

La disdetta – quando il sipario cala sull'eternità. Un'analisi metaletteraria

Gian Paolo GIUDICETTI

Schweizerische Alpine Mittelschule Davos

Orcid: 0009-0008-5659-8634

Riassunto: In questo articolo si riflette sulle strutture metaforiche e metaletterarie di *La disdetta* (1974), in particolare si mostra che a partire dalle prime pagine il romanzo indaga i limiti tra letteratura e realtà e mette in crisi i confini convenzionali tra personaggi diversi, tra narratore e personaggi, tra mondo della finzione e realtà. Strumenti stilistici usati con sistematicità sono metafore e sinestesie ardite, che uniscono sfere lontane del reale, e l'antropomorfizzazione di animali, piante e oggetti inanimati. L'articolo mostra anche come il romanzo riveli in filigrana, a livello metaletterario, che la letteratura può reagire alla minaccia dell'indistinto solamente con un'attenzione volta idealmente a definire l'individualità di ogni personaggio, ogni essere vivente e ogni oggetto.

Parole chiave: Anna Felder, *La disdetta*, metafore, metaletteratura, antropomorfismo.

Abstract: This article reflects on the metaphorical and meta-literary structures of *La disdetta* (1974). In particular, it shows that from the very first pages, the novel investigates the boundaries between literature and reality and undermines the conventional limits between different characters, between narrator and characters and between the world of fiction and reality. Stylistic tools used systematically are daring metaphors and synaesthesia, linking distant spheres of reality, and the anthropomorphisation of animals, plants and inanimate objects. The article also shows how the novel reveals on a metaliterary level that literature can only react to the threat of the indistinct with a focus ideally aimed at defining the individuality of each character, each living being and each object.

Keywords: Anna Felder, *La disdetta*, metaphors, metaliterature, anthropomorphism.

1. Distinzione e sfumature. Il primo capitolo

La disdetta (1974), il romanzo più noto di Anna Felder, è un'opera che tende all'astrazione non solamente perché in essa lo stile metaforico ed ellittico tipico dell'autrice è assunto per la prima volta con coerenza, ma anche perché, come si cercherà di mostrare in questo articolo, esso tratta principalmente del processo artistico e definisce a partire dalle prime pagine una concezione della letteratura.

Già nell'*incipit* il narratore mostra di essere cosciente di interpretare una parte («Mi prendevano per un gatto perché facevo bene la mia parte», Felder 1991: 7), un'idea espressa anche nello stesso capitolo dal personaggio del padre anziano. L'inizio di *La disdetta* rappresenta una cesura più forte

che in altre opere letterarie, poiché esso non sembra ritrarre scene di vita che, secondo la convenzione di una *willing suspension of disbelief*, prolungano una vita dei personaggi che potrebbe esistere anche fuori del romanzo, bensì indica esplicitamente che assistiamo a una finzione che il narratore e i personaggi predispongono per noi lettori, lo spazio di un centinaio di pagine. D'altra parte, mentre la cesura è netta rispetto alla realtà non fittizia, i contorni sono spesso sfumati all'interno della narrazione, una caratteristica dello stile di Felder, che propone associazioni e analogie ardite volte a confondere le identità. Le prime due pagine vertono sulle sensazioni del gatto narratore e a volte il gatto sembra essere qualcun altro, le stagioni diventano altre stagioni senza che ce ne si accorga, futuro e passato si mescolano, poiché il guardare avanti dei vecchi «è la loro maniera di guardare indietro» (Felder 1991: 8), la voce del vecchio è percepita dal gatto come se fosse quella della radio. In altri momenti invece, poiché prima di collegare sfere diverse del narrato è necessario individuarle, è la distinzione a essere al centro, così dell'inverno in alcuni momenti si evidenziano caratteristiche proprie diverse da quelle delle altre stagioni e i «piani orizzontali» (7) del sonno, descritti in un'analogia complessa, rimangono distinti. L'incontro con una mela da parte del gatto nel secondo paragrafo sovrappone immediatamente le due dimensioni di distinzione e confusione: il gatto sembra penetrare nella mela, ma d'altro canto essa «rimane liscia e intera» (7).

