

# Unità e molteplicità nelle *Adelaidi*

Stefano BARELLI

*Centro scolastico per le industrie artistiche, Lugano*

Orcid: ooo9-ooo8-6756-0172

*Riassunto:* *Le Adelaidi*, ultima opera di ampio respiro di Anna Felder, presenta entro una struttura estranea alle modalità proprie del testo narrativo la relazione tra un personaggio femminile, Adelaide, incosciente, muta e immobile, e uno maschile, Ottone, vigile, loquace e attivo. I due sono definiti per categorie marcatamente antitetiche, tali da rendere in apparenza impossibile ogni comunicazione: tuttavia il loro rapporto si risolve in un'intima e indissolubile unità.

*Parole chiave:* singolarità, pluralità, immobilità, movimento, fedeltà.

*Abstract:* *Le Adelaidi*, Anna Felder's latest work of wide scope, presents within a structure alien to the modes proper to the narrative text the relationship between a female character, Adelaide, unconscious, mute and immobile, and a male one, Ottone, alert, loquacious and active. The two are defined by antithetical categories that make all communication apparently impossible: nevertheless, their relationship resolves in an intimate and indissoluble unity.

*Keywords:* singularity, plurality, stillness, movement, fidelity.

Tra i libri di Anna Felder *Le Adelaidi* è probabilmente quello più sfuggente e indefinibile: «liquido», verrebbe da dire, prendendo a prestito il titolo della sua ultima raccolta di racconti, scritta a dieci anni di distanza<sup>1</sup>. Il suo stesso statuto risulta problematico: nonostante la continua oscillazione dei piani temporali, gli eventi (se è corretto definirli tali) non paiono essere collegati da un ordine consequenziale. Non si direbbero, insomma, «azioni», almeno non secondo le convenzioni ormai canoniche della narratologia, considerata l'assenza, almeno apparente, di nessi causali e cronologici. Nel breve libro (63 pp.) il tempo costituisce in effetti una dimensione fluida («liquida», appunto, e l'acqua è non a caso l'elemento più presente) percorsa da correnti alterne, per cui le categorie di «prima» e «dopo» sono inapplicabili (o, forse, interscambiabili). Neppure è dato incasellare i personaggi entro ruoli riconoscibili, né definire con precisione la voce alla quale è affidata l'esposizione (e che si esita assai a definire narratore): certamente interna, ma oscillante tra un «io» e un «noi» e la cui ottica è in continuo movimento.

Pertinente è invece riconoscere una «trama», purché si assuma il termine nel suo senso più lato (o, meglio, in quello etimologico), incentrata su due personaggi, Ottone e Adelaide, i cui nomi altisonanti rinviano alla grande

<sup>1</sup> *Le Adelaidi* esce nel 2007 a Bellinzona per le edizioni Sottoscala; *Liquida* nel 2017 per i tipi luganesi di Opera Nuova.

Storia (*in primis* Ottone I di Sassonia e sua moglie Adelaide, imperatrice e santa: ma a p. 53 si evoca anche Ottone di Cluny, campione di spiritualità contemplativa). I due sono definiti fin dalla prima pagina da parametri antitetici: Ottone ritto e attivo, Adelaide supina e inerte a causa di un'infermità o una paralisi la cui natura non è mai esplicitata. Ne deriva un'astrazione spaziale che attraversa tutto il libro: «Trovandosi in piedi, l'uomo Ottone veniva a ricordare il tronco verticale della croce; l'Adelaide distesa poteva raffigurare l'asse traversa» (9). La croce determina quindi una *coincidentia oppositorum* in virtù della quale Ottone e Adelaide compongono un'inscindibile unità. Su questa dicotomia di unione e di scissione e di singolare e plurale si fonda l'intera vicenda.

L'impossibilità di un vero e proprio sviluppo narrativo è causata da un'altra opposizione, questa di ordine psicologico: Ottone è vigile (la sua voce e i suoi pensieri costituiscono l'impalcatura del testo); Adelaide è muta o emette suoni inarticolati (dalla branda dove è distesa giungono «delle Aa, molto basse, difficili da collocare fra le pareti, uscite forse a formare una parola, ma non sembravano di voce umana», 24). L'apparente antitesi tra loquacità e mutezza si risolve tuttavia, e di nuovo, in unità, dato che Ottone parla anche per Adelaide e non di rado con la voce di Adelaide: «Ragionava anche a nome dell'Adelaide, “noi” diceva guardando dove l'Adelaide era stata», 55); donde anche il frequente impiego di formule del tipo «lo diceva sempre l'Adelaide», «come aveva detto l'Adelaide», ecc.

