

# La prosa poetica di Anna Felder

Fabio PUSTERLA  
Università della Svizzera Italiana  
Orcid: ooo9-ooo5-8674-5437

**Riassunto:** A partire da una nota lettera all'autrice di Italo Calvino, il contributo indaga la presenza di caratteristiche ascrivibili a un certo tipo di linguaggio poetico nella prosa narrativa di Anna Felder, concentrando l'attenzione sul romanzo d'esordio, *Tra dove piove e non piove*, su *La disdetta* e sul più tardo *Le Adelaidi*. Il tentativo è quello di far emergere in queste opere alcuni meccanismi strutturali, non soltanto lessicali o retorici, che stabiliscono un dialogo tra prosa e poesia, e che diventeranno una delle caratteristiche più notevoli della prosa felderiana.

**Parole chiave:** ironia, sobrietà, metamorfosi, analogia, punteggiatura.

**Abstract:** Starting from a well-known letter to the author by Italo Calvino, the contribution investigates the presence of characteristics attributable to a certain type of poetic language in Anna Felder's narrative prose, focusing attention on her debut novel, *Tra dove piove e non piove*, on *La disdetta* and on the later *Le Adelaidi*. The attempt is to bring out in these works some structural mechanisms, not just lexical or rhetorical, which establish a dialogue between prose and poetry, and which will become one of the most notable characteristics of Fellerian prose.

**Keywords:** irony, sobriety, metamorphosis, analogy, punctuation.

Nel maggio del 1973 Italo Calvino scrive una celebre lettera ad Anna Felder, che aveva sottoposto all'Einaudi il suo secondo romanzo, *La disdetta*. Il giudizio di Calvino, che condurrà l'anno dopo alla pubblicazione del libro nella collana "Coralli", è nettamente positivo, sia pure con qualche riserva circa la fruibilità del romanzo per il vasto pubblico; ma la cosa forse più interessante sono le motivazioni espresse da Calvino, che suggeriscono un parallelismo tra alcuni aspetti della prosa di Anna Felder e una certa, non meglio precisata, poesia anglosassone. Ma ecco uno stralcio della lettera:

Mi pare che lei sia una scrittrice con una personalità molto netta. Il suo modo di raccontare attraverso oggetti, quasi nature morte; o comunque organizzazioni visive dello spazio, o «messe in scena» di momenti della vita quotidiana è interessante e compiuto e richiama esperienze della poesia contemporanea (ho in mente soprattutto esempi anglosassoni). Il gatto in sé non è che sia un'idea straordinaria, ma serve molto a dare una tenuta e una compattezza al racconto; difatti negli ultimi capitoli, quando il gatto viene meno (diciamo dai Banfi in poi) il racconto si sparpaglia un po' in una giostra d'immagini, e passa a un clima stilistico meno originale. Ma soprattutto quello che per me dà il piacere della lettura, è il Suo humour sommesso

e trattenuto e continuo. E il sapore linguistico molto originale, credo lombardo-ticinese.

Presenterò il Suo racconto a Einaudi con queste raccomandazioni positive, avvertendo però anche che non c'è da sperare che sia un libro che attiri il pubblico perché come storia non succede quasi niente, e anche tra i critici sarà notato solo da quelli di palato molto fino, perché l'aura un po' elegiaca in cui sta sospeso non è fatta per accendere grandi passioni (Calvino 1991: 597-598).

Queste osservazioni, si può ancora aggiungere, rimbalzeranno quasi alla lettera nell'aletta di copertina, anonima ma evidentemente scritta dallo stesso Calvino, l'anno dopo:

[...] la voce che dichiara la propria identità ad apertura di questo singolare romanzo sembra appartenere al fiabesco bestiario volante di Chagall, o forse lascia piuttosto intendere che quello del gatto è un travestimento, o se si vuole la metafora di un certo modo di vivere.

