

Sulla verità della letteratura. A proposito del primo romanzo di Anna Felder

Georges GÜNTERT

Universität Zürich

Orcid: 0009-0006-2768-3640

Riassunto: Nel 1970 Anna Felder esordiva con il romanzo *Quasi Heimweh*, la versione tedesca di *Tra dove piove e non piove*, pubblicandolo a puntate sulla *Neue Zürcher Zeitung*. Dato l'argomento – una maestra italiana parla delle sue esperienze con i figli degli immigrati –, i lettori del quotidiano zurighese ne avvertirono immediatamente l'attualità politica, tanto più che la consultazione popolare sul referendum Schwarzenbach era imminente. Noi colleghi della scrittrice, allora insegnanti al liceo di Aarau, credevamo di riconoscerci fra la cerchia degli amici della protagonista, anche se a lettura inoltrata dovemmo renderci conto dell'inadeguatezza di un tale approccio. Infatti, il romanzo di Anna Felder, mescolando finzione e verità storica, non si atteneva al criterio referenziale, ma perseguiva una poetica consistente in una riflessione sui valori etici ed estetici.

Parole chiave: verità della letteratura, mimesi, persuasione, discorso sui valori, antivalori.

Abstract: In 1970, Anna Felder debuted her writing career with the novel *Quasi Heimweh*, the German version of *Tra dove piove e non piove*, published periodically in *Neue Zürcher Zeitung*. Due to its plot – an Italian teacher describes her experiences with the children of immigrants –, the readers of the newspaper noticed its timely coverage of political events: even more so because the public vote on the Schwarzenbach Referendum was imminent. We, colleagues of the author at Aarau College, initially considered ourselves to be among the protagonist's friends. However, upon closer examination, we acknowledged that this was not an appropriate perspective. Indeed, Felder's novel, combining fiction and historical truth, was not restricted to the criterion of reference, but should better be seen as pursuing a poetic approach based on a reflection of ethical and aesthetic values.

Keywords: truthfulness of literature, mimesis, persuasion, discourse on values, anti-values.

Tra mimesi e persuasione

È passato oltre mezzo secolo da quando Anna Felder esordiva col suo primo romanzo, facendo conoscere a un numero subito consistente di lettori la sua inconfondibile voce di scrittrice. Il romanzo era apparso dapprima a puntate, in traduzione tedesca, sul più noto quotidiano zurighese, col titolo *Quasi Heimweh*, e aveva suscitato una discussione molto vivace, in quanto l'argomento era di attualità: l'immigrazione italiana in Svizzera ai tempi del primo referendum, inteso a limitare con quote prefissate il numero degli stranieri. Noi giovani insegnanti al liceo di Aarau discutevamo spesso

dell'imminente consultazione e non vedevamo l'ora di poter festeggiare la sconfitta di chi l'aveva promossa. Non ricordo il momento in cui mi parlarono per la prima volta del romanzo della nostra collega, ma sono certo che il primo contatto con esso avvenne attraverso la traduzione tedesca¹. La versione italiana, *Tra dove piove e non piove*, sarebbe uscita solo due anni dopo, nel 1972². Che l'autrice del feuilleton fosse una nostra collega, aumentava fra noi la curiosità riguardo a quello che ci veniva comunicato, tanto più che lo spazio in cui era ambientata la vicenda, la città di Aarau e i suoi dintorni, ci era familiare. A qualcuno dei nostri sembrava addirittura di riconoscere i personaggi appartenenti alla cerchia privata della protagonista e di poterli identificare con persone reali. Quel «Fredri», ad esempio, un giovane spilungone dalle «belle dita di violinista» (41) e dalla memoria prodigiosa, sia pure di soli numeri, non era forse uno del nostro gruppo? E quella «greca [...] mingherlina» (142) di Baden, sempre di buon umore, non somigliava a una nostra simpatica compagna di studi? Ma proseguendo nel racconto e ritrovando quei personaggi in circostanze diverse, ad esempio, nel loro nucleo familiare, dovemmo renderci conto di avere applicato al romanzo un metodo di lettura sbagliato, quello mimetico-referenziale, che non corrispondeva alla poetica di Anna Felder. Gli attori del suo primo romanzo facevano parte di un mondo verosimile ma fittizio: erano personaggi inventati, sebbene con i tratti somatici e caratteriali di persone realmente esistenti³.

