

# «Io ero un gatto». Scelte narrative e stilemi de *La disdetta*

Pietro BENZONI  
Università di Pavia  
Orcid: oooo-0003-2027-8977

*Riassunto:* Il saggio illustra le scelte narratologiche e stilistiche de *La disdetta* (Einaudi, 1974), il secondo romanzo di Anna Felder, contrassegnato da un divertito sperimentalismo e dominato dalle movenze imprevedibili di un io narrante e protagonista *sui generis*: il gatto di casa. L'analisi – attenta alle dinamiche macro-testuali e ai fatti linguistici, anche quelli più minimi – evidenzia il trattamento antiromanzesco e poetico della materia narrativa (una casa destinata alla demolizione i cui abitanti vivono in un tempo sospeso), prestando particolare attenzione alla natura disorientante e alle accensioni espressive di una narrazione condotta per istantanee e rappresentazioni parziali, nel continuo mutamento dei piani prospettici ed enunciativi, e nella varia evocazione di scenari onirico-surreali.

*Parole chiave:* Anna Felder, *La disdetta*, critica stilistica, narratologia, romanzo sperimentale.

*Abstract:* The essay illustrates the narratological and stylistic choices in *La disdetta* (Einaudi, 1974), Anna Felder's second novel, marked by an amused experimentalism and dominated by the unpredictable movements of a *sui generis* narrator and protagonist: the house cat. The analysis – attentive to macro-textual dynamics and linguistic facts, even the most minute ones – highlights the anti-novelistic and poetic treatment of the narrative material (a house destined for demolition whose inhabitants live in suspended time), paying particular attention to the disorienting nature and expressive emphasis of a narrative conducted by snapshots and partial representations, in the continuous change of perspective and enunciative planes, and in the varied evocation of dreamlike-surreal scenarios.

*Keywords:* Anna Felder, *La disdetta*, stylistic criticism, narratology, experimental novel.

*Per tutta la vita: io non voglio essere io.  
Io voglio essere, non essere io.  
(Thomas Bernhard, Amras)*

## I.

Come già nel suo originalissimo romanzo d'esordio, *Tra dove piove e non piove* (1972), anche ne *La disdetta* (1974)<sup>1</sup>, Anna Felder non ci offre trame compiute dagli snodi consequenziali, bensì una narrazione desultoria e

<sup>1</sup> Felder 1974: è questa l'edizione di riferimento a cui ci si riferirà con il semplice numero di pagina. Ma il romanzo è ora leggibile anche nelle riedizioni Casagrande del 1991 e 2024.

obliqua, che si sviluppa in forme imprevedibili e ellittiche, per intermissione e visioni parziali, in una personalissima registrazione di eventi minimi, variamente accesi e teatralizzati. Giusta la cifra caratterizzante di questa scrittrice: che sa fissare il transeunte e intensificare l'effimero; e si muove, con effetti stranianti, in zone interstiziali, alla cattura non di parbole esistenziali ma di attimi privilegiati e di suggestive evanescenze; tra colorazioni ironiche e trasfigurazioni animistiche di materiali che, di per sé, potevano anche apparire anodini, inerti o silenti.

Ne *La disdetta*, però, questo avviene in forme peculiari e ad arte accidentate: con movenze sobbalzanti e dinoccolate, legate *in primis* alla mossa enunciativa forte che permea la più gran parte del testo: quella di cedere parola e punto di vista a un gatto<sup>2</sup>. Un gatto io narrante e protagonista, «felino dalle sette vite attoriali» (Grignani 1993: 160), soggetto dalla personalità multipla e dalla sensorialità ipersviluppata, che modula il racconto e occupa la scena con attitudini assai cangianti<sup>3</sup>. Il che si traduce in un ampio ventaglio di soluzioni enunciative e prospettive, che oscillano tra due poli opposti. Da un lato, quelle che – in una sorta di affabulata etologia – più direttamente assecondano le modalità percettive e la vita istintuale di un gatto domestico che, caracollando tra casa e immediati dintorni, alterna – com’è nella natura di un comune *felis catus* – placide indolenze, cautele felpate, atteggiamenti giocosi e repentine ferocie<sup>4</sup>. Dall’altro, le soluzioni che più decisamente antropomorfizzano o fanno trascendere (*trasfelinar*, verrebbe

<sup>2</sup> Più precisamente, l’io narrante del gatto si palesa nella morfologia grammaticale in ben 18 capitoli del romanzo. Quanto ai dieci restanti, l’eccezione più marcata ci pare quella del secondo capitolo: là dove la narrazione è tutta imperniata su forme impersonali all’imperfetto («si aspettava il gelo», «lo si capiva», «Si aspettava un commento», ecc.); mentre il gatto, menzionato solo tre volte, è visto dalla prospettiva di un narratore altro, non ben individuabile, che – per quanto coinvolto nelle vicende della casa – comunque lo osserva con un certo distacco: «C’era un gatto...», «le sue parole poteva averle dette anche il gatto...», «Si doveva avere l’impressione di conoscere da sempre queste cose: di stare col gatto di casa nostra...». Con scarto prospettico forte (soprattutto rispetto ai capitoli immediatamente contigui, i e 3) che asseconda la scelta di fornire qui – sia pure con un massimo di concisione – le informazioni basilari sulle relazioni tra i personaggi («Nabucco era il figlio del vecchio, la maestra di canto era la moglie di Nabucco, l’annunziatrice era la figlia del vecchio, cioè la sorella di Nabucco.», 6-7). Più ambiguo invece lo statuto enunciativo dei capitoli 6, 7, 11, 14, 17, 18, 20, 23 e 26, dove l’io gattesco non lascia orme grammaticali evidenti, ma le focalizzazioni del racconto restano in buona sostanza riconducibili alla sua visuale.