Più che reale presenza fisica, il gatto annuncia un certo «taglio» visuale, un'angolazione prospettica. [...] Questo crepuscolo – e sta qui la novità del libro – viene raccontato attraverso gli oggetti, quasi nature morte, o comunque organizzazioni visive dello spazio, «messe in scena» di momenti della vita quotidiana, che si apparentano a certe esperienze della poesia contemporanea, in special modo inglese. Ma l'elegia del tema è contraddetta da uno humour sottile, trattenuto e continuo, che fornisce al libro la sua nota più interessante [...] (Felder 1974).

Il suggerimento di Calvino, per quanto sintetico, è piuttosto dettagliato: non si riferisce a una generica valenza poetica del linguaggio, ma a precise scelte, che riguardano la messa in scena delle vicende narrate o rappresentate, il punto di vista adottato e l'importanza degli oggetti, disposti quasi in «nature morte»: è questo a ricordargli dei non meglio precisati poeti inglesi; e potrà essere appunto questo il punto di partenza della riflessione che qui si vorrebbe sviluppare. Ma, prima di tutto: a quali poeti starà pensando Calvino nel 1973? Difficile rispondere con precisione; nel corpus delle lettere editoriali raccolte in volume, non si possono trovare indizi in merito: il solo poeta inglese citato, ma in una nota dei curatori a proposito del premio «Antonio Feltrinelli» conferito dall'Accademia dei Lincei, risale al 1957 (Calvino 1991: 209). Forse è più utile sfogliare il catalogo einaudiano, in cui si trova, di pochi anni precedente, l'antologia *Le nozze di pentecoste e altre poesie* di Philip Larkin, curata da Renato Oliva e Camillo Pennati (Larkin 1969; e sempre nella «bianca» nel 1976 lo stesso Renato Oliva avrebbe curato *i Giovani poeti inglesi*). Anche se Larkin, nei primi anni '60, aveva già assunto una fisionomia autonoma e inconfondibile, egli proveniva da un momento della poesia inglese noto come *The Movement*, e rappresentato da due o tre antologie, apparse nel decennio precedente: *Poets of the 1950s*, del 1955,

e *New Lines*, nel 1956 (ma una seconda edizione, in cui la scelta degli autori rappresentati sarebbe stata assai più vasta, appare proprio nel 1963). *The Movement* intendeva reagire agli eccessi espressivi del periodo precedente, opponendo una visione della poesia dominata dalla sobrietà delle forme e dalla razionalità dello sguardo, e aliena dall'irrazionalismo spettacolare che aveva invece caratterizzato poeti come Dylan Thomas; sobrietà e razionalità che si proponevano anche come modello di comportamento etico (di nuovo in contrapposizione alle vite sregolate e scandalose degli autori precedenti). Ecco la sintesi di Renato Oliva, nel saggio *La poesia di Philip Larkin* che introduce il volume einaudiano del 1969:

Significativa, innanzitutto, è la rivalutazione della struttura razionale del discorso poetico, la scelta di un linguaggio comprensibile. Secondo Conquest, i poeti di *New Lines* preferiscono il «linguaggio degli uomini» ad «urlo e cifra, non escludono l'affermazione diretta» rifiutano «l'idea distruttiva che ogni cosa possa simboleggiare ogni cosa», non si sottomettono a nessun grande sistema teoretico né agli impulsi inconsci, non vogliono abbandonare le strutture razionali, cercano di farsi comprendere. La loro poesia, dunque, non è essenzialmente metaforica, ma pensata, discorsiva (Oliva 1969: 8).

Se è a questa famiglia poetica che Calvino si sta riferendo (e sarebbe d'altronde difficile pensare al filone irlandese, che proprio negli anni '60 del secolo scorso vedeva la potente irruzione di Seamus Heaney, con *Death of a Naturalist* del 1966: troppo diverse le caratteristiche di questa poesia, troppo precisa l'indicazione «anglosassone» usata da Calvino, che mal si sarebbe attagliata a una poesia fieramente *Irish*), ecco che le due caratteristiche, la sobrietà e il razionalismo, unite a una bella dose di ironia trattenuta, potrebbero condurci molto vicino al nucleo profondo della prosa di Anna Felder; ed è quasi inutile rammentare come, nella poesia di lingua inglese del secondo Novecento, la concretezza oggettuale sia ben visibile e addirittura centrale.

