ALESANDRA BORSETTI VENIER

Anni '70 a Firenze

RICORDI SPARSI DI UNA PRATICANTE

Ho accettato con entusiasmo l'invito a "raccontare" della mia sperimentazione teatrale e artistica negli anni settanta a Firenze, ma ora che mi accingo a scrivere mi rendo conto che i ricordi si rifiutano di essere messi in fila in una precisa esposizione. Sono così profondamente radicati allo spirito e alla carne, oltre che essere legati al tempo della giovinezza! Ricordi che si fanno perfino dolorosi, e ne sono stupita, perché non me l'aspettavo. E dato che si ostinano a non voler seguire una diligente scaletta, premetto che mi lascerò guidare da criteri più personali ed emotivi che critici o storici.

Dunque, negli anni settanta avevo più o meno vent'anni, un matrimonio già finito e un figlio, Gianluca, nato nel '68. Dalla mia terra d'origine il Friuli, ero "sbarcata" per la prima volta nel '66 a Firenze per l'alluvione, e l'aver incontrato la città e i suoi abitanti in un momento così estremo mi aveva portato a sentirmi "di casa" tanto che, qualche anno dopo, mi ci sarei trasferita definitivamente.

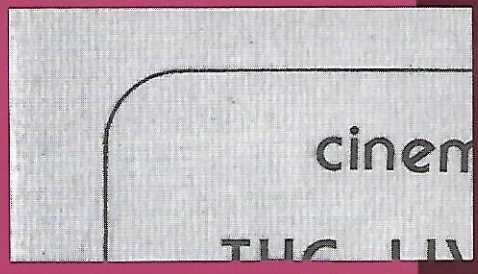
Il clima culturale della città era straordinario e vitale, grazie alla circolazione di energie creative in ambiti artistici diversi, sempre aperti all'incontro e al confronto, pur tra convergenze e divergenze che si esprimevano in lunghe sessioni a tavola tra bruschette e chianti nella casa di qualcuno a turno, o nelle case del popolo oppure durante le inaugurazioni in gallerie e spazi alternativi. Erano occasioni di vero confronto tra poeti, filosofi, artisti visivi, musicisti, critici letterari e critici d'arte, tutti accesi in animate discussioni sui fenomeni conflittuali espressi dalle neoavanguardie culturali: personalmente ero orientata verso la concezione di un'espressione artistica più comunicativa in contrapposizione a chi difendeva il carattere individualistico e solitario della ricerca. Era frequente anche la denuncia sul rischio di isolamento, e quindi delle possibilità di confronto, della realtà fiorentina e toscana dalla ricerca artistica internazionale. Un rischio che nel tempo è divenuto sempre più tangibile tanto che, dagli anni ottanta, la sperimentazione artistica, pur presente in questa città, è pressoché sconosciuta o assente sia in ambito nazionale che internazionale.

tra arte e teatro

L'uso del corpo nell'arte contemporanea

Proprio all'inizio degli anni settanta, parallelamente ai miei studi di psicologia, è cominciata la passione verso l'arte contemporanea, e in particolare per la poesia visiva, caratterizzata da un forte impegno ideologico oltre che da una profonda critica al sistema politico, e con i connotati di attività interdisciplinare. Avevo conosciuto Eugenio Miccini e il gruppo dei poeti visivi caratterizzato oltre che dall'impegno civile e dalla "lotta poetica" anche dalla capacità di organizzare – e quindi autogestire – mostre, spettacoli, *performance*, dibattiti e pubblicazioni.