<sup>3</sup> La peculiare visuale felina è anticipata già nel titolo dalla versione francese di Florence Courriol-Seita, *Sous l’œil du chat* (Felder 2018). Con una traduzione libera che, se da un lato può risultare efficacemente icastica, dall’altro, però, ci pare sacrificare la polisemia del titolo originale: dove *disdetta* è voce che contempla non solo l’accezione tecnica poi più volte richiamata direttamente nel testo (‘dichiarazione di risoluzione di un contratto’), ma anche altre due più generiche (‘malasorte, sfortuna’ e ‘ricusa, rifiuto’) comunque coerenti con le atmosfere e le situazioni evocate dal racconto.

<sup>4</sup> Per un approfondimento sui comportamenti usuali dei gatti e sulle modalità della loro percezione si può vedere Serra 2024.

da dire, rimodulando il dantesco *trasumanar*) questo gatto, rivelandocelo creatura eccezionale e narratore dalla personalità sofisticata e complessa: attraversato da dubbi gnoseologici, animato da gusti estetizzanti e afflati visionari, propenso a sperimentare nuove tecniche descrittive e teatralizzanti, e, all'occasione, capace di sfoggiare cognizioni specifiche in settori diversi (botanica, teatro, musica classica, canto, arti figurative, urbanistica, ecc.).

L'oscillazione delle posture narratologiche, poi, comporta anche una discreta varietà di scelte stilistiche. Per cui, l'opzione di fondo è per una lingua media, aperta sia all'elaborazione letteraria che ai registri informali e colloquiali, senza troppi scarti né verso il basso né verso l'alto, e senza particolari effetti di cozzo entro i singoli fraseggi. Ma tale screziata medietà conosce poi, di capitolo in capitolo, movimentazioni stilistiche anche molto contrastate: ora all'insegna della *brevitas* e sprezatura brachilogica, ora invece dell'amplificazione e del rallentamento analitico. Come si può immediatamente constatare mettendo a confronto il lessico basico e i fraseggi brevilinei e paratattici che connotano i capitoli iniziali del romanzo (basti ricordare l'*incipit* del secondo: «C'era un gatto, una mela, un vecchio, una radio. / Dietro c'era l'annunziatrice, Nabucco, la maestra di canto») con le ampie campiture sintattiche e il lessico più ricercato che caratterizzano invece i capitoli finali. Così, in particolare, nella lunghissima frase (di oltre una pagina) che chiude il capitolo 28 e tutto il romanzo; o nell'avvio del capitolo 26 con il suo iperbato-monstrum (qui il soggetto «qualcuno che» trova solo dieci righe dopo il suo predicato, «desiderò rimanere anonimo»). E così anche – per esemplificare in forma meno cursoria – nell'*incipit* del capitolo 17, dove l'affiorare di una materia più sofisticata (è questione di *amateurs-biologi*, di letture galeotte di *coleottorologia* e di richiami alla pittura fiamminga della «scuola di Van Eyck») si appoggia a un periodare più complesso:

Se voleva dire cominciare da un qualsiasi coleottero della Biblioteca Universitaria, essere innamorati, scegliere a caso nel libro la prima tavola a colori per prendere un esempio su mille di metamorfosi completa – dalla larva di cetonia parassita nei formicai fino all'adulto oviparo color verde dorato –, quella vigilia di Natale dalle dieci in poi di sera l'annunziatrice e Michele Roi erano innamorati (77).

Qui, infatti, figura una costruzione ipotetica tesa e tutt'altro che lineare: segnata da un'anastrofe vistosa (la posposizione di *essere innamorati*) e da una protasi variamente amplificata: con l'aggiunta di una seconda condizione (*scegliere...*), che si articola in una subordinata di terzo grado (*per prendere...*), dalla quale a sua volta dipende l'inciso in cui compare il lessico dell'entomologia (*cetonia parassita e oviparo*). Scelte stilistiche che ben assecondano sia il concetto qui sotteso – se innamoramento si dà, sarà con complicazioni, per via ipotetica e nel quadro di congiunture eccezionali –

sia, più in generale, il trattamento antisentimentale e ironico che il tema amoroso ha solitamente in Felder (basti pensare alla sbagata leggerezza con cui vengono colte le altalenanti parvenze d'idillio tra Gino e la maestra in *Tra dove piove e non piove*).

