DONNE, quanto ci costa fare politica

Tra nuovo impegno e vecchi ruoli familiari Le storie raccolte da Elena Gianini Belotti

Che cosa si prova quando si è donne pensanti, lavoratrici capaci, militanti politiche (tutto questo fuori casa) a essere poi trattate in casa come oggetti sessuali, mamme-rifugio curatrici di tutti i mali, erogatrici di servizi domestici e personali? E tutto questo da parte di uomini che sono compagni di partito, uno o quei partiti che lottano per l'abolizione delle classi, per l'uguaglianza di tutti gli uomini? Si prova sgomento, frustrazione, rabbia. E poi? La domanda è aperta. Risposte parziali, frammenti di chiarezza se ne fanno tutti i giorni. Altre risposte, politiche, come le leggi a favore della donna o che regolano il «privato» le abbiamo viste approvare negli ultimi dieci anni. Sulla carta sta scritto che le donne sono «pari». Ma nella vita? Nella vita il mutamento è magmatico, spesso sordo, spesso incomunicabile. Tanto che gli uomini non lo vedono, non lo sentono e rifiutano le avvisaglie che li costringerebbero a mettere in causa tutta la loro identità maschile. Così ci troviamo fronte a fronte: una metà che è cambiata, cambia, si ritrova diversa. E l'altra metà che non sa, non capisce, rifiuta il mutamento. O spera che sia un vento di tempesta passeggero.

Invece le cose stanno in tutt'altro modo, e non occorrono scandagli raffinati per scoprirlo. Basta leggere la corrispondenza di un qualsiasi giornale femminile per rendersi conto dell'ampiezza del fenomeno. In particolare, un giornale come «Noi donne», che non ha certo mai dato corda agli sfoghi del cuore, che raccoglie fra le sue lettrici donne attente al sociale, impegnate politicamente, registra, ormai da anni, «prese di coscienza» femminili che si fanno ogni giorno più esplicite, insofferenti. Interlocutrice dalle pagine del settimanale è stata a lungo Elena Gianini Belotti, autrice di un libro che ha segnato una svolta nella letteratura femminista italiana: Dalla parte delle bambine *(Feltrinelli, 1974). E la Belotti stessa ora presenta un panorama del suo dialogo con le lettrici di «Noi donne» in un volumetto che raccoglie lettere pubblicate dal '74 al '79, con le sue risposte: s'intitola* Che razza di ragazza *ed è uscito recentemente da Savelli (pp 208, L. 3.500).*

I capitoli indicano i temi in questione: i rapporti con la famiglia di origine (madri e padri), la coppia, la sessualità, la politica, i problemi della mezza età, il malessere provocato dal mutamento di visuale e di comportamento. Chiude, il libro, con una breve raccolta di lettere maschili: sembra strano ma è vero, gli uomini colpiti per qualche verso dalle nuove risposte delle donne non si rivolgono agli altri uomini, chiedono aiuto, chiarimento alle donne: scrivono ai giornali femminili, denunciano il loro disagio, perfino le ingiustizie dalle quali si sentono colpiti. Ed è anche questo un fenomeno interessante che andrebbe tutto indagato: perchè nella camaraderie fra uomini, che sempre hanno parlato di donne fra loro, quando si tratta di parlarne come persone, e non come corpi o «povere mamme», cala il silenzio?

Le donne il silenzio l'hanno rotto, tra mille difficoltà. Prendere la parola è difficile, ma il primo passo è stato compiuto, e il processo di denuncia e partecipazione appare ormai inarrestabile. Ma chi si illudesse di trovarsi di fronte a una marcia trionfale sbaglia di grosso. Anche le opportunità offerte alle donne in questi anni sono state pagate care, tutte sulla loro pelle. Ecco una storia esemplare, raccontata in una delle lettere che compongono il volume: «Ho 22 anni e da sempre faccio politica... Non sono particolarmente brava ma lo faccio con tanta passione che i compagni e le compagne sono arrivati a puntare su di me. Io invece li sto deludendo tutti con le mie storie personali: sono innamorata di un compagno con il quale, in un primo tempo, ho creduto di potermi realizzare. E' stato lui a convincermi che l'unico sistema per fare concretamente politica è quello di lavorare all'interno del partito.