Vari e diversi sono stati gli eventi chiave che mi hanno affascinato: il primo *flash* è stato la scoperta di Ketty La Rocca (1938-1976), antesignana dell'intermedialità e di molte pratiche attuali come le installazioni, il video e il linguaggio televisivo, i testi nonsense, il libro d'artista per immagini fino alle prose poetiche che accompagnavano le sue mostre. Ricordo ancora molto bene la tensione viva sviluppata dalle sue azioni, come le *performance* sul tema delle mani: indagava il loro linguaggio preverbale riferendosi esplicitamente al mondo femminile. Erano gli anni dell'autocoscienza femminista, e la riflessione sul corpo assumeva un'assoluta



centralità nella ricerca delle donne artiste, e in particolare di alcune che ho seguito fin dalle prime *performance*, come Marina Abramovic, Valie Export e Gina Pane.
Attraverso la Body Art, il corpo poteva realizzare un "ponte" fra interno ed esterno, per produrre dichiarazioni di grande forza espressiva. Il più delle volte si toccavano argomenti molto intimi come quello della sfera affettiva e dell'identità, mettendo in crisi i valori della società, la bellezza e l'estetica di genere, la gioventù e la sessualità, vivendo realtà di dolore estremo e di penosa emarginazione.
Che il corpo potesse divenire materiale integrante di un "rituale" per indagare i propri limiti, fu per me una scoperta esaltante. Decisi che da quel momento avrei sperimentato la possibilità di essere "soggetto e oggetto dell'opera" per esprimere le motivazioni della mia ricerca artistica. Comunque, il teatro continuava ad appassionarmi...

L'influenza di Pasolini e il suo Manifesto per un nuovo teatro

Dopo essermi trasferita a Firenze, quando ritornavo "in visita" ai miei genitori a Sacile, il paese del Friuli dove sono nata, a volte mi capitava di incontrare il mio anziano professore di lettere. Diceva di aver conosciuto bene Pier Paolo Pasolini (1922-1975) fin dagli anni quaranta. Sapevo che era un piacere per lui, intellettuale impegnato, ricordare gli anni gloriosi della sua vita – come li definiva – e farlo parlare di teatro... Fu grazie ai suoi suggerimenti che iniziai a leggere i testi della "tragedia borghese in versi" che Pasolini concretizzò alla fine degli anni sessanta. Con questo lavoro Pasolini iniziò una nuova riflessione sul ruolo del teatro nella società attuale da una parte e, dall'altra, sul rigore tecnico-etico dell'attore. Quando Pasolini lanciò su «Nuovi Argomenti» un clamoroso attacco all'*establishment* dello spettacolo con il suo *Manifesto per un nuovo teatro*, il misticismo teatrale nel quale ero immersa ebbe un tracollo. Pasolini affermava, anche se in modo provocatorio, l'inconsistenza di qualsiasi forma teatrale esistente.
«Il teatro che vi aspettate, anche come totale novità, non potrà mai essere il teatro che vi aspettate. [...] una cosa che vi aspettate, in qualche modo c'è già». La finalità del *Manifesto* era, paradossalmente, di dimostrare che «il teatro dovrebbe essere ciò che il teatro non è». L'analisi di Pasolini mi colpì come una diagnosi di morte. Dopo il suo *Manifesto* tutto quel che riguardava il teatro sembrava ormai superato e sopravvivente.

Messa in discussione del teatro

La riflessione, da una parte sul ruolo del teatro nella società e, dall'altra, sul rigore tecnico-etico dell'attore, innescò in me una messa in discussione del teatro stesso. Capivo bene il rischio insito nel concetto di "sacralità del teatro" che aleggiava dominante tra i "sacerdoti" dell'avanguardia teatrale e nei loro gruppi. Portavano in Toscana spettacoli dall'Europa e dagli Stati Uniti e li "calavano" in due luoghi storici come il Teatro Rondò di

Bacco a Firenze e Il Piccolo Teatro a Pontedera. Erano Jerzy Grotowski con il suo Teatr Laboratorium dalla Polonia, Eugenio Barba con l'Odin Teatret dalla Danimarca, Peter Brook dall'Inghilterra, Peter Schumann con il Bread & Puppet, Judith Malina e Julian Beck con il Living Theatre dagli Usa, e ancora Augusto Boal con il Teatro dell'Oppresso (TdO) da San Paolo del Brasile.