Ora, tornando alla scrittura di Anna Felder ne *La disdetta*, forse non ha torto Calvino di ritenere che scegliere un gatto come narratore-protagonista e focalizzatore della vicenda narrata non sia poi un'idea in sé straordinaria; ma le conseguenze di una simile scelta, in rapporto alle caratteristiche or ora delineate, sono di notevole importanza sulla struttura dell'opera e sul suo stile. Intanto, il punto di vista del gatto modifica grandemente le storie umane che si svolgono tra le mura (e in qualche capitolo anche al di fuori) della casa segnata dalla *disdetta* e ormai prossima alla distruzione; le miniaturizza, quelle storie, le relativizza, e soprattutto le scomponete in singoli fotogrammi o «messe in scena», che dipendono appunto

dall'interesse del gatto. L'unità di spazio e di tempo, come si diceva una volta, è garantita dalla casa e dai suoi abitanti, e dovrebbe essere scandita da un passaggio graduale e traumatico, che da un passato abitudinario e confortevole conduce a un presente inquieto e per finire a un futuro prossimo piuttosto cupo; ma è un'unità felinamente reinterpretabile, che il romanzo del gatto restituisce al lettore in modo assai poco lineare. Lo spazio del gatto, tanto per cominciare, coincide solo in parte con quello dei protagonisti umani: lo attraversa, lo supera, lo trasforma; e lo stesso si può dire del tempo, che il gatto narra a modo suo, basandosi su percezioni animali, principalmente olfattive, visive e associative, assai diverse da quelle umane, e del tutto sottratte all'illusione, appunto umana, di un tempo in qualche modo regolare e riconoscibile. Ecco un esempio, tratto dal quinto capitolo del romanzo, in cui il gatto, dall'alto del tetto (tetto di casa umana, ma luogo non frequentato dagli umani) osserva il traffico:

Da sopra l'abbaino si avevano i giardini in discesa, le strade scivolavano in basso ma a tenere lo sguardo in avanti, col dorso in periferia, si poteva anche ignorare la città e dalle cime dei platani spiccare il salto sulla collina di fronte. Aspettavo il traffico di mezzogiorno come un bambino aspetta Babbo Natale, stavo irrequieto sul tetto fin che le sentivo avvicinarsi, sapevo distinguere da lontano le auto in colonna da quelle singole, erano più quiete quelle in fila, più soddisfatte, erano gatte che fanno le fusa, docili; con degli sbuffi a volte, degli scoppi di gas, ma poi riprendevano quel fare sonnolento, e io in privato, dall'alto, sbadigliavo cinque volte.

D'estate nemmeno le scorgevo, per via degli alberi pieni di foglie: guardavo in giù e vedeva battere il sole sul verde eppure sapevo l'ombra al di dentro del verde, sapevo il nero del merlo, lucido nel folto dei rami, immobile perché mi aveva scorto, sorpreso dal mio sguardo; mi toccava fissarlo probabilmente, e non toglievo gli occhi di lì, ma non ignoravo che più in alto, cinque rami sopra c'era la femmina ad aspettare, irrigidita pure lei in un atto; sentivo la loro inquietudine concentrata su di me; erano fieri, dignitosi, mi davano il tempo di riflettere, e avevo in bocca l'odore grasso delle penne tutt'altro che piacevole, dovevo ignorarlo come l'umido delle ciglia dietro le lenti; annusavo e scuotevo la testa, erano ciglia della maestra di canto, erano piume di merlo, una noia liberarsene quando si appiccicavano agli angoli della bocca: la scacciavo con la lingua e immaginavo l'ansia del maschio nel folto del platano, non era lui che cercavo, illuso, io ascoltavo il traffico di mezzogiorno. Dopo era mio il quartiere, avevo il notiziario alle spalle da una casa all'altra, anche da dietro i vetri se era inverno, e continuavo rassicurato il cammino, saltavo il muro, procedevo a fianco della siepe, svoltavo a sinistra per scavalcare il filo dell'orto, e se scorgevo il biberon della bambola mi fermavo un attimo (Felder 1974: 20-21).

