

Julia Varley  
PERCHÉ MAGDALENA

*La rete*

Patricia Ariza, regista e attrice del Teatro La Candelaria di Bogotá, durante una conferenza a Cuba in cui commentava il «Plan Colombia», il piano degli Stati Uniti ufficialmente redatto per combattere il traffico di droga, raccontava del suo lavoro con i festival, spettacoli e azioni di strada con giovani dei quartieri marginali, con sfollati, prostitute, disoccupati e tutte quelle persone spregiatamente chiamate *desechables* (rifiuti). Patricia, nella sala della Casa de Las Américas all'Avana, sosteneva che oggi non abbiamo nessuna chance di combattere al livello della grande politica con le sue stesse armi, discorsi e organizzazioni. La nostra lotta deve essere fatta di piccole azioni che privilegino i rapporti e le motivazioni personali e che al momento possono sembrare irrisorie.

Le sue parole potevano sorprendere chi conosceva il suo passato di impegnata militante comunista che ha vissuto molti anni minacciata di morte. A me erano familiari. Ci siamo incontrate spesso per discutere dei nostri percorsi comuni, del suo nel Teatro La Candelaria, del mio nell'Odin Teatret, del nostro nel Magdalena Project. Siamo cambiate? Sono mutati i nostri ideali giovanili e il nostro impegno? Non credo. Apparentemente è cambiata la forma con cui cerchiamo di realizzarli senza soccombere ai tempi. Per lei La Candelaria, come per me l'Odin Teatret, e per entrambe The Magdalena Project sono ambienti – costituiti da una rete di contatti e attività che negli ultimi anni spesso sono confluiti in impensabili progetti. Troviamo in questi ambienti il terreno fertile in cui iniettare senso alle nostre piccole azioni irrisorie che non sembrano influire sull'andamento della storia.

Qualche anno fa, a uno dei festival Voix de Femmes, in Belgio, la direttrice artistica, Brigitte Kaquet, parlava di creare un ponte per

unire le donne che aveva invitato: quelle che cantano e quelle che piangono. Le cantanti provenivano da molti paesi africani, del Medio Oriente e del continente americano; quelle che Brigitte chiamava donne che piangono erano sorelle, mogli e madri di *desaparecidos*, persone fatte sparire con la forza. Pensavo che questo fosse un fenomeno di paesi lontani dominati da dittature, e invece le madri belghe di bambine rapite da pedofili, le sorelle di ragazzi dell'ex Jugoslavia, le figlie di militanti curdi mi hanno fatto riconoscere una realtà ben vicina. Il tema di culture in resistenza del festival era affrontato nei concerti e nelle assemblee, e Brigitte cercava dei modi per mettere in connessione questi diversi aspetti.

Alcuni mesi prima ero stata a Mostar, in Bosnia, dove avevo visto nel fiume Neretva i resti dello storico, scultoreo ponte da cui i giovani locali si tuffavano come dimostrazione del loro coraggio e che, fino ad alcuni anni prima, aveva allacciato gli ortodossi ai musulmani, i ricchi ai poveri, una parte all'altra della città. Il ponte era stato distrutto durante una delle guerre dell'ex Jugoslavia. L'ordine di bombardarlo era stato dato da un ufficiale che prima era stato regista di teatro e che aveva messo in scena testi di Bertolt Brecht.

Sentendo parlare Brigitte di un ponte come via di contatti e rapporti, ricordai Mostar e pensai che dovevamo costruire i nostri legami in un materiale che non si lasciasse bombardare: una sostanza fluida che quando si cerca di afferrare è già cambiata. Una rete di persone, un ambiente, come per me sono l'Odin Teatret e The Magdalena Project, è questo: relazioni che rimangono vive, anche se gli edifici crollano.

Come molti miei amici latinoamericani, credo in modo ossessivo all'importanza della memoria. Ho raggiunto l'età in cui muoiono persone vicine e ho bisogno di far continuare la loro vita nei pensieri e nei ricordi. Penso che è mia responsabilità far conoscere alcune donne che mi sono state di esempio e scovare per loro un posto anche nella storia del teatro scritta da altri. È uno dei motivi per cui accolgo la sollecitazione di Mirella Schino per questo articolo sul Magdalena Project per «Teatro e Storia». Ho già scritto e ripetuto molte volte i motivi che mi hanno portata a essere una partecipante attiva di questa rete di donne del teatro contemporaneo, e mi sembra che non siano più interessanti da sentire. Eppure, per situare storicamente queste donne e le loro esperienze, mi rendo conto che è importante descrivere alcune delle tappe fondamentali della nostra attività comune. Prima, però, voglio ricordare alcune di loro.

