

L'Italia in dubbio

GIANFRANCO PASQUINO

Franco Ferrarotti
«L'Italia in bilico»
Laterza
Pagg. 255, lire 20.000

È sempre difficile elaborare l'analisi complessiva di un sistema socio-politico. Talora, tuttavia, è necessario quasi indispensabile: soprattutto quando è fondata la presunzione della fine di un ciclo e della plausibile apertura di un altro. Naturalmente, al fine di elaborare qualcosa di valido bisogna essere muniti degli strumenti teorici e della conoscenza di base appropriate.

Grazie ai suoi numerosi studi in materia e alla sua preparazione, il sociologo Franco Ferrarotti è fra i non molti che possono tentare un'operazione simile per quanto riguarda l'Italia. Cosicché, il suo *L'Italia in bilico elettronica e borbonica* (Roma-Bari, Laterza, 1990, pagg. 255, lire 20.000) offre la ghiotta occasione di riflettere criticamente sul nostro Paese, sulle interpretazioni che ne sono state date, sui suoi possibili percorsi futuri.

Fra i meriti del libro, infatti, va annoverato l'esplicito confronto che l'autore effettua con le interpretazioni che in particolare i sociologi e alcuni politologi hanno dato del sistema

socio-politico italiano. Disponiamo così anche di una guida alle analisi altrui, una guida critica sufficientemente approfondita alla quale manca, però, una precisa alternativa elaborata da Ferrarotti. Infatti, non può in alcun modo bastare quella che l'autore definisce (in corsivo) «la sola legittima declinazione del caso italiano»: quella, cioè, che vede maturare contemporaneamente, nell'Italia degli anni Settanta, il *collasso dello Stato liberale classico e la crisi precoce di un sistema di welfare*, che ne fa un esempio di assistenzialismo inefficiente, più che di autentico Stato sociale.

I problemi teorici, analitici e politici nascono per l'appunto di lì. Ma l'analisi di Ferrarotti finisce per esaurirsi nel confronto con le posizioni altrui senza pervenire, come sicuramente dovrebbe, a offrire non solo un'alternativa ma una visione generalizzante, e convincente, dell'Italia in bilico. In effetti, «in bilico» appare proprio la pro-

spettiva dell'autore. Il richiamo alla storicità dei fenomeni, e quindi della costruzione del sistema italiano, non può esimersi dal ricorso a una prospettiva, per l'appunto, sistemica nella quale debbono essere valutati, e solo dopo criticati, i processi di interazione fra le componenti del sistema. Altrove ho suggerito di guardare alle interazioni fra i partiti, che riman-

gono l'elemento dominante del sistema, la società civile, che costituisce l'elemento del cambiamento possibile ma non del tutto indipendente, e le istituzioni, che rappresentano le regole, le costrizioni, gli incentivi a determinati comportamenti. Debole mi pare la critica che Ferrarotti rivolge al mio tentativo. Ma ancor più

debole mi sembra l'insieme di sonde che il sociologo utilizza per capire che cosa succede nei vari terreni sociali, economici e politici. Infatti, ciascuno dei vari problemi che vengono presentati come, ad esempio, «l'industrializzazione senza cultura industriale», «la violenza politica», «la grande riforma», «la qualità dei servizi», oscilla tra l'analisi e la prescrizione, quello che Ferrarotti interpreta, con riferimenti non sempre esaurienti alla letteratura, e quella che è la sua idea di un'Italia vivibile. Da scrittore capace e da studioso intelligente, Ferrarotti riesce spesso, con una frase,

con un rimando, con un'accentuazione a stimolare il pensiero del lettore. Poi, però, non si preoccupa di soddisfarlo esponendo per esteso il suo punto di vista, la sua alternativa teorica, la sua proposta di soluzione. È opinione comune, per riprendere la sola declinazione che Ferrarotti ritiene legittima per il caso italiano, che vi siano problemi sia sul versante dello Stato liberale che su quello dello Stato sociale-assistenziale. Peraltro, questi problemi sembrano comuni a molti Stati liberali e sociali in Europa occidentale. Senza mettere in rilievo, con prospettiva comparata, le differenze fra il caso italiano e quello de-

