



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

ANIMALI D'ARTISTA. TRA FIGURAZIONE,
ASTRAZIONE ED IBRIDAZIONE
DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI

a cura di Elio Grazioli (Università degli Studi di Bergamo)
Maria Elena Minuto (Université de Liège; KU Leuven)

novembre 2022

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

FRANCESCA POLA (Università Vita-Salute San Raffaele, Milano)
**Planet di Simone Forti (1976): “morphing” performativo
tra dialogo interspecie ed ecologia**

Ogni specie decide del destino evolutivo dell'altra, è artista e opera allo stesso tempo. Noi umani, per esempio, siamo un'opera d'arte realizzata dalle scimmie che hanno deciso di modificare il proprio corpo per produrre un altro modo di vivere. Noi siamo la loro specifica performance che dura da trecentomila anni. La Terra stessa va considerata come un'esperienza artistica eterna. L'evoluzione è la produzione di quella che dovremmo chiamare *natura contemporanea* (Coccia 2020: 167).

Già a partire dagli anni Sessanta, Simone Forti è stata tra le più precoci e feconde protagoniste di una ricerca artistica fondata sull'acquisizione di coscienza del corpo, inteso, esperito e agito in movimenti e comportamenti anticonvenzionali, che potessero attivarne il potenziale di consapevolezza e libertà espressiva. Cardine di questa sua pratica performativa è una improvvisazione parzialmente disciplinata: pratica estremamente innovativa, che Forti ha articolato secondo dinamiche di immedesimazione e ricreazione di fenomeni dinamici elementari dell'esistenza, quali movimento, ritmo, suono, sviluppate in relazione al mondo vivente; con particolare, per quanto non esclusiva, attenzione a quello animale.

Per Forti, che viene dall'ambito della danza e vive in prima persona le rivoluzioni democratiche di quel decennio che culminerà nel Sessantotto, questa centralità del movimento esprime una esigenza di realtà e concretezza, alternativa a qualsiasi visione superficialmente fittizia, illustrativamente mimetica, rappresentativa o narrativa dell'uso figurale della propria corporeità: lo fa attraverso l'autenticità di un corpo che nell'improvvisazione regolata da spartiti aperti cui rispondere soggettivamente le consente di mantenere il massimo di naturalità possibile. È da questo suo voler cancellare la distinzione tra

il sé e il mondo che possiamo prendere le mosse, per capire cosa Forti intenda con quello che definisce "stato di danza" (Forti 1974a: 119). Vale a dire, un'attitudine orizzontale, attraverso cui connettere e far dialogare empaticamente la propria corporeità con quella degli animali e della natura che osserva e vive dentro di sé, attraverso il suo specifico "morphing" performativo.

Planet (Pianeta) è una performance di gruppo che Forti realizza per la prima volta a New York nel 1976: si presenta come uno tra gli esiti più complessi di questa sua pratica, che nel corso degli anni Settanta ha anche assunto connotati fortemente interdisciplinari (con l'inclusione di una componente musicale). Viene presentata dal 29 al 31 ottobre di quell'anno, grazie a The Institute for Art and Urban Resources, nel neonato PSI (Project Studios One, oggi MoMA PS1) di Long Island City, nel Queens a New York, che si è inaugurato solo alcuni mesi prima. Si tratta di uno dei lavori compositivamente più complessi di Forti, che prevede numerosi interpreti: dalle immagini di Peter Moore scattate durante la performance [Fig. 1], se ne contano almeno una ventina, anche se secondo Sally Banes, una delle performer coinvolte, ne erano previsti quaranta (Banes 1987). Così lo descrive:

Planet è un grande pezzo di gruppo che inizia con una quarantina di artisti che strisciano, si siedono, si alzano sino a camminare e tornano a carponi. Poi diversi artisti hanno interpretato movimenti animali tra cui un uccello (Pooh Kaye), un leone (Forti), un elefante (Sally Banes), una scimmia (David Appel), tre giovani orsi (Anne Hammel, David Appel, Pooh Kaye) e lucertole (Terry O'Reilly, David Taylor). Altre azioni per il gruppo più piccolo includono un *Huddle* [letteralmente, "accalcarsi"], bilanciarsi e cadere, correre mentre si cantano acuti ululati, gattonare e sedersi. Alla fine, quando il gruppo piccolo inizia a girare in cerchio e a inclinarsi, il gruppo grande si unisce gradualmente fino a riempire l'intero auditorium, un'ex palestra presso il Project Studios One a Long Island City nel Queens, di figure che girano in cerchio e si inclinano. L'accompagnamento è *Plumbing Music*, un nastro sonoro di Van Riper (Banes 1987: 31).¹

La performance viene messa a punto nel loft in 537 Broadway a

¹ Ove non diversamente indicato, tutte le traduzioni in italiano di fonti originali in lingua inglese presenti nel testo sono mie.