A questo punto vorrei rendere nota una testimonianza personale che, come spero, potrà gettar luce ulteriore sulla questione dei personaggi felderiani. Nell'estate del 2023, pochi mesi prima che Anna ci lasciasse, parlavo con lei al telefono di problemi estetici e della verità della letteratura in particolare. Sapevamo entrambi che per il grosso dei lettori la verità del testo letterario continuava a essere quella mimetica, mentre per altri, più esperti, era effetto di persuasione. A questo proposito, mi venne di ricordare una geniale intuizione di Cervantes, il quale, riflettendo in un racconto interpolato del *Don Chisciotte* sulla verità del linguaggio, sosteneva che la finzione nutrita da emozioni "vere", non importa se vissute o immaginate tali, era perfettamente in grado di riuscire credibile. La verità dell'opera letteraria, in quanto effetto di persuasione, era compatibile con la finzione, perché la letteratura, lungi dall'essere solo mimesi, era invenzione di cose insieme fantastiche e vere, e in quanto tale capace di trasmettere moti e impulsi che

1 Dopo la pubblicazione a puntate sulla *Neue Zürcher Zeitung*, nella primavera-estate del 1970, la versione tedesca del primo romanzo di Anna Felder, a cura di Federico Hindermann, uscirà in volume nello stesso anno sotto il titolo *Quasi Heimweh* (Felder 1970).

2 Le citazioni dal testo, nel mio saggio, si riferiscono a questa edizione.

3 Basti ricordare che l'io narrante è una maestra lombarda, mentre l'autrice, ticinese, laureata in Filologia Romanza e con una tesi di dottorato su Eugenio Montale, ha svolto, a nome del governo argoviese, attività di ispettrice nei corsi del doposcuola.

coinvolgevano emotivamente il lettore. Nel racconto in questione, intitolato *El curioso impertinente* (è la storia di un marito che non riesce a credere all'onestà della moglie, per cui tenta di metterla alla prova, facendola sedurre dal suo migliore amico), il personaggio che produce tale effetto è Camilla, la moglie del *Curioso*, da lui profondamente offesa e abbandonata al proprio destino; ma, costretta a rappresentare «la tragedia del suo onore» (Cervantes 2005: I, 453), a proclamarsi innocente nonostante sia adultera, Camilla non finge il suo dolore di donna moralmente ferita, poiché quel dolore l'ha provato veramente; di conseguenza, pur non dicendo il vero, ma facendo sentire tutta la sua sofferenza di creatura umiliata, riesce a convincere della sua onestà il proprio incredulo marito. Nel suo monologo, sapendo che il marito la sta ascoltando, espone il proprio dramma in un linguaggio vibrante, insieme fittizio e denso di verità, e così si sottrae al pericolo immediato⁴.

Con Anna eravamo d'accordo che la letteratura, a patto di saper trasmettere contenuti vitali, avesse il potere di far credere vera la finzione. Parlando in seguito di altri personaggi letterari e concretamente dei *suoi* personaggi, fu lei a chiedermi se sapessi a chi si fosse ispirata creando il personaggio di Bethli, l'amica svizzero-tedesca della protagonista di *Tra dove piove e non piove*. Veramente non lo sapevo, anche se m'ero interrogato più volte sulla provenienza di questa ragazza dal carattere singolare, tra il metodico e l'infantile. Stetti quindi ad ascoltare con curiosità quel che l'autrice mi avrebbe rivelato: con mia grande sorpresa, fece il nome di una nostra amica comune, che credevo di conoscere piuttosto bene, essendo stato suo compagno di studi; eppure, non avrei mai immaginato di dover cercare proprio in lei il “modello” del personaggio di Bethli. La prospettiva dell'autrice, che meglio di tutti conosce la genesi del suo romanzo, può non coincidere con il punto di vista del lettore, messo di fronte ai risultati di quel processo. Ma anche ammettendo che l'autrice sia partita da modelli reali, sappiamo che si è presa la libertà di trasformarli e di integrare le proprie creature in una struttura narrativa, ed è questa struttura che conferisce ai personaggi le loro funzioni e il loro significato.

La verità dell'opera proposta dal discorso inerente ai valori

Esiste un terzo modo d'intendere la verità della letteratura, e di questo non credo avessimo parlato in quella che fu forse una delle nostre ultime conversazioni. Mi riferisco a ciò che viene affermato dal discorso sui valori

4 La fine del racconto di Cervantes è tragica, ma la conclusione “morale”, indispensabile secondo i parametri dell'epoca, è separata dal corpo della novella e compare solo, dopo un intervallo, nel capitolo successivo (Cervantes 2005: I, 458-463).

inerente al testo, discorso che il lettore è invitato a considerare. Ogni opera letteraria degna di questo nome contiene una riflessione sui principi etici ed estetici che essa propone, rappresentandoli nei rapporti ora contrattuali, ora polemici tra i personaggi (Greimas-Courtés 1986: 256). Tali principi o valori hanno carattere storico, essendo proposti da un'opera appartenente a una determinata civiltà e a un'epoca specifica.