gli altri stati occidentali, si getta poca luce sia sull'Italia elettronica che sull'Italia borbonica. Molte osservazioni di Ferrarotti singolarmente prese possono apparire condivisibili, utili, penetranti (ma qualcosa è anche banale, acrimoniosa, ellittica). È la visione di fondo che non convince ma che, pure, ha il merito di suggerire, anzi di sottolineare la necessità, e la possibilità, di rischiare con l'obiettivo di elaborare quello studio interpretativo della società italiana e del suo sistema politico che ancora manca pur in presenza di una messe di studi e di riflessioni, di dati e di analisi, ai quali ha già contribuito lo stesso Ferrarotti.

«verso gli azzurri slavati»

Ian McEwan Il «muro» e l'amore

Ian McEwan
«Lettera a Berlino»
Einaudi
Pagg. 256, lire 28.000

ALBERTO ROLLO

Il tema della crudeltà non è nuovo nell'opera di Ian McEwan, scrittore britannico che, dopo *Bambini nel tempo*, si è imposto come uno dei massimi narratori del nostro fine secolo.

In *Lettera a Berlino* la crudeltà arriva quasi inaspettata, violentissima, con un episodio che occupa molte delle pagine centrali del romanzo.

Un cadavere viene sepolto, scomposto e chiuso a pezzi in due valigie. Due valigie che non saranno mai trovate o delle quali - correggiamo - non si avrà più notizia.

L'episodio è decisivo per più aspetti, ma soprattutto perché spiega la forza e l'originalità della scrittura narrativa di McEwan. Per dire quanto e come, è necessario accennare per sommi capi alla vicenda che *Lettera a Berlino* racconta. Un giovane tecnico inglese, Leonard Marnham, fa parte della squadra britannica impegnata, insieme alle forze statunitensi, nella costruzione di quella che avrebbe dovuto essere la più grande centrale di spionaggio elettronico nella Berlino della guerra fredda. Leonard è alle dirette dipendenze dell'irruente, invasivo e sanguigno ufficiale americano, Bob Glass. La naturale timidezza e la riservatezza britannica fanno di Leonard un testimone sensibile e smarrito degli eventi in cui è via via coinvolto. Finché non appare Maria. Con lei il giovane tecnico scopre tutto ciò che sino ad allora gli era parso inattuabile: il corpo, il sesso, la passione. Le periodiche apparizioni dell'ex marito della donna - un uomo violento, vendicativo e sempre a caccia di denaro - offuscano la dolcezza della relazione che ormai è stata coronata da una significativa festa di fidanzamento. Così quando, ubriaco, l'ex marito aggredisce per l'ennesima volta Maria, Leonard non si sottrae allo scontro fisico. La coppia di giovani innamorati si trasforma in una coppia di assassini, sia pure per legittima difesa. Il corpo della vittima viene sepolto e infilato in due valigie che Leonard riesce a portare all'interno della centrale di spionaggio. Il tunnel che le forze alleate stanno scavando è scoperto dai russi e la cosiddetta «operazione oro» va in fumo. Lo smacco dei servizi segreti alleati coincide però con la sparizione delle valigie che restano nelle mani dei russi, assorbite nel gorgo del «silenzio russo». Leonard e Maria, d'altro canto, non si vedranno più. Trent'anni più tardi Leonard verrà a sapere che Maria ha sposato Bob Glass al quale si era confidato dopo il delitto, che vive in America, e che non ha mai dimenticato il loro amore.