Questi due poli della scrittura di Felder, distinzione precisa e confusione di identità, si ritrovano in diversi capitoli. Da una parte, nel capitolo 5, la vista è bloccata dagli alberi, dall'altra il gatto supera quel limite poiché sa che cosa lo attende dietro di essi o, per esempio, le nuvole si confondono con i vestiti nel capitolo 9. Una descrizione importante per comprendere l'obiettivo di chiarezza della scrittura di Felder, che mira a distinguere ciò che lo sguardo quotidiano non sempre distingue, è quella della pagina zoologica di un libro universitario nel capitolo 17, che estrae un insetto, per meglio mostrarlo, dal contesto naturale in cui si trova normalmente, anche perché «in un testo scientifico non si sprecava posto per gli aneddoti» (83), così «l'insetto [...] guadagnava in chiarezza, lo si sarebbe detto esposto in una bacheca» e i lettori ne erano affascinati e «parlavano a voce bassa come si fa nei musei» (83), un rinvio alla concentrazione necessaria a chi vuole comprendere le ardue pagine della scrittrice.

2. Associazioni ardite e sinestesie

Il lettore di *La disdetta* deve raccogliersi perché sovente non può affidarsi a una memoria comune del linguaggio e del mondo e si trova confrontato ad associazioni a cui non aveva pensato, anche tra sfere diverse del sentire. Gli esempi sono frequenti, già nel primo capitolo «le voci [...] si tendevano in fili

esilissimi dentro di noi, si appiattivano in lamine sottili di carta d'argento che abbaglia alla luce» (8), ove i suoni sono connotati dalla sottigliezza e dalla luce abbagliante, un processo sinestetico non raro nel libro.

Anche a questo scopo giova disporre di un narratore gatto, i cui sensi sono acuminati: la vista, il gusto, l'udito, il tatto intervengono per esempio nella descrizione del paesaggio intorno alla casa dalla prospettiva del gatto nel capitolo 5 e il gatto in generale sembra associare ambiti disparati più di quanto facciano gli altri personaggi del libro anche perché più attento alla natura: il rumore di un *collant* è il «rumore indeciso di un ramo verde che si vuol spezzare» (19), i maggiolini sono comparati a rose (83), i rami alti di un albero rabbrividiscono (84).

3. Procedimenti antropomorfi e disumanizzanti

Come nell'ultimo esempio citato, quello di rami freddolosi, le frontiere tra uomini, animali, piante, a volte oggetti inanimati, sono fragili nelle opere di Anna Felder. La metamorfosi di Filemone e Bauci narrata poeticamente in *Nozze alte* costituisce uno dei punti più alti della sua scrittura e uno dei temi a lei più consoni. Non si tratta di una filosofia panica o di una visione del mondo ecologista, bensì di una riflessione implicita sul potere creativo, capace di associare mondi diversi, e della predominanza di istanti poetici, non sempre legati tra di loro, sulla forza dei personaggi e della trama. Non importa molto, nelle opere di Anna Felder, chi agisce o chi pensa: «[...] non importava fossi io a compierli, o fosse Schwester Lea o Schwester Betty che da mesi, da anni, molto prima di quell'undici, li compivano a orari fissi capitolo per capitolo, ripetuti, cancellati e ripresi dal signor Ottone» (Felder 2007: 33). Anche il racconto *Palm Express* (Felder et al. 2005: 15-17) pone al centro l'ipotesi che le singole persone siano sostituibili.

Il gatto è comparato a un bambino che aspetta Babbo Natale (Felder 1991: 24), il padre a un «gatto tigrato» (12), la figlia è forse un gatto ed è simile a un animale che ha bisogno di carne cruda (22), gli oggetti sono personificati, per esempio una macchina da scrivere sembra sentire (22). Il procedimento antropomorfo, già studiato da Deambrosi (2004: 44-50), è frequente nel romanzo: i tronchi hanno come «macchie di fegato sulla pelle» (Felder 1991: 27), un gatto randagio «accennò alla possibilità di un ricorso» (28) e si esprime in modo burocratico. La casa è umanizzata e pensa a *farsi scura* quando arriva la sera e le persone sembrano non accorgersene (31). Il gatto narratore è antropomorfizzato anche nelle descrizioni, come un «bigotto, compostissimo» (57), o comparato a un ciclista che dopo lo sforzo mostra i muscoli (58); gli piace studiare a memoria (67-68), ha i suoi «bernocchi» e studia dipinti e fotografie che ritraggono il passato (68). Gli scorpioni

spiano (92). Gli alberi sono «vecchi più dei vecchi; simili a immobili pietre che segnino il cammino» (89) e il padre ha stretto un patto con l'oleandro (90).

