse vincolata e la spingesse a costruire un cono virtuale. Quando la forza centripeta, sollecitata dal correre sempre più veloce del corpo, raggiunge il punto massimo, Forti vi si abbandona e si lascia cadere, passando da un movimento in verticale a una serie di comportamenti in orizzontale.

La perdita di equilibrio non significa infatti la caduta o l'interruzione dei movimenti, piuttosto permette una locomozione più organica e terrestre. Forti si rotola a terra, esegue una sequenza di gesti natatori, passa poi a una posizione intermedia, tra l'orizzontale e il verticale, muovendo intorno il corpo appoggiato soltanto sulle mani e sui piedi, in posizione cioè orizzontale. Ritorna eretta, si produce nuovamente in una corsa circolare a braccia aperte, per passare in seguito a un movimento a carponi, tipico dell'orso, per lasciare che 'la forza imprima al mio peso un moto spiraliforme, circolare, all'indietro e mi faccia cadere sulle quattro zampe, lungo la direzione opposta. E senza arrestare il movimento, mi lancia a lunghi balzi sulle quattro zampe, facendo ciondolare il capo vigorosamente da una parte all'altra ed evitando di cadere solo per la velocità con la quale completo il moto ondulatorio. Poi mi rimetto in piedi e riprendo il moto circolare nel quale mi piego verso il centro.' (S. Forti, *Interview*, in "The drama review", New York, March 1975)⁴⁰.

4. Movimenti minimali e stato di danza: i "perché" della ricerca

Dopo il lavoro con Halprin, in cui Forti impara ad usare la coscienza cinestesica per tradurre nell'immediato gli impulsi del mondo di natura con il quale si relazio-

40. G. Celant, *Artmakers: arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 86.

na, vivendo così un'esperienza estetica a partire da un materiale non estetico ma ordinario, a New York è investita da un nuovo scenario totalmente diverso da quello di Marin County. L'artista ricorda:

Ciò che mi scioccava di più era d'essere immersa in un ambiente che sembrava essere stato completamente concepito e creato da persone. Un labirinto di specchi di cemento⁴¹.

Un mondo complesso e strutturato, un «labirinto», creato dall'uomo per se stesso e che riflette la sua immagine e identità ponendosi come elemento centrale, gli «specchi». I materiali che usa sono i nuovi frutti della tecnica, il «cemento», e sono il simbolo di un'architettura che esprime un forte slancio verso il nuovo «international style». New York esprime la volontà di una società di essere e vivere il presente, desiderosa di benessere e di innovazione.

Per Forti l'ambiente è deprimente e trova sollievo ponendosi in ascolto della massa e del peso del suo corpo come se il pensiero della gravità potesse sostenerla, ancorarla e radicarla alla terra, farle percepire la sua struttura anatomica in tutto il suo volume, una struttura governata da leggi fisiche e di natura opposte alla forma dell'artificio (le strutture architettoniche della città, i passi codificati della danza, le figure standardizzate del *design*).

Era molto deprimente. Mi ricordo quanto fosse confortante e consolatorio sapere che la gravità era sempre la gravità. Mi sono messa in ascolto del mio peso e della mia massa, a modo di una preghiera⁴².

All'artista manca visceralmente il contatto con la natura⁴³. La scelta di lavorare con la gravità, il peso e l'equilibrio significa aprire un dialogo diretto con lo stato naturale del corpo. Muoversi partendo dalle condizioni in cui esso si bilancia (gravità ed equilibrio) e si percepisce (massa e peso) ed esplorarle significa per lei porsi in connessione totale con l'organismo e con se stessa. Diventa un modo di evidenziare la propensione dell'artista verso la natura. Secondo Germano Celant, la *post modern dance* americana indaga un significato riduttivo del movimento e delle immagini, per destrutturare le complesse strutture spettacolari, e in Simone Forti, ciò avviene come spinta a riscoprire le proprie gestualità e fisicità, primarie ed elementari. Questa propensione è stimolata anche dall'influenza di alcune esperienze newyorkesi. Vediamo quali.