*Storie di mare*

Un gruppo di persone è riunito sulle rocce di una spiaggia del Pacifico. Siamo nel Nord del Cile. Hanno molti fiori e delle ceneri in mano. A un tratto un'onda impetuosa bagna il gruppo, portando via con sé le ceneri. «Maria ha voluto salutarci da grande attrice, ci ha lasciato con un suo ultimo atto plateale», dicono i presenti ridendo. Ora Maria Cánepa riposa nel mare. Aveva più di ottant'anni quando ha risposato per la seconda volta il suo secondo marito, Juan, di trent'anni più giovane di lei. Era una nota e premiata attrice del teatro tradizionale cileno, nata nel 1921 e morta il 27 ottobre 2006. Durante la dittatura di Augusto Pinochet insegnava dizione alle mogli dei *pobladores* arrestati. Sembrava un inconsueto esercizio di sterile tecnica, ma questa pratica ha dato alle donne la sicurezza, il tono e il volume di voce per parlare pubblicamente durante le riunioni al posto dei mariti. Mi raccontava della morte di Pablo Neruda e mi portò a visitare la tomba segreta di Salvador Allende. Su mio invito, Maria partecipò a un festival Transit a Holstebro dal tema «Teatro – Donne – Generazioni». Per prepararsi allo spettacolo, andò dal parrucchiere; poi, con la sua voce suggestiva e commovente, lesse poesie di autori cileni. Una giovane, dopo averla ascoltata, mi disse: «Ho capito perché mia nonna, ogni domenica, usava la tovaglia più bella. D'ora in poi cercherò di fare teatro in questo modo».

Dall'altra parte del mondo, in Nuova Zelanda, una donna passeggia in riva al mare. È una spiaggia familiare. Lì ha camminato tante volte uscendo dal capannone dove lavorava assieme al marito con un gruppo di giovani teatranti. Su questa stessa spiaggia ha preparato gli incontri e i festival di Magdalena Aotearoa, la rete di donne di teatro di cui è fondatrice e direttrice artistica. Ieri avrebbe festeggiato il compleanno del marito morto, improvvisamente, quattro anni fa. Con lui aveva condiviso le prime avventure teatrali negli anni Settanta, viaggiando in America e in Europa per imparare. Con lui era stata per la prima volta all'Odin Teatret, presentando uno spettacolo assieme a Deborah Hunt, la collega con cui costruiva maschere in seminari in tutto il mondo. La figlia è adulta, ha lasciato casa, ha un lavoro e un compagno accanto a lei. L'attività del gruppo di teatro e della rete di donne, che ha forgiato infondendo valori di resistenza e creatività, potrebbe continuare anche senza di lei. Mentre cammina, Sally riflette su come togliersi la vita. Sally Rodwell portava sempre una bombetta e calze a strisce. Aveva uno spiccato senso dell'umorismo e lottava come una tigre per i propri diritti e quelli altrui. Orga-

nizzava festival, redigeva riviste: era forte, ma senza il suo compagno non ha voluto continuare. Sally è morta suicida il 15 ottobre 2006, a cinquantasei anni.

Dopo la morte di Sanjukta Panigrahi, al primo incontro degli artisti dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology) siamo andati tutti su una spiaggia solitaria del Mare del Nord. Era il tramonto e, guardando le onde che si abbattevano grigie e instancabili sulla sabbia dello Jutland, abbiamo ascoltato il canto di Raghunath, suo marito. Sanjukta è morta nel 1997, a cinquantatré anni. Aveva contribuito a fondare una tradizione di danza classica indiana, l'Odissi. Danzava sulla scena e nella vita come una bambina e un guerriero. Sapeva passare, con una sola piroetta, dalla rappresentazione di un serpente alle gesta di un dio, dall'elefante inferocito a una fanciulla che si adorna con ghirlande di fiori. Negli spettacoli del *Theatrum Mundi*, l'ensemble dell'ISTA, condividevamo la rara esperienza e la susseguente meraviglia del dialogo fra generi spettacolari diversi e fra logiche artigianali simili. Il giorno dopo essere stati alla spiaggia, cominciarono le prove del nuovo spettacolo del *Theatrum Mundi*, *Quattro sonetti per Sanjukta*. Nella scena finale, in cui non sentivo più i passi e il suono dei campanellini alle caviglie di Sanjukta, guardai il viso di Mr. Peanut, il personaggio con la testa a teschio che riposava fra le mie braccia come un bambino. Sentii una fitta al petto per la consapevolezza di quanto tutto fosse diverso. Il dolore più forte, però, fu accorgermi che, nonostante l'assenza di Sanjukta, il nuovo spettacolo cresceva con vitalità.

Melissa, nello spettacolo *Opera Rap*, era la ragazza di un giovane ucciso del quartiere povero della Crucecita a Bogotá. Il giovane aveva sempre desiderato vedere il mare. Così, i suoi amici lo hanno dissotterrato e, dopo una notte passata nei bar sostenendo il cadavere come un ubriaco, lo hanno caricato su un autobus per portarlo fino alla costa. Poi sono tornati alla capitale in montagna. Melissa, diciassettenne e incinta di sette mesi, era venuta assieme al suo gruppo di giovani cantanti rap colombiani alla seconda edizione del festival Transit dedicato al tema «Teatro – Donne – Politica». Con il suo pancione saltava più degli altri, cantava con più decisione, ballava senza sosta e insegnava con entusiasmo. Cantava contro i militari, contro il machismo, contro la violenza, vestita con una maglietta e pantaloni larghi che strascicavano per terra. Ho dedicato il terzo festival Transit sul tema «Teatro – Donne – Generazioni» a lei. Era di nuovo incinta quando è morta nel 1999 assieme al suo primo bambino in un incidente automobilistico. Andava al mare.