Evidentemente, poi, le continue oscillazioni prospettiche e i continui scarti delle soluzioni narrative e stilistiche non fanno che concorrere alla frammentazione – se non alla parcellizzazione atomistica – dell'insieme. E a tale effetto certo contribuisce anche l'uso di una punteggiatura fitta e analitica, dai tratti fortemente idiosincratici: che muove verso spezzettamenti anche estremi («accarezzò i capelli ai due lati: c'erano: dentro e davanti», 40; o «né feroci o dispersivi; mai: quello che si dicono dei bernoccoli pacifici», 61) e spesso si dispiega in proliferazioni anomale delle pause intermedie entro periodi di dilatata estensione<sup>5</sup>; ma – d'altro canto – contempla anche qualche mirata accelerazione asindetica («avvicinò il viso allo specchio, naso occhi labbra», 40) e un microstilema vistoso qual è la quasi totale omissione del punto interrogativo là dove solitamente previsto (del tipo «– L'ha pagato quanto –, chiese» o «Chi andava a pensare che invece si correva giorno per giorno alla disdetta», 27-28)<sup>6</sup>.

## II.

Osservato in questo suo irregolare sviluppo, il racconto de *La disdetta* lascia così l'impressione – per dirla con immagine fluviale – di un corso sempre ramificantesi, che fluisce entro argini cedevoli con portate variabili – tra secche, piene e rapide vorticose –, volentieri esondando e disperdendosi in tanti mulinelli, rivoli e ristagni. Impressione giustificata *in primis* dal fatto che i ventotto brevi capitoli numerati che compongono *La disdetta* – a loro volta spesso formati da microsequenze tra loro giustapposte più che connesse – non si pongono come le tappe ordinate di un percorso narrativo concatenato e finalisticamente orientato, ma come frammenti di incerta consistenza e di bizzosa aleatorietà; tutti dotati di una propria vivida autonomia e, al tempo stesso, parti di un insieme che il lettore può solo labilmente intuire o intravedere.

5 Un caso vistoso, ma non certo isolato, è quello del lungo periodo a cavallo delle pp. 40-41 (da «Staccò per primi i vestiti» fino a «poi aspettò») che, prima del punto finale, risulta suddiviso quattro volte dai punti e virgola e cinque dai due punti (qui usati soprattutto con valore presentativo e di propulsione drammatica, piuttosto che argomentativo).

6 Quanto alla possibile interpretazione di questo microstilema, azzardiamo sia un particolare caso di retorica del silenzio; per cui l'ostentata rinuncia al punto interrogativo sarebbe per Felder un modo di sottolineare come l'enigmaticità delle cose sia questione nevralgica: qualcosa che non può risolversi nella convenzionalità del segno interpuntivo usuale.

Perché, ne *La disdetta*, c'è sì una vicenda a suo modo drammatica che aleggia inquietante sui personaggi e che pare inesorabilmente fare il suo corso: quella di una casa con giardino destinata alla demolizione e dei suoi cinque espropriati abitanti – un vecchio padre, la figlia, il figlio con la moglie, e il gatto – che qui, nell'imminenza del trasloco (verso un altrove ancora incerto), vivono in un tempo sospeso e minacciato, in cui variamente rintocca il senso della fine. Ma tale vicenda resta senza antefatti, senza contestualizzazioni precise e senza dinamiche evolutive. La *fabula* sottesa, cioè, non conosce veri intrecci romanzeschi – e, men che meno, investimenti ideologici –, ponendosi piuttosto come uno sfondo che variamente incombe, dall'inizio alla fine: come uno scenario dalle valenze allegoriche su cui poter innestare libere improvvisazioni ed estemporanei *divertissements*. E questo Felder lo fa evocando una costellazione di temi e motivi contrastati – la casa una e multipla (vissuta come specola, rifugio, fortino, cuccia, nido, spazio ludico, labirinto, vertigine stratigrafica, habitus mentale, ecc.), l'*hortus conclusus* che si rivela microcosmo inesauribile, le temporalità mutevoli di uomo e natura, la complicata enigmaticità delle relazioni domestiche, le varie forme della dismissione e della rinuncia, la sofferta precarietà e le sue distrazioni vitali, l'incertezza e la caparbietà di esistere, ecc. – temi e motivi, dicevamo, che sono oggetto di variazioni più che di sviluppi. Perché, detto altrimenti, l'autrice sceglie di strutturare questa sua materia secondo principi di natura paradigmatica più che sintagmatica e narratologica: sottoponendola a trattamenti allusivi, metaforici e scorciati, che sono *in primis* di natura poetica<sup>7</sup>. Tanto che, nella sua dimensione macrotestuale, *La disdetta* ci appare come una formazione ibrida: non tanto un romanzo, quanto una *suite* di prose brevi dai movimenti tra loro dissimili. Dove certo è difficile individuare momenti davvero culminanti ed eventi davvero cruciali, data la tendenziale assolutezza di ogni frammento e la natura discontinua di una narrazione che senza sosta sommuove i più immediati orizzonti d'attesa. E dove, se volessimo divertirci a procedere con delle prove di permutazione, constateremmo come le collocazioni in sequenza dei capitoli (escludendo naturalmente quelli iniziali e finali che hanno funzione di cornice) risulterebbero spesso – su di un piano logico-cronologico (ma, appunto, non poeticamente) – intercambiabili.