Si coglie bene, in questo passo, il movimento mentale del narratore gatto: che vede le auto, ma le interpreta a modo suo, le legge a modo suo e le

paragona con immagini della sua propria esperienza felina («erano gatte che fanno le fusa, docili», pensa dentro di sé delle automobili ferme ad un semaforo; e si potrebbe agevolmente seguire il sistema di similitudini e metafore di questo tipo che attraversa il libro). Ma soprattutto è notevole il brusco passaggio dal primo al secondo capoverso, in cui dal traffico si trascorre ai merli estivi nascosti nel fogliame, cioè alle possibili prede delle cui piume continuando si rammemora il gusto); e poco dopo, nel terzo capoverso, si può tornare alla realtà umana del quartiere, ma sempre in una prospettiva leggermente anomala e ironica, con quei notiziari «anche da dietro i vetri se era inverno», che fotografano, da un esterno non solo spaziale ma esperienziale, le presenze umane; poco dopo appare infine, come un oggetto secondario, che invece attira l'attenzione del gatto, il «biberon della bambola».

Nelle pagine de *La disdetta* si avverte insomma una svolta importante nella ricerca espressiva dell'autrice, che tende ora, ma su questo sarà necessario ritornare tra non molto, a un linguaggio in costante movimento, metamorfico e imprevedibile; un metamorfismo che non alza mai i toni, che non contraddice la sobrietà e la razionalità di cui si è detto, ma che dentro tale quadro a prima vista rassicurante inocula una dose non letale di perturbamento: un perturbamento omeopatico, si potrebbe dire, che agisce lentamente ma che provoca, nel corso della lettura, un costante spiazzamento del lettore. Una simile svolta appare forse più visibile considerando la prima prova narrativa di Anna Felder, cioè il romanzo *Tra dove piove e non piove*, apparso nel 1972 (e pochi anni prima, nella traduzione di Federico Hindermann e con il titolo *Quasi Heimweh*, pubblicato a Zurigo). Romanzo coraggioso (erano gli anni delle iniziative Schwarzenbach contro il cosiddetto «inforestierimento» della Svizzera, che si rivolgevano principalmente all'emigrazione dall'Italia), *Tra dove piove e non piove* immerge il lettore nella realtà concreta dell'emigrazione, scegliendo un'ottica particolare: quella di un'insegnante, protagonista dell'opera, che si confronta quotidianamente con le difficoltà dei giovanissimi suoi alunni, italiani bruscamente trapiantati in Svizzera e alle prese con una difficolta integrazione linguistica e culturale, di cui lei stessa è d'altronde partecipe, visto che ha scelto di abbandonare la sua precedente attività didattica in Italia e di trasferirsi nella Svizzera tedesca. Il romanzo, scandito da venti brevi capitoli, procede in maniera tutto sommato lineare; narra le vicende della protagonista, tende a riprodurre in maniera abbastanza mimetica l'oralità del variegato universo italiano in Svizzera; e tuttavia accende ogni tanto una verticalizzazione lirica piuttosto notevole. Ecco qualche campionatura significativa:

Ad Auenstein non c'era il «Zum Sternen», ma c'era il fiume ad allargare la campagna, a distenderla in un orizzonte tranquillo, vasto, perché i rumori non passavano da una sponda all'altra, erano levigati da una pianura

d'acqua che scorreva lenta, senza mormorio, senza voce, a trascinar via anche il cielo, anche l'ombra degli alberi.

«Non è il Po, questo? – ci aveva detto Gino – uno squarcio di pianura padana?»

[...]

Ma io non vidi il Po ad Auenstein, non mi riuscì mai di vederlo; c'era la diga, c'era la panchina e il cestino delle immondizie pieno; 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 né la pianura padana, 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 del Po era il vuoto, il mondo portato via, annegato, nero (Felder 1972: 11).