*Cronistoria*

La prima data della cronistoria ufficiale del Magdalena Project è il 1983. Nei documenti c'è scritto: nascita dell'idea. Ci trovavamo con vari gruppi di teatro a un festival a Trevignano, in Italia, organizzato dal Teatro di Fortuna, per creare uno spettacolo assieme, con la regia di Tage Larsen, attore dell'Odin Teatret. C'era il Grenland Fri-teater dalla Norvegia, il Cardiff Laboratory Theatre dal Galles, parte dell'Odin Teatret dalla Danimarca, Dominique Maurin dalla Francia, La Tartana dalla Spagna, e altri.

Ricordo (dico «ricordo»), perché ognuna di noi che ha partecipato agli inizi del Magdalena Project rievoca questo e altri aneddoti in modo lievemente diverso, e la storia è ormai consapevolmente costruita su mitologie personali) che, durante un pranzo, entusiaste della collaborazione in atto, abbiamo cominciato a sognare un altro incontro. Ci siamo dette, però, che alla prossima occasione non avremmo invitato i gruppi interi, ma solo le persone dei singoli gruppi che ci piacevano. Subito ci siamo rese conto che stavamo pensando alle donne dei gruppi. Erano loro che esprimevano coraggio, bellezza, curiosità; erano loro che sembravano avere qualcosa d'inespresso da dire, che cercavano, che erano pronte, decise e ostinate. Al tavolo eravamo Geddy Aniksdal (Norvegia), Helen Chadwick (Inghilterra), Brigitte Cirila (Francia), Anne-Sophie Erichsen (Norvegia), Jill Greenhalgh (Galles), Silvia Ricciardelli (Italia), Siân Thomas (Galles) e io (Danimarca): i nostri desideri, espressi a voce alta, a questo punto dovevano essere realizzati.

Avevamo intuito che erano soprattutto le donne dei gruppi a covare l'entusiasmo e il bisogno di confronto che un decennio prima avevano caratterizzato i gruppi di teatro che si incontravano per scambiarsi training e tecniche di improvvisazione. Ora erano le donne – soprattutto attrici – che facevano il lavoro più interessante, che si ponevano domande, si davano compiti concreti e guardavano al di là dell'orizzonte conosciuto. Spesso i registi – quasi tutti uomini – non erano all'altezza del ruolo dialettico richiesto, e non erano sufficientemente forti da opporre resistenza e incoraggiare le attrici a spiccare il volo. Ci chiedevamo cosa sarebbe successo se avessimo messo insieme queste donne, creando le condizioni per lavorare per la prima volta autonomamente e staccate dal gruppo di origine.

Jill Greenhalgh, a quel tempo attrice del Cardiff Laboratory Theatre (oggi divenuto Centre for Performance Research e traslocato da Cardiff ad Aberystwyth, ospite dell'università), raccolse la sfida di rea-

lizzare il desiderio espresso al pranzo di Trevignano. Assistita fra le altre da Gilly Adams, dopo varie iniziative locali, nel 1986 organizzò un festival a Cardiff chiamato «Magdalena». In quel periodo, infatti, lavorava come attrice al personaggio della Maddalena. Invitò trentasei donne da diversi gruppi di teatro europei e nord e sudamericani per prendere parte a una settimana di seminari e spettacoli, seguita da due settimane di lavoro comune su uno spettacolo da presentare alla fine. Jill è tuttora direttrice artistica del Magdalena Project e i suoi lavori più recenti includono *Water[wars]*, sulle guerre per l'acqua; *Las sin tierra*, sull'immigrazione attraverso lo stretto di Gibilterra, e un nuovo spettacolo che investiga il significato dell'omicidio di centinaia di giovani donne sul confine fra il Messico e gli USA.

A Cardiff, nel 1986, la maggior parte delle donne invitate erano attrici. Dalle sessioni di training mattutino in comune emerse un forte sentimento di solidarietà e condivisione: c'era spazio per formulare domande senza necessariamente aspettarsi risposte o dover difendere opinioni già formulate in precedenza. La viscerale conoscenza intuitiva e la caratteristica complementarità delle azioni che ci guidavano nel nostro mestiere ci aiutavano a incorporare creativamente i contrasti. Lo stimolo alla comunicazione era dato dall'esperienza teatrale e dal bisogno di crescita professionale.

Jill si rifiutava di dirigere e prendere decisioni con fermezza. Fin da allora lasciò alle difficoltà il compito di trovare il cammino da seguire. Furono altre a risolvere problemi come per esempio se far pagare agli spettatori lo spettacolo finale, esito della collaborazione. Avevamo lavorato in una vecchia fabbrica di patate vicino al porto e alla sede del Cardiff Laboratory Theatre, il Chapter Arts Centre. Mangiavamo tutte assieme in un salone al secondo piano e dormivamo in stanze affittate per l'occasione. Già sapevamo quanto fosse importante creare le condizioni d'incontro anche al di fuori delle sale di lavoro in ambienti accoglienti. Durante il festival si formò un gruppo attorno a Zofia Kalinska (attrice di *La classe morta* con la regia di Tadeusz Kantor), che qualche anno più tardi ha prodotto *Nominatae Filiae*, uno spettacolo con un cast internazionale; e, poco dopo il festival, Susan Bassnett (docente universitaria) pubblicò il libro *Magdalena*, edito da Berg.