Nel primo romanzo di Anna Felder, fra i valori *etici* affermati dalla narrazione, andrebbe certamente ricordato il messaggio di umanità con cui è descritto l'ambiente degli operai italiani. L'atmosfera cordiale si esprime nel rapporto di solidarietà che si crea tra la signorina borghese educata nel Nord Italia e le famiglie dei lavoratori provenienti per lo più dal Meridione, nonché nell'affetto spontaneo con cui gli allievi rispondono alla gentilezza della loro maestra. L'umanità ci guadagna se gli immigrati, invece di continuare a ripiegarsi sulla propria estraneità, riconoscono di avere alcune cose in comune con gli abitanti del paese ospite ed entrano in dialogo con essi. È vero che non mancano gli atteggiamenti d'indifferenza e di freddezza, ma questi non si trovano fra i connazionali dell'io narrante. Gli accenti più severamente critici riguardano la società elvetica, in cui la rigida osservanza delle regole – e, più in generale, della legge, eredità protestante – ha priorità sulla considerazione del singolo caso umano, il che garantisce il buon mantenimento dell'ordine pubblico, ma non giova all'instaurarsi di un clima di calorosa umanità.

Un altro importante valore proposto da questo romanzo risiede nel processo di auto-realizzazione dell'io in quanto donna. Inizialmente spaesata e senza un compagno che le offra protezione, la giovane riesce tuttavia a migliorare la propria condizione, grazie al rapporto affettivo con l'italo-svizzero Gino Berger. La maturazione ha una prima componente *etica*, in quanto la protagonista si decide coraggiosamente per uno stile di vita poco comune, accettando di vivere con un uomo sposato, anche se separato dalla moglie, con il quale si sente in sintonia. Il sodalizio tra i due, culturalmente fecondo, è propizio anche alla seconda componente del processo di auto-affermazione, questa, di natura *estetica*. È vero che la maestra non dice mai di voler intraprendere la carriera letteraria, ma nella sua narrazione si riscontrano alcuni segni auto-referenziali, che permettono di considerare il romanzo come un'iniziazione alla letteratura. Basti rileggerne la frase conclusiva, rivolta sia all'abitazione, sia alla scrittura, per cui «la casa» della giovane diventa il simbolo della «casa-lingua» che offre accoglienza e protezione: «[...] rimaneva lì trasparente, casa nostra, tante parole chiare nella notte intorno, finché c'era, c'era, Maienstrasse 88» (Felder 1972: 150).

La maturazione non avviene a scuola, nel cui ambito la protagonista ha acquisito da tempo la necessaria esperienza, bensì nella sua sfera privata, tra la cerchia di amici che frequentano l'appartamento di Maienstrasse

88: fra questi si distinguono Gino Berger, il più anziano di tutti, e l'amica Bethli, la ragazza del fratello; poi Fredi, lo «studente di legge», e i due anonimi ticinesi, questi ultimi personaggi stereotipati, comici, e tali da non poter influire sulle scelte etiche della giovane. Non farò menzione esplicita delle conoscenze occasionali, incontrate durante qualche gita: la loro presenza consente, unicamente, di osservare le reazioni di simpatia o di antipatia della protagonista. Converrà invece soffermarsi sulle scene appartenenti alla sua giovinezza, al periodo precedente il suo trasloco in Svizzera: esse si svolgono a casa della madre o nell'appartamento del primo ragazzo, Fabio, e fanno parte del mondo di memorie della giovane. La storia con Fabio è quella di una comunicazione in parte mancata, qualificabile come una prima esperienza amorosa non del tutto riuscita. Ciò nonostante, i ricordi del mondo che la ragazza si è lasciata alle spalle sono ancora ben presenti nei primi capitoli, quando il paese straniero dà l'impressione di non poter corrispondere alle sue aspettative.

In questa fase preliminare, la protagonista si muove incerta tra la consapevolezza di *esistere* in un tempo che passa inesorabilmente e senza lasciar tracce, e la nostalgia di un ritorno all'*essere*, inteso come un mondo di quiete: due dimensioni, l'essere e l'esistere, che per ora non sa conciliare. Si legga il seguente brano che è riferito all'*esistere*, alla sensazione di essere vittima della precarietà del tempo. L'incessante fuga del tempo, simboleggiata qui e altrove dalla corrente del fiume, si svolge, in questo quadro, in una cupa atmosfera serale, per sfociare nel nulla:

C'era, quella sera, un pescatore con gli stivali fin sopra i ginocchi; e poi dopo, quando il buio aveva cancellato anche quel fluire piatto dell'acqua, quell'unico respiro silenzioso della campagna, dopo non c'era più nessuno; ma anche più niente, tutto mancava; non c'era l'Aare [...], non c'era casa mia, non c'era Gino e mio fratello, non c'era il mio orologio che segnava le cinque o le dieci; non c'era aria, ma colore viola; non alberi, non cespugli sulle rive, ma ombre liquide; l'acqua, la corrente [...], era il vuoto, il mondo portato via, annegato, nero (II).