Ritmo dominato dall'anafora e dall'iterazione («c'era», «non c'era») e dalla giustapposizione rapidissima, favorita da un uso fitto e insistito della punteggiatura (soprattutto punti e virgola in serie, culminanti talvolta nella gloria dichiarativa di un due punti), di brevi tasselli pieni di oggetti (diga, panchina, cestino delle immondizie) e di negazione degli oggetti stessi; e, dentro questo fluire che è anche il fluire del fiume e del tempo, e sotto il fiume e sotto il tempo è il fluire di uno sradicamento, la condizione vuota che si disegna nello spazio intermedio del migrante, *tra dove piove e non piove*: dentro tutto questo, l'improvviso apparire di qualche concrezione metaforica, come quella memorabile che chiude il passo con «il vuoto, il mondo portato via, annegato, nero». Similmente, all'inizio del capitolo sesto, ecco un attacco tutto articolato sulle similitudini, con un analogo ritmo, che procede tuttavia in direzione opposta: dall'alto, se così vogliamo dire, delle immagini poetiche, alla realtà concreta della «cartella piena e un codazzo di monelli»:

Sono passata attraverso quel primo dicembre bianco tagliente, come una goccia d'acqua nell'asciutto: erano miei tutti i succhi delle fontane vuote, delle strade così fredde e lucenti, tagliate in un morso di ghiaccio. Sono passata come un venditore ambulante a fare la ronda da una scuola all'altra, con la cartella sempre piena e un codazzo di monelli (Felder 1972: 33).

Rispetto a quello che accadrà con *La disdetta*, e da lì in poi nelle prose successive, qui il tasso poetico del linguaggio è evidente, ma inserito in un tessuto connettivo volutamente prosastico, dentro il quale si può attivare improvvisamente l'immagine analogica, già del resto suggerita dal titolo plurisenso del romanzo, che sta in bilico tra una realtà referenziale riconoscibile (il sud, dell'Italia e della Svizzera italiana, e il nord piovoso

dell'altipiano svizzero) e una valenza più metaforica a segnalare un disagio profondo.

Anna Felder conosceva da vicino la poesia italiana: la sua tesi dottorale, conseguita a Parigi, era dedicata all'opera di Montale; e prima ancora, durante gli studi liceali, aveva avuto come insegnante di francese Pericle Patocchi, a sua volta poeta e importante traduttore in francese di Quasimodo. Sarà questa, si può facilmente immaginare, la prima fonte poetica a cui la scrittrice avrà attinto facendone scorrere parcamente i flutti dentro la pianura di una prosa in odore di neorealismo (se si può usare l'etichetta in senso estremamente generico). Ma a partire da *La disdetta* le cose si complicano, il "poetico" non riguarda più soltanto alcune zone della pagina, ma si estende alla struttura stessa della narrazione. Né si può escludere che, a favorire una simile scelta più radicale, abbia giocato un ruolo significativo il sodalizio intellettuale e sentimentale con Federico Hindermann, iniziato appunto con la traduzione in tedesco del primo romanzo e proseguito poi per tutta la vita. Non che Anna Felder avesse bisogno di guide; ma lo sguardo culturale di Hindermann, formatosi a sua volta sulla poesia italiana, si era precocemente aperto a una visione europea, affrontata da lettore appassionato, da filologo romanzo e da direttore editoriale: quasi impossibile non immaginare che il rapporto tra i due fosse destinato, in entrambi i sensi, a sparigliare le carte della tradizione e ad aprire nuove prospettive di ricerca artistica. Dunque, Montale, certo, e tutto quello che Montale porta con sé; e questo sarà verosimilmente il punto di partenza. Ma, dopo il primo romanzo, qualcosa di più ampio e più rischioso, qualcosa che innesca il metamorfismo espressivo di cui si diceva; ne può essere un primo esempio un altro passo de *La disdetta*:

M'inquietavo: per chi dovevo simpatizzare, per l'allieva o la maestra, mi venivano i pensieri più lontani, giravo per Vienna e trovavo lo stesso nervosismo, giravo nei bassifondi e trovavo la stessa ansia, nelle pasticcerie di gran nome e anche lì si era insoddisfatti; mi mettevo nei panni della signorina allieva di canto, la trovavo delicata e originale, senza motivo di starsene sulle spine, eppure nel più profondo di me stesso speravo che la signorina dell'ora dopo fosse più delicata e più originale ancora.