<sup>7</sup> Già Italo Calvino – che, com'è noto, è stato il primo promotore della pubblicazione de *La disdetta* presso Einaudi – osservava, in una lettera a Felder del 1973, che il modo di raccontare della scrittrice «richiama esperienze della poesia contemporanea» (1991: 6). Calvino aggiungeva anche una suggestione, «(ho in mente soprattutto esempi anglosassoni)», ma tra parentesi: con giustificata cautela, visto che l'individuazione di tessere linguistiche e ascendenze precise non pare così agevole. E, del resto, questo campo d'indagine ci pare resti ancora poco battuto, se la critica finora si è limitata quasi esclusivamente – a quel che ci risulta – a richiamare il modello di Montale (autore cui Felder aveva dedicato la sua tesi di dottorato).

Emblematico, del resto, come Felder rinunci in partenza – e ostentatamente – ai più classici istituti della narrazione realistica: la definizione di un luogo, di un tempo e di un sistema di personaggi in tensione e in divenire. Così, la casa de *La disdetta* è sì collocata in uno scenario urbano, ma la città in questione non è mai nominata; e, anche se a ragione si è ipotizzato possa trattarsi di Lugano, conta soprattutto questa volontà di opacizzare ogni più certa dimensione referenziale. Analogamente, per il tempo, nessun riferimento storiograficamente preciso, nessuna cronologia ben scandita, ma piuttosto una pervasiva attenzione al naturale succedersi delle meteorologie e delle stagioni, colto in particolare – non senza sovradeterminazioni simboliche – nelle vicende di sfioritura e raggelamento che l'inverno porta nel giardino.

Quanto ai personaggi, colpisce *in primis* la capricciosa disomogeneità del sistema delle designazioni. Per cui anonimo resta il gatto e, dei familiari che abitano la casa, solo il figlio ha un nome proprio (per altro improbabile e di ascendenza operistica, il verdiano Nabucco: quasi a sottolinearne la natura fittizia); mentre gli altri sono semplicemente «il vecchio», «l'annunciatrice» (la figlia), «la maestra di canto» (la moglie di Nabucco); e l'unico sempre chiamato per nome e cognome, Michele Roi, è un personaggio esterno alla casa (la frequenta solo *en passant*), e dallo statuto piuttosto sfuggente (è un quasi-fidanzato dell'annunciatrice, ma la loro relazione si intuisce ondivaga e non ben definita).

Insomma, un quadro di designazioni a dir poco bizzarro e solo tratteggiato. La cui lacunosità può trovare una giustificazione narratologica interna nella parzialità della visuale felina; ma, al tempo stesso, è certo interpretabile anche come il segnale di una precisa volontà autoriale: quella di evitare ogni sociologia più convenzionale così come le più tradizionali attenzioni verso l'individualità dei personaggi. Dei quali, infatti, anche a lettura ultimata, non ci è dato conoscere né le fisionomie né le psicologie, se non a lacerti e secondo le ipotesi consentite dal loro vario agire per atti inconsulti e umorali. Perché Felder, anche nella caratterizzazione dei suoi attori principali, tende a procedere per zoomate, scorci, istantanee e puntualizzazioni devianti. E questo per lo più risolvendo la narrazione in tante piccole rappresentazioni; senza offrire ritrattistiche a tutto tondo o panoramiche esplicative, evitando accuratamente onniscienze autoriali, ricomposizioni organiche, sintesi interpretative e morali della storia.

Si prenda ad esempio il caso del «vecchio», che pure tanto spesso è al centro delle attenzioni del gatto. Noi possiamo sì venire a sapere che sente nelle ossa le mutazioni del tempo, che ha i geloni, o che le sue giunture hanno nodosità lignee. Ma, in definitiva, i pochi elementi forniti non ci consentono di ricostruirne un'immagine organica e nitida: possiamo raffigurarcelo solo

vagamente, per via analogica, tramite soggettive parziali e alcune variazioni su pochi motivi ricorrenti:

[il vecchio] lo si vedeva indaffarato, con la schiena curva anche quando era ritto: 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 (26).

Era alto, era storto, era bianco di capelli, arruffato, era lui tale e quale da sempre, una specie di vecchio albero già colpito dal fulmine e ancora resistente (59-60).

Quanto al carattere, vediamo che il vecchio è laconico, schivo e insoffrente verso ogni forma di convivialità, mentre più volentieri si assenta nella lettura dei giornali e nella cura del giardino; probabilmente più in sintonia con cose, alberi e piante, che non con le persone. Ma, appunto, quali siano davvero i suoi pensieri o le motivazioni del suo agire non ci viene mai chiaramente detto; e, del resto, solo raramente la cosa è oggetto di congetture da parte del narratore.