L'episodio dell'occultamento del cadavere traccia una netta linea di demarcazione fra romanzo di formazione e romanzo d'azione da una parte, e fra poesia della vicinanza e poesia della lontananza dall'altra. Si badi bene che non è il mero delitto a determinare questa frattura, ma proprio l'esperienza della crudeltà, il corpo a pezzi, il sangue che l'orda vestiti, tappeti, giornali. Leonard s'allontana da Maria per aver condiviso con lei l'effluvia di quell'azione, non l'uccisione dell'ex marito. McEwan non manca di trattare l'episodio con un filo di comicità ironica, come se in fondo alla tragedia ci fosse sempre lo spettro di una risata.

Parlare di *Lettera a Berlino* come di un romanzo di spionaggio è decisamente fuorviante. È in realtà una storia d'amore, o una storia sulla possibilità dell'amore, come testimoniano le pagine davvero altissime del primo rapporto fisico tra Leonard e Maria. Il clima storico che fa da sfondo alla «lettera» e alla chiusa del romanzo, vale a dire gli anni che precedono la caduta del muro di Berlino, sembra alludere a una promessa di serenità non solo individuale. In realtà, come la crudeltà ha separato i due protagonisti così la crudeltà consumata nella storia pare respingere in un nebbioso passato o proiettare in un crepuscolare futuro la prossimità dell'uomo a se stesso. Non è un caso che la lettera di Maria - personaggio luminosissimo e lirico - sia «presa», una prosa sublimata dalla distanza temporale (non certo da quella geografica). L'orrore è dunque la porta stretta del tempo. Quello che segue è l'infinita possibilità di lanciare da una parte all'altra del muro in cui si è concretizzata quell'esperienza messaggeri che il tempo confutò, che il tempo maturino. Come la raccomandazione di Maria, a chiusura della lettera: «... lascia che il venticinquenne che c'è in te accetti i saluti di una vecchia amica».

Rimbaud nei Tascabili Einaudi Un secolo dopo l'ammonizione contro il presente al potere

GIANNI D'ELIA

L'anno prossimo cadrà il centenario della morte di Jean Nicolas Arthur Rimbaud (nato nelle Ardenne a Charleville il 20 ottobre 1854). Rimbaud morirà di un tumore al ginocchio, forse complicato dalla sifilide, il 10 novembre 1891 all'Ospedale della Concezione di Marsiglia, dopo avere abbandonato la letteratura per l'Africa (commercio di pelli, caffè, spedizioni e traffico d'armi per conto del ras Menelik). Sulla sua straordinaria e brevissima parabola artistica, il saggio più bello l'ha forse scritto Henry Miller (il tempo degli assassini), Oscar Mondadori, 1976, a cura di Giacomo Debenedetti), un saggio critico eccezionale di taglio saggistico dichiarato, in cui lo scrittore americano interroga soprattutto il mistero della rinuncia di Rimbaud alla poesia. Oltre alla ristampa delle Opere presso Einaudi a cura di Gian Piero Bona, si ricorda la traduzione di Dario Bellezza per Garzanti, e l'ottima edizione economica Feltrinelli (prima edizione 1964) curata e commentata egregiamente da Ivos Margoni: «La scrittura di Rimbaud è secca e perfetta, dalla rapida sintassi paratattica all'impiego sempre calzante e sorprendente delle immagini sulle quali riposa quasi costantemente il peso del discorso».

C om'era Arthur Rimbaud? L'amico Ernest Delahaye lo descrisse così: «Le grandi gambe facevano con calma dei passi formidabili, le lunghe braccia oscillando ritma-

vano movimenti molto regolari, il busto era diritto, la testa ben eretta, gli occhi guardavano nel vuoto, tutta la figura aveva un'espressione di sfera rassegnata, un'aria di chi s'aspetta di tutto, senza ira, senza timore». Di questo poeta che ha segnato la letteratura moderna, con la sua immaginazione adolescenziale e la sua irruenza vitale, ora possiamo leggere l'opera riproposta con testo a fronte nei Tascabili di Einaudi, nella bella traduzione in rima di Gian Piero Bona.