«Credo che fosse l'uomo perfetto, quello che avevo sempre cercato. Invece, adesso che le cose si stanno facendo serie, ora che parliamo di sposarci, è cambiato completamente. Non ha voluto che entrassi nel comitato direttivo del partito, salta su tutte le furie quando i compagni parlano di mettermi nel consiglio comunale e sono sempre guerre ogni volta che organizzo una riunione anche con le donne...». Lui è offeso nella sua virilità dalla fiducia crescente che la sua compagna riscuote. Lei da un mese è in crisi, non riesce più a fare il suo lavoro politico, e si sente un verme perchè non risponde alle aspettative dei compagni e della compagna. E' dura, a ventidue anni, dover scegliere tra l'amore di un uomo e la partecipazione politica.

Ed ecco un'altra esperienza: «Sono impiegata, ho due bambini piccoli, sono consigliere comunale. E' tutto detto, il resto lo capisci da te. Quando si convoca il consiglio cominciano le grandi manovre: sistemare i bambini, bottigliette pronte, mutandine pulite, eccetera: elemosinare da qualche moglie di compagno che me li tenga un pomeriggio, e anche a dormire perchè si fanno le ore piccole... Arrivo al consiglio ancora frastornata. Il gas sarà spento? Il piccolo avrà fatto la popò? Finalmente mi rilasso: che sollievo, si parla d'altro! di delibere, di ratifiche. Io sono l'oca che scalda la sedia e vota per disciplina di gruppo. Sono quella che paga il prezzo più alto per questo essere consigliere comunale e sono quella che dà un rendimento più basso. Guardo le facce intorno a me: tutti maschi. Nel pubblico molti compagni attenti, seri. Li conosco tutti, e conosco le loro mogli. Uno è geloso della fidanzata e da quando sono fidanzati lei non fa più vita di partito. Un altro fa le corna alla moglie con la scusa delle riunioni. Un altro è lì invece di sua moglie, perché sua moglie sta guardando i miei figli.. Una volta mi ero preparata un bell'intervento sull'edilizia scolastica. In quali condizioni non ti sto a ridire... Durante il consiglio mi viene una folgorazione: non ho comprato il pane e domani è domenica. Lascio un attimo la sala... vado dal fornaio più vicino. Torno al consiglio e il punto sull'edilizia scolastica è già stato discusso e votato: avevano invertito l'ordine del giorno e il mio brillantissimo intervento è andato a farsi benedire. "Non ti preoccupare" dice il capogruppo, "ho fatto io la dichiarazione di voto". Tanto lui ci è abituato che io non parlo mai. Non è questo il modo di fare il consigliere comunale. Mi sento sempre un verme, una ladra della fiducia degli elettori. L'unico risultato della mia presenza dopo anni e anni, è che ieri un compagno durante un intervento, per insultare la maggioranza, ha detto che facevamo "discorsi da donnicciole". Si è ripreso subito, si è fatto rosso, si è girato verso di me e ha aggiunto imbarazzato: "Non voglio essere antifemminista"....»

Risponde Elena Gianini Belotti alla prima lettrice: «Milioni di storie si sono svolte così, milioni di talenti femminili sono andati perduti così. E poi gli uomini si chiedono, stupiti: dove sono mai i talenti femminili?». Allo stesso modo, in un dibattito alla Casa della cultura di Milano, su «Donne, società, politica», Rossana Rossanda chiederà: «Perché le donne non fanno politica?».