Speravo e non speravo, perché la cosa poteva anche finir male: rimanevo ad aspettare con la testa nel canto, mi stava addosso come l'erba alta, e sotto c'era lo stagno. Bisognava non muoversi di lì, malgrado le inquietudini, malgrado gli incidenti a catena sulle strade provinciali: il canto dopotutto poteva servirmi in un lontano futuro, 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 tempi da venire: saliva e si dileguava simile a un relitto che cerchi il relitto compagno, *Salvia splendens* veniva su dal fondo e nel fondo andava a spegnersi in *Nerium oleander*;

era un lento saliscendi nel nero opaco dell'acqua morta, qualche nome faceva la sua comparsa persino tre volte di fila oppure svaniva appena scandito. Ci si poteva anche sentire migliori (Felder 1974: 30-31).

Colpisce lo scatto improvviso nella seconda parte del secondo paragrafo: il gatto sta assistendo gattescamente a certe lezioni di canto che si svolgono nella casa minacciata dalla disdetta; sta «con la testa nel canto», naturalmente a modo suo; ma poi «un frammento di lingua latina», forse emerso nel canto stesso, innesca un'imprevista escursione nelle acque torbide dello stagno, tra «*Salvia splendens*» e «*Nerium oleander*», un «lento saliscendi nel nero opaco dell'acqua morta», in un periodo nuovamente ampio, sinuoso tra punto e virgola e due punti, a cui farà seguito, questa volta isolata tra due punti fermi, la breve e lancinante frase conclusiva: «Ci si poteva anche sentire migliori». Divagazione felina, o felina meditazione sul potere della musica che conduce contemporaneamente altrove e sempre più dentro di sé: il tutto però portato avanti da una tendenza analogica, assai più che logica, tratto che caratterizza ora la maggior parte delle pagine. Poco più avanti, nel capitolo successivo, tornano in gioco le immagini botaniche, di nuovo producendo un piccolo vortice di accostamenti inusuali, quasi allucinati, e di geometria non proprio euclidea:

Ero ritto sul davanzale interno, aspettai: lo vidi posarsi; vidi a una a una eppure tutte insieme farsi cerchio le piante del giardino; era notte e le avevo nel mio cerchio: avevo preso l'oleandro attaccato al muro, la salvia e il rosmarino con la prima siepe delle rose; al limite della circonferenza, dove il bordo si faceva ombra, avevo preso il ciliegio. Si chiudeva in me il cerchio, già ombra anch'io; tenevo immobile il centro sulla salvia: più fissavo e più acquistava rilievo ogni foglia, le nervature, la costola, perfino il vellutato di certe erbe; da sembrare anche i sassi più veri di quelli veri, più fermi di sassi fermi; bastava tenere in luce i raggi da non potersene più liberare, non più uscire di lì come fosse un'allucinazione: perché il più piccolo chicco di ghiaia bisognava rifarlo ogni istante, tenerlo incatenato con gli occhi per non lasciarlo morire; ogni cosa era la ripetizione di se stessa, identica di attimo in attimo purché la si guardasse (Felder 1974: 39).

Avanzando ancora nel romanzo, nel dodicesimo capitolo si può incontrare l'esito forse più estremo di questo meccanismo analogico, capace ora di attraversare tempi e spazi, di risalire al sesto giorno della creazione e di procedere «nel continuo divenire del tempo che sarà»:

C'ero, continuavo. Avevo la mia schiena a rappresentarmi, era tutto un passato messo a giacere: la tenevo dietro di me, immobile, monumentale, ignara del gran vuoto antistante: essa racchiudeva in sé l'arco della vita, immersa nel continuo divenire del tempo che sarà.

La mia groppa ripeteva la curvatura del globo, mari e terra, raccoglieva il sonno striato delle tigri, nessuno avrebbe saputo dire in che punto si rompeva: la mia groppa continuava oltre quello che si vedeva, si vedeva il novantanove ma non il cento: io portavo con me i miei numeri come la lumaca il suo chignon, mi si leggeva nelle volute degli orecchi e nei giri dalla collana eppure l'ultima cifra non era ancora detta; a che valeva srotolarmi la lingua o gli anelli della coda, io serbavo intatto il primo nodo; dal principio dei secoli. Da quel lontano giorno sesto in cui la terra produsse animali viventi nel loro genere, giumenti, rettili e bestie terrestri secondo la loro specie (Felder 1974: 54-55).