Per chi abbia già frequentato i suoi versi nelle traduzioni italiane dal francese di Ivos Margoni (Feltrinelli), di Dario Bellezza (Garzanti) e di altri, subito noterà come in questa edizione (peraltro già uscita da Einaudi nel 1973), il rischio maggiore che corre la poesia di Rimbaud è proprio quello di una equivalenza ritmica e ritmica minuscola che, se rende onore fedele alla melicità contenutisticamente stridente della matrice, pure la forza in una direzione di confronto metrico e di stile.

Così, spesso, le rime alternate di Rimbaud nelle quartine, diventano rime baciate per esigenze pressanti d'equivalenza nella versione, che ha scelto l'avventuroso e arduo partito preso del corrispettivo sonoro. Comunque, in questa fe-

deltà di poeta a poeta, la ferinità ritmica dello stile permette a Gian Piero Bona di offrirci un viaggio affascinante di inseguimenti tra le due lingue romanzee e «sorelle».

Che cosa va subito a sfogliare il lettore? Il *battello ebbro*, forse, e cioè la poesia dell'io transustanzializzato in scalo nel desiderio del naufragio di una immaginazione debordante e davvero «oceanica»; oppure il canto d'invettiva per la Comune battuta da un potere assassino e di bordello, da una borghesia che è e resterà sempre quello che è stata: *L'Orgia parigina* o *Parigi si ripopola*, dopo la sconfitta nel 1871 dei comunisti e la trucidazione da parte dei vincitori,

La mia bohème (Fantasia)

E andavo, i pugni chiusi nelle tasche sfondate; Anche il mioastrone diventava ideale; Andavo sotto il sole, Musa, ed ero il tuo fedele; Oh, si quanti amori splendidi ho sognato!

E con gli unici calzoni slargati in uno strappo, Pollicino sognatore, nella corsa sgranavo Rime. Ed il mio albergo era l'Orsa Maggiore. - E le mie stelle in cielo dolce un fruscio mandavano

E le ascoltavo, seduto sui cigli delle strade. In quelle sere di settembre miti sentendo delle gocce Sul viso di rugiada, ed era come un vino d'energia;

Così, rimando in mezzo ad ombre di fantasie, Gli elastici tiravo come lire dalle mie Scarpe ferite, un piede vicino al cuore!

(traduzione di Gianni D'Elia)

che hanno «cuori di sporcizia» ieri come oggi: «Tutto è risanato, o società - i ritornelli/ delle orge riantano nei vecchi bordelli/ e i gas in delirio, contro i muri arrossati/ ardono sinistri verso gli azzurri slavati».

Dove, nel trionfo trionfo del presente al potere, ogni coincidenza polisemica della poesia non è puramente casuale, se per noi quegli «azzurri slavati» dicono oggi di una mania della pedata mondiale che vorrebbe cancellare tutto il resto in un coro di regime televisivo.

Leggendo e rileggendo qua e là nel volume, senza saltare le prose poetiche di *Una stagione all'inferno* e *Le illuminazioni* (sempre inedita e casta di *Infanzia*: «Nel bosco



c'è un uccello, ti arresta e ti fa arrossire il suo canto», ci si torna a chiedere se Rimbaud sia stato un fondatore di miti o un demistificatore, nella sua breve e tormentata vita (1854-1891), nella sua brevissima folgorante intrapresa poetica (1869-1873) prima dell'avventura africana (traffico d'armi e forse d'altro).

È certo che con Rimbaud, nella letteratura europea e altrove, grazie al tramando assicuratosi dall'amico-amante-rivale Paul Verlaine, si afferma un mito letterario della demistificazione e dello scandalo poetico che giunge fino a noi. La concezione del poeta come «veggente» e della lirica come «immensa e ragionata sregolatezza di tutti i sensi», costituisce quel fondo irrazionalistico del possesso mistico dell'oggetto che, avvertito e impedito con gli esiti del decadentismo e del simbolismo dall'estetica crociana, si riproporrà in Italia nell'esperienza ermetica e in altre più insospettabili tendenze (la stesura poetica razionale, ma contaminata di vitalismo e decomposizione sociale di Pasolini), fino alla poesia neo-orfica dei nostri anni.