Poche ore prima, però, la giovane ha provato una sensazione quasi di benessere, entrando in uno di quei vecchi ristoranti di campagna, «con i doppi vetri e i rotoli di cuscino alle finestre basse, già d'autunno; che solo a pensarci, fanno venir voglia di dire “o che freddo, andiamo dentro”» (IO). Sono luoghi quieti, caldi, «in cui vien voglia di sonnecchiare» (IO), che fanno pensare al goethiano «*Reich der Mütter*» e appartengono alla sfera dell'*essere*:

Sulla panca, vicino alla porta, c'è anche la nonna a sferruzzare, col suo bel grembiule senza maniche di tela, che prova, lei, a dire tre parole di tanto in tanto; perché lei è la padrona, coi suoi settant'anni e le gambe grosse come

due piccole botti, sotto il grembiule, che non si muovono quasi più; sta lì sulla panca a tenerli tutti bravi seduti, i suoi avventori, che verranno anche domani e dopodomani a bere il quintino: perché non c'è niente che cambia al «Zum Sternen», non passano le ore, un giorno è giovedì e un giorno è sabato, ma la padrona sta lì sulla panca a tener ferme le medaglie e la fotografia della società di ginnastica, è lì come una vecchia campana che suona sempre la stessa ora (10-11).

Il discorso estetico

La situazione di partenza della giovane, come s'è visto, è dominata da un senso di estraneità all'ambiente in cui ha scelto di vivere. Tale condizione, se non potrà essere definitivamente superata, trova tuttavia una compensazione nell'amore per la bellezza della natura, la valle dell'Aare fiancheggiata da colline coperte di boschi, e nell'amicizia che la lega ad alcune persone, in particolare a Gino Berger, con cui la comunicazione è subito possibile. L'amore, insomma, lenisce l'iniziale disagio della protagonista senza però condurne la vicenda a un banale lieto fine: la casa abitata da lei e dal fratello resta fino all'ultimo quella specie di corridoio stretto e lungo, denominato «il treno» (15), un nome che ricorda la provvisorietà del vivere; e, d'altra parte, l'amante, che potrebbe offrire e offre in effetti sicurezza, ha famiglia, viene e va. Il carattere precario di questa situazione rimane tale fino alla fine, per cui non si può parlare di una piena riuscita delle aspirazioni del personaggio sul piano esistenziale.

Dato che la vicenda personale della protagonista non si sottrae alla condizione di provvisorietà, ci si può tuttavia domandare se almeno il lavoro artistico sia in grado di alleviare il disagio esistenziale: la maestra, intendiamoci, non è propriamente una scrittrice, malgrado ne abbia la sensibilità e il talento, ma in quanto io narrante porta a termine la narrazione. È lei che, invece di sopportare passivamente la sua vita di esule, la trasforma in racconto. Quando poi parla nella sua lingua materna con Gino, in mezzo alla gente sconosciuta, «si sente più a casa che a casa [sua]» (Felder 1972: 82), e qui ad offrire intimità è la lingua che hanno in comune. La «casa» che accoglie chi non è a suo agio nella realtà sociale, è la lingua italiana. Esiste allora un modo di accedere all'essere, di sentirsi «a casa» nella terra straniera, ed è attraverso la prassi letteraria, la scrittura, anche se i segni riferibili a quest'attività non sono subito evidenti e richiedono una lettura metaforico-simbolica del testo.