Sentivo il fascino dell'idea di un teatro sacro cui erano chiamati a partecipare intensamente attore e spettatore. In questa direzione si collocava anche il viennese Hermann Nitsch e il suo "Orgien und Misterien Theater", che vidi in azione nel chiostro delle Oblate a Firenze. L'Omt era una nuova forma di arte totale (*Gesamtkunstwerk*) che coinvolgeva e sconvolgeva tutti i sensi, in cui lo squartamento di animali morti sul corpo degli attori, il sangue, le viscere, corrispondevano alle pulsioni sadiche presenti in ciascuno di noi, ma nell'agirli l'artista li oggettivava, producendo l'effetto catartico della tragedia greca.

Tuttavia, la diagnosi pasoliniana sul teatro antiborghese mi faceva sospettare che tale presunta sacralità del teatro si fondasse sulla ideologia della rinascita di un teatro primitivo, originario e compiuto come un rito propiziatorio.

Nel fermento teatrale extra-istituzionale nacquero esperienze significative che videro una generazione di attori-autori ripensare il proprio ruolo e i propri modelli, per costruire un circuito alternativo in cui sperimentarli: nell'ampio spettro degli artisti operanti in quegli anni, ricordo con ammirazione Carlo Cecchi che con il suo Granteatro a Firenze intende-

A. Borsetti Venier e T. Larsen dell'Odin Teatret
Parata per S. Luce (Pi) 1977

va ironizzare sul più prestigioso teatro italiano allora attivo, il Piccolo Teatro diretto da Giorgio Strelher a Milano; I Magazzini Criminali, Carlo Quartucci, Rino Sudano, ma soprattutto Leo De Berardinis e Perla Peragallo. Nel panorama di questi gruppi, la forma cooperativistica fu la più diffusa, per motivazioni politiche e ideologiche prima ancora che burocratiche: infatti, tale scelta accentuava la partecipazione paritetica dei membri al processo creativo, eliminando la tradizionale figura dominante nel teatro italiano dell'epoca, quella del regista.

Fuori dal teatro

Nel 1974, un amico che studiava a Bologna, mi parlò con entusiasmo di Giuliano Scabia e del suo cosiddetto "teatro a partecipazione". Già a partire dal 1969 Scabia aveva effettuato a Torino delle "azioni di decentramento" in collaborazione col locale Teatro Stabile, attività che confinavano col sociodramma e si fondevano con la militanza politica e l'azione sociale. Il "teatro a partecipazione" aveva portato Scabia a esperienze determinanti come quelle nel manicomio di Trieste, nelle scuole e nelle periferie metropolitane, sempre però appoggiandosi a un'istituzione committente. La ricerca di un punto di equilibrio tra la forza vitale dell'innovazione e della sperimentazione, e la presenza dell'istituzione, teatrale e non, con la quale si metteva spesso in posizione polemica, era un po' la cifra del suo modo di operare.

L'amico bolognese mi propose e mi convinse a seguire Scabia sull'Appennino reggiano durante gli spostamenti dello spettacolo *Il Gorilla quadrumano*. Ogni giorno, Scabia e i suoi studenti, si spostavano tra i paesi per interagire con le comunità che lì vivevano. Ma in quei luoghi non si rappresentava solo un'antica commedia popolare, né si coinvolgevano gli abitanti soltanto in un evento festoso collettivo. Si progettava e si viveva un'esperienza umana e politica, che si arricchiva attraverso il rapporto stretto con l'esperienza, la memoria della comunità, i suoi linguaggi espressivi e la comprensione del loro funzionamento. Si imparava ad ascoltare in maniera corretta la cultura diversa, subalterna, in un atteggiamento di rispetto e reciproco scambio.