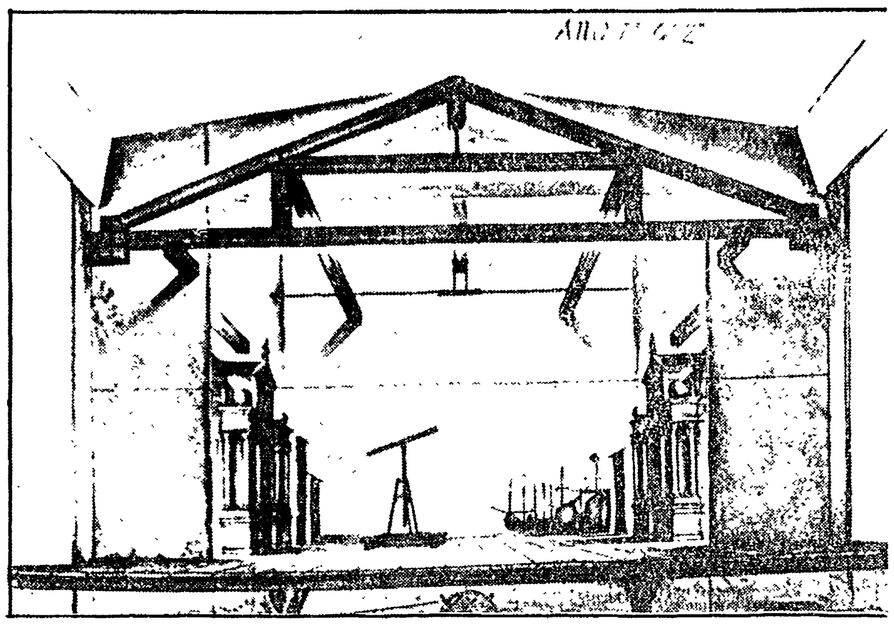
La risposta è tutta qui. Finché le donne non potranno farne davvero alla pari, finché il prezzo sarà davvero troppo alto, come stupirsene? Naturalmente, nel frattempo ci sono le prime generazioni che cominciano a uscire dal «privato» a misurarsi con il sociale, a far strada alle altre. Perché la soluzione del privato femminile è politica: ma di una politica dove la presenza femminile metta sul tappeto questioni mai dette finora. Chi altro può dire quali sono i bisogni, i desideri delle donne, se non le donne stesse?

Anna Del Bo Boffino

L'incontro del teatro con le mutate istanze civili e culturali

E la piazza invase il palcoscenico

Il superamento delle tradizioni e l'affermazione di una diversa intesa tra pubblico e spettacolo Le esperienze di Luchino Visconti e Giorgio Strehler - La convincente ricostruzione di Franco Mancini



Nella foto: **un bozzetto di Luciano Damiani per la scenografia della «Vita di Galileo» di Brecht, con la regia di Giorgio Strehler**

In principio il teatro era il luogo. O il contrario. L'assioma appariva reversibile, seppur concluso in questa duplice, esclusiva polarità. Fondali, quinte, attrezzeria «seriali» ritagliavano la «caverna d'ombra» prospiciente un pubblico di ottimati. Parole, gesti, eventi tracimavano dal boccascena nel grembo della sala, paludati dell'aura sacrale di un rito officiato per consolidata tradizione.

Il solo rapporto possibile tra gli «sciamani» dislocati nella dimensione separata della ribalta e l'informe uditorio consisteva nella soggezione di quest'ultimo, increspata di quando in quando da ondate d'emozioni e di commozioni (o di larvati dissensi).

Così, dall'Ottocento ad epoche recenti (fino all'ultimo dopoguerra), sono trascorse «normalmente» le cose. Anche se — tra avanguardie storiche, sperimentazioni e ricerche — qualche sommovimento si verificò nel frattempo e, forse, lasciò avvertibile traccia. Da almeno tre decenni a questa parte, peraltro, le tendenze innovatrici hanno aperto larghe brecce nel circoscritto universo del teatro. Proclamati il ripudio e la frantumazione della «quarta» come delle altre parti, sono andati affiorando i fermenti di teorie e pratiche del tutto inedite del fatto teatrale. Tanto da instaurare, sebbene con diversioni talvolta avventurose, ambiti ed esperienze i più vari e i più vasti.