Alla fine del festival del 1986 tenemmo il primo *round* (ronda), che è diventato da allora una tradizione. Una alla volta, sedute in circolo, ogni donna diceva quello che sentiva necessario e nella forma che sceglieva, senza possibilità di ribattere o fare altri interventi. Molte donne espressero gratitudine perché si erano rese conto che

non erano sole con i loro dubbi e le loro incertezze. Sentivano che tornavano rafforzate ai loro gruppi e che ora appartenevano a un ambiente in cui condividere le loro aspirazioni professionali.

Negli incontri successivi ci siamo chieste se esistesse un linguaggio «femminile» di teatro. Cercavamo di riconoscere gli elementi comuni nei nostri spettacoli e scambiavamo tecniche. Pensavamo alla pazienza, alla cura, all'intuizione, alla propensione all'emotività e ai rapporti personali come a caratteristiche femminili, e alla competitività, alla decisione, all'atteggiamento razionale come a caratteristiche maschili. Era importante imparare da altre donne e scoprire nella pratica processi di lavoro che potevamo condividere. Il senso di solidarietà ci permetteva di partecipare a improvvisazioni seguendo principi diversi da quelli che avevamo assorbito dai nostri rispettivi gruppi, di fare concerti con una composizione delle nostre diverse canzoni e di raggiungere, collaborando, risultati senza aver bisogno di risoluzioni da parte di organizzatori, direttori, consiglieri o coordinatori.

L'anno dopo, nel 1987, accogliendo il desiderio espresso da molte di volersi rincontrare, fu fondato ufficialmente il Magdalena come progetto. Ricordo Jill e me, a Milano, durante una tournée, che improvvisavamo proposte di logo per la carta intestata, che poi fu invece disegnata professionalmente da Marco Donati. Jill lasciò presto il Cardiff Laboratory Theatre per dedicarsi a tempo pieno al progetto che stava nascendo. Accanto all'organizzazione a Cardiff, con il suo consiglio di amministrazione, l'indirizzo e il telefono, fu istituito un gruppo consigliere internazionale che si riuniva una volta all'anno, speso, per rivedere le attività realizzate e pianificare altre per il futuro. La prima parte della riunione era dedicata a un giro di informazione in cui ognuna parlava della propria situazione personale e professionale del momento. Poi rivedevamo la pagina che enunciava gli scopi e gli obiettivi del Magdalena Project e passavamo a vagliare le attività.

Le prime discussioni sorsero alcuni anni più tardi, quando l'interesse delle donne attive nel Magdalena Project si rivolse alla regia. Per montare uno spettacolo, una regista deve lavorare con criteri obiettivi oltre che soggettivi, passare dalla conoscenza viscerale a una capacità narrativa, e saper comunicare l'intuizione in modo che altre persone possano seguire un filo di coerenza spettacolare e interpretarlo. Inoltre la regia implica un rapporto con il potere. Decidendo di fare regia, le attrici che erano a loro agio nel campo dell'azione scenica traslocavano in un terreno estraneo. Durante gli incontri «A Room of One's Own», organizzato da Geddy Aniksdal e Anne-

Sophie Erichsen in Norvegia, e «Unter Wasser Fliegen», organizzato da Kordula Lobeck in Germania, le diatribe furono considerevoli.

Regole prefissate non si adattavano alla pratica e al linguaggio che avevamo sviluppato fino ad allora all'interno del Magdalena Project. Come registe, cercavamo di non dirigere e guidare in senso pre-determinato. Volevamo accogliere le indicazioni che ci arrivavano dalla situazione e riconoscere le direzioni da seguire rispettando le necessità del mestiere. Volevamo scoprire un modo a sé stante e soprattutto nostro di fare regia e individuare le immagini che ci erano consone. Diventammo consapevoli che «femminile» non ha lo stesso significato di «donna»; che uno degli obiettivi principali del Magdalena Project era promuovere e incoraggiare la produzione delle *donne*, e che queste possono manifestare caratteristiche sia femminili che maschili nel loro fare teatro. Nei festival organizzati a Cardiff, Boston, Holstebro, Liège, Wuppertal, Buenos Aires, Porsgrunn, le discussioni furono risolte presentando frammenti del processo di lavoro e mettendoli in rapporto con i risultati emersi negli spettacoli. In questo modo evitavamo il giudizio e incoraggiavamo la curiosità. Non era più questione di incolpare una regista di aver manipolato le sue attrici o di criticare il risultato secondo principi estetici o ideologici. Cercavamo di capire quando le intenzioni rimanevano senza sbocco nello spettacolo e in che modo cogliere dalla diversità delle tendenze artistiche linguaggi che potessero ispirare.