Tornai a Firenze con una carica nuova: volevo mettermi alla prova. Sarei stata in grado di mettere in moto quei nodi di transito di energie e di contaminazioni artistiche così fuori dai canoni? Una bella sfida e mi preparai a uscire allo scoperto. Le prime esperienze furono di "animazione teatrale" nelle scuole. Conobbi Mario Piatti un musicista-inventore che costruiva strumenti musicali con gli oggetti più impensabili e disparati, e che si occupava di pedagogia musicale scrivendo canzoni per uso didattico. Insieme decidemmo di produrre uno spettacolo ispirato ai racconti di Giovannino perdigiorno di Gianni Rodari. Coinvolgemmo degli amici attori, con alcuni dei quali costituii più tardi il Gruppo Itinerante,

A. Borsetti Venier,
Scritturaluce 1977, foto Fabre

e portammo lo spettacolo in Piazza Savonarola a Firenze chiamando decine di scuole con genitori e ragazzi: l'obiettivo era che qualunque spettatore, bambino o adulto, potesse diventare protagonista e trasformarsi in soggetto di "azione", di "presenza", di "esperienza". Tra gli spettatori, quel giorno, c'era Alessandro Benvenuti che aveva invitato il fotografo Carlo Fabre a documentare un evento particolare organizzato da una persona "particolare", la sottoscritta. L'incontro fu speciale tanto che Borsetti & Fabre divennero la sigla con cui lavorammo insieme come artisti fino al 1995, anno della sua morte.

L'esperienza con l'Odin Teatret

Nel 1974 era nato in Toscana un centro di eccellenza che accoglieva produzioni sperimentali di gruppi teatrali internazionali: il Piccolo Teatro di Pontedera. Ci arrivai la prima volta nel 1976 per vedere lo spettacolo *Come! And the day will be ours* dell'Odin Teatret, che allora era un piccolo gruppo di uomini e donne provenienti da nazioni diverse, pressoché sconosciuti in Italia, guidati dal regista Eugenio Barba. Rimasi impressionata dal valore alternativo del loro teatro: una prassi insieme di disciplina e rivolta. Tramite impulsi sensoriali e allusioni espresse con raffinatezza estetica, lo spettatore si sentiva coinvolto con tutti i sensi, quasi messo alla prova, per la durata effimera dello spettacolo; ma era di tale forza l'evento vissuto che, inconsapevolmente, si radicava in profondità, trasformandosi in memoria.

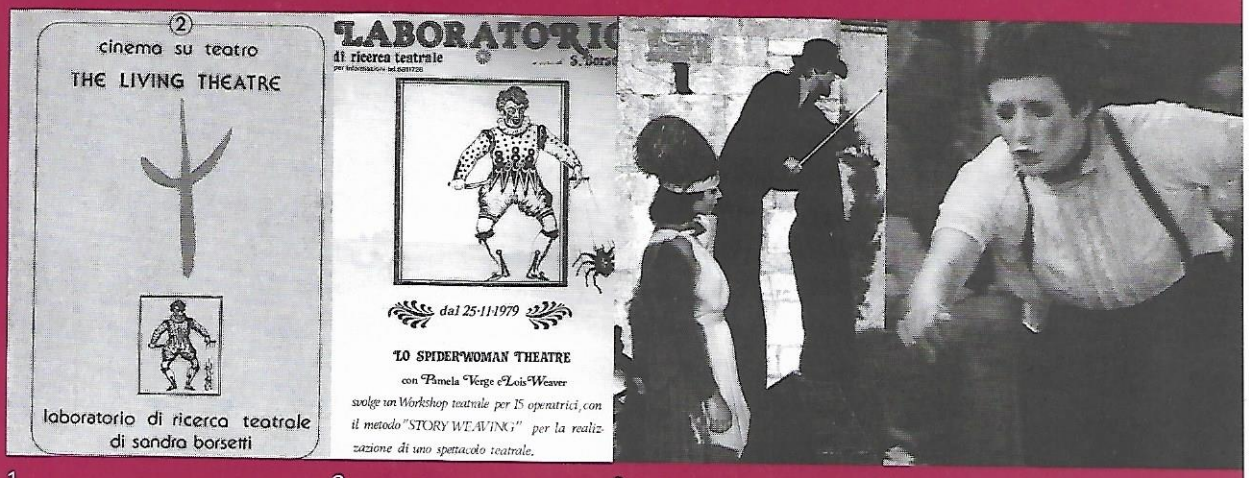
Poi ci fu l'occasione di poter lavorare con il gruppo: avevano aperto uno *stage* sulle tecniche per "l'arte dell'attore" cui poteva partecipare solo un numero limitato di persone. Fummo in dieci ad essere scelti e ci venne chiesta la disponibilità più assoluta di tempo. Ci trasferimmo in un cascinale tra le colline pisane, e iniziò con la guida degli attori quell'apprendimento del sapere teatrale, sia artigianale che tecnico, che si costruisce soprattutto attraverso una ricerca e una prassi individuale. In solitudine e in silenzio, come monaci in ritiro, iniziò un *training* fisico e spirituale che ci doveva portare, attraverso le rappresentazioni della nostra intimità, alla sua stessa messa in scena. Circa un mese dopo, gli attori dell'Odin e i "nuovi" attori fecero insieme una serie di azioni nel paese di Santa Luce vicino a Pontedera. Rimasi con il gruppo per diversi mesi e li seguii in varie città italiane, e a Holstebro in Danimarca.