Tecniche e scelte di regia, orientamenti culturali e mutate istanze civili andarono in tal modo progressivamente convergendo, anche preservando lo iato tra palcoscenico e pubblico, verso proposte di suggestioni e di stimoli rispondenti ai nuovi tempi. Significative ed esemplari risultano in proposito le realizzazioni conseguite, dal finire degli anni Quaranta a tutti gli anni Sessanta, da Luchino Visconti e da Giorgio Strehler che contribuirono a esaltare energie, risorse, potenzialità insospettate del teatro italiano finalmente proiettato al di fuori del provinciale, autarchico repertorio del passato.

Concomitante a tale crescita si dispiega l'incidenza sempre maggiore del lavoro di una schiera di scenografi d'aggiornata impronta — da Tosi a Garbuglia per Visconti, da Frigerio a Damiani per Strehler — che nello «spettacolo» tendono ormai ad accorpare omogeneamente tradizione e innovazioni, convenzionalità e sperimentazione in una armonica proporzione espressiva.

Ma l'assioma originario resta pur sempre inalterato: *il teatro è il luogo*, o *il contrario*. E allora si comincia a parlare — specie per quel che pertiene il ruolo più o meno gregario, più o meno complementare dello scenografo rispetto all'«egemonia» registica — di uno spazio dell'immaginario, insieme fonte creativa, illusione, scena aperta ad ogni sconnessura del reale e alle sollecitazioni dell'utopia. Si contrappone di conseguenza al «teatro della parola» il «teatro dell'immagine» o semplicemente «dei segni» ove soltanto per trasparenze e allusioni emblematiche (e, spesso, enigmatiche) si riverbera la densità del vissuto.

In tale contesto, perciò, le attribuzioni della regia e della scenografia vengono radicalmente sovvertite per ricomporsi poi su un altro piano e soprattutto in un luogo «altro» dalla sala teatrale — lo spazio, appunto, fruito con tutti i suoi trasgressori allettamenti di sperimentazione e di ricerca — secondo i moduli di una pratica, di un uso del fatto scenico come registrazione di eventi provocazione riferite immediatamente alla più convulsa, contraddittoria quotidianità.

E' appunto su questa sparsa, frammentata congerie di «materiali» che il libro di Franco Mancini, docente di scenografia all'Accademia di Napoli, intitolato eloquentemente *L'illusione alternativa - Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi* (Einaudi, pp. 390, L. 35.000), incentra la propria speculazione critica. E anche se, nel caso particolare, non possiamo parlare di una trattazione sistematica essendo il volume costituito da alcuni blocchi saggistici dedicati a circoscritti temi, siamo di fronte comunque ad un *excursus* coerente che, dalle lontane esperienze americane (Jones - Bel Geddes), travalica i tempi e le scuole per saldarsi a realtà più ravvicinate (Luchino Visconti) e per tracciare, in parallelo, l'itinerario delle avanguardie (Artaud - Grotowski - Living Theatre), delle tecnologie (Bérard - Svoboda) e, se si vuole, delle poetiche (Carmelo Bene - Luca Ronconi).

Mancini tratteggia per larghi scorci una sorta di «viaggio al termine del teatro» proprio per cogliere di esso avvisaglie e segnali che diano quantomeno attendibile cognizione delle tensioni che lo agitano. In sostanza, un'indagine attentissima e rigorosamente documentata (notevoli sono qui la folta appendice riservata al «repertorio» degli scenografi italiani dal '60 al '78 e il prezioso corredo iconografico dei più importanti spettacoli) che, senza precettistiche e normative chiuse, viene a prospettare in termini tutti problematici l'ininterrotta, appassionante avventura del teatro teso verso sempre più azzardati, ardui traguardi.

Sauro Borelli

Va di moda lo scenografo

Una «figura emergente» che impegna in un arduo rapporto di collaborazione il regista e l'attore Il parere di alcuni addetti ai lavori: Luciano Damiani, Enrico Job, Gae Aulenti, Antonello Aglioti

A ogni epoca, a ogni tappa della storia ha spesso corrisposto un «luogo teatrale» definito da una precisa organizzazione dello spazio, dall'istituzione di un determinato rapporto fra sala e scena, da una suddivisione del pubblico che è certamente il riflesso della struttura sociale, ma anche dei modi in cui l'immaginario collettivo si organizza.