Dalla prospettiva del gatto più figure inanimate prendono vita. Le automobili in fila «erano più quiete [...], più soddisfatte, erano gatte che fanno le fusa» (24), sonnolente. Le associazioni tra regni della natura sono abbondanti: «i geroglifici delle rose senza più un fiore, erano tele di ragno spezzate» (27). Il padre «aveva pur qualche cosa di un albero, con le spalle diventate di legno, come un tronco che con gli anni si fosse fatto storto a quel modo» (30), un'analogia che si ripete più tardi, quando è descritto come «una specie di vecchio albero già colpito dal fulmine» (66). I bambini sono comparati in negativo a gatti (91). Un'allieva della maestra di canto è «larga, attaccata al pavimento, con i piedi palmati di certi animali» (35) e «la maestra di canto [...] sembrava un'anitra a passeggio tra i piatti» (42).

4. La minaccia della fine dei confini

La tendenza al superamento delle distinzioni si identifica con il processo poetico, soprattutto in una prosa lirica come quella di Anna Felder, ma è minacciosa, perché se i confini scompaiono, non vi è più la possibilità di una vita individuale. L'*incipit* del racconto *Alleluia* (cfr. Giudicetti 2000) è «Niente era sicuro. Non era sicuro il tetto sopra la casa, non il giorno dopo la notte, non il silenzio accanto al rumore» (Felder 1999: 45). Come giorno e notte rischiano di confondersi, in *La disdetta*, con lo «spauracchio» (Felder 1991: 62) della perdita della casa per la famiglia protagonista, incombe la fine delle frontiere: non ci saranno più dentro e fuori, vita e sguardo sulla vita, scena e spettatori; la disdetta, è il tema del capitolo 12, rischia di porre fine alla continuità della natura, alla determinazione immutabile dell'esistenza da parte delle leggi naturali.

Il sentimento di attesa e di minaccia pervade il romanzo. Già nel primo capitolo l'inverno avanza verso i protagonisti e ne invade lo spazio e la figlia sembra in attesa di qualcuno (12) e nel secondo viene descritta l'indignazione del padre anziano, che sembra fare parte di una natura morta (11), perché la casa e il giardino possono essere abbattuti, insieme a una casa vicina, per lasciare spazio, «entro l'estate» (28), alla costruzione di un asilo infantile. «Si correva giorno per giorno incontro alla disdetta» (33). La nuora pensa al trasloco per essere «pronta a tutto», mentre la figlia corre «innanzi al tempo, come le fosse stato un supplizio l'aspettare» (33). L'ambiente è inquietante. Si scrive di un «nero incubo di fine novembre», di qualcosa che «si andava tramando» (43).

La grande parte dei capitoli inizia con una frase segnata da un verbo o più verbi all'imperfetto, a segnare la continuità almeno apparente di periodi

diversi, non così il capitolo II, che ha per tema la fine delle storie di amore, a volte inavvertita da chi ci circonda, un altro indizio che il valore metaforico della disdetta, la minaccia della fine, sono indicati in maniera esplicita nel romanzo.