Da quell'esperienza ho avuto vari insegnamenti che considero dei "doni" che mi hanno profondamente maturata sia come persona che come artista: avevo acquisito la forza di mostrarmi totalmente aperta e vulnerabile al pubblico, di mettere in scena la mia vita per prenderne le distanze. Tematiche e modalità che ispirarono profondamente le mie azioni performative di body artista.

Nascita del Laboratorio di ricerca teatrale

Dall'esperienza con l'Odin avevo capito che servivano nuove e "irregolari" pratiche artistiche che avessero per prima cosa una forte capacità di invenzione e di coinvolgimento di un pubblico, non solo specializzato e quindi pronto, ma anche che agissero in modo imprevedibile, giorno dopo giorno, nei luoghi più estranei al teatro e all'arte.

Soprattutto in Toscana, le case del popolo e i circoli Arci potevano diventare questi luoghi di confronto. Intanto a Firenze avevo fondato il Gruppo Itinerante che produceva spettacoli teatrali e aperto il mio primo Laboratorio di ricerca teatrale, dove poter sperimentare nuovi rapporti artistici e nuove relazioni. Il Laboratorio si spostava nei luoghi delle



1 2 3 4

1 Copertina del libro The Living Theatre, Ed. Laboratorio Borsetti 1980
2 Laboratorio Borsetti - Spiderwomen Theatre, 1979 (Circolo Enel Firenze)
3 A. Borsetti Venier e T. Larsen dell'Odin Teatret, Parata per S. Luce (Pi) 1977
4 A. Borsetti Venier e il Gruppo Itinerante, Rufina (Fi) 1977, foto Agus

città dove era possibile raccogliere le esperienze teatrali locali, intrecciandole con quelle nazionali e internazionali. Primaria era la ricerca dei principi transculturali che stavano alla base dell'arte dell'attore e dell'indagine su cosa precedesse e rendesse possibile l'arte del teatro. La sperimentazione diventava comportamento. Predominava il principio di "diventare ciò di cui si parla". Fondamentale fu la scoperta dell'Atelier di Charles Dullin (1885-1949) e lo studio dei suoi scritti che avevano come epicentro il lavoro dell'attore e, con esso, "i modi" d'esistenza del teatro: «Prima di saper fare occorre saper essere». Non è un caso che Artaud sia stato tra i suoi primi allievi.