Ma tuttavia è possibile rintracciare anche una «storia del teatro» fatta da figure emergenti e catalizzatrici: c'è stato il teatro dell'autore, quello dell'attore, quello del «facitore di meraviglie» barocco, quello del regista. Forse gli anni Settanta che si sono appena conclusi e ancor più quelli Ottanta che stiamo vivendo, passeranno alla storia teatrale come quelli della riscossa dello scenografo.

E' un fenomeno largamente europeo, esemplificato dalla ricerca condotta da Richard Peduzzi in Francia accanto a Patrice Chéreau, da Karl Ernst Herrmann a Berlino Ovest accanto a Peter Stein e in Italia da un gruppo abbastanza nutrito di coraggiosi sperimentatori.

E' un fatto, però, che in un teatro come quello italiano dove il mattatore è spesso il regista, se non l'attore, si è sovente portati a considerare trascurabile l'influenza dello scenografo. Pochissime sono le righe che gli si dedicano in una recensione, dove il suo intervento viene considerato quasi sempre come puro supporto visivo dell'idea registica. «Chissà poi perché — dice polemico Luciano Damiani —: come se le immagini fossero vuote e non avessero profonde radici culturali».

Certamente responsabilità in questo modo di vedere le ha anche il teatro d'autore, che ci ha spesso indotto a considerare lo spettacolo come puro dominio della parola e non anche come un fatto visivo.

Eppure Antoine, Stanislavskij, Mejerchol'd, Piscator e Brecht, i grandi rinnovatori del teatro, hanno scritto pagine su pagine per rivendicare l'importanza della rivoluzione scenica operata dagli scenografi che lavoravano con loro; anche se forse nessuno l'ha detto più chiaramente di Adolphe Appia e di Gordon Craig. Non è un caso, allora, che proprio la critica più giovane cerchi di rivalutare il lavoro dello scenografo all'interno di una scrittura che ha cessato di farsi impressionista per tentare di essere oggettiva. Né è un caso che, sia in Italia che all'estero, lo scenografo tenti la via della regia (e viceversa) e che si moltiplichino le mostre che gli vengono dedicate. Anche se assai polemica è, al proposito, Gae Aulenti: «A me pare — sostiene — che la scenografia non esiste senza l'azione teatrale. Il materiale scenografico per una mostra è materiale morto: serve tutt'al più come documentazione, ma l'importante è l'azione teatrale che una scenografia serve a delimitare in un determinato spazio».

Una grande importanza nella rivalutazione del lavoro dello scenografo l'ha avuta la ricerca di uno «spazio altro» che andava oltre il palcoscenico, luogo deputato dell'illusione. E così questo spazio non si basava più su certezze codificate dalla tradizione, metteva tutto in discussione: c'era dunque bisogno di una corresponsabilità più dichiarata fra regista, attore e scenografo. Ad esempio, Enrico Job sostiene che «l'aver portato il teatro fuori dai palcoscenici tradizionali ha contribuito a mettere in luce l'elemento spaziale in un luogo che diventava "insicuro". Quando poi le condizioni economiche non hanno più consentito di portare avanti l'operazione si è tornati sul palcoscenico, conservando però questo nuovo modo di leggere lo spazio. Vale a dire lavorando sul palcoscenico come in un luogo tutto da inventare».

Opinione, la sua, che viene condivisa anche da Gae Aulenti. «Nel momento in cui si abbandona il palcoscenico — osserva — ci si trova di fronte a qualcosa che va totalmente reinventato e che rivoluziona "il" punto di vista tradizionale del pubblico, in favore di una sua moltiplicazione. Questo atteggiamento resta anche se ci si trova nella necessità di tornare sul palcoscenico. L'importante, in questo caso, è andare verso un'organizzazione strutturale, funzionale dello spazio con l'apporto di materiali adatti, mettendo completamente in crisi la pura analisi descrittiva dello spazio».