5. L'attenzione al particolare

Di fronte alla minaccia della dissoluzione dei confini l'argine proposto dal romanzo è l'attenzione al reale, come se esso rimanesse distinguibile, comprensibile e narrabile solamente finché qualcuno lo osservi. Lo sguardo attento e necessario alla letteratura è incarnato in grande parte dal gatto narratore, che può osservare particolari che altri non vedono (86-87), anche in opposizione al secondo protagonista, il padre, che, invecchiato, vicino ad arrendersi alla disdetta, a tratti non distingue più i singoli segni del mondo («per lui il rombo del motore era diventato uguale alla notte», 87). Il fatto che gli anziani siano abituati a tutto (89) sembra portare al pericolo della carenza di attenzione, come se per l'osservazione importanti fossero soprattutto la freschezza dello sguardo e la vitalità degli altri organi di senso:

Quello che capitava, anche quello che capitava di nuovo, andava a finire in un'acqua sola. Ci si poteva bene meravigliare sulle prime, il giorno per esempio che la maestra di canto era tornata a casa con tutti i capelli tagliati; ma poi anche lo stupore diventava abitudine e non ci si meravigliava più (69).

Il pensiero della disdetta diventa per i personaggi astratto, irrealista, perché essi vi si sono assuefatti (71). Necessaria all'osservazione è anche la distanza, che i personaggi umani più giovani nel romanzo non sembrano sempre avere, intricati nelle questioni quotidiane, amorose e materiali. Il gatto narratore afferma che «bisognava considerare più dall'alto il nostro vivere, bisognava considerarlo con occhi di scarabei o di uccelli, anzi di aquile» (95). Un bel brano del romanzo verte sulla fine delle storie di amore. Il narratore spiega che di fronte al pericolo mancato dell'epilogo di una relazione amorosa si ritorna a un punto più alto e da lì si ride e si guarda giù «in due» (56) come in un pozzo, con il quale nasce una sorta di dialogo, invece il gatto, capace di un distacco più creativo, fosse sul bordo di un pozzo, non guarderebbe in basso, bensì in alto, verso il futuro, immerso nell'osservazione di particolari che agli uomini sfuggono, come un «seme di mandarino o un mozzicone di sigaretta» (57). L'attesa, per gli altri personaggi ansiosa, per il gatto è una forza: «Il mio forte era di aspettare» (19), è l'*incipit* del quarto capitolo. Il gatto è curioso verso il mondo e verso gli uomini e fino dal primo capitolo afferma: «per niente al mondo avrei rinunciato a una sola parola» (8). In un brano metaforico si mostra come l'attenzione del gatto narratore,

in questo caso uditiva, permette di salvare frammenti del reale, che vengono “riconosciuti” dalla letteratura prima di dileguarsi:

[il canto] mi stava addosso come l'erba alta, e sotto c'era lo stagno [...] Bisognava non muoversi di lì [...] io spiavo l'acqua torbida dello stagno per vedere di passarci attraverso. L'allieva cantava. Allora capitava che un frammento di lingua latina venisse a galla quel tanto da riconoscerlo dentro il torbido dello stagno, mandava saltuari segni di tempo da venire: saliva e si dileguava simile a un relitto che cerchi il relitto compagno (35).

Nello stesso capitolo c'è un riferimento a un quadro di Poussin e ad alcuni suoi particolari, a sottolineare il valore meta-artistico delle riflessioni sulla capacità di osservazione, che si prolungano nel capitolo successivo, in cui è ancora più palese che l'osservazione dettagliata permette di comprendere meglio il mondo e di dargli vita: «più fissavo e più acquistava rilievo ogni foglia, le nervature, la costola, perfino il vellutato di certe erbe; da sempre anche i sassi più veri di quelli veri, più fermi di sassi fermi [...] il più piccolo chicco di ghiaia bisognava rifarlo ogni istante, tenerlo incatenato con gli occhi per non lasciarlo morire» (45). Non è però solamente questione di “fissare” il mondo, ma di permetterne la trasformazione, la trasfigurazione poetica, così le alghe sembrano membra, i rami del ciliegio sono «intirizziti», tutto è «vero e non vero» (46), come nella finzione letteraria.

6. Il romanzo come messa in scena e come rifiuto della banalità

Il carattere di finzione letteraria è reso esplicito molte volte nel corso del romanzo, come in altre opere di Anna Felder (cfr. Giudicetti 2001b), così al lettore è coscientemente impedito di abbandonarsi alle vicissitudini dei personaggi e agli svolgimenti della trama.