Forse, per gli influssi di Rimbaud sulla cultura poetica italiana, valgono le belle pagine saggitiche di un poeta come Carlo Betocchi, che dall'interno del clima ermetico esprimeva negli anni della rivista fiorentina «Il Frontespizio» (1929-1940) un suo motivato discorso: «Così come io la vedo, e in

presenza di un mondo che anelava una sua nuova giustificazione, la poesia di poeti come Campana, Rebora, Jahier, infine Saba, Ungaretti - e di altri per varie ragioni in misura minore - è un'opera che non ha bisogno di Rimbaud per iniziarsi e che soltanto più tardi, mentre Rimbaud viene meglio conosciuto, accentua o peggiora certi suoi indirizzi al suo contatto. Se leggo lo stesso Campana, il cui orfismo accampa forse nei medesimi aperti vagabondaggi, non vi trovo intimamente quel Rimbaud la cui sventurata superbia mi spaventa, ma vi trovo soltanto un povero e - per certi aspetti - immenso artista» (Su *Clemente Rebora*, in *Confessioni minori*, Sansoni, 1985).

Seguendo ancora Betocchi, l'opera di Rimbaud sembra venire dalla «fiorente decadenza dei principi del secolo», mentre un'altra poesia ha trovato e cercato nella volontà ordinatrice e intelligente la forza di rivelarsi, senza scapolare, ma più forte e degna d'avvenire.

Anche perché Rimbaud, come Mozart, è un unico. È questo certo un invito a leggere e rileggere l'opera del grande ragazzo di Charleville, ma senza mitologie trasgressive soltanto poetiche e formali, chiacchiere e inerte bene quanto la vera «avanguardia» abbia pagato con la vita la propria rivolta esistenziale al contesto, la materialità irridente e stragante del proprio sogno: «Di possedere la verità in un'anima e in un corpo».

Arthur Rimbaud
«Opere»
Tascabili Einaudi
Pagine 596,
lire 16.000

lo splendore. Contemporaneamente, mi pare, il tono del discorso è diventato ancora più umile, più trasparente, più capace di farsi da parte e lasciare spazio alla vita delle mille cose - senza graduatoria tra cose piccole e cose grandi - che compongono questa storia naturale: le cose significano dunque di per sé, dalla propria profondità e dal proprio nocciolo vitale, come le cose stesse della natura. Quelle che l'autore stesso chiama «bizzarre invenzioni», e che percorrono tutto il racconto.

Non mi disturba nemmeno, né disperde la commozione che la lettura ha suscitato, la più bizzarra di queste invenzioni, colla quale Sgorlon gioca per quasi tutto l'ultimo capitolo: la nascita del bimbo di Eva e di Goran all'Arena di Verona, durante l'esecuzione del *Guglielmo Tell*. Sirene analogie vengono istituite: la musica di Rossini, che a qualcuno «produce il solletico», ma a tutti «aumenta il sentimento di vitalità», produce a chi vede il suo mondo assediato dai mostri e dall'orrore di ciò che viene chiamato progresso.

Questi temi, presenti in tutta la sua opera, che il narratore instancabilmente riprende, collocandoli in un contesto e in una luce sempre diversi, mi sembrano raggiungere qui il colmo del-

Donna sepolta in attesa di esplosione

Sylvia Townsend Warner
«Lolly Willows»
Adelphi
Pagg. 176, lire 20.000

FRANCO LOI

La letteratura inglese è sottile e intima. Ha una particolarità: quella di scoprire la morte tra le piccole cose piacevoli che rendono amabile la vita, saper cogliere l'inconsistenza del tempo in tutte le vicende che accumulano attorno a noi le ore più serene di una giornata o di una vita, saper far emergere, palpabile e veniginosa, la volontà del vuoto, l'odore delle cose inerti e morte, il grigio disadorno di un'esistenza.