Arrivata a New York l'artista lavora come assistente in un asilo e si trova a con-

41. Forti, *Handbook in Motion*, cit., p. 34.

42. *Ibid.*

43. «Mi sono trovata a New York, dove tutto quello che vedevo era stato progettato dalla mente umana eccetto quando guardavo il cielo, e l'unica... cosa che ho sentito era il mio peso. Avevo quindi ancora volume e peso; perciò ero ancora incontaminata da idee e disegni umani stilistici... è una nitidezza pura come il bosco di San Francisco, e voglio lavorare proprio con quello, voglio trovare un modo di lavorare con esso. Così ho fatto *Huddle*» (Cottam, *Simone Forti: The Judson Project*, cit.).

tatto con il mondo dell'infanzia e del gioco (dal quale prende ispirazione per *Seesaw* e *Rollers*). Nello stesso periodo segue i corsi di composizione di Robert Dunn e trova una connessione importante fra quanto osserva nei bambini che giocano e le strutture d'improvvisazione di Dunn⁴⁴: in entrambi i casi si tratta di partire da un'idea semplice e svilupparla in modo pratico e veloce.

Nei bambini, Forti vede la spontaneità del movimento che serve a far loro sperimentare le leggi fisiche del corpo e del mondo. Il modo con cui si avvicinano è creativo, ludico e diretto. Muoversi nasce dal gioco, che sviluppa la curiosità e l'immaginazione e fornisce loro informazioni basilari sul mondo. Il corpo e gli oggetti sono investigati nelle loro qualità concrete e sfaccettate ma, nello stesso tempo, la fantasia s'incarna con immediatezza nell'oggetto, trasformandolo.

Un giorno in cui siamo andati a giocare al parco, un bambino ha trovato una scatola di conserva vuota alla cui estremità ha attaccato uno spago. Ha scalato una grande roccia. Ha chiesto agli altri bambini di sedersi ai piedi della roccia per guardare come avrebbe organizzato un teatrino, e ha iniziato a far danzare la scatola di conserva nel vuoto, dondolandola⁴⁵.

L'artista commenta: «Trovai meravigliose queste idee e penso che mi abbiano influenzato»⁴⁶.

I bambini costruiscono giochi su idee concrete utilizzando spesso oggetti che diventano anche un regno magico, le modalità ludiche sono una spinta energica verso la ricerca dell'esperienza diretta, i loro modi sono complessi perché si confrontano con le realtà complicate del corpo e dell'ambiente, i movimenti rispondono a leggi naturali perché esplorano la fisicità in modo spontaneo. Così Forti, nel momento in cui si trova ad osservarli, nota le connessioni con il suo modo d'intendere la danza e, soprattutto, identifica nelle strutture del gioco una modalità interessante per far emergere il movimento e un sistema per improvvisare.

Un'influenza importante per Simone Forti è l'attività artistica del gruppo Gutai. Vede le fotografie di alcune loro *performances* quando è ancora a San Francisco e ne rimane particolarmente affascinata. Un'immagine è costituita da tronchi di alberi appoggiati gli uni agli altri come a formare una piramide, con le punte unite e le basi appoggiate a terra in equilibrio. Gli artisti nel mezzo, con un'accetta, oscillano colpendo i tronchi. La danzatrice italo-americana immagina che da un momento all'altro questi possano cadere tutti insieme sulle persone. È una scena – scrive – «molto violenta, ma la trovai molto bella: quell'unica azione che fa accadere così tanto e poi è finita. E pensai: che meraviglia in un'azione»⁴⁷. L'artista è affascinata dall'agire semplice in cui il corpo compie un movimento ordinario e fa

44. «Erano stupefacenti le convergenze tra quello che ci insegnava Dunn e quello che potevo osservare dai giochi dei bambini» (Forti, *Oh tongue*, cit., p. 12).

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

47. Cottam, *Simone Forti: The Judson Project*, cit.

accadere così tanto in un unico breve istante. Trova che l'idea di Gutai è precisa e chiara ed è sviluppata al massimo delle sue potenzialità, nella sua interezza, pienezza ed immediatezza. Si crea una concentrazione di energia che si esaurisce tutta nell'atto e c'è una connessione fra idea, azione e oggetti. Riconosce in questo lavoro una notevole coscienza cinestesica e pensa sia il tipo di ricerca che vorrebbe realizzare: «Questo è il tipo di lavoro che voglio fare»⁴⁸.

Forti trova in Gutai alcune connessioni con Dunn. Per esempio, osservando l'immagine di un'altra fotografia di Gutai in cui si vede un uomo immerso nell'argilla che scrive con tale materia e la lancia, vi coglie una relazione unitaria tra l'idea, la percezione e il modo di tradurre questa connessione in un *frame*. Nello stesso modo Dunn insegna a selezionare una proposta di movimento e a manifestarla in modo efficace con un'azione chiara e precisa. Nell'improvvisazione si possono vedere le varie fasi di elaborazione di un'idea, seguire passo passo gli istanti in cui questa viene interiorizzata e trasformata in gesto da parte del danzatore. Per far questo correttamente, senza il rischio di sfoghi istintivi e confusi moti psicologici, il *performer* deve aver chiaro che cosa voglia esprimere, la sensazione precisa impressa in lui dall'oggetto da cui trae ispirazione e la modalità di tradurla in azione. È indispensabile che il danzatore, a monte, abbia ben chiaro tale percorso.