Il voler essere considerati coautori di un progetto teatrale nella sua globalità non offre più nessuna certezza, ma continue verifiche e solo sintesi parziali. Vale a dire non esiste più un unico «luogo deputato» per la rappresentazione, ma una sua frammentazione in diversi luoghi

Questa fuga dall'artificio, questa riproposta del momento visivo e spaziale alla ricerca di una comunicazione problematica e, nello stesso tempo, questo bisogno di analisi attenta, scientifica dentro lo «specifico» del teatro viene rivendicata anche da Antonello Aglioti (che ha firmato più di un progetto con Memè Perlini). «Noi — sostiene — mettiamo in scena uno spazio visivo che esalta il trovarobato, ma anche lo spiazzamento prodotto nello spettatore dalla moltiplicazione dei piani visivi che è propria del cinema. Tenendo conto dei mezzi di cui possiamo disporre cerchiamo di fare teatro, non di inventare delle fiabe. Per questo vogliamo riproporre dei fatti quotidiani, da analizzare. Altro che teatro d'immagine: il nostro è puro teatro analitico».

Ma su una cosa tutti sono d'accordo pur nelle ovvie diversità di «tendenza»: regista, attore e scenografo dovrebbero camminare sulla stessa strada. «Ma non è quasi mai così — ci dice polemico Luciano Damiani —. Spesso ti trovi solo e abbandonato. E, quel che è peggio, usato. Allora nascono gli scenografi-registi, fra i quali mi metto anch'io, che vogliono combattere contro questa emarginazione».

Maria Grazia Gregori

Nel laboratorio dei classici

Copertine bianche, eleganti, con al centro un disegno iperrealista di Giuliano Vittori, caratteri discreti, prezzi decisamente modesti: sono i primi volumi della casa editrice *Il Melograno*, che, nata da pochi mesi, ha già raggiunto una certa notorietà per aver pubblicato alcune «curiosità» letterarie. Offrire al lettore la possibilità di entrare nel «laboratorio» dei grandi scrittori attraverso i diari, le lettere, gli scritti giovanili o gli inediti: è infatti il progetto della casa editrice romana, che in questo si differenzia da altre recenti esperienze editoriali (come quella delle edizioni *La Tartaruga*, o de *La Rosa*, di *Serra e Riva*, di *Pratiche*, ecc.) che pure si muovono sulla stessa linea di rilettura dei classici.

Sono così state pubblicate le lettere di Dostoevskij alla moglie Anja, i saggi critici sull'estetismo di Oscar Wilde, le lettere d'amore di George Sand ed Alfred De Musset, mentre, proprio in questi giorni, è uscita *Scorribanda* di Victor Segalen, un autore poco noto in Italia, le cui opere sono rimaste a lungo inedite anche in Francia, del quale viene, per la prima volta, tradotto un testo che è stato definito «uno dei più bei libri di viaggi del XX secolo e, insieme, di estetica, sospeso tra il sogno e la realtà. Ma la scommessa de *Il Melograno* non finisce qui.

Oscar Wilde

La rilettura dei classici non si ferma alla confezione, per così dire, di nuovi prodotti per il Museo, ma vuole essere una offerta di materiali di confronto per il presente. Ed ecco che le presentazioni dei testi sono fatte da giovani scrittori (da Prestigiacomo alla Sica, da Leonzio a Conte) alla ricerca di quelle forme di scrittura con le quali la critica deve sempre più spesso confrontarsi.

Non a caso alcuni di questi autori sono anche presenti nel settore «nuove proposte» e cioè in *Prato Pagano*, l'Almanacco di prosa e poesia che si propone di offrire ogni anno, uno spazio per «voci» in gran parte inedite e nuove. Aspettiamo le prossime «curiosità» del *Melograno*: intanto in cantiere c'è un testo che, malgrado la notorietà, suscita più di una curiosità, il *Viaggio sentimentale* di Sterne, nella versione di Ugo Foscolo, con la presentazione di Gregorio Scalise.