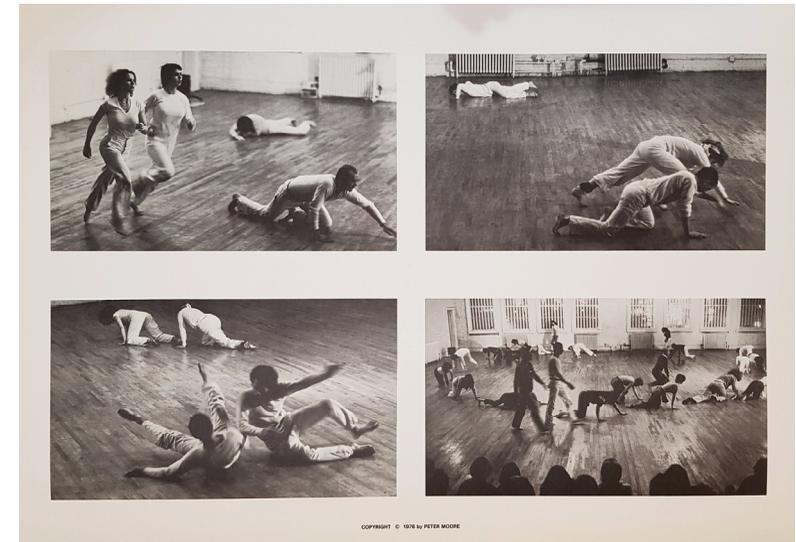


Fig. 1
Simone Forti, *Planet*, 1977, edizione Pari&Dispari in collaborazione con l'Archivio F. Conz. Serigrafia su carta, cm 100 x 70, tiratura 200. Foto di Peter Moore del 1976 e testo scritto a mano da Simone Forti. Performers: David Taylor, Terry O'Reilly, Pooh Kaye, David Appel Paul Langland. Sound by Peter van Riper. (Foto di Peeter Moore).

Soho, che Forti condivide con Peter Van Riper; suo marito dal 1974, e dove già da un paio d'anni tiene vari laboratori:

1974. Insegnavo laboratori di movimento in quel loft, il che mi ha permesso di realizzare un grande pezzo di gruppo, *Planet* (1976). Comprende una sezione con una quindicina di artisti che viaggiavano su un percorso circolare, passando dallo strisciare piatti al suolo come un rettile allo sprint, con tutte le fasi intermedie. E cinque di noi, che consideravo il nucleo, hanno passato molto tempo a osservare il comportamento degli animali. Due di noi erano affascinati dal modo in cui i coccodrilli si arrampicavano l'uno sull'altro per raggiungere un posto soleggiato migliore. E Peter ha fatto la musica (Wada 2018).

Peter Van Riper, che collabora con Forti per la componente musicale anche in altri suoi lavori di questi anni, è artista sperimentale che

crea particolari ambientazioni sonore, che talvolta vedono il suo attivo coinvolgimento in improvvisazioni musicali secondo movimenti circolari, analoghi al “circling” che costituisce uno dei pattern generativi di *Planet*. Si intende qui mettere in luce una serie di componenti di attualità presenti in questo lavoro, che si ritiene centrale nel percorso di Forti, per quanto meno specificamente ed esclusivamente considerato sinora nella letteratura esistente sull'artista.

Planet costituisce un passaggio cruciale nel suo lavoro legato alle specie non umane, che prosegue quanto avviato durante il suo soggiorno romano del 1968, dove nasce il suo ciclo *Sleep Walkers / Zoo Mantras*: “Essendo un po' sola in una città sconosciuta, ho iniziato a passare molto tempo allo zoo. Mi sono ritrovata a cadere in uno stato di identificazione passiva con gli animali. Si potrebbe dire che mi stavo antropomorfizzando” (Forti 1974a: 91). Viene concepita quando, ritornata a New York negli anni Settanta, l'artista prosegue nelle sue osservazioni degli animali in cattività negli zoo e crea una nuova serie di opere, dove ai suoi studi interspecie di movimenti, comportamenti e annesse emozioni aggiunge, nelle sue sperimentazioni performative, due nuove componenti: il “crawling” (ovvero lo strisciare e l'avanzare a carponi) e il “circling” (ovvero il girare intorno, secondo percorsi circolari o loro varianti). È a questo momento che appartengono lavori come *Crawling* (1974), *Big Room* (1975), *Red Green* (1975), *Planet* (1976), *Home Base* (1979), tutti realizzati con la collaborazione di Van Riper.

A segnalarne l'importanza e ampliarne il significato, sta anche il fatto che l'artista ha dedicato a questo lavoro una specifica edizione, che include la riproduzione di un suo testo manoscritto autografo [Fig. 2] e quattro fotografie di Peter Moore, realizzata in Italia nel 1977 in 200 esemplari, dalle Edizioni Pari&Dispari di Cavriago in collaborazione con l'Archivio F. Conz (in questa edizione sono menzionati unicamente gli interpreti principali: David Taylor, Terry O'Reilly, Pooh Kaye, David Appel, Paul Langland). È inoltre nel 1976, l'anno di *Planet*, che Forti avvia anche la sua collaborazione con Lloyd Cross, fisico e inventore dell'olografia multiplex, per la realizzazione di alcuni suoi ologrammi come *Angel*, *Striding Crawling* e *Dancer*.