La scrittura felderiana, che nasce dal desiderio di salvare qualche cosa della nostra fugace esistenza, somiglia a un'attività ludica, a un procedere per scoperte e salti immaginativi, che – come deduco dall'episodio chiave di questo romanzo – consiste nel «trovare i passi nel bagnato» (87), evitando

gli ostacoli più ingombranti del sentiero. Il brano cui mi riferisco è una *mise en abyme* non della vicenda narrata di *Tra dove piove e non piove*, bensì del modo di procedere della scrittura, e dunque dell'enunciazione. Siamo poco oltre la metà del romanzo, al capitolo XIII: la scena ci mostra i due innamorati, Gino Berger e la protagonista, durante una passeggiata in campagna, mentre risalgono un corso d'acqua che scorre accanto a loro:

Ricordo una volta dopo le lezioni del pomeriggio, che avevamo camminato un'ora o due fuori in campagna lungo il fiume; aveva appena cessato di piovere, il cielo era ancora di piombo con qualche straccio chiarissimo, e l'acqua era sporca, sembrava fatta di calze da bucato. Avevamo da badare a non mettere il piede nelle pozzanghere, dove galleggiava qua e là qualche strappo azzurro di cielo; ci divertiva il cicaleccio delle nostre suole di gomma che scivolavano nel fango, ci divertivano i goccioloni pesanti che i rami ci sbattevano in testa come frutti maturi. Ci faceva ridere che non potessimo fermarci, perché la melma si muoveva sotto i nostri piedi, ci succhiava le scarpe nel sentiero, e noi continuavamo a camminare cercando un sasso come un'isola che ci sostenesse, ci piovevano dagli alberi i goccioloni a farci strabuzzare gli occhi, camminavamo senza arrivare, ogni tanto saltavamo da un ciottolo all'altro, io sceglievo i ciottoli di Gino, e stavamo in bilico su un piede a misurare l'altro passo tra dove piove e non piove.

Era quello il nostro conversare, il trovare i passi nel bagnato, botta e risposta, il suo piede e il mio piede, col bosco sopra di noi che suonava come un ombrello aperto anche se non pioveva più – e venivano in mente i vecchietti sbadati che dimenticano di chiudere l'ombrello sotto i portici, si fermano in crocchio a chiacchierare, a far piovere parole dentro le cupole nere di stoffa e di stecche, mentre la gente passa in silenzio, con la testa scoperta, asciutta; era una dimenticanza inesorabile del bosco, una pioggia ininterrotta –; con il fiume controcorrente che risciacquava le calze sporche e si arricciava, qua e là, a fare un po' di spuma, a fregare un calcagno; con qualche cornacchia che di tanto in tanto sghignazzava sulla nostra testa, vicinissima, sebbene non potessimo vederla, perché dovevamo tenere gli occhi all'ingiù, mentre più lontana le rispondeva un'altra cornacchia, più sgraziata ancora di Estherli (82-83)⁵.

Non sarà necessario richiamare l'attenzione sul simbolismo del bosco piovente parole, metafora della lingua, di oraziana, dantesca e dannunziana memoria, ma completata qui da una similitudine tratta dal registro familiare, quella dei «vecchi sbadati», assorti nel conversare: simili, in questo, ai due amanti assorti nel loro gioco. Alle due immagini spaziali del bosco gocciolante e dei vecchietti fermi sotto i loro ombrelli, accomunate dalla metafora protettiva, si contrappongono le immagini del *tempo*: la corrente

5 Ho analizzato questo brano di singolare importanza anche altrove, per esempio nel mio saggio «L'esempio di Anna Felder» (Güntert 2002: 106).

del fiume ancora agitato dal temporale e sporco di schiuma, quasi abbia appena «fatto il bucato» – un emblema del tempo che consuma, lava e porta via – e l'inquietante gracchiare delle cornacchie, interpretabile come un richiamo della morte; e infine la melma sotto le pietre, l'appiccicosa quotidianità, che nel linguaggio di Anna Felder, refrattario ai luoghi comuni, va accuratamente evitata. Né stupisce, a questo punto, che «i piedi» saltellanti «di pietra in pietra» siano da collegarsi a una prosa che sul piano dell'espressione tende alle scansioni metriche. Il secondo paragrafo ha inizio con tre endecasillabi con dialefe, dove lo iato marca ogni volta una breve sosta: «Era quello ^v il nostro conversare», «il trovare ^v i passi nel bagnato», «il suo piede ^v e il mio piede», e si scandisce poi in nuove misure di prosa ritmata, con prevalenza di settenari: «e venivano in mente», «i vecchietti sbadati», «l'ombrello sotto i portici». È questa una tecnica adatta ai brani descrittivi dal forte spessore metaforico, come si riscontrano, similmente, nella prosa riflessiva di un Manzoni. Il tema dominante dell'intero brano è quello della scrittura che sfida il tempo, intesa come attività creativa, simile a un gioco che procede «controcorrente», contro la fuga del tempo, mentre prosegue ispirato dalla «furia di andare soli e insieme» (83).