Elisabetta Mondello

Un moderno archivio per cento città

Proposta da Laterza una collana dedicata alla storia urbana nel nostro Paese - Ne parliamo con Cesare De Seta

Le città nella storia d'Italia - Palermo, di Cesare De Seta e Leonardo Di Mauro; **Firenze,** di Giovanni Fanelli, Laterza, Lire 14.000 cadauno.

La città e la sua forma: la città antica, ma anche quella «moderna», dopo la rivoluzione industriale. Gli eventi che hanno fatto sì che una *forma* vincesse su altre, oppure (ed è la maggioranza dei casi, almeno a partire da un certo periodo) gli accadimenti che l'hanno trasformata, definitivamente snaturata. In breve: la storia di quella forma o della sua perdita. Storia urbana dunque, storia «italiana» per eccellenza, di quell'Italia delle «cento città», delle «patrie particolari», di cui parlava Carlo Cattaneo, che non a caso intitolava un suo famoso saggio del 1858. *La città considerata come principio ideale della storia italiana.*

Ed alle idee di Cattaneo accenna Cesare De Seta parlandoci della nuova collana, da lui diretta per Laterza: *Le città nella storia d'Italia* di cui recentemente sono usciti i primi due volumi dedicati a Palermo (dello stesso De Seta e di Leonardo Di Mauro) ed a Firenze (di Giovanni Fanelli).

«Un collana — sottolinea De Seta — che si propone di tracciare non una semplice storia urbanistica, attenta solo alla crescita materiale della città, alle pietre per intendersi, quanto piuttosto una storia urbana, che guarda anche ai fatti, agli uomini, ai tanti elementi che contribuiscono a determinare i caratteri fisici e materiali e che dettano le linee dominanti della costruzione di una città».

E' il recupero di una prospettiva insolita sotto cui guardare quelle «patrie particolari» ed i momenti autonomi della loro crescita. In questo senso, il grande processo storico che portò all'Unità d'Italia, ma soprattutto il tentativo di unificazione culturale-ideologica che ne seguì, nella maggior parte dei casi, ignorò quelle storie e quei caratteri particolari, cercando di compattarli, come con le tessere di un mosaico, in un'unica immagine.

«Si è sempre andati alla ricerca — chiarisce De Seta — più di una storia nazionale che di quella del proprio *topos*, del proprio ambiente. E questo non lo dico per un'anacronistica polemica antiunitaria, ma per constatare un dato di fatto reale, una carenza di studi e di cultura di base. La collana, in fondo, si propone anche di costituire una sorta di archivio di questo grande patrimonio sconosciuto e di sollecitare le amministrazioni pubbliche a colmare quei ritardi culturali, fornendo loro degli strumenti criticamente sorvegliati».

I volumi, uno per ogni città (e sono già preannunciati i prossimi: Bologna, Messina, Roma, Padova e poi Milano, Perugia, Torino, Genova, Venezia, Napoli, Bari e Mantova a concludere questa prima serie) si contraddistinguono per il ricco corredo iconografico.

Renato Pallavicini

La scrittrice Esther Tusquets

Da Barcellona con ferocia

E' una donna tranquilla che sa scrivere cose di strana ferocia. Un architetto di emozioni che nella Barcellona dei grandi affari e di grandi viali alberati, colta, opulenta e distesa, riesce ad insinuare una vena barocca e stralunata, un solitario (e molto privato) indagare e proiettare in cattedrali di parole le lacerazioni della vita, così come scorre al di qua delle apparenze.