Lo stile è tagliente e avvolgente, a piccoli colpi secchi e furvi, e accumulati di oggetti - quanta presenza hanno i soprammobili, le chiacchiere nella sofferta giornata di una donna inglese! - toponomi, odori e mufte di case polverose, profumi e ombrosi colori di campagne da gnomi, risistate dalla mano operosa e rassicurante dell'uomo. Non c'è nulla di più avvolgente di ciò che taglia, perché penetra nel sangue e circola con gli umori in noi senza imporsi.

Lo stile inglese è un po' sofisticato e snob alla Frost, nei suoi pudori voluttuari e disperanti, e un poco irridente e meticoloso alla Christie. Ma è sempre esercizio di privacy e di comfort. Sylvia Townsend Warner è una finissima interprete di queste qualità.

Tempo fa mi è capitato di leggere l'autobiografia di Eileen Garrett, e si sa quanto il biografo inglese sia fatto del tessuto dei romanzi, e vi ho ritrovato, nella prima parte, questo stesso spirito affilato e però bonario, la penetrazione un po' sussiegosa e insieme compiacente e arrendevole di cui la Townsend Warner è maestra. Gustav Jung ha lasciato scritto, mi pare in *Ricordi, sogni e riflessioni*, che certe volte sua madre, con una parola o un gesto inaspettato, rivelava d'improvviso una seconda personalità, un'altra donna nascosta, che gli riusciva infinitamente più vera e simpatica della consueta madre, moglie del reverendo che gli faceva da padre.

La Warner svela con gli stessi tocchi, inaspettatamente, i lati meno piacevoli e i retroscena più mortiferi, scopre nelle persone e negli spessori della vita l'aleggiante soffio della morte. A volte è una considerazione, a volte una descrizione, ma più spesso un tono che traspare nella narrazione ed è come il colore sommerso dell'intera tramatura.

Dice il risvolto che la Townsend «è una delle maggiori scrittrici inglesi del nostro tempo» e non è enfasi pubblicitaria. Nata nel 1898 e morta nel 1978, ha attraversato il tempo del liberty e del deco portandosi dietro un po' del grande stile vittoriano. Tanto la Woolf è estrosa e «cattiva», quanto la Townsend è profonda e «ancor più cattiva», giacché là dove la Woolf è dissacrante nel voler farsi amare, ne voler essere eccentrica, la Townsend è chiusa nella sua imperturbabile bonaria solitudine.

La storia di *Lolly Willows*, o l'amoroso cacciatore, è storia di una presa di coscienza, da parte di una donna, della propria condizione di «sepolta tra i vivi», della propria femminilità e dal bisogno di confondersi sola al mondo segreto della natura e delle ombre. La protagonista rivendica il diritto di occuparsi delle proprie emozioni e dei più nascosti desideri nella speranza di scongiurare la morte.

Il finale di questo romanzo è inatteso e forse trasgredisce anche lo stile: «Ci sono rispettabili donne di campagna che tengono nascosti in un angolo della cassetta gli abiti con cui vogliono essere sepolte, e quando hanno bisogno di un po' di conforto vanno a guardarli e pensano che per una volta almeno meriterebbero di essere vestite con ogni cura. La strega invece conserva gelosamente il suo manto di oscurità... Lolly va verso il suo destino di strega e sfida Satana consapevole che «erano domande a cui neppure il Diavolo poteva rispondere».

Quel che conta è l'energia che le viene, il senso di completezza che l'assale quando afferma dentro di sé la pervicace inclinazione «al colloidale col demone». «Le donne sanno di essere dinamiche, e non vedono l'ora che si verifichi l'esplosione che renderà loro giustizia» dichiara con orgoglio, e tutto il romanzo, nel contrappunto di stile di cui abbiamo dato cenno, sembra condurre a questa liberante certezza.