La narrazione in cui domina il discorso *estetico*, come accade nel tredicesimo capitolo con la descrizione dei giochi erotici e poetici, si fa volutamente ermetica: l'io narrante, in compagnia di Gino Berger, ricorda il momento del primo bacio, mentre il «gattino si arrampicava sulla [sua] gonna» (84), e altrove evoca il loro comune «conversare», ostacolato dalle difficoltà «a trovare i passi nel bagnato», per accennare all'attività creativa che si svolge sotto l'ombrello del fogliame, delle parole (82). Dove invece prevale il discorso *etico*, relativo alle esperienze degli immigrati in terra straniera o alla vita privata della protagonista, il modo di narrare si fa persuasivo e tende a commuovere nei momenti più intensi. Chi conosca la biografia della scrittrice, non sempre diversa da quella della protagonista di *Tra dove piove e non piove*, leggerà con particolare commozione i passi in cui si parla dell'assenza di Gino Berger, costretto, per alcuni giorni, a ritrovare i suoi, e della solitudine, che potrebbe portare la giovane ad abbandonare tutto. In simili momenti, il pensiero torna un'altra volta a quella lezione del grande Cervantes, secondo cui la finzione letteraria, nutrita da esperienze vissute, può riuscire perfettamente credibile e, quindi, vera:

Partire anch'io, tornare indietro, uscir fuori di lassù. Ma voleva dire buttare via tutto, anche il coraggio di aver lasciato Fabio, tutto, l'idea che avevo avuto di andar via lontana, di ricominciare da sola; e Gino buttava via, quella sua maniera che aveva di darmi la spinta ogni volta che lo vedevo, di farmi sentire più io, con lui. No, tante cose in quei mesi erano diventate mie, anche gli alberi, e il mattino, la sera: un paese così diverso dal nostro. Il mio armadio era la valigia mezza piena, ma non ci potevo credere che un giorno

l'avrei rifatta per sempre, che ci sarebbe stata un'ultima volta anche adesso, un ultimo bosco da lasciare indietro (126).

Valori e antivalori: i ritratti

Anna Felder è un'osservatrice fine, dotata di un raro senso dell'umorismo. Per caratterizzare i suoi personaggi, coglie con abilità i più inaspettati *dettagli mimetici*: gesti meccanici, modi di parlare, gusti particolari nel vestire e altro ancora. Va da sé che il ricorso al particolare mimetico non è una concessione a una ingenua poetica realista. Per Anna Felder la realtà dell'opera è quella creata dal linguaggio, merito dell'*ars narrandi*, che informa, riflette, intrattiene, persuade. Contribuisce a quest'ultimo effetto in modo non trascurabile la carica umoristica dei suoi ritratti, grazie alla quale la scrittrice riesce a trasmettere al lettore un pirandelliano «sentimento del contrario», fatto, al contempo, di emotività e d'ironia (Pirandello 1995: 173).

I suoi ritratti non sono privi di malizia, visto che i più tendono alla caricatura. I personaggi sono osservati da un occhio critico, talvolta quasi crudele, che scopre aspetti inquietanti in situazioni sentite come normali. Si pensi alla padrona del negozietto di alimentari, nella pacifica città vecchia di Aarau, una donna «già in età, ma ancora feroce, seria come un soldato svizzero sull'attenti», che, «con la matita infilata all'orecchio», s'aspetta dai clienti che recitino la lista delle spese velocemente, «per non perder tempo», scrive poi il prezzo «senza sbagliare di uno zero» e dà il resto «senza mai dire una parola di troppo» (Felder 1972: 58). Questa signora si limita a funzionare, avendo eliminato dalla sua attività tutto quello che le pareva superfluo: è onesta, efficiente, dedita al lavoro, ma soffre di una forma di alienazione. Basterebbe una «parola di troppo» per trasformare la visita giornaliera della cliente in un incontro umano, e giustamente la narratrice si ricorda dell'esempio opposto, il pizzicagnolo della sua città natia, il Signor Egidio, così diverso dalla rigida padrona argoviese:

Non avrebbe mai immaginato un Signor Egidio che sapeva indovinare i gusti, i peccati di gola di ognuno; che combinava il pranzo di festa in casa nostra con i formaggi migliori, i ravioli freschi, gli asparagi per Gianni e la frutta già troppo matura da comprare all'ingrosso, un affarone per le marmellate di nostra madre. Mai una volta, anche quando il negozio era vuoto, che mi domandasse chi ero, dove abitavo, visto che comparivo ogni giorno; o che le piacesse ricordarsi da sola, senza bisogno di ripeterglielo, che, se compravo riso, volevo Vialone (58).