Forti ha coniato negli anni Settanta il termine “dance state” (letteral-

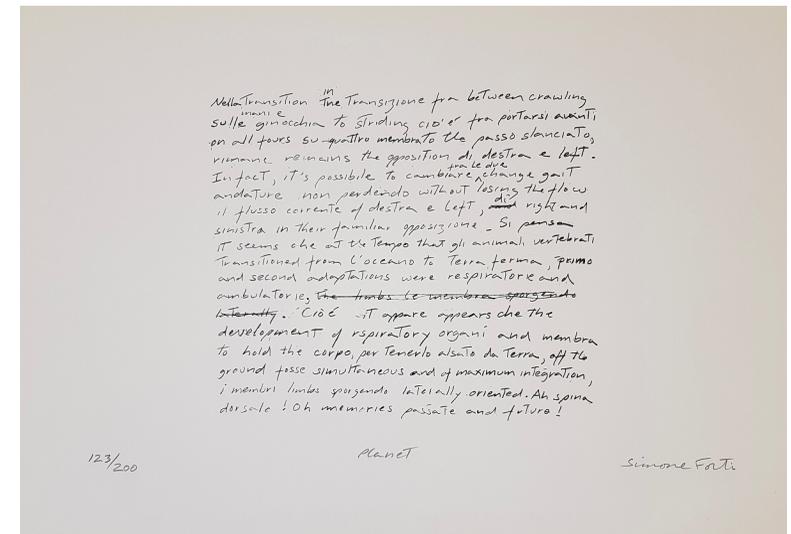


Fig. 2
Simone Forti, *Planet*, 1977, edizione Pari&Dispari in collaborazione con l'Archivio F. Conz. Serigrafia su carta, cm 100 x 70, tiratura 200. Foto di Peter Moore del 1976 e testo scritto a mano da Simone Forti. Performers: David Taylor, Terry O'Reilly, Pooh Kaye, David Appel, Paul Langland. Sound by Peter van Riper. (Testo di Simone Forti).

mente “stato di danza”) per definire una forma di estrema concentrazione indotta dalla reiterazione e variazione di movimenti: una sorta di trance, uno “stato di incanto”, un modo di diventare altro, legato alla sua osservazione, assimilazione, introiezione, restituzione di movimenti, gesti, comportamenti di diverse creature non umane. In consonanza con questo processo fisicamente ed emotivamente dialogico di “morphing”, che si ritrova centrale in tutto il percorso creativo di Forti, *Planet* è un'opera performativa totalmente caratterizzata dall'ibridismo. È ibrida in primo luogo nei comportamenti e gesti che propone attraverso le azioni che gli interpreti sono chiamati a compiere. Questo è tradotto anche nelle immagini che insieme ne interpretano e ne documentano lo svolgersi: le fotografie di Peter Moore, che intenzionalmente colgono momenti di incrocio, interferenza, sensibilizzazione atipica dello spazio-tempo coinvolto dall'azione.

Ci sono poi evidenti segni di questo ibridismo linguistico e concettuale anche nel testo che la accompagna nell'edizione del 1977, il quale ne è al contempo spartito programmatico ed estensione poetica:

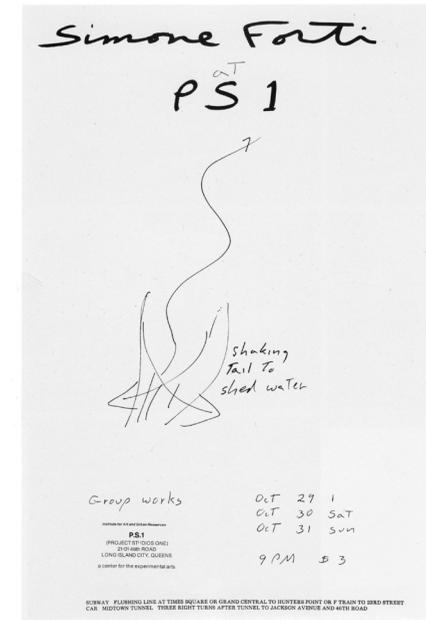
Nella transition in the transizione fra between crawling sulle mani e ginocchia to striding cioè fra portarsi avanti on all fours su quattro membra to the passo slanciato, rimane remains the opposition di destra e left. In fact, it's possible to cambiare fra le due change gait andature non perdendo without losing the flow il flusso corrente of destra e left, di right and sinistra in their familiar opposizione. Si pensa it seems che at the tempo that gli animali vertebrati transitioned from l'oceano to terraferma, primo and second adaptations were respiratorie and ambulatorie. Cioè it appare appears che the development of respiratory organi and membra to hold the corpo, per tenerlo alzato da terra, off the ground fosse simultaneous and of maximum integration, i membri limbs spingendo laterally oriented. Ah spina dorsale! Oh memories passate and future!

Il testo ripercorre il passaggio fisico dall'andatura strisciante sulle quattro membra a quella slanciata, eretta a grandi passi, mantenendo lo spostamento da destra a sinistra. Infatti è possibile cambiare tra le due andature senza perdere il flusso corrente di destra e sinistra, nella propria familiare andatura. Pare che quando un tempo gli animali vertebrati passarono dall'oceano alla terra ferma il primo e secondo adattamento siano stati quelli respiratori e deambulatori. Sembra che lo sviluppo degli organi respiratori e delle membra per tenere il corpo alzato da terra fosse simultaneo e di massima integrazione, spingendo le membra orientate lateralmente. La performance riprende questi passaggi descritti nel testo.

Sul poster realizzato per promuovere l'evento [Fig. 3] compare l'immagine di un disegno di Forti, caratteristico dei suoi studi di movimento animale: allude a un'anatra che "scuote la coda per scollare l'acqua" ("shaking tail to shed water"), che pur nella sua essenzialità di tratti riprende anche visivamente il riferimento all'acqua, alla deambulazione circolare e alla leggerezza.