Proprio per il desiderio di vedere tutti gli spettacoli che erano stati prodotti in quel periodo, organizzai nel 1992 il primo festival Transit all'Odin Teatret, a Holstebro. Nel programma non parlai di regia, ma di «conduzione» nel senso dell'energia condotta in elettricità. Da allora ogni due o tre anni organizzo a Holstebro una nuova edizione di Transit intorno a un tema specifico, con seminari, spettacoli, dimostrazioni, filmati e dibattiti, invitando circa centocinquanta donne fra artiste e partecipanti. I temi sono stati: 1. Registi e le dinamiche dei gruppi di teatro: cosa propongono le donne?; 2. Teatro – Donne – Politica; 3. Teatro – Donne – Generazioni; 4. Radici in transito; 5. Storie da raccontare. Già nel 1987 avevo ospitato due incontri del Magdalena Project a Holstebro, il primo per sviluppare un processo di regia collettiva che chiamai «maratona», e il secondo per approfondire uno scambio di tecniche vocali.

La passione per il lavoro vocale e il canto è stata presente nel Magdalena Project fin dall'inizio. Alcuni festival furono dedicati specificamente a questo tema, attirando cantanti professionali e musiciste, fra cui Helen Chadwick, Brigitte Cirla e Stella Chiweshe, che

collaboravano con concerti e composizioni a Cardiff, a Holstebro e soprattutto al festival Voix de Femmes a Liège e Bruxelles, in Belgio. Da questi eventi è nato uno dei sogni del Magdalena Project: mille donne che cantano insieme una sola canzone in un luogo preciso come gesto politico o sociale. Ricordo come un lavoro vocale condotto a Holstebro da Beatriz Camargo (Colombia) finì in un mare di lacrime per le partecipanti, quasi quanto una sessione guidata da Gilly Adams e Helen Chadwick sul tema dei padri. La voce proveniva dall'intimo e risvegliava energie misteriose; il canto collettivo incanalava l'emotività piena di dolore per trasformarla in una forza dirompente da usare in scena.

Gradualmente, con gli anni, l'attenzione si è di nuovo spostata: dopo il training e la regia – ovvero il *come* fare spettacoli –, ci siamo concentrate su *cosa* il nostro teatro dice e *dove* lo situiamo. Il bisogno di «prendere posizione» verso gli eventi del mondo ha, per noi, ridato senso alla parola «politica». Per essere «politico», il teatro non era più dipendente da ideologie o linee di partito come negli anni Settanta, né era agit-prop, ma rifletteva le scelte di donne che lo facevano in quartieri emarginati e poveri, fra i disoccupati, in paesi in guerra, in ospedali psichiatrici, in prigioni, nelle scuole. A Wuppertal, Kordula Lobeck riunì in un solo spettacolo giovani disoccupati di Marsiglia, cantanti rap di Bogotá, carcerati ed ex-carcerati di Milano, pazienti autistici dell'ospedale psichiatrico di Bethel. La complessità dell'intervento in situazioni e realtà estreme, dove la comunità sociale sembra non essere più possibile, ci faceva riscoprire un potere quasi magico del teatro, che apre spiragli in cui possono accadere infimi miracoli che mantengono vivi ideali e speranza e ridanno dignità agli individui.

Mentre raccoglievo dei testi sul tema delle generazioni, mi arrivò un articolo in cui il «maestro» era presentato come un uomo dalla lunga barba bianca seduto sotto un albero. Era un'ennesima conferma della necessità che è stata uno degli impulsi primari del Magdalena Project: dare alle giovani un'immagine di «maestra» generosa e autorevole, e la cui competenza fa fiorire le sue radici nell'aria. Ho usato il concetto della tradizione come qualcosa che germoglia guardando al futuro, invece che essere dissotterrata dal passato, per il quarto festival Transit, dedicato al confronto delle radici professionali, individuali e culturali. Moltissimi sono stati gli eventi consacrati all'apprendistato. In particolare ricordo che, durante varie edizioni di *Raw Visions* (Visioni crude) del Magdalena Project in Galles, si succedevano incontri personalizzati di giovani con esperte di produ-

zione, economia, legge e organizzazione, oltre ai seminari pratici da cui sono nati spettacoli poi presentati anche in altri paesi.

Dall'inizio abbiamo cercato di documentare ogni evento del Magdalena Project, per passare informazioni a chi non era stato presente, per costruire un riferimento per le giovani che si avvicinano al mestiere e per scoprire una terminologia che riflettesse più da vicino la nostra esperienza come donne che praticano il teatro. Abbiamo cominciato con il «Newsletter», un bollettino d'informazione, di stile casalingo e distribuito a una cerchia ristretta di donne. Ma con le attività crescenti in molti paesi, la creazione dell'International Advisory Board (gruppo consigliere internazionale) e lo stabilirsi di un ufficio centrale a Cardiff, il bollettino d'informazione fu presto stampato in un formato grafico professionale, con editoriali, dibattiti, lettere, calendari di eventi, e distribuito a una lista sempre più estesa di abbonate. Negli ultimi anni, il compito dell'informazione è passato alla pagina web ([www.themagdalenaproject.org](http://www.themagdalenaproject.org)), seguita da Helen Varley Jamieson.