A metà degli anni settanta il Laboratorio di ricerca teatrale svolgeva le sue sperimentazioni in vari circoli Arci e case del popolo di Firenze (XXV Aprile, Andrea del Sarto, Affratellamento) e in quella di Settignano. Fummo accolti come si accolgono sempre "i giovani artisti", con preoccupazione e anche un po' di diffidenza: eravamo sicuramente considerati degli "alien" dai compagni tesserati. Tuttavia la loro disponibilità fu sempre e comunque molto apprezzata. Ottenemmo più attendibilità con l'apertura di corsi di tecnica e improvvisazione teatrale anche in collaborazione con l'Università di Firenze, in particolare con la Facoltà di Pedagogia attraverso Idana Pescioli e con la Facoltà di Architettura attraverso Fabrizio Fiumi. Nel 1978 con un gruppo dei suoi studenti dell'ultimo anno, tra i quali desidero ricordare Efi Xiru, oggi architetto ed eccellente regista ad Atene, ideammo una *performance* sullo spazio scenico trasformando Piazza San Marco da luogo pubblico a luogo privato. Con gli studenti venne allestito un bagno all'aperto dove le persone che passavano potevano farsi lavare dagli studenti-attori, fare lo shampoo o un massaggio... L'azione intendeva infrangere le norme del comportamento sociale facendo leva sull'imbarazzo di un coinvolgimento in

un ambito equivoco. Io, contemporaneamente, con i trampoli dentro una grottesca armatura di gomma piuma su una specie di gigantesco cavallo, attiravo e guidavo le persone verso il centro della piazza. Fu un esame *sui generis*.
Quando, nel 1985, Atene divenne la prima capitale europea della cultura, Efi Xiru mi invitò tramite Melina Mercuri, ministro della Cultura, a portare nella città delle azioni performative negli spazi pubblici. E per un mese realizzai "uscite a sorpresa" coadiuvata dai numerosi partecipanti al Laboratorio di ricerca teatrale, il primo aperto ad Atene. Per la documentazione furono coinvolti vari fotografi tra cui Baboussis, Atanassopuolos e Fabre. I materiali di documentazione relativi agli eventi realizzati ad Atene, un diario di lavoro e un libro d'artista si trovano presso l'archivio Borsetti&Fabre.
Attraverso la programmazione di eventi, incontri con gli artisti guida di quel periodo, *stages* con esperti, proiezione di film e pubblicazione di documenti mi interessava verificare la possibilità di una educazione globale, partendo dalla memoria dell'attore come materiale creativo, per poi attraversare la nascita delle sue emozioni, della sua "sincerità" e "sensibilità".
È in questo clima di democratizzazione delle idee, diffuso grazie anche all'utilizzo del ciclostile o a quello artigianale di macchine da stampa offset, che sono nate le riviste della neoavanguardia e le pubblicazioni alternative. Ho ritrovato alcune locandine dell'epoca stampate al ciclostile con i calendari di varie iniziative del Laboratorio: dagli *stages* sull'"*education corporelle*" alla programmazione presso il Circolo Enel di Firenze di "film sul teatro". Grazie alla disponibilità di Ludwik Flaszen, collaboratore di Grotowski, vennero proiettati i film in super 8mm degli spettacoli storici del Teatr Laboratorium che avevano avuto in Italia poche rappresentazioni e per un numero limitatissimo di spettatori.
Capivo l'urgenza di lavorare al rapporto tra il "fare teatro" e l'informazione, così progettai e realizzai una collana a tiratura limitata di quaderni *work in progress* dedicati di volta in volta a un gruppo teatrale con vari documenti di lavoro: il n. 2, per esempio, venne dedicato al Living Theatre per il quale Judith Malina mise a disposizione testi e poesie inedite con disegni preparatori dell'*Antigone*. Forse erano le prime avvisaglie della mia futura professione di editore che ebbe inizio nel 1985 con la fondazione della casa editrice Morgana edizioni.

Gli anni settanta, hanno avuto numerose definizioni ma quella che preferisco è "decennio di passioni". Come tutti i periodi veramente vitali, ha dato molto più di quanto non abbia ricevuto in termini di analisi storiche e critiche. In questo decennio si è consumata la prima fondamentale crisi esistenziale ed estetica verso le radici del nostro io e dell'ambiente dentro cui ci muoviamo. È iniziato l'itinerario verso le radici profonde di una cultura, la nostra, ma anche di quelle che non conosciamo, e di quelle di chi ci sta accanto. Un itinerario, come scrive Scabia, di «ricerca e interrogazione, anziché di risultato e risposta».