In questi suoi studi del movimento animale, sia fisici attraverso il

Fig. 3
Simone Forti, *Planet*, PSI, New York, 29-31 ottobre 1976, poster.



corpo che grafici attraverso il disegno, il metodo è quello dell'osservazione assidua, prolungata e ripetuta, durante la quale Forti realizza disegni che hanno due caratteristiche fondamentali: la dimensione aperta e dinamica delle linee, che non mirano a una mimesi naturalistica, documentaristica, scientifica, quanto invece alla definizione di quel momento unico di incontro e relazione che si stabilisce tra lei e l'animale che osserva; e la frequenza di rapide quanto dettagliate annotazioni verbali, che ne sono come una estensione immaginifica più che una didascalizzazione tecnica. Come se le parole, che nell'intreccio di scrittura, disegno, movimento amplificano situazioni e azioni cui si riferiscono le linee tracciate sulla carta, potessero aiutarla a ricreare dentro di sé le sensazioni fisiche ed emotive di quegli incontri. L'altro aspetto fondamentale della sua metodologia di identificazione trasformativa è quello di un "morphing" empatico, che legge e traduce nella fisicità del movimento la componente emotiva e in essa coltiva la profondità e densità del rapporto: è qui che si fonda la permeabilità interspecie tra mondo umano e animale, in un progressivo ammorbidimento reciproco. Forti non si limita

ad osservare, ma nel disegnare e nell'imitare intende incorporare il movimento animale: assimila e testa attraverso la propria fisicità come i loro atteggiamenti possono venire ricreati dalla configurazione umana, non riproducendo l'esteriorità superficiale del gesto o della postura, ma addentrandosi in un processo di identificazione sinestesica fondato su alcune coordinate sostanziali.

La prima di queste coordinate è il suo riconoscere quello che chiama un "comportamento di danza" ("dance behaviour", Forti 2001: 35) nella "struttura dei movimenti animali": identifica questi due aspetti, riconoscendosi nell'animale osservato. Non ne sottolinea l'alterità da sé ma l'affinità, non ne percepisce la superficie ma l'interiorità. Il "comportamento di danza" che riconosce in questi animali non è da lei stabilito secondo canoni estetici, a seconda della bellezza dei singoli gesti o movimenti, ma nel poterlo identificare come "stato di incanto" ("state of enchantement"), ovvero di intensificazione della percezione:

A poco a poco mi sono resa conto che ogni volta che andavo allo zoo, a un certo punto della giornata, vedevo un animale che danzava. Non era la bellezza del movimento a farmi dire che lo stavo guardando danzare, ma piuttosto l'atteggiamento interiore dell'animale [...] I leoni marini si stavano divertendo molto. Stavano davvero facendo un movimento di gioco, che per quanto mi riguarda è una delle radici della danza (Forti 1984: 7).

Va sottolineata la radicale originalità positiva e propositiva di questa prospettiva empatica di Forti, che attraverso il dialogo interspecie si pone in posizione diversa e modernissima rispetto all'uso iconografico, di matrice simbolica o letteraria, in alcuni casi persino cruento e intenzionalmente disturbante dell'immagine o della presenza animale che negli stessi anni si ritrova con crescente frequenza nel panorama artistico, sia nelle sue declinazioni oggettuali o installative sia in quelle performative (l'animale squartato, insanguinato, mutilato, imbalsamato). A Forti interessa come i meccanismi di movimento animali possano essere organicamente tradotti dalla conformazione anatomica umana: la testa dondolante dell'orso polare, il fenicottero che dorme eretto, appoggiato su una sola zampa (situazione straor-

dinaria della compresenza di due stati paradossalmente opposti ed estremi: l'abbandono e l'equilibrio), l'elefante che cammina secondo determinati ritmi e cadenze. E qui veniamo all'altro aspetto fondante il "morphing" empatico di Forti, che è il suo riconoscere e sentire emotivamente che l'animale che sta osservando è in condizione di cattività, ovvero fisicamente e psicologicamente limitato rispetto a quella che sarebbe una sua condizione naturale di libertà, che le fa comprendere come essi assumano determinati comportamenti per crearsi un modo di protezione, di vita possibile rispetto alla propria situazione.

Questa ricerca e immedesimazione con gli animali è stata un tratto distintivo del lavoro di Forti, se considerato in relazione al contesto della danza minimalista americana: si connetteva a un esteso interesse per questo ambito che si ritrova nella cultura italiana nel suo complesso già a partire dagli anni Sessanta, come è stato estesamente documentato (Amberson, Past 2014). Con specifico riferimento all'ambito artistico, è evidente come per Forti sia stata fondamentale la stretta frequentazione della Galleria L'Attico di Fabio Sargentini e della cerchia di artisti che gravitavano attorno a lui, che proprio in quegli spazi lavoravano sull'immaginario animale e naturale. Si pensi alla collettiva *Fuoco immagine acqua terra*, alle personali di Pino Pascali (che Forti non incontra personalmente perché appena scomparso al suo arrivo in Italia), a quelle di Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, e in seguito: Mimmo Germanà, Vettor Pisani, Gino De Dominicis.

In questa particolarissima relazione tra arte e natura, fondata sulla vitalità del movimento come ricreatore di energia, Forti si concentra sugli aspetti comportamentali e intenzionalmente traslascia il portato culturale associato alla dimensione mitica e rituale dell'animale. Ancora più evidente emerge questo aspetto alcuni anni dopo, nella sua esperienza di osservazione delle raffigurazioni culturali antropomorfe di animali conservati al Museo Egizio di Torino, dove la dimensione simbolica resta totalmente secondaria.