I due protagonisti, il gatto e il padre, si muovono da attori in scena, gli alberi sono una sorta di pubblico che ascolta l'uomo anziano parlare, ma «avevano pure l'aria di personaggi tragici, spogli com'erano di tutto e più grandi ancora in quei loro gesti stroncati» (Felder 1991: 9). Il padre a sua volta diventa spettatore, «in prima fila» (9) e il gatto era il suo pubblico. In altri momenti c'è un senso di solitudine, come se il vecchio non avesse pubblico, separato da esso dalla presenza degli alberi.

Questi elementi si ritrovano spesso (cfr. per esempio 29, 84). Se il lettore è scosso con continuità dal testo e non può adagiarsi nell'illusione della trama, lo si deve soprattutto alle peculiarità dello stile della scrittrice, il cui rifiuto della banalità giunge al punto di evitare qualsiasi frase dalla sintassi o dalla costruzione semantica comuni, vi è cioè, come ha notato Deambrosi

(2004: 24) uno «scarto» costante della scrittura rispetto alle aspettative del lettore. Si potrebbe citare quasi ogni frase come esempio. Persino nell'alternativa di cifre Anna Felder fugge dalla convenzione e invece di scrivere “due o tre”, “quattro o cinque”, scrive «tre o sette» (1991: 26), «terzo, quinto» (32). La tendenza a “invertire l'ordine delle cose” è riconosciuta dalla scrittrice in un'intervista:

L'idée de ne pas m'adapter me fascine, je m'en rends compte. Mon écriture est un peu dérangement; même si je veux écrire des choses simples, je dois renverser les choses, parce que je suis attirée par ce qui est caché derrière la façade (Giudicetti 2001a: 69).

Le frasi senza verbo (Felder 1991: 10, 28, 29), i soggetti al plurale con un verbo al singolare (15), le metafore inedite (18) sorprendono il lettore, per quanto appaiano a tratti costruzioni linguistiche fini a sé stesse, leziose, troppo sistematiche per corrispondere sempre a una necessità testuale, così non è sempre convincente il capitolo 16, in cui il padre parla della propria infanzia, e non lo sono le frasi che esprimono in modo troppo ovvio il rifiuto di ovvietà («era la notte di Natale di quell'anno non ancora bisestile», 87). Quando i personaggi usano parole semplici («è malato o no», 88), la narrazione lo fa notare, quasi a scusarsi.

L'equilibrio fra trasformazione della realtà in letteratura, necessaria per andare oltre una referenzialità alla quale l'arte non può limitarsi, e un livello di astrazione che non renda indifferenti al lettore i personaggi e la trama non è sempre raggiunto in *La disdetta*, per quanto essa sia un'opera che rimarrà presente nella letteratura ticinese; lo si nota in particolare quando il romanzo affronta discorsi sociali. Essi non sono, in nessuna opera di Anna Felder, nemmeno in *Tra dove piove e non piove* (cfr. Güntert 1987: 101), il fulcro della narrazione, ma in *La disdetta* non convincono il lettore, così i discorsi sulla demolizione delle case, gli scempi architettonici tipici del Ticino che rendono i centri irriconoscibili (Felder 1991: 51-53), la speculazione immobiliare, la chiusura di negozi, i cambiamenti generazionali (91).

Tipico della tendenza a impedire al lettore di identificarsi eccessivamente con i personaggi è il fatto che le informazioni legate alla trama gli sono trasmesse poco per volta, non per un desiderio di creare suspense, ma per impedire che la trama prenda il sopravvento sulla dimensione metapoetica anche solamente lo spazio di poche pagine.

7. L'abbandono della scena: i capitoli finali

Adelaide Adelaide: tenuta in vita per vigilanza di nome (Felder 2007: 40).

Come i primi capitoli impongono al lettore le norme del codice di interpretazione che dovrà seguire per apprezzare l'opera, così gli ultimi tre capitoli di *La disdetta* sottolineano di nuovo i temi principali del romanzo e la sua dimensione metaletteraria.