Altri ritratti rivelano un latente razzismo o fanno sentire nuovamente, fra le *idées reçues* eternamente riciclate, la chiusura mentale e la mancanza

di umanità. Affetta da ottusità è anche la padrona di casa dei due ticinesi, la «signora Wipf»: memore delle «sue vacanze a Brione sopra Ascona col cane e il marito» (*sic*), è abituata a classificare la gente del Sud in «*anständige Tessiner*» e altri, ovviamente meno educati (61). In quanto proprietaria non affitta camere a stranieri e, chi desideri far visita ai suoi inquilini, farà bene a fingersi del loro gruppo. Ma la caricatura più sottile è riservata a una maestra svizzera, «la Fräulein Wullschleger», «una signorina già in età, che [...] continuava a vestirsi come una quindicenne di buona famiglia, una caricatura di Bethli con i nastrini e i bottoncini sulla maglia fatta a mano, color caramella Sugus» (97). Convinta promotrice di camminate, si presenta all'occasione munita degli indispensabili zaino e *alpenstock*, senza mai dimenticare il suo taccuino, la macchina fotografica e la farmacia tascabile. La necessità di essere puntuali appartiene alle sue certezze incrollabili. Attenta a mantenere la disciplina fra la sua scolaresca, quando va in gita, e a rispettare la natura, s'infuria sul serio se le capita di notare atti incivili, da maleducati, peggio se commessi da stranieri, come accade con un gruppo di «educande olandesi o danesi» durante una passeggiata lungo il lago di Hallwil: «La Fräulein Wullschleger, furibonda, aveva fatto capire, segnando con la mano e socchiudendo gli occhi per vedere meglio, di raccattare le cartacce, i gusci, le latte gettate sull'erba: imparassero l'educazione prima di venire in Svizzera» (104).

Se questi personaggi secondari, peraltro tutti femminili, sono oggetto di rappresentazioni caricaturali, i personaggi principali vengono a loro volta descritti: sono osservati e giudicati dall'occhio severo della giovane, che va in cerca di nuove amicizie, prima di scegliere definitivamente il suo partner. La storia del rapporto fra lei e Gino Berger diventa l'asse portante della narrazione, e il fortunato incontro tra i due è la *conditio sine qua non* perché la storia si concluda felicemente.

Anche di Gino Berger si conoscono alcuni connotati, ma in questo caso gli *antivalori*, presenti nelle caricature, cedono il posto alle caratterizzazioni positive. Fisicamente Berger è un uomo piuttosto corpulento, data la sua maggiore età, e con le sopracciglia folte, indice, si direbbe, di un temperamento passionale. Ma a contraddistinguerlo fin dal primo incontro sono anche gli «occhi buoni» e lo sguardo intenso, che esprime intelligenza e fermezza:

[...] sembrava proprio un omaccione, con certe sopracciglia nere come dei cespugli, che, se volevano, erano capaci di fare Uuuh anche da sole. Ma sotto si nascondevano degli *occhietti buoni*, due noccioline che ti guardavano fisso, anche quando non te ne accorgevi; bisognava cercarglieli, i suoi occhi, come in un'ombra che si incrocia di sfuggita nel buio [...] (10).

Nel settimo capitolo, gli amici dei due fratelli trascorrono una giornata in montagna. Mentre si trovano in mezzo alla neve a guardare gli sciatori, la protagonista sente dietro di sé «la voce di Gino», ed è questa, la voce, l'altro emblema che lo caratterizza. Gli occhi buoni, la voce, e in più il carattere energico: è evidente che Gino si distingue da Fabio. Gino è propenso ai giochi verbali: ha l'indole ludica, forse poetica, e dispone di una notevole capacità espressiva. È un fumatore accanito, questo sì, un vizio oggi mal visto, allora proprio di artisti e intellettuali; ma, ciò nonostante, la valutazione resta positiva. Nel corso del racconto, l'italo-svizzero assurge anzi a *termine complesso* (Greimas 1966: 24), perché unisce in sé i contrari: è «la neve delle Alpi che scotta le mani», ghiaccio e fuoco, «le nuvole e il sereno», oscurità e luce; complessità, questa, che fa pensare a una moltitudine di risorse che gli altri personaggi non hanno:

Mi piaceva sentire la voce di Gino dietro di me, che parlava con Gianni: aveva la voce come i suoi piccoli occhi nocciola, che non appartenevano alla sua figura troppo solida, ingombrante: lui, parlando, sapeva essere tante cose, tutto quello che Fabio taceva, che teneva annodato nelle sue labbra pesanti, tra le sue ciglia sempre umide: Gino era le nuvole e il sereno, e la neve delle Alpi che scotta le mani (Felder 1972: 39).