I personaggi de *La disdetta* restano quindi, in definitiva, entità sfuggenti, se non imperscrutabili; anche perché colti quasi esclusivamente in atteggiamenti reticenti e ritrosi. Il loro, infatti, è un dialogare sostanzialmente monco: rappreso in poche solipsistiche battute, fatto non di interazioni, ma piuttosto di sottaciuti e accenni allusivi a dati che restano per lo più oscuri e mal definiti (o, semmai, chiariti solo confusamente attraverso le disseminate ricostruzioni del gatto)<sup>8</sup>. Le loro vicende, poi, a uno sguardo d'insieme, non sono che un tentennante *piétiner sur place*, tutto ossimoricamente

8 Si veda ad esempio come, nel capitolo 4, il gatto – qui testimone delle tensioni tra l'annunziatrice e Michele Roi – registri un'unica battuta in forma diretta, «Lei disse no: disse: – A queste condizioni no.» (17), senza specificare quali siano queste *condizioni* per lei inaccettabili, ma ripercorrendo invece così quella che si intuisce esser stata una discussione lunga e complicata: «Continuarono il discorso per metafore. Grande importanza avevano la libertà e l'egoismo, gli uomini e le donne. Nessun accenno ai gatti. Ma c'entrava il vecchio che era un uomo, e l'opinione pubblica che erano uomini e donne senza distinzione, con psicologia di massa; c'entrava soprattutto una donna singola che teneva le mani legate di Michele Roi: la donna doveva mangiare e vestirsi, e in questo modo legava Michele Roi. / Fu qui che urgeva intendersi sul significato di libertà. Libero era chi salutava con una mano in tasca. Libero era chi diceva pane al pane. Chi agiva. Chi non era sposato. Chi eleggeva liberamente i rappresentanti del popolo. Chi consentiva. Chi aveva le carte in regola. Chi non consentiva. Ogni uomo. Non ogni donna. Non tu. Tu allora» (17). Si tratta di un caotico affastellamento di spezzoni eterogenei segnati da effetti umoristici: in cui le allusioni a questioni molto concrete (Roi deve forse mantenere un'altra donna? È stato sposato?), i dettagli incongrui (il saluto con la mano in tasca) e le attenzioni feline («Nessun accenno ai gatti») convivono con l'evocazione di grandi temi (la psicologia di massa, il significato di libertà), richiamati però alla spicciola, per sequenze scorciate dai nessi logici via via più allentati, fino al suggello del controsenso finale: «Non tu. Tu allora».

giocato su sfarfalleggianti deliri d'immobilità e vociferati silenzi. Il che ci comunica soprattutto una sensazione di fatalismo crepuscolare e assoluto («Succedesse quello che succedesse», 119, potrebbe esserne la formula-segnacolo): come se scorgessimo o sfiorassimo esistenze che si lasciano consumare con inquieta e formicolante passività, tra distrazioni e arrovellii, ma nella sostanziale inazione. Una sensazione che ci fa apparire tutti questi personaggi – gli umani: diverso naturalmente il discorso per il gatto narratore-protagonista – come dei figuranti in balia del contingente: fenomenologie instabili senza intenzionalità chiare, per le quali la possibilità di “invertire la rotta”, di farsi artefici del proprio destino o eroi di una qualche storia, non pare nemmeno lontanamente contemplabile.

### III.

Quella sperimentata da Anna Felder ne *La disdetta* si presenta dunque come una scrittura che scombussola e obnubila: che scientemente procede per distrazioni e scarti prospettici, alonando d'incertezza i quadri referenziali. Proliferano così, nel testo, gli spazi di indeterminatezza che – si tratti di non detto o di non combaciante – sollecitano il lettore, invitandolo all'attiva interpretazione e innescando il gioco delle ipotesi e delle inferenze.

Ma non si tratta solo di una dimensione ludica. L'incertezza del reale è tema forte, variamente declinato, che soggiace all'intera narrazione. E lo smarrimento del lettore è acuito dal fatto che Felder non si limita ad adottare delle stranianti prospettive feline, ma ci lascia anche sempre dubitanti sull'effettiva consistenza e natura delle cose su cui si esercitano le tecniche dello straniamento. Ne *La disdetta*, infatti, uomini, animali e oggetti – volentieri posti tutti sullo stesso piano<sup>9</sup> – appaiono sempre, di fondo, come entità sospese e sorprese in una sorta di limbo ontologico: come incredule di sé e incerte se esistere o fingere d'esistere.

Decisiva in tal senso la costante attivazione delle metafore sceniche, che ritornano lungo tutto il testo, ma segnano in particolare – strategicamente – i capitoli iniziali e finali; e questo fin dalla prima memorabile presa di parola del gatto nell'*incipit* di tutto il romanzo:

Mi prendevano per un gatto perché facevo bene la mia parte. Un altro era un chicco d'uva nera, o un vecchio, un merlo femmina. Io ero un gatto (3).

Dove, alla sorpresa che sia un gatto a parlare, si somma quella di vedere come lui lo faccia mettendo in questione la propria dichiarata “gattità”

<sup>9</sup> A ragione, Güntert (1989: 102) ha parlato di un'«abolizione della gerarchia» che pone sullo stesso livello ogni attore, «umano animale vegetale» che sia.