Il gatto de *La disdetta* mette in moto tutto, agisce dentro il linguaggio (e forse, a ben vedere, Calvino ne aveva un poco sottovalutato l'importanza); ma anche nelle opere successive a *La disdetta* un simile movimento continuerà a prodursi, forse persino affinandosi e svincolandosi dalle sue origini gattesche. Anna Felder narra, certo; ma narrando sommuove la lingua, utilizzando tutti gli strumenti che sin qui si sono intravisti: ritmo, sintassi, interpunzione, figure retoriche dell'ordine e del significato, ma sempre sottraendoli alla semplice decorazione lirica della pagina, e inserendoli invece in un costante divenire del linguaggio e dello stile. In un suo romanzo più tardo, *Le Adelaidi*, del 2007, Anna Felder condurrà forse al limite ultimo il proprio stile, andando «verso un'inesausta sperimentazione linguistico-narrativa, ai confini del simbolismo e dell'ermetismo; affascina la difficoltà di un dettato denso e irta di passaggi oscuri; stupisce, infine, la lucidità che lungo le 63 pagine del libro costruisce un oggetto letterario equilibrato e coerente.»: sono parole giuste e misurate di Yari Bernasconi, nella recensione apparsa sul sito di *Viceversa Letteratura* (Bernasconi 2008). Eccone uno dei moltissimi possibili esempi:

Lassù significava casa Ottone: in alto alla città si salivano le gradinate e i viali, si svoltava all'altezza dell'acero e si continuava sulle scale di casa dove al secondo, al terzo piano le cose si consumavano di continuo in parole, le parole in cose, e ci si chiedeva ogni volta, che mondo cambiato avremmo trovato un domani alle prossime scale. Benissimo anche il finimondo: Ottone che tace, la casa in vendita, l'Adelaide partita.

- Si avverasse poi sul serio?

Partiti anche noi: si era in viaggio, di nuovo in Grecia, i sogni si accavallavano.

- Dipende come, - mi risponde Giancarlo.

- Adesso parli come Ottone, - gli dico disorientata.

Gli carezzai la nuca per ritrovarla sua, arabescata, seguii con le dita i solchi che conoscevo, li rintracciavo a conferma ad occhi chiusi.

- Chiusi anche i tuoi?, - gli chiedo senza aspettarmi risposta.

Il suo tacere s'impose, imperioso, prepotente: lo sapevo, l'avevo dimenticato, mi folgorò le palpebre. E divenne ombra, divenne luce, ombraluce anch'io a sfuggirci, a riprenderci, dov'eravamo? Il suo silenzio m'invasdeva dal

principio degli anni, mare e bene, mare e male, e sale, ci oltrepassava nel salato, biancoazzurro nel saliscendi, la Grecia sconfinava in noi, vecchi eravamo?, mai più saremmo tornati, tanti saluti dalla Grecia (Felder 2007: 39).