I personaggi, uomini e donne, che la protagonista tiene a distanza, in quanto non li ritiene all'altezza del suo partner, oltre a contrastare con lui, si assomigliano talvolta nei loro tratti negativi. Soprattutto con Fredi, inizialmente guardato con simpatia, il distanziamento cresce, stando a quanto si legge nel penultimo capitolo: «Con Fredi e gli altri, invece, era tutta un'altra cosa; come avessimo parlato addirittura una lingua diversa» (142). Esiste, poi, una strana somiglianza fra il viso del primo fidanzato, Fabio, e quello di Bethli, due personaggi che hanno pochissime cose in comune, tranne il fatto di essere o essere stati amici della protagonista, senza diventarne veri confidenti: «Parlargli dei compiti [a Fabio], di certi giochi tra scolari, doveva essere come leggergli le notizie del Corriere» (6). L'incomunicabilità è una delle ragioni per cui il primo rapporto è fallito. Una mancanza d'intimità permane però anche fra l'io narrante e la sua migliore amica svizzera: «Di tutto questo a Bethli non potevo parlare», perché «vere confidenze, anche quando eravamo a tu per tu senza mio fratello, non ce ne eravamo mai fatte» (107). Bethli è la donna con cui l'io si vede più spesso da quando è arrivata in Svizzera. La sua principale caratteristica fisica – un «viso largo, senza contorni» – è ricordata fin dal terzo capitolo:

Quando gettava i capelli all'indietro con un gesto pesante della mano fin sotto la nuca, le si apriva di sorpresa un gran viso largo, liscio, tutto fatto di linee orizzontali, straordinariamente tranquille: un viso ad un tratto

adulto, forse quello di sua madre, maturato di nascosto sotto il miele dei capelli. *Un viso così largo, io l'avevo scoperto solo in quello di Fabio*, quando mi appoggiava la testa in grembo: io seduta, così da sopra, gli vedevo improvvisamente appianarsi in una sorpresa vicinissima la fronte, gli occhi, le labbra, che scivolavano di fianco, dolci, *in un viso lento, senza contorni* (18).

L'espressione «un viso senza contorni» sembra voler indicare una mancanza di determinatezza, conseguenza di una certa immaturità, aspetti che l'io sente in entrambi gli amici come difetti. L'importanza di questo particolare viene confermata alcune pagine dopo:

Bethli si era tolta il maglione e adesso indossava una camicetta chiara molto graziosa che doveva piacere anche a mio fratello; io la guardavo più tardi, mentre ballava con Gianni un ritmo lento [...]; la sua schiena si inarcava indietro appesantita dai capelli densi, un po' bagnati, che le scoprivano, davanti agli occhi di mio fratello, *quel suo gran viso tranquillo, senza contorni, che di nuovo mi ricordava il gesto di Fabio*, tante volte che mi sedeva accanto, di lasciarmi cadere la testa in grembo, divenuta troppo pesante (40).

Il nostro elenco degli attori presenti nel romanzo e dei loro tratti caratterizzanti non pretende di essere esauriente. Quel che importa rilevare, a questo punto, è il fatto che la narratrice ha organizzato i suoi personaggi in un sistema, utilizzando gli uni, quelli secondari, per denunciare una mentalità diffusa nella società svizzero-tedesca, di cui rischiano di essere vittime anche gli immigrati; e gli altri, i personaggi principali, per caratterizzare sé stessa e le proprie scelte morali. Certo, l'io narrante del romanzo non è Anna Felder, ma è solo la portavoce incaricata di comunicare il discorso felderiano sui valori e sugli antivalori. Se però leggiamo il romanzo come una dichiarazione d'amore alla lingua italiana e come un'iniziazione alla letteratura, l'acquisizione dei valori etici ed estetici da parte della coppia dei protagonisti diventa il messaggio centrale trasmesso dalla scrittrice.

Bibliografia

- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, vol. I-II, Edición del Instituto Cervantes dirigida por F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- Felder, Anna, *Quasi Heimweh*, trad. di F. Hindermann, Zürich, Roduner, 1970.
- . *Tra dove piove e non piove. Una storia*, Locarno, Pedrazzini, 1972.
- Greimas, Algirdas J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- Greimas, Algirdas J. - Courtés Joseph, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Firenze, La Casa Usher, 1986.

- Güntert, Georges, «L'esempio di Anna Felder», in R. Castagnola - H. Martinoni (a cura di), *A chiusura di secolo. Prose letterarie nella Svizzera Italiana (1970-2000)*, Centro Stefano Franscini, Monte Verità (21-22 maggio 2001), Firenze, Cesati, 2002, pp. 103-114.
- Pirandello, Luigi, *L'umorismo*, introduzione di N. Borsellino, prefazione e note di P. Milone, Milano, Garzanti, 1995.