A Torino c'è un Museo Egizio dove mi sono interessata alle sculture di divinità animali e alle loro posizioni: ad esempio il Faraone e sua moglie, dove lui è molto grande e lei piccola. I piedi di lei sono uniti, mentre i

piedi di lui sono sfasati, uno davanti all'altro. Mi sono interessata ai passaggi tra i miei piedi paralleli in movimento, o facendo perno sui talloni in diagonale. Potrei riportarli di nuovo paralleli e potrei stare lì in piedi come una persona, o accovacciarmi e saltare come una rana. Mi interessava trovare i passaggi tra andature diverse e come poter passare dallo stare in piedi come una divinità animale, al camminare a grandi passi, allo strisciare senza battere ciglio; potrei semplicemente andare a gattonare e tornare indietro. I passaggi sono diventati una sorta di morphing da una posizione all'altra" (Cypsis 2004).

Planet raccoglie un intero ventennio di riflessioni e sperimentazioni di Forti, sulla scorta di precedenti quali Isadora Duncan, Loïe Fuller, Martha Graham, ma soprattutto del lavoro fatto con Anna Halprin nei suoi laboratori di danza a Marin e San Francisco tra il 1955 e il 1959, dai quali Forti riprende alcune componenti fondamentali. La prima è la centralità dell'improvvisazione rispetto ai repertori di posture e gesti, che porta a un'esplorazione del movimento fondata sul rapporto del corpo con la gravità e l'equilibrio, e sulle proprie capacità di correre, camminare, girarsi, accovacciarsi, strisciare, rotolare. Vi è inoltre il richiamo diretto alla "natura" nell'identificazione animistica con gli elementi circostanti del cielo e della terra, che i danzatori interpretavano con i loro movimenti (elementi naturali come rocce, rami, foglie venivano usati come materiale di lavoro). Il terzo riguarda la voce usata in maniera elementare, con suoni astratti e vocalizzazioni non verbali, che si deve anche all'altra presenza fondamentale negli anni della formazione di Forti: il musicista Robert Dunn, di cui frequenta le classi di composizione allo studio di danza di Merce Cunningham nell'edificio del Living Theatre a New York tra il 1960 e 1961. Il lavoro con Dunn, strettamente legato alla visione di John Cage, permette soprattutto a Forti di strutturare l'improvvisazione in costruzione, e di realizzare le sue *Dance constructions* (*Danze costruzioni*), presentate nella serie di performance organizzate da La Monte Young nell'appartamento di Yoko Ono in Chambers Street, il 26 e 27 maggio 1961. Sono gli anni in cui si forma il Judson Dance Theater, di cui Forti è tra i fondatori insieme a Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown e la sua opera forse più celebre di questa fase, *Huddle* (1961), già mostra quella conver-

genza e immedesimazione, attraverso la corporeità e il movimento che connettono il vivere individuale con quello sociale, tra umano, animale, naturale.

Proprio *Huddle* viene non a caso inclusa tra i movimenti di *Planet*: in essa, da cinque a otto performer si raggruppano circolarmente, intrecciando le loro braccia ciascuno intorno alle spalle degli altri, a formare quella che l'artista ha definito "come una piccola montagna" (Forti 1997). Uno alla volta, si arrampicano lentamente a turno sulle schiene degli altri, per poi reinserirsi nell'intreccio circolare. Come è stato acutamente notato e argomentato, la parola "huddle" è sia un verbo che un sostantivo ed esprime questo "convergere" di varie dimensioni (Lambert-Beatty 2004: 105; ripresa da Bryan-Wilson 2015: 37-38) nell'analogia naturale:

È un convergere di animato e inanimato, una scultura di molti corpi che è insieme una montagna e una bestia. *Huddle* di solito si svolge in circa dieci minuti mentre vari performer si organizzano e si riorganizzano, separandosi e ricombinandosi. Il ritmo attento e calibrato richiama alla mente un movimento al rallentatore che raffigura l'azione di brulicanti insetti, come api che sciamano, un fulmineo nodo di energia che è stato decelerato come per consentire allo spettatore di ispezionarlo. È anche una metafora delle relazioni di gruppo e della socialità, perché letteralmente materializza l'interdipendenza, mentre il suo gesto di scavalcare e oltrepassare altri corpi evoca anche strumentalità, stabilità nonostante il cambiamento, indifferenza, sostituzione e il conflitto tra collettività e individualità (Bryan-Wilson 2015: 37-38).

Il paradigma circolare e le sue interne dinamiche di interdipendenza sarà un altro dei fulcri generativi nella costruzione di *Planet*, che porterà al massimo grado di estensione questa interconnessione già presente in nuce in *Huddle*, richiamandosi proprio esplicitamente anche nel titolo a un riferimento planetario.

Dopo l'esperienza di Woodstock tra l'agosto del 1969 e la metà del 1970, Forti torna a vivere a Los Angeles, dove intraprende lo studio del Tai Chi, che la riporta alla dimensione più libera dell'improvvisazione, senza oggetti e costruzioni – lo "stato di danza", che le consente una "biologia del movimento, politica del movimento e

movimento come modello vivente delle vie della Via" (Forti 1974a: 107), fondata sull'equilibrio (concetto fondamentale per il Tai Chi). Al California Institute of the Arts a Valencia, Los Angeles (dove insegna), Forti avvia una serie di workshop chiamati *Open Gardenia*: "stavo studiando quelle che sentivo erano leggi naturali del movimento, come l'impulso e le forze centrifughe e centripete. E può avere avuto un aspetto mistico, nei termini di essere parte dell'universo. Anche la pratica del Tai Chi stava facendo questo per me. Il movimento era un modo attraverso il quale potevo esplorare il mondo e me stessa" (Phelan 2012: 66).