(è forse gatto solo perché ne sa «far bene la parte»?) ed equiparando la propria esistenza a quella di entità tanto dissimili (*chicco, vecchio e merlo*); oltretutto – a disorientare ulteriormente il lettore – enumerate in forma leggermente scalena (a rigore era da aspettarsi un’altra ‘o’ disgiuntiva dopo *vecchio*, e non l’apposizione del *merlo femmina*)<sup>10</sup>. Di modo che l’affermazione finale, «Io ero un gatto», ha statuto di realtà dubbia e il suo imperfetto (*ero*) pare perdere il consueto valore oggettivo-descrittivo per acquisirne uno finzione-fantastico (un po’ come avviene nei giochi dei bambini: «*Facciamo che io ero...*»)<sup>11</sup>.

La «teatralizzazione del reale» (Giudicetti 2001: 218) prosegue poi in forme diversamente insistite nel capitolo successivo: quando il vecchio, posto «sull’orlo della ribalta» (Felder 1974: 6), si rivolge agli alberi del giardino – «personaggi tragici, spogli» dai «gesti stroncati» (notare anche la divertita riattivazione dell’etimo) – come a un suo «pubblico muto» posto «fuori della scena» (5); e la sua pantomima si raggela infine in una sorta di *tableau vivant*:

Finché ci si accorse che la scena stava continuando; senza volerlo si era persa qualche battuta [...]. Anche perché ci si doveva abituare al nuovo rilievo della seconda fila; mentre il vecchio pur stando fermo sembrava retrocedere: sembrava far parte a poco a poco di un quadro, di una natura morta con gatto (7).

L’incrinitamento di ogni più certa dimensione evenemenziale non viene però solo da tali inscenamenti: viene anche dalle posture inquiete di un io narrante che volentieri si rivela smarrito e malsicuro, se non propenso al rovello gnoseologico. Come appare in particolare dal soliloquio del capitolo 13, notevole anche per il modo in cui la scrittura riproduce l’effetto di una concitata oralità (mimata soprattutto attraverso l’uso della paraipotassi e delle figure di ripetizione). Là dove il narratore, dapprima, esterna la propria frustrazione («io non lo capivo [il vecchio], chi dovevo capire, non capivo più nulla, e sarebbe stato così semplice invece capire tutto», 60, con poliptoto); e quindi prorompe in un’affannata sequenza di domande (senza

10 Uno stilema – l’enumerazione scalena scandita da una punteggiatura non prevedibile – che può ritornare anche in forme più vistose: «in una stanza ammobiliata saranno tutt’al più i pensieri a marciare in su e in giù [...]; oppure sono le bestie, mosche gatti formiche, topi magari, zanzare e bambini, ad avere il diritto di prendere la casa per una pista da corsa» (59).

11 Con effetto incorniciante, lo statuto incerto e aleatorio del gatto-narrante viene ribadito anche nel penultimo capitolo: «Ero stato gatto per simpatia al numero 18, tanti anni trascorsi fra il pianterreno e la mansarda [...]. Ero stato gatto e avrei potuto fare qualunque altro mestiere» (116-117). E, del resto, l’idea che quella del gatto sia una natura che il protagonista può dismettere o assecondare con intensità modulabili è un motivo ricorrente: «Decisi di non muovermi, di rimanere gatto più che mai, cacciai fuori la mia felinità» (38); «io quella domenica mi sentivo gatto» (60).

punti interrogativi: cfr. qui nota 6) che variamente incalzano l'ingannevole apparenza delle cose, ma senza prevedere risposte:

O ero io il pazzo, io a svegliarmi da un'antica pazzia, per avere sempre creduto di stare al mondo, chi me lo diceva che era una sedia questa, con il fazzoletto dell'annunciatrice sotto il cuscino, e ci stavo seduto come fosse una sedia vera, ecco lo sbaglio; chi mi dava a credere che si andava avanti minuto per minuto, che non si fosse piuttosto un cartone animato a ripetere sempre gli stessi gags, con un muso che non si sapeva, di gatto forse o di vecchio, un'invenzione anche questa; perché mai dovevo fare la parte del gatto, a che cosa valeva (60).

*Raisonneur* tormentato, il nostro gatto, del resto, è incerto sulla propria identità («c'ero io dentro e fuori il quadro, gatto e non gatto», 62) come su quella altrui (l'annunciatrice in particolare lo lascia perplesso: «“non sarà poi un gatto”. [...] in tanti anni vissuti insieme il dubbio mi è rimasto», 16; e ancora «È un gatto o una ragazza», 40). E può perfino mettere in discussione il meccanismo del proprio corpo, domandandosi chi ne governi le membra fuori controllo: «chi comandava alla mia coda di agitarsi a quel modo violento, [...], destra sinistra destra sinistra, non ero io di certo crede-temi pure» (61); a ben vedere, una sorta di attualizzazione felina degli interrogativi sui misteri della creazione e del libero arbitrio.

Sul piano linguistico, poi, questa dimensione di pervasiva problematizzazione del reale può emergere a più livelli. Nella frequenza con cui ricorrono verbi della relativizzazione quali *sembrare*, *parere* o *avere l'impressione*, e formule dell'eventualità quali *si sarebbe detto* (42), *potevano anche* (40), *sarebbe anche potuto* (86), *et similia*. Così come nella particolare incidenza – quanto all'analisi del periodo – delle disgiuntive dubitanti (del tipo «o forse...», 17; «o sfuggiva dio sa che», 60), delle comparative ipotetiche (introdotte dai *come se* o *quasi che*) e dei costrutti ipotetici; questi ultimi anche in forme complesse (si pensi all'avvio del capitolo 17 in precedenza considerato), ma con una certa predilezione per l'avvio scorciato (senza la congiunzione *se*) all'imperfetto del congiuntivo: *Si fosse almeno* (90), *Avessero chiesto* (100), *ci fossero stati* (104).