Due occhi nocciola, sorridenti, che guardano dritti in faccia. Esther Tusquets può o potrebbe dirsi soddisfatta: a 44 anni (sposata e separata, con due figli ancora piccoli) non solo dirige con successo, da quasi un ventennio, una piccola ma solida casa editrice a suo tempo fondata dal padre, e cioè la Lumen. Da quanto nel '78 uscì il suo primo libro, Lo stesso mare di ogni estate, *subito tradotto anche in italiano nelle edizioni della Tartaruga, è a tutti gli effetti anche un caso letterario. Per alcuni la più interessante novità letteraria della Spagna degli ultimi anni. Per altri, non tutti per fortuna, addirittura uno scandalo.*

Si parlava, nel romanzo, dell'amore tra due donne. Questo amore nasceva quasi naturalmente imposto dall'ambiente circostante: la ricca, la fantasmatica, l'inconsistente e autosufficiente borghesia catalana, che celebra in maschera (ed è caratteristica nostra quest'insieme di splendore e sordidezza) *la forma e mai la sostanza della propria morte. Qui* — tra un marito, una madre e una figlia che mi gettano il loro amore da distanze infinite, un amore benevolo che non mi raggiunge mai nei miei sotterranei così come butterebbero a casaccio del cibo alle fiere che vagano errabonde e ferite per fossati oscuri — *l'anonima protagonista intravvede nella giovane Clara* — così enigmatica, così ostile, così chiusa dietro le sue mille spine —, *e oltre che intravvedere ama e infine uccide in una breve stagione, altre e diverse possibilità di vita, di fuga e ritorno a se stessa, altre verità.*

La vicenda, e l'immediato successo del libro potevano ragionevolmente sembrare una breve fiammata. Invece no. A Lo stesso mare di ogni estate *è seguito, un anno dopo,* El amor es un juego solitario *(l'amore è un gioco solitario), che ha vinto il premio* Ciudad de Barcelona. *E a* El amor es un juego solitario *è seguito, qualche settimana fa,* Varada tras el último naufragio *(Arenarsi dopo l'ultimo naufragio). E poi?*

«E poi basta, dice Esther. Anzi, no. Scriverò ancora. Ma non so che cosa. A dire il vero non lo so mai. Per esempio non sapevo che nel secondo libro sarei irresistibilmente tornata sugli stessi problemi e gli stessi motivi del primo. Come se non avessi ancora finito di arrovellarmi e di interrogarmi, come se non avessi ancora trovato la soluzione. E così è stato per l'ultimo: non sapevo non l'avevo deciso fin dall'inizio che avrei finito col dare gli stessi nomi ai personaggi e alle protagoniste. Che sempre ci sarebbe stata una Elena quarantenne e in crisi, che sempre Clara avrebbe finito col rappresentare l'adolescente, sconfitta alla fine, ma non senza aver portato vita o morte. Non sapevo. l'ho saputo solo alla fine, che tutto sommato avevo scritto una trilogia, e che in ciascuno dei tre libri — anche se, certo, un libro è tante cose diverse — avrei finito col guardare da punti di vista e con esiti anche contrastanti alle medesime questioni, quelle che mi stanno più a cuore: la solitudine, il rimorso, l'amore o la mancanza d'amore, il rapporto tra un uomo e una donna, insomma il rapporto di coppia e la vita o la morte che una donna vi trova».

E come ha cominciato a scrivere Esther Tusquets?

«A vent'anni come tanti riempivo i cassetti di racconti. Poi per altri vent'anni o quasi ho fatto l'editrice e basta. Che potessi scrivere sembrava strano persino a me. Così strano che il primo libro, quattro anni fa, lo misi assieme cartella su cartella senza dirlo a nessuno. Solo alla fine, quando tutto era pronto invitai i miei amici per informarli».

Capita anche che di questi tempi le donne abbiano preso più coraggio. Che in tante si siano messe a indagare se stesse e spesso anche a scrivere.

«Può darsi. Ma non so fino a che punto mi riguardi: femminista nel senso che normalmente si attribuisce al termine, femminista militante non sono mai stata. Anche se è vero: due cose hanno profondamente segnato la mia vita, e non solo la mia, ma quella della Spagna tutta intera. E sono il declino della Chiesa cattolica e il risveglio delle donne di questi ultimi anni».

Vanna Brocca