Soprattutto, è qui che nel 1970 incontra il compositore minimalista Charlemagne Palestine, il primo musicista con cui inizia a collaborare in chiave interdisciplinare, avviando nel 1971 la serie di performance *Illuminations*. A questo proposito, Forti menziona aspetti che diventeranno molto importanti in *Planet*. Comune è il terreno di ricerca sul paradigma ondulato e circolare: "Lui lavorava con le onde sonore, io lavoravo con le forze centrifughe e centripete" (Breitwieser 2014: 33). I disegni di *Illuminations* sono ispirati alla numerologia dei gesti del diagramma *Key to the Cosmos and Numbers* di Paul Foster Cane, costituito da un intreccio regolare di cerchi in cui si iscrivono i numeri arabi e una serie di traiettorie, che Forti utilizza come spartito ispiratore.

Il "circling" si ritrova nel videotape prodotto da Art Tapes 22 di Firenze nel 1973, dove:

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 (Celant 1984: 86).

Un altro lavoro particolarmente significativo di questi anni per comprendere la fusione di prospettiva animale e naturale è *Striding Crawling* (*A grandi passi strisciando*) del 1974, dove Forti passa continuamente dal camminare su due piedi allo spostarsi a gattoni, attraverso azioni dirette che la portano dal movimento eretto allo strisciare come un serpente: disinnescando la visione antropocentrica ed evolucionistica che separa gli animali da noi come creature inferiori, e facendosi lei stessa "paesaggio":

Striding Crawling a volte lo faccio da solista e qui a Los Angeles, duetto con la ballerina francese Claire Filmon con cui ho lavorato molto. È iniziato con il mio semplice camminare, o procedere a grandi passi, come una grande camminata in campagna, e dopo un po' comincio a piegarmi sempre di più fino a toccare terra con le mani, e poi posso continuare su mani e piedi, poi sulle mani e sulle ginocchia, alternando salita e discesa senza interruzione del ritmo, perché il movimento controlaterale del gattonare può quasi fondersi nel movimento controlaterale del passo. Mostro il passaggio molto naturale tra camminare e gattonare, come un bambino o un animale a quattro zampe, e comincio a trovare variazioni nell'andare in avanti, anche con gli arti fuori lateralmente come un rettile. E ci sono salti simmetrici come una rana o un coniglio. A questo punto, la mia partner Claire entra nel ballo, e ognuno di noi lavora con il vocabolario di tutte queste possibili mosse, improvvisando, giustapponendo tra noi questi diversi modi di locomozione. Ad un certo punto, passo dai movimenti degli animali all'essere più simile a un giardino, quindi divento un albero o una roccia, vicino a

Claire, mentre lei è una lucertola, per esempio. Divento un paesaggio per la sua improvvisazione con il vocabolario dei movimenti degli animali (Steffens 2012).

In quest'opera, la voce di Forti racconta le storie di un'ape e di una mosca, di come si muove un coniglio, della lotta degli orsi bruni, di un corvo, di un elefante, di un serpente. Alcuni lavori successivi paiono qui degni di nota proprio per il legame ideale che intrattengono con *Planet* e la sua prospettiva interspecie ed ecologica. Uno è la performance *Jackdaw Songs* (1981), in cui "il suo stile di movimento naturale, disadorno ed estremamente attento va ben oltre le imitazioni di uccelli, pesci o gatti, in un mondo dominato da esplorazioni viscerali, olfattive, uditive e tattili. L'istinto, più che la logica, prevale; frasi e schemi danzati derivano dalle basi dell'esistenza: dormire, locomozione, trovare cibo e riparo" (Sommers 1981: 124). L'altro è il ciclo *Anatomy Maps* (1984), una serie di mappe continentali in bianco e nero cui sovrappone disegni di scheletri, teschi, spine dorsali, che si integrano visivamente alle orografie. Nel video *A Free Consultation* (2016), nato da un workshop interdisciplinare che Forti ha tenuto nel 2016 alla Northwestern University di Evanston (Chicago) e a cui ho avuto il privilegio di partecipare in prima persona, il corpo di Forti si muove lentamente a contatto con la riva innevata di un lago, accostando all'orecchio, quasi affettuosamente, una vecchia radio portatile. In una densità emotiva sorprendente, le componenti visive, acustiche, narrative, evocative si fondono in una ricerca totale di immedesimazione tra corpo, mondo, natura, azione, creando un rapporto fortemente empatico con l'osservatore.

Forti assume il mondo attraverso il movimento, che è allo stesso tempo il suo metodo e il suo materiale di lavoro: comprende come i corpi si uniscano e accordino intuitivamente posizioni, equilibri, funzioni, interessandosi alla morfologia di altre forme di vita. Il suo "morphing" performativo è una forma estrema di concentrazione indotta dalla ripetizione variata del movimento, uno stato di incanto, come in trance, per farsi altro, o meglio entrare in sintonia più profonda con il vivente. Un vivente che per Forti è l'animale e la foglia, assumendo con naturalezza una prospettiva interspecie che si ritrova in linea con le più recenti formulazioni del femminismo

post-umano di autrici come Rosi Braidotti, Elizabeth Grosz, Donna Haraway, fondate sul superamento del divario tra umano e non umano, maschile e femminile, perché alla radice non prevedono nessuna connotazione o caratterizzazione di diversità esibita, ma una neutralità appunto intenzionalmente elementare a favorire la propria integrazione in un habitat condiviso. Forti lavora in questa direzione ridefinendo il codice stesso delle nostre comunicazioni fisiche, proponendoci un corpo performante che volutamente si fa non normativo, non umano, disinnescando alla radice i rischi di possibili marginalizzazioni del non omologato.