Carlo Sgorlon
«La fontana di Lorena»
Mondadori
Pagg. 340, lire 28.000

C he bella cosa avere tra le mani un nuovo romanzo di Sgorlon! Fino dai tempi lontani de *Il trono di legno* ogni suo libro mantiene la promessa di accompagnare il lettore attraverso una nitida, inesistente realtà costruita pagina per pagina lentamente, con autorità, con devozione.

Ancora una volta seguiamo il gesto largo del narratore che delimita lo spazio del racconto, ne indica le varie profondità, ne accenna i colori; noi conosciamo questo spazio, la profondità «in» è radicata, i suoi colori - proprio come conosciamo il tono basso del narratore, la sua apparenza distratta, il ritmo bianco e disuguale: un nuovo racconto di Sgorlon non è che una fase nuova del suo infinito raccontare, perché i temi di questo narratore sono talmente entrati a far parte della nostra esperienza, vi si sono talmente mescolati da renderci difficile distinguere i nostri ricordi.

Certo noi conosciamo quel bosco, la sua posizione nello spazio immobile del racconto;

Il bosco da salvare

BRUNA CORDATI

conosciamo il volume fuo di quel cavallo; conosciamo lo sgorgare improvviso di certe file femminili, come fontane di vita; proprio per questo, proprio perché il conosciamo il loro ripetersi è così significativo, crea un'aspettativa così gioiosa.

Quella che Sgorlon racconta è sempre, in qualche modo, una «storia naturale»; nel mondo da lui creato la natura ha una complessità e una necessità che ogni volta egli riprende a studiare con venerazione e stupore.

Tuttavia *La fontana di Lorena* reca caratteri di novità di tale rilievo che non si può tacere; e questi caratteri riguardano sia la struttura del racconto sia l'interpretazione che il narratore dà del proprio mondo.

Noi conosciamo, ho detto, questo bosco. Ma forse possiamo dire che mai questo tema aveva rivelato una così chiara consapevolezza di se stesso, era stato così centrale al racconto come in questo romanzo. Nel bosco è infatti radicata profondamente la vita di Eva, la prota-

gonista, e la sua arte di pittrice; nel bosco Eva trova la gazza ferita, che diventa un gentile amico angelo annunziatore - e tavolta anche fattore determinante - di eventi familiari; nel bosco incontra Mare Chagall, presentato come un Robin-des-bois di luccicante allegria - è questo uno dei temi più ilari e commoventi del racconto - e ancora nel bosco incontra Goran, l'uomo da cui ella avrà di nuovo la gioia dell'amore e della maternità, e che proviene dai misteriosi boschi e fiumi del nord. Il bosco è dunque una fonte di mistero e magia (non ci si meraviglia affatto che venga il trovato un secondo cadavere di Teodolinda e una sua seconda sepoltura) e questo mistero e questa magia non sono qualcosa aggiunto alla natura, ma il cuore profondo della natura stessa; salvare il bosco è come salvare la vita, ogni possibilità di vita e di gioia.

Noi conosciamo anche il tema della pittura e della scultura, il loro particolare carattere nei romanzi di Sgorlon: un lavoro artigiano che reca l'impronta delle mani che lavorano; e conosciamo il modo come i colori e le forme si addensano nel suo racconto. Qui però questo tema è raccolto e sublimato dal personaggio di Chagall, che sembra sentire il lavoro di pittore come lo sente Eva, una manifestazione di vitalità e di allegria al pari di ogni altra, come far da cucina, come fare la pettinatrice per amore verso i capelli delle donne, come suonare il violino per divertire i bambini. Questo straordinario gnomo artista e sapiente, mago e bambino, appare fin dall'inizio in una riproduzione da calendario nello studio di Eva, ma è presente poi fino all'ultimo, di persona o nella memoria, coi suoi quadri e coi suoi colori; e con la sua capacità di dare gioia, che raggiunge il suo punto più alto nel momento in cui i suoi quadri salveranno il bosco dalla speculazione.

Questi temi, presenti in tutta la sua opera, che il narratore instancabilmente riprende, collocandoli in un contesto e in una luce sempre diversi, mi sembrano raggiungere qui il colmo del-