A questa logica rispondono tutti i lavori di Forti. E qui emerge anche l'altro elemento fondamentale della sua danza: lo stato di *enchantment*. Esso costituisce l'aspetto interiore, individuale e soggettivo, che stabilisce il collante fondamentale tra corpo e stimolo esterno e, quindi, lo stato per danzare. Lo sviluppo di tale pensiero ha delle convergenze, oltre che con Gutai e Dunn, soprattutto con il periodo successivo di New York, quello in cui l'artista vive in comuni *hippy*.

Dopo il breve periodo in Italia, nell'estate del 1969, per la precisione dal 15 al 18 agosto, Forti vive l'esperienza del festival di Woodstock: «E credevo veramente di aver abbandonato per sempre l'involucro della "tensione superficiale" che sembrava separare la mia identità dal resto dell'universo, dal flusso nel tempo e nello spazio»⁴⁹.

Per lei è un'esperienza molto intensa, a tal punto che, dopo i quattro giorni del festival, per un anno circa, vive in comuni *hippy* proseguendo l'esperienza cominciata a Woodstock.

Dalle sue descrizioni di questo periodo emergono elementi che diventano fondamentali per la scelta della ricerca artistica attuata successivamente e che rappresentano il motore che la spinge al rinnovamento di alcuni aspetti della sua danza e al consolidamento di altri, in aggiunta a quelli sul movimento degli animali.

Cosa colpisce Forti dell'esperienza *hippy*? Anzitutto l'uso diffuso di droghe. Le sostanze utilizzate creano alterazioni della normale percezione della realtà. Forti dice che ci si guarda tutti "come sul punto d'innamorarsi" e si stabilisce un'unione con la propria vera natura. Le persone si contemplan con assoluta spontaneità e

48. *Ibid.*

49. Forti, *Handbook in Motion*, cit., p. 102.

vulnerabilità, mostrando davvero la loro identità, con una totale assenza di paura, con un desiderio di adesione e di fusione. Con la droga cambia la percezione, i filtri della razionalità cadono ed emerge la soggettività. «Prima di prendere l'acido, percepivo il mondo in un certo modo. Prendendo l'acido, percepivo altre cose»⁵⁰.

La sensazione è di essere in un flusso incessante che collega direttamente le persone e le cose. Si abbandona un certo controllo e un certo pensiero programmato, ogni momento si presenta per "com'è", nelle sue molteplici sfaccettature e con segni precisi. Secondo Forti, si è liberi dai condizionamenti esterni dell'educazione e della società e, riunite dentro lo stesso *mood*, le persone rispondono agli stimoli con gesti naturali, capaci di esprimere la loro più intima natura. Le molteplici individualità e attività si integrano tra loro e ognuno è libero di essere e fare, in una dimensione di armonia e di unità. Forti percepisce uno stato di energia che la stimola a danzare.

Tutto l'acido che ho preso sembrava rompere le barriere della percezione e della comunicazione tra una miriade di sistemi e di processi che contenevano l'io, e all'interno dei quali la mia identità ha vissuto come un'interpretazione tra molte altre con le quali è coesistita come in una giungla fertile d'interpenetrazione di vita. Con alcune, ero in uno stato di simbiosi, con altre, in uno stato di competizione organizzatrice⁵¹.

54

Questo sistema di percezione influenza a tal punto Forti da identificarlo con lo "stato di danza".

L'alterazione del normale equilibrio percettivo le fa scoprire un modo diverso di danzare, basato su un'autonomia di movimento del corpo e sul riconoscimento di certe forze che, se liberate, gli offrono la possibilità di abbandonarsi ad un naturale sviluppo. Lasciarsi condurre dal busto, da un braccio o dal bacino significa fare esperienza del meccanismo anatomico senza l'attivazione della razionalità. La libertà di *motion* permette di avvertire le sensazioni individuali connesse alle rotazioni, alle ondulazioni o alle torsioni degli arti posti in causa; ogni minimo movimento diventa per il *performer* un viaggio di scoperta delle svariate possibilità di azioni e gesti che il corpo è in grado di compiere.