## IV.

Ma il fatto che le cose si manifestino sempre *sub condicione*, nell'incertezza del tutto – nell'assenza di ogni ipotesi noumenica –, lungi dall'essere avvertito solo come deprivazione, può anche agire da pungolo. Perché, a fronte di una realtà criptica e lacunosa, Felder non rinuncia a investire

sulle illusioni e a indugiare sulle allucinazioni che da essa continuano a generarsi.

*La disdetta*, infatti, è anche un romanzo di vertigini liricizzanti e di accese trasfigurazioni. E questo *in primis* perché il suo protagonista sa – nella sua sedentarietà di felino placido e sonnolento – proiettarsi in intense attività oniriche («sognai vermi, groviglio di vermi a divorare un pezzettino di niente, terra più che altro e quel viscido di anelli irregolari [...], un muoversi cieco dentro quello che era stato forse un ventre, l'intestino di un passeriforme», 21), dimostrando di possedere una spiccatissima attitudine visionaria. Di qui un incessante riplasmarsi del mondo rappresentato che, stilisticamente, comporta un alto tasso di figuralità e un diffuso dispiegamento dei procedimenti analogici.

Esemplare in tal senso la scena seguente, che vede il gatto infervorarsi in un delirio metamorfico, nell'estasi dell'ascolto del canto di un'alunna particolarmente dotata:

Le brave, le fuoriclasse, con quelle era un'altra cosa: erano due quell'anno, allieve da esame di conservatorio, una soprattutto con la pettinatura sempre diversa: cantava e d'improvviso ero in un altro cielo, mi sentivo su un cuscino, su un materassino di gomma blu: non sollevavo la testa eppure mi trovavo alto, era la sua voce a tenermi sospeso, stavo immobile e volteggiavo su quell'aria compressa [...]; l'avevo ormai dentro, aria blu, mi cantava in corpo ed ero una serpe arrotolata in un'amaca sonnolenta, via via più alta, più allungata; mi facevo rossobruna e verde, i colori del sole cadente, per scivolare nella campagna romana; ero una scena bucolica con i buoi e le pastore anche in lontananza, in mezzo alle rovine, alle ceneri di Focione, bagnata sempre da quella luce che non si smorza; perché ero un quadro adesso, un Pussino firmato da guardare a occhi semichiusi per goderlo nell'insieme, e poi nei particolari: sapevo essere quieta vacca sdraiata, ogni nota la tenevo in me fossi uccello o riverbero d'acquitriño; io ero in cima alla voce, ero in cresta al pentagramma, l'arco del legato, il sottinteso del tenuto (33).

È un brano sviluppato in un unico lungo e frammentato periodo, impenniato su degli imperfetti narrativi a statuto mutevole: che slittano presto dalle valenze descrittivo-oggettive delle prime battute («erano due allieve... una cantava...») a quelle onirico-fantastiche del seguito («ero in un altro cielo... ed ero una serpe...», ecc.). E questo in un crescendo di trasmutazioni che, dapprima, prevede tre diverse identificazioni analogiche sorprendentemente articolate (da «serpe arrotolata» a «scena bucolica con i buoi e le pastore» a «quadro di Pussino [...] da guardare a occhi semichiusi»; con progressiva reificazione del soggetto, ma varia rianimazione dei contesti) e, poi, una successione accelerata di metamorfosi più controllate e ipotetiche (non più «ero... ero... ero...», ma «sapevo essere quieta vacca sdraiata... fossi uccello o riverbero di acquitriño»). Il tutto sfociante in un ultimo fraseggio

in quattro tempi – scanditi da parallelismi sintattici e prosodie avvertite (volendo, due ottonari, un senario e un novenario)<sup>12</sup> – che evoca un ulteriore processo di surreali collocazioni («io ero in cima alla voce, ero in cresta al pentagramma») e immedesimazioni, questa volta però in campo musicale ed evocando forme di esecuzione specifiche: «l’arco del legato» e «il sottinteso del tenuto» (con clausola rilevata dal parallelismo sintattico e dalla consonanza dei due tecnicismi).