«The Open Page», la rivista annuale del Magdalena, edito da Gilly Adams, Geddy Aniksdal, Maria Ficara, Maggie Gale e me, cominciò nel 1995. Raccoglie articoli di attrici, registe, studiose, produttrici, danzatrici e cantanti di diversi paesi, ambienti culturali e generazioni, su temi scelti in concomitanza con le questioni emergenti dalle attività e dalle componenti del Magdalena Project. Il titolo contiene, nell'ordine, sempre «teatro» e «donna», seguiti di volta in volta da «miti», «vite», «politica», «trapasso», «generazione», «testo», «viaggio», «personaggio», «lotta», «pietra miliare», «pratica», «canto». Già era in atto la pratica di incoraggiare a scrivere, a riflettere e a condividere le proprie esperienze oltre il risultato artistico presentato sul palcoscenico. «The Open Page» ha seminato e continua a raccogliere i frutti dell'impegno di raccontare e spiegare, anche se a volte si è dovuto persuadere le donne che hanno poca confidenza con lo scrivere a ripescare le loro pagine dal cestino: quello che è scritto non appartiene più a te, ma a chi leggerà. La responsabilità della trasmissione richiede coraggio, assiduità, dedizione, ma anche umiltà e abnegazione.

Il festival Magdalena tenuto a Cardiff nel 1994, organizzato da Jill Greenhalgh, è stato una celebrazione di tutto ciò che avevamo realizzato. Marcò un passaggio netto dalle lamentele e frustrazioni espresse nei primi anni da donne che non riuscivano a conquistarsi spazi in teatri diretti da uomini, alla consapevolezza e vitalità di teatranti fiduciose delle proprie potenzialità. Non era più questione di guadagnarsi un posto più alto nella scala di un potere esistente, ma

di riconoscere il valore diverso di una nostra organizzazione orizzontale che aspirava a una forza radicata nella vulnerabilità e nell'intimità. Durante quel festival ricordo che le donne ridevano e ballavano, e che alcuni *magdalads* (uomini accompagnatori) hanno pianto in pubblico. Ero orgogliosa che fossimo riuscite a creare un ambiente talmente sicuro da permettere ai nostri uomini di mostrare le lacrime.

Magdalena Aotearoa (Sally Rodwell e Madeleine McNamara, Nuova Zelanda) e Magdalena Pacifica (Lucy Bolaños e Pilar Retrepo, Colombia) ebbero origine da quel festival del 1994. Magdalena Segunda Generación (Ana Woolf, Argentina) nacque dal secondo festival Transit (Julia Varley, Danimarca). Magdalena Australia (Dawn Albinger, Australia) è la conseguenza di Magdalena Aotearoa e di Transit. Magdalena Singapore (Verena Tay, Singapore) è diventata una realtà al festival organizzato a Brisbane. Magdalena Sin Fronteras (Roxana Pineda, Cuba), Magdalena USA (Vanessa Gilbert, USA), Magdalena Antígona (Patricia Ariza, Colombia; e Ana Correa, Débora Correa, Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Perù), Magdalena Latina (Silvia Pritz e Graciela Rodriguez, Argentina), Magdalena Barcelona (Margarita Borja, Susana Egea e Teresa Urroz, Spagna)... Lo chiamiamo effetto onda: donne che partecipano a un evento decidono che vogliono condividere l'esperienza con altre donne di teatro del loro paese. Da ogni incontro o festival ne nascono altri; gli anelli provocati dal primo sasso buttato in acqua si allargano e si incrociano con altre onde, creando una fluttuazione densa e fertile di relazioni professionali e personali, che sorvolano confini, lingue, stili performativi, tradizioni, barriere economiche e abitudini culturali.

### *Nomi*

Durante il festival organizzato a Brisbane da Dawn Albinger, assistita da Scotia Monkivitch e Julie Robson, si parlò per la prima volta del Magdalena Project «internazionale» per differenziarlo dalle organizzazioni Magdalena locali che avevano cominciato a essere attive un po' dappertutto nel mondo. Si parlò anche di «nonne» per indicare quelle donne che erano state iniziatrici e che avevano continuato a seguire l'andamento del Magdalena nei suoi vent'anni di esistenza.

Mi sembrò improvvisamente di essere diventata parte di un'industria e non mi piacque questa sensazione. Eravamo sempre state persone che per interessi professionali avevano formato una rete di contatti molto personali, le cui conformazioni cambiavano continua-

mente secondo il contesto e le necessità. Non avevamo mai parlato a nome di un'organizzazione. Come se questa potesse esistere in astratto, separata dall'insieme di individualità spesso in contrasto fra loro, provenienti da esperienze diverse e con ambizioni disperate.

La discussione sui nomi era sorta dal tentativo di analizzare a fondo quello che fa di un evento, un incontro o un festival un *vero* Magdalena Project, come se fosse possibile definirne una forma corretta o sbagliata. Non esistono regole perché, appena le stabiliamo per difendere il nome e la nomea conquistati con anni di pratica, noi stesse le rompiamo. Esiste l'esperienza e la volontà di condividerla. Esiste il suggerimento alle donne che vogliono organizzare un evento di scegliere un nome autonomo, ed esiste la realtà di donne che vogliono approfittare dell'eredità attraverso il nome perché dà loro un senso di appartenenza.