Un esempio è la descrizione dell'artista di un momento in cui, dopo l'assunzione di mescalina, compie oscillazioni solo con la parte superiore del corpo disegnando un otto. Il busto ondula molto rapidamente, mentre tutta la parte inferiore diventa il supporto per mantenere un equilibrio, una dinamica e un ritmo costanti. L'impulso partito in un punto suscita naturalmente altre spinte, sicché ogni movimento è originato da forze invisibili che conferiscono energia e continui cambiamenti di direzioni. La danzatrice percepisce di non poter eseguire la figura completa dell'8 (lo scrivo in numero per dare la percezione visiva del movimento) senza la connessione di tutti gli elementi motori che compongono il disegno immaginario. Si lascia "portare" dall'azione delle forze sul corpo e così nasce una "dan-

50. Forti, *Ob tongue*, cit., p. 20.

51. Forti, *Handbook in Motion*, cit., p. 18.

za”, che è “naturale” perché emerge da un assestamento spontaneo delle parti anatomiche. Un esempio è costituito dai movimenti circolari da lei eseguiti attraverso camminate, *circling*, oppure altre forme di dinamica: un mattino Forti è sopra una grossa pietra rotonda e ne posa una pesante sulla testa tenendola in equilibrio; l'artista trova interessante percepire la piccola danza che circola tra le due pietre e che scorre lungo il corpo.

Da un certo momento l'artista cerca di recuperare senza l'uso di droghe gli stati di coscienza diversi da quelli del quotidiano, per un sistema sensoriale più vigile e controllato.

Il problema è che non sapevo come far comunicare queste due visioni. In materia di movimento, di percezione, avevo molta paura di essermi avventurata in zone alle quali non avevo accesso se non dissestata⁵².

Nel *tai chi* trova il ponte che collega i due stati, con e senza droga. Per Forti è un incontro determinante che diventa, addirittura, il fondamento della sua danza. Il *tai chi* risponde e corrisponde ad una dimensione percettiva simile a quella vissuta con gli acidi, con un effetto, però, ridotto sulla natura degli stati dinamici di movimento. La danzatrice scopre, grazie al *tai chi*, la sua forza interiore unita ad una volontà personale e a un controllo chiaro, razionale e ragionevole dei movimenti. Il maestro durante le lezioni parla molto, spiegando l'origine di ogni gesto. Lei lavora attraverso le immagini e in questo modo sviluppa una capacità di controllo e di disinvoltura del proprio corpo mai avuta prima.

Il tai chi è stato cruciale perché ha lanciato un ponte tra la mia testa dissestata e la mia testa a piombo. È difficile da spiegare, ma nel tai chi si fa l'esperienza della tessitura delle stesse dinamiche, e nello stesso tempo, c'è una forma di buon senso, la volontà è posizionata chiaramente⁵³.

In materia di movimento Forti scopre la sensazione del “centro”, individuato nel bacino e nella pancia. I gesti partono da quel punto. Muovendo e ruotando il “centro”, tutte le relazioni corporee si modificano in un'opposizione di forze, creando delle simmetrie corporee in relazione allo spazio.

Ella riconosce di aver amato «prima di iniziare a praticare il tai chi i movimenti semplici, e anche una certa forma di rischio»⁵⁴. Per esempio, negli anni Sessanta, quando si fa “lanciare” da Dick Levine come un proiettile nello spazio della sala prove, commenta: «Ero curiosa di vedere dove sarei atterrata. Ero interessata a movimenti piuttosto grezzi, non controllati. Tutto questo ha cominciato a cambiare quando mi sono interessata agli animali»⁵⁵. Il riferimento agli animali riguarda

52. Forti, *Oh tongue*, cit., p. 20.

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*

le prime osservazioni allo zoo di Roma in cui inizia a chiedersi in che modo il corpo organizzi i suoi movimenti in una forma semplice e controllata. Con il *tai chi* scopre un sistema che rispetta le logiche motorie, facendo attenzione al minimo dettaglio, e ritrova, in una forma più ragionata, quella stessa modalità del danzare scoperta con l'uso di droghe: la sensazione che ogni parte di movimento nasca da un impulso, dal lasciare che esso evolva, scorra nel corpo in modo naturale, per poi farsene trasportare, coscienti di ogni minimo gesto.

Lo "stato per danzare" si genera consapevole in questo periodo quando, grazie all'eliminazione delle barriere percettive, si crea in Forti un ascolto profondo delle proprie sensazioni, a partire dalle quali nascono gli stimoli che attivano la danza.