Qui l'onda metamorfica agisce in profondità, sulle strutture stesse delle parole, che si fondono («ombraluce», «biancoazzurro»), si chiamano e si influenzano («mare e bene, mare e male, e sale») in un flusso continuo di suono e senso; non sarà un caso se proprio in questo libro il dialogo tra prosa e poesia si esplicita formalmente, poiché le pagine di Anna Felder sono in dialogo ideale con un mannello di poesie di Federico Hindermann, inserite nel corpo del volume. La copia di quest'opera custodita presso la Biblioteca Universitaria di Lugano proviene dal Fondo Alice Vollenweider, che di Anna Felder è stata amica, attenta lettrice e traduttrice; in margine a questo passaggio Alice Vollenweider aveva sottolineato la parola «saliscendi», annotando: «Montale». Giustissima intuizione, ben comprensibile, per di più, nello sguardo di una traduttrice (e il termine marcato «saliscendi» appariva già in un passo de *La disdetta* ricordato prima); e tuttavia ormai da tempo non è più la singola gemma poetica a essere la cosa più importante nella prosa di Anna Felder, ma quella che Henri Méschonnic, un altro grande traduttore e teorico della traduzione, chiamava il movimento della parola nel linguaggio, cioè quell'insieme complesso di caratteristiche foniche, sintattiche, semantiche e stilistiche che definiscono, in chi ha saputo costruirla davvero, la voce, l'intonazione e il ritmo profondo di un testo. Se ne potrà trovare un condensato straordinario in un racconto meno noto di Anna Felder, a cui si può affidare la conclusione del discorso. Il racconto in questione, intitolato *Vent'anni*, è esplicitamente ispirato dalla novella di Jules Supervielle, *L'inconnue de la Seine*, forse la prima novella a materializzare in letteratura la figura della sconosciuta annegata nella Senna a fine Ottocento, ed eternata in una maschera funebre. Detto per inciso, il nome di Supervielle potrebbe rappresentare una di quelle intersezioni culturali tra Anna Felder, che qui lo evoca, e Federico Hindermann, che lo apprezzava particolarmente. Ma ecco il passo, in cui il movimento dell'acqua diventa movimento della lingua, e anzi lingua stessa:

- Guardi il fiume, - ma lui non guardò, - guardi che lavoro d'orecchi il fiume. Regolarmente nella chiazza illuminata dalla corrente andavano accavallandosi elici e antelici d'acqua per smagliarsi e subito rifarsi in lobuli veloci, in scafi d'orecchio in continuo bisticcio di riflessi, ombra e luce, attratti dal fondo a mulinare su se stessi mentre nuova acqua impelleva arricciandosi un attimo in idea d'orecchio ad ascoltare in superficie l'idea di lingua, lambendosi essa stessa in infinite lingue liquide impazienti d'insolcarsi in conche proprie, in vestiboli e chiocciole che s'ingorgavano nel riflesso del lampione, dentro un occhio nero senza ciglio (Felder 1999: 72-73).

Nel cimitero di Hull dove a lungo ha lavorato come bibliotecario la figura poetica da cui ha ipoteticamente preso avvio questa cognizione, sulla tomba di Philip Larkin non c'è scritto «poet», bensì, «writer», che andrà inteso nel senso più alto e più esteso. Esistono ottimi narratori che si faticherebbe a definire in questo senso scrittori, come esistono dignitosi poeti che rimangono prigionieri di un genere autoreferenziale, chiuso al mondo e pago di sé stesso. Come mi è già accaduto di osservare poco dopo la sua scomparsa, invece, Anna Felder non usava la scrittura per narrare (o per poetare), ma la narrazione (e la poesia) per scrivere, e in questo appunto risiede il suo essere, come Larkin, una vera «writer», dentro la cui opera i confini tra prosa e poesia diventano frontiere vaghe e tutto sommato inessenziali.

## Bibliografia

- Bernasconi, Yari, «*Le Adelaidi*. Anna Felder», *viceversaletteratura.ch*, 08.04.2008, <https://www.viceversaletteratura.ch/book/666> (consultato il 18.03.2025).
- Calvino, Italo, *I libri degli altri*, Torino, Einaudi, 1991.
- Felder, Anna, *Quasi Heimweh*, trad. di F. Hindermann, Zürich, Roduner, 1970.
- . *Tra dove piove e non piove*, Locarno, Pedrazzini, 1972.
- . *La disdetta*, Torino, Einaudi, 1974.
- . «Vent'anni», in Airaghi, Alida et al., *Laghi e oltre*, Faloppio, Lietocolle, 1999, pp. 67-75.
- . *Le Adelaidi*, Locarno, Sottoscala, 2007.
- Larkin, Philip, *Le nozze di Pentecoste*, trad. di R. Oliva e C. Pennati, Torino, Einaudi, 1969.
- Oliva, Renato, «La poesia di Philip Larkin», prefazione a Larkin 1969, pp. V-XI.