L'animalità, ha osservato Jacques Derrida (2006), si colloca in questi atti di spontaneità, "marcando, tracciando e influenzandosi con tracce di sé". Questa prospettiva di integrazione possibile ci porta a parlare della questione della empatia e di come i corpi e le loro profondità si possono sintonizzare, influenzare, trasformare tra loro. L'empatia di Forti, accostabile all'idea di "becoming-with" ("divenire con") di Vinciane Despret (2004), al confluire di psicologia umana ed etologia, è fattore cruciale nella relazione tra gesti/comportamenti ed emozioni/sentimenti. Lo è non solo nella chiave del rapporto tra affetto artistico e animalità, ma anche in una prospettiva ecologica, aperta alle molteplici declinazioni del vivente, oltre l'antropocentrismo, quale quella messa in luce da Lorraine Daston (2004). La prossimità fisica ed emotiva tra Forti e gli animali e la natura che osserva crea dei canali di comunicazione e scambio tali nelle diverse direzioni, che soggettività e oggettività si ridefiniscono e permettono una nuova e pragmatica definizione di corpo, che si avvicina alla teoria delle emozioni di William James, per cui avere un corpo è imparare a sentire. Concentrandosi sulla sua ricerca delle relazioni interspecie nel contesto ambientale e sulla sua adozione di uno spazio-tempo anticonvenzionale, orizzontalmente articolato, esplorato e percepito, negli sguardi incrociati che *Planet* ci offre attraverso la sua naturalità attiva:

Forti è una danzatrice emblematica di un momento della storia culturale in cui un nuovo naturalismo cerca quotidianamente di svelare i segreti del corpo e di varie ecologie. È una polemista di una generazione che indaga con curiosità e stupore il confine tra natura e cultura, e

che promette conforto ad ogni ritorno all'essenziale. Con i suoi studi sugli animali in gabbia, sulle piante da appartamento, sulle geometrie del corpo e sulle scoperte del bambino che matura; con il suo corpo compatto che formula e articola forme e movimenti confortevoli, dall'aspetto naturale ma avvincente da guardare; Forti fa della danza un altro strumento nell'ideologia del vivere organico (Banes 1987: 37).

Si può in questo senso indicare l'assonanza della sua pratica creativa con le immagini evocate da Deleuze e Guattari rispetto al "Divenir-intenso, divenir-animale, divenir-impercettibile":

I divenir-animale non sono né sogni né fantasmi. Sono perfettamente reali. Ma di quale realtà si tratta? Perché, se divenire animale non consiste nel fare l'animale o nell'imitarlo, è ovvio anche che l'uomo non diviene 'realmente' animale più di quanto l'animale non diventi 'realmente' qualche cosa d'altro. Il divenire non produce nient'altro che se stesso. [...] Il divenire può e deve essere qualificato come divenir-animale senza avere un termine che sarebbe l'animale divenuto (Deleuze-Guattari 2003: 341).

Sottolineando la sfida di questo "divenire-animale", in cui "si ha sempre a che fare con una muta, con una banda, con una popolazione, con un popolamento, insomma con una molteplicità" (Deleuze-Guattari 2003: 343). È forse a questa sfida che il lavoro di Simone Forti sta cercando da oltre sei decenni di dare una risposta.

BIBLIOGRAFIA

- ALLIATA V. (1975), "Simone Forti: performance a Milano", in *Domus*, 545, aprile, p. 55.
- AGAMBEN G. (2002), *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- AMBERSON D., PAST E. (2014), a cura di, *Thinking Italian Animals: Human and Posthuman in Modern Italian Literature*, Palgrave Macmillan, New York.
- BAKER S. (2000), *Postmodern Animal*, The University of Chicago Press, Chicago.
- BANES S. (1987), *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin, Boston.
- BENNAHUM N., PERRON W., ROBERTSON B. (2016), a cura di, *Radical Bodies. Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955-1972*, University of California Press, Los Angeles.
- BERGER J. (1980), "Why Look at Animals", in *About Looking*, Writers and Riders, London.
- BRAIDOTTI R. (2013), *The Posthuman*, Polity, Cambridge.
- BRANNIGAN E. (2022), *Choreography, Visual Art and Experimental Composition 1950s-1970s*, Routledge, New York.
- BREITWIESER S. (2014), a cura di, *Simone Forti: Thinking with the Body*, Hirmer Verlag, München.
- BRYAN-WILSON J. (2015), "Simone Forti Goes to the ZOO," in *October*, 152, primavera, pp. 26-52.
- CAFFO L., CIMATTI F. (2015), *A come animale. Voci per un bestiario dei sentimenti*, Bompiani, Milano.
- Id., SONZOGNI V. (2014), *Un'arte per l'altro. L'animale nella filosofia e nell'arte*, Graphe.it edizioni, Perugia.
- CELANT G. (1984), *Artmakers: arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano.
- COCCIA E. (2020), *Metamorfosi*, Einaudi, Torino.
- CYPSIS D. (2004), "Between the Conceptual and the Vibrational.