Già nel primo paragrafo del capitolo 26 dominano gli elementi che alludono a una frontiera: l'«assenza del gatto» (Felder 1991: 124), la soglia del locale, la vetrata. Nel secondo paragrafo prevale il tentativo di descrivere la prospettiva del gatto, quasi a corrispondere alla necessità di una sua definizione prima che esso abbandoni la scena, infatti in queste prime pagine del capitolo si assiste a una ripetizione generale della scomparsa del narratore gatto, poiché nel terzo paragrafo trionfa l'antropomorfismo e nel quarto nomi di località che avvincano solamente gli uomini, prima di tornare a concentrarsi, nel quinto paragrafo, sulla sensualità e l'intuizione dell'animale. Nel finale del capitolo si comprende che il gatto, quale figura «anonima», si confonde con un narratore impersonale e arriva la sanzione della disdetta, considerata come un fatto irreversibile.

Nel capitolo 27 si insiste sugli stessi temi. Il gatto decide di non uscire dall'anonimato e di ritirarsi «senza un commiato» (129). Il felino quasi dipartito, il «silenzio perfetto» (128) è interrotto di tanto in tanto dalla pioggia e appare chiaro, a negazione di qualunque ispirazione realista, che tutti i personaggi hanno recitato una parte, compresi «gli alberi del giardino a dare alle stanze quella luce o quell'ombra» (128). L'animale lo spiega: «ero stato gatto e avrei potuto fare qualunque altro mestiere, il magistrato, il pastore d'anime, il nomade» (129).

Nel capitolo finale il gatto conferma in un ultimo bell'*incipit* di essere «entrato nel numero di anonimi col muso incipriato di polline perché si erano aperti i primi tulipani sul davanzale» (133) e insiste sulla necessità per la scrittura di essere accurata nel registrare l'individualità di ogni essere: «ciascuna pianta aveva avuto il suo nome irripetibile [...] aveva avuto un tempo preciso da vivere, case in costruzione vicine o lontane, bulbo fiori e foglie, aveva avuto le sue simpatie e le sue antipatie [...] bastava alzare un momento gli occhi [...] levar la testa sopra il traffico continuo della città, per sentirsi ad un tratto a tu per tu coi tulipani» (133-134). La storia nell'ultima pagina sembra appartenere ancora ai personaggi, così basterebbe «riprenderla» per narrarla di nuovo, per renderla ancora viva, ma il dubbio assilla sia i personaggi sia il lettore che forse il sipario si è abbassato, che aprire gli occhi «voleva forse dire chiuderli» e le parti vengono ormai «tramandate dietro le quinte di personaggio in personaggio, di generazione

in generazione» (134). Dalla prospettiva del gatto i personaggi umani del romanzo sembrano risiedere da tempo nell'eterno (121), non tanto perché la morte li ha vinti, ma perché l'opera letteraria sta per concludersi e il palcoscenico su cui si sono mossi i personaggi rimarrà immutabile per sempre.

Bibliografia

- Deambrosi, Roberta, «*Tu di una vita tralascieresti per esempio che cosa?*». *Una lettura del romanzo Nozze alte di Anna Felder*, mémoire de licence, Université de Neuchâtel, 2004.
- Felder, Anna, *La disdetta*, Bellinzona, Casagrande, 1991.
- . *Nati complici*, Bellinzona, Casagrande, 1999.
- . *Le Adelaidi*, Locarno, Sottoscala, 2007.
- Felder, Anna et al., *La luce del mondo. Tre scrittrici nei Grigioni*, Locarno, Pro Grigioni Italiano, 2005.
- Giudicetti, Gian Paolo, «Edito da Casagrande di Bellinzona è uscito *Nati complici*», *La RegioneTicino*, 12.05.2000.
- . «Anna Felder. L'éthique de la parole mesurée», *Feuxcroisés*, 3, 2001a, pp. 65-79.
- . «Una lettura dei tre romanzi di Anna Felder», *Quaderni grigionitaliani*, 2-3, 2001b, pp. 124-132 e pp. 218-226.
- Güntert, Georges, «Vedute disposte su piani orizzontali: riflessioni sulla narrativa di Anna Felder», in A. Stäuble (a cura di), *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Atti del convegno tenuto all'Università di Losanna (21-23 maggio 1987), Bellinzona, Casagrande, 1989, pp. 98-105.