Al festival organizzato a Providence, USA, reagenti anche contro il fatto di essere chiamata «nonna». Dapprima mi era piaciuto: pensavo mi togliesse il peso del dovere della «madre» di dare vita a progetti e di prendersi cura dei dettagli quotidiani nella realizzazione di eventi, e mi concedesse invece il privilegio di giocare e raccontare. Ma – insieme a Jill Greenhalgh, Geddy Aniksdal e Gilly Adams – ero trattata come un monumento, in cerca di approvazione e giudizi, come se io stessa non fossi una persona con ancora voglia di trasformarmi e mutarmi, ma fatta di pietra inamovibile. Così, per creare rotture, ultimamente ci capita di fare riunioni informali fra «vecchie», a cui si aggiungono di volta in volta delle «giovani» (!) come Deborah Hunt (Puerto Rico), Cristina Castrillo e Bruna Gusberti (Svizzera)... e altre vere giovani, per escogitare e reperire sbocchi e indicazioni stimolanti per il futuro.

Rimane la domanda: perché il Magdalena Project, questa rete di contatti e di eventi, è esistito così a lungo, e continua a svilupparsi malgrado i cambiamenti storici, generazionali e di estetica teatrale? Risponderò per vie traverse.

### *Femminismo*

Sono femminista? Certo. Nel senso che sto dalla parte delle donne. Ma non tutte le donne che partecipano al Magdalena Project acconsentirebbero a essere definite così. Il femminismo acquisisce significati diversi secondo il luogo e il periodo. Durante gli incontri del Magdalena in Sud America, molte donne hanno espresso ap-

preensione e dubbi nei confronti del femminismo: non vogliono combattere per la supremazia accettando le abitudini maschili della competizione.

Gettare via il rossetto può essere liberatorio o l'esatto opposto. L'indipendenza, in alcune situazioni, è data dal lavoro, in altre dall'essere una casalinga. Per alcune donne la compagnia maschile può essere confortante, per altre oppressiva e per altre ancora avvincente. Nella ricerca della propria identità, all'inizio è utile la separazione: si pongono limiti per riconoscere le differenze e per sentirsi sicure. Questo è successo in tutti i movimenti di rivendicazione sociale: neri e indigeni, studenti, lavoratori, omosessuali e donne. All'inizio c'è qualcosa da difendere, ma quando l'autonomia si rafforza, la separazione è prescindibile. Anche negli incontri e festival del Magdalena Project, i primi anni partecipavano quasi esclusivamente donne, ma una volta trovata la sicurezza è stato facile introdurre senza frizioni la presenza maschile.

Vent'anni dopo i bisogni sono differenti; molto è stato fatto. All'inizio il Magdalena Project ci coinvolgeva a livello personale e, cambiandoci, era intimamente importante per ognuna di noi. Solo più tardi ci siamo rese conto della rilevanza emotiva e professionale che la rete aveva per altre. Ora le giovani cominciano con una motivazione che ha già una visione politica. La conoscenza che abbiamo dovuto conquistare fa parte delle loro possibilità. Prendono l'avvio da dove noi siamo arrivate e sono pronte per nuove e altre battaglie. Le donne che continuano a tirare sassi nel laghetto della routine e dell'indifferenza provocando le onde di attività del Magdalena Project oggi conoscono già quello che ha significato nel passato.

Il Magdalena Project ha sempre avuto una vocazione internazionale, per mettere sottosopra luoghi comuni e abitudini e imparare dai problemi di incomprendimento dovuti alle differenze culturali. È stato il linguaggio professionale del teatro come mestiere in comune che ci ha permesso di comunicare. Ricordo come Atka Ambrova, attrice di Divadlo na Provázku, mi guardò male quando mi vide arrivare improvvisamente per l'ultima settimana del festival del 1986. Era cecoslovacca, veniva dal regime socialista di allora ed era convinta che fossi una spia della polizia. Ricordo anche come la coppia di New York che si presentava al festival del 1999 a Wellington, in Nuova Zelanda, fosse delusa dalla poca prevalenza di lesbiche, e come Brigitte Cirla insorse contro una partecipante al seminario a Cardiff del 1987 che reclamava la presenza di operaie, di gallesi e di donne nere per poter creare una rete giusta e corretta. Brigitte, fran-

cese del Sud, bruna e scura, replicò con voce seria, severa: «Cosa vuoi dire?!». La ragazza, mentre io ridevo di soppiatto, si scusò desolata, convinta che fosse africana.

Oggi, quando leggo delle rappresentazioni in Thailandia, Cambogia e Vietnam dei *Monologhi della vagina* organizzate da PETA, un'importante organizzazione culturale di donne delle Filippine con cui ci siamo incontrate in varie occasioni, mi chiedo perché non abbia mai invitato uno spettacolo simile a Transit. E quando ripenso al festival del 2007 a Barcellona e all'amalgama mal riuscito fra le donne che si rifacevano ai colloqui del Festival Iberoamericano di Cadice e le donne che provenivano da esperienze del Magdalena Project – un incontro tanto voluto da Margarita Borja –, mi chiedo in cosa consista la nostra diversità di percezione.

A Barcellona, guardavo sconcertata assieme a Patricia Ariza alcuni spettacoli di enorme successo giustificati unicamente dall'affrontare il tema dell'oppressione femminile. Osservavo, altrettanto sconcertata, come di fronte ad altri spettacoli alcune spettatrici si arrocassero nella letteralità dei significati invece di lasciarsi trascinare dalla forza delle metafore delle immagini teatrali che funzionavano per me.