Dorit Cypis speaking with Simone Forti", in *X-tra*, 6, n. 5, estate.

D'AMATO A. (2021), "Movement as Matter: A Practice-Based Inquiry into the Substance of Dancing", in *Dance Research Journal*, 53, n. 3 dicembre, pp. 69-86.

DASTON L. (2004), "Intelligences: Angelic, Animal, Human", in *Thinking with Animals – New Perspectives on Anthropomorphism*, L. Daston e G. Mittman (a cura di), Columbia University Press, New York, pp. 37-58.

DELEUZE G, GUATTARI F. (2003), *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper Castelvechchi, Roma.

DERRIDA J. (2006), *L'animal que donc je suis*, Editions Galilée, Parigi.

DESPRET V. (2004), "The Body We Care for: Figures of Anthropo-zoo-genesis", in *Body & Society*, 10, n. 2-3, pp. 111-134.

CAGE J. (1974), "Empty Words", in *Empty Words. Writings '73-'78*, Wesleyan University Press, Middletown.

CELANT G. (1978), "Simone Forti", in *Parachute*, 11, estate, pp. 10-13.

FORTI S. (2021), "Danzare attraverso. Dialoghi interspecie negli Zoo Mantras di Simone Forti. Simone Forti intervistata da Maria Paola Zedda", in *Anjmot. L'altra filosofia*, 11, pp. 36-43.

Ead. (1974a), *Handbook in Motion*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax.

Ead. (1974b), "Dancing at the Fence", in *Avalanche*, 10, dicembre, pp. 20-23.

Ead. (1975), "A Chamber Dance Concert Translated", in *The Drama Review*, 19, n. 1, marzo, pp. 37-39.

Ead. (1977), "Simone Forti", in *Flash Art*, 72-73, marzo-aprile, p. 13.

Ead. (1978), "Bicycles", in *Dance Scope*, 13, n. 1, autunno, pp. 44-50.

Ead. (1980), "Home Base", in *Contact Quarterly*, 5, n. primavera/estate, pp. 6-10.

Ead. (1984), "Full Moves: Thoughts on Dance Behaviors", in *Contact Quarterly*, 9, n. 3, autunno, pp. 7-14.

Ead. (1997), "Reflections on the Early Days", in *Movement Research Performance Journal*, 14, primavera, s.i.p.

Ead. (2001), "Animate Dancing: A Practice in Dance Improvisation",

in *Contact Quarterly*, 26, n. 2, estate/autunno, pp. 32-39.

Ead. (2014), *Oh Tongue*, Beyond Baroque Books, Los Angeles.

FOSTER S. L. (2011), *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge, London.

FOSTER CASE P. (1947), *The Tarot: A Key to the Wisdom of the Ages*, Macoy Publishing Company, Richmond.

GROSZ E. (2011), *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*, Duke University Press, Durham.

HARAWAY D. J. (2007), *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

KUBISCH C., "Music and dance; new tendencies in New York, part 1", in *Flash Art*, 58-59, novembre, pp. 26-30.

LAMBERT-BEATTY C. (2004), "More or Less Minimal: Six Notes on Performance and Visual Art in the 1960s", in *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, a cura di A. Goldstein e L. Mark, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

LISS C. (1973), "Show me your dances... Joan Jonas and Simone Forti talk with Carla Liss", in *Art and Artists*, 8, n. 7, ottobre, pp. 14-21.

LORENZ K. (1966), *On Aggression*, New York: Harcourt, Brace, and World; traduzione dell'originale LORENZ K. (1966), *Das sogenannte Böse: zur Naturgeschichte der Aggression*, Borothen-Schoeler, Vienna; traduzione italiana LORENZ K. (1969), *L'aggressività*, Il Saggiatore, Milano.

MORSE M. (2016), *Soft is fast. Simone Forti in the 1960s and after*, The MIT Press, Cambridge.

PHELAN P. (a cura di) (2012), *Live art in LA. Performance in Southern California, 1970-83*, Routledge, New York.

PIROTTO M. (2013), "Simone Forti tra 1968 e 1979: uno 'stato di enchantment'", in *Il castello di Elsinore*, 68, pp. 35-56.

POLA F. (2010), "Spazi e azioni di una creatività veloce", in BARBERO L. M., POLA F. (a cura di), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, Electa, Milano, pp. 101-145.

Ead. (2019), "Simone Forti", in *Artforum*, 17, n. 5, gennaio.

RAMOS F. (2016), a cura di, *Animals*, MIT Press, Cambridge.

RUBIUV. (1974), "Musica e danza in U.S.A.: Fabio Sargentini intervistato da Vittorio Rubiu", in *DATA*, 4, n. 13, autunno, pp. 26-25.

SOMMERS P. (1980), "Simone Forti", in *The Washington Post*, 20 October.

Ead. (1981), "Simone Forti's 'Jackdaw Songs'", in *The Drama Review*, 25, n. 2, estate pp. 124-126.

STEFFENS P. (2012), "Forti On All Fours. A talk with Simone Forti", in *Contact Quarterly*, 37, n. 1, inverno / primavera.

VOLPI M. (1968), "Intervista a Simona Forti Whitman", in *Marcatre*, 43-45, pp. 214-217.

WADAT. (2018), "Simone Forti by Tashi Wada", in *BOMB*, 144, estate, pp. 86-96.