Questo, dunque, un caso particolarmente rilevato. Ma la visionarietà si manifesta in vari modi, sia – soprattutto – a livello narratologico, sia nelle scelte espressive più puntuali. Per cui, da un lato, il nostro gatto – moltiplicando i punti di fuga di un discorso già assai divagante – spesso accende animisticamente la realtà degli oggetti («c’era anche un po’ di scarpa a parlare», 11; «la macchina da scrivere lo sentì, i tasti [...] s’arrestarono», 18; «i fari dell’auto [...] si piegarono sugli stipiti per scendere con dei silenziosi esercizi di yoga», 44), all’occasione registrandone le voci anche in forma di discorso diretto (così nel capitolo 11 figurano le parole di un pozzo; mentre nel 14 a parlare è la pettinatura a palloncino dell’annunciatrice). E volentieri indugia in scenari solo immaginati, abitati da personaggi solo ipotetici: «Gli immaginari visitatori che magari...» (77), «chi lasciasse a tal guisa il museo...» (78), «Qualsiasi gatto delle Fiandre avrebbe...» (79), «Uno che entrava [per ‘fosse entrato’] [...]» (111); e, nel capitolo 26, può perfino sdoppiarsi in un nuovo personaggio, denominato «l’anonimo». Dall’altro lato, nel contempo, si registra un diffuso metaforeggiare che – sollecitato magari dalla sensorialità ipersviluppata del gatto («l’annusai e l’incubo non mandava odore», 38) – tende soprattutto a creaturalizzare l’animato («l’incubo tramava, mi legava il muso con dei fili di nylon», 39; «[le auto in fila] erano gatte che fanno le fusa», 20), a concretizzare l’astratto («[il pensiero della casa] si aggrovigliava in capesti e catene, si scioglieva un attimo per riattorcigliarsi sugli alberi», 64; «Erano sonni disposti su piani orizzontali», 3), ad attribuire una matericità all’impalpabile («la sua voce di carta assorbente», 35; «Le voci se c’erano, o il frenare in curva di un’auto, si tendevano in fili esilissimi dentro di noi, si appianavano in lame sottili di carta d’argento che abbaglia alla luce», 3-4, con esiti sinestesici), ad addomesticare lo sconfinato («Si fa il sole a fette, un boccone a ognuno», 88; «La mia groppa ripeteva la curvatura del globo», 54), o a bestializzare l’umano («le allieve dai piedi palmati», 31; la maestra che «racimola molliche» come «un’anitra a passeggio tra i piatti», 37; o l’annunciatrice che, «rannicchiata sulle zampe», fa chissà cosa al suo Roi, 18).

<sup>12</sup> La «matrice poetica» dei testi felderiani e la possibilità di leggere alcuni suoi brani come *poème en prose* dalle misure versali soggiacenti sono state ben sottolineate da Pedroni (2024).

Il tutto, evidentemente, anche con effetti espressionistici. Ma di un espressionismo a cifra favolistica e ironica, fatto non tanto di violenze linguistiche, quanto di prospettive incongrue, scatti depistanti e stralunati nonsense. Un espressionismo, cioè, che non comporta né particolari mescolanze plurilinguistiche, né onomaturgie esibite, né forti torsioni grammaticali, ma è legato soprattutto alle modalità destabilizzanti della percezione e al sovertimento delle logiche narrative consuete. Per intenderci, non un espressionismo di matrice gaddiana, ma semmai uno imparentabile a certo frammentismo tozziano (del Tozzi che percepiva il reale in forme discontinue e sussultanti, come «un parapiglia a mulinello» di pezzi non riassemblabili<sup>13</sup>), deprivato però dei suoi spessori tragici e delle sue asprezze crudeli.

Perché Felder privilegia invece le dimensioni ludiche e liberatorie, tra onirismi da surrealista e svagatezze da *fumiste*. E, così, con i suoi divertiti sperimentalismi, dà vita a un romanzo – *La disdetta* – arioso, arlecchinesco e smottante, che, paradossalmente, sa sollecitare il lettore “togliendogli il terreno sotto i piedi”: risucchiandolo nei suoi vuoti di trama e di senso, lasciandolo fluttuare tra piani narrativi moltiplicati e diffranti, nella continua evocazione di congiunzioni strane e dimensioni altre.

## Bibliografia

- Calvino, Italo, «*Lettera ad Anna Felder*» [1973], in A. Felder, *La disdetta* [1974], Bellinzona, Casagrande, 1991, pp. 5-6.
- Felder, Anna, *La disdetta*, Torino, Einaudi, 1974.
- . *Tra dove piove e non piove*, introduzione di R. Deambrosi, Locarno, Dadò, 2014.
- . *Sous l'œil du chat*, trad. francese Florence Courriol-Seita, Le Mesnil Mauger, Le Soupirail, 2018.
- Giudicetti, Gian Paolo, «Una lettura dei tre romanzi di Anna Felder», *Quaderni grigionitaliani*, 2-3, 2001b, pp. 124-132 e pp. 218-226.
- Grignani, Maria Antonietta, «Per una collana di scrittura femminile», *Cenobio*, 2, XLII, 1993, pp. 157-164.
- 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.

<sup>13</sup> Il sintagma è tratto da una descrizione di Siena – da Tozzi qui percepita come un tormentoso confliggere di volumetrie frananti – che si legge nel romanzo *Con gli occhi chiusi* (cfr. Tozzi 1987: 125).

Pedroni, Matteo, «“In questo mondo prima di avviarsi”. Un ricordo di Anna Felder», *viceversaletteratura.ch*, 15.11.2024, <https://www.viceversaletteratura.ch/article/25744> (consultato il 16.08.2025).

Serra, Jessica, *Nella testa di un gatto*, Roma, Carocci, 2024.

Tozzi, Federigo, *Opere*, a cura di M. Marchi, introduzione di G. Luti, Milano, Mondadori, 1987.