Durante il festival a Cardiff del 1994, organizzai un seminario sulla «teoria». Ero curiosa di scoprire i motivi dietro la poca dimestichezza delle donne di teatro con i criteri teorici applicabili allo studio e alla storia della propria esperienza. Eppure nella danza le donne hanno elaborato e incarnato molte teorie. Le partecipanti al seminario si sono divise velocemente in due gruppi: da una parte quelle che si dedicavano alla pratica e venivano dall'America Latina e dall'Europa, e dall'altra quelle che insegnavano nelle università, per lo più inglesi e nordamericane. La bibliografia di riferimento delle prime includeva soprattutto i riformatori del teatro del Novecento, per le seconde, invece, lo studio della teoria del genere era il rimando principale.

Jill Greenhalgh mi parla spesso di libri essenziali nella sua formazione che appartengono alla cultura nordamericana del femminismo. Io le parlo invece dei romanzi e della poesia latinoamericana. Jill, pur avendo la sua rabbia come motore fondamentale nel cominciare il Magdalena Project, proviene però dalla pratica di un gruppo di teatro, prima come attrice e poi come regista. Io, che ho la mia pratica di attrice come motore principale, ho trovato nel Magdalena Project il terreno in cui spiegare a me stessa perché Eugenio Barba nelle sue conferenze menziona solo uomini quando si riferisce alla storia del

teatro del Novecento. Il Magdalena Project ha offerto spazio a me e a Jill per un nostro confronto/scontro senza lasciarci prigioniere delle nostre opinioni, ma aiutandoci a scoprire assieme.

Forse questo è successo perché prima siamo diventate amiche. Il Magdalena Project dà l'occasione di coltivare amicizie a lungo, nutrendole di pratica, progetti e sogni comuni. Ci siamo legate con dei nodi affettivi che risultavano da una curiosità artistica e dal mestiere. Ci siamo messe a confronto su questo terreno per ampliare la nostra voglia d'apertura e per intrecciare i nostri fili di creatività individuale, rispettando e approfittando delle nostre diversità. Non abbiamo mai cominciato da idee o opinioni, ma da compiti concreti. Abbiamo potuto facilmente essere in disaccordo perché questo faceva parte dell'impegno e dell'emozione dell'incontro. L'esperienza e la storia del Magdalena Project non sono racchiuse in una serie di regole, ma sono comunicate dalla presenza e dalle azioni, dall'energia e dai temperamenti.

Ho capito l'importanza della contiguità dei nostri punti di vista soggettivi dopo aver inviato un articolo a una rivista di teatro. L'articolo trattava di Sanjukta Panigrahi e l'avevo scritto poco dopo la sua morte. Il direttore della rivista mi fece sapere che l'articolo era molto bello, che lasciava trasparire il mio forte legame con Sanjukta, ma che non lo poteva pubblicare: era troppo personale. Anche questa è una storia che ho raccontato molte volte. Fu in quel momento che capii che, come donne che vogliono creare una storia del teatro che rifletta le nostre esperienze più direttamente, non dovremmo ambire a raggiungere un livello teorico o accademico obiettivo. Nella mia pratica di attrice lo avevo già capito: era importante per me proteggere quella verità soggettiva composta da contrasti e opposizioni.

Quando mi si chiede cos'è il Magdalena Project, e come ci si può partecipare, uso l'immagine della rete da pesca. I fili creano intersezioni visibili, ma l'identità del Magdalena Project è rappresentata dagli spazi fra le linee. I fili sono gli eventi, le donne, gli spettacoli, i seminari; ma quello che conta è lo spazio vuoto tra le loro intersezioni, in cui trapela il senso personale delle nostre piccole azioni irrisorie. Nel Magdalena Project, donne fanno amicizia, si conoscono, condividono, lavorano insieme, imparano e insegnano; quelle con esperienza professionale diventano modelli per quelle che iniziano; attrici trovano registe; donne solitarie trovano gruppi. Si creano spettacoli, progetti, festival e riviste. Si stabiliscono contatti attraverso i continenti e si organizzano tournée. Ogni incontro ne ispira un

altro, trasmettendo la fiamma dell'entusiasmo e il coraggio dell'iniziativa.

Con l'ultimo festival Transit ho voluto focalizzare l'attenzione su come si raccontano le storie – anche la storia di vent'anni del Magdalena Project. Ci sono state molte proposte: scene in silenzio, fotografie, interi spettacoli, lettere in plastica su cui camminare, lettere proiettate che cadevano come pioggia, canti in lingue incomprensibili, ombre di pupazzi davanti al fuoco, danze di trampoli, una conferenza, feste notturne, cene su tappeti persiani, vestiti coperti di testi, un corpo denudato, gridi d'impazienza, sospiri, risate, fogli bruciati, i racconti seducenti di Shahrazad, film, nuovi progetti.

L'identità peculiare della rete con i suoi spazi vuoti fra i fili non si lascia ingabbiare da parole dotte o teorie originali, e non è stata edificata con mattoni che possano essere bombardati. È cresciuta da profondi e anche contraddittori legami, le cui motivazioni ad agire, ne sono sicura, hanno un impatto sulla piccola parte di storia e società di cui ognuna di noi fa parte.