Una terza e più radicale opposizione percorre il libro: Ottone è «unico in tutta la sua ottoneria» (22); Adelaide è molteplice, «emersa dalle infinite Adelaidi già state in casa e fuori casa: liscia, di perla, docile. Sovrapposta ad un'Adelaide già stata sott'acqua, spericolata, golosa, abbronzata, già stata profumata, incipriata nei gioielli, scomoda» (9). È una successione di Adelaidi a distribuirsi tra le pagine, diverse tra loro, anche antitetiche e tuttavia «da riportare e sublimare di continuo nella singola Adelaide, suo [di Ottone] primo e ultimo ideale», come si legge nella quarta di copertina, probabilmente autoriale. Ironicamente, nella Storia (una dimensione che il testo esclude o comunque marginalizza fortemente) la pluralità concerne semmai Ottone: l'imperatrice Adelaide fu infatti moglie di Ottone I, madre di Ottone II e nonna di Ottone III, esercitando una profonda influenza su tutti e tre.

La coppia Adelaide-Ottone è attorniata da una girandola di personaggi, quasi tutti femminili. In primo luogo le *Schwestern* cui è affidata la cura di Adelaide, tra le quali colei che per convenzione chiameremo voce narrante, che tuttavia, come già rilevato, non è chiaramente distinta dal coro di cui fa parte («Margherite o Pie che si chiamassero, Lea io mi chiamavo, e Cristina e Assunta su su fino alle Schwestern abbronzate Lea compresa, con la nostra brava croce al collo, chiamate a turno Schwester Tina, Schwester Betty»,

12); poi Pia, da cui giungono solo notizie da paesi lontani, perché fuggita di casa e mai più ritornata; e ancora Assunta, altra presenza fantasmatica quanto ricorrente e che – come suggerisce il nome – pare una trasfigurazione giovanile e ribelle di Adelaide. Ma invero tutte costoro, in virtù di un continuo gioco di specchi e di sovrapposizioni, finiscono per confluire in una Adelaide, nella quale si raccoglie e si dispiega ogni sfaccettatura di femminilità. Sono per contro poche le presenze maschili che, ancora specularmente, paiono tutte proiezioni di Ottone: «Adesso parli come Ottone» dice Lea al fidanzato Giancarlo (39); un neonato nipote di Ottone «ha la faccia di un Ottone appena nato» (60), ecc.

La scrittura asseconda il flusso della memoria in forme sottilmente mimetiche (il discorso diretto e l'indiretto libero sono preponderanti), a tratti metanarrativi o metadiscorsivi («Mischiava i ricordi, sovrapponeva i luoghi, i nomi, anche le voci, di sicuro pensava che fossi io a raccontare», 14; «già detto e ridetto, già passato tale e quale in un capitolo precedente, numero cinque o numero sei», 35). Nell'evocazione memoriale anche le cose (spesso oggetti feticio) acquistano una fluidità che le traghettava dalla concretezza all'astrazione simbolica o viceversa. Già si è detto dell'acqua e dei suoi specchi («Mi dileguo in acqua dolce per lasciar specchiare Ottone in inganno di lago», 22), e della croce formata dai corpi di Ottone e Adelaide, che si riverbera in altre croci (le *Schwestern* ne portano al collo, la luce le tratteggia sul pavimento, ecc.). Si aggiungano tra le presenze ricorrenti i covoni di grano, vitalistico rinvio alle scampagnate dei giovani Ottone e Adelaide (è tra i covoni che i due si scambiarono delle croci di stoppie che quasi incorniciano il testo, ricorrendo nel secondo e nel penultimo capitolo); le scarpe, fantasmi di presenze femminili che occupano il capitolo conclusivo («Chiamavano, le scarpe; gli scalzi venissero. Mettetevi le scarpe»<sup>2</sup>, 62); la bilancia, cui è dedicato l'unico capitolo dotato di titolo, il 21: «Pesa? Pensa» (51), afferma Ottone, investendola fulmineamente di simbolismo mediante un'acuta figura etimologica. Proprio sulla bilancia, sui cui piatti Ottone ha cercato di fissare e misurare le proteiformi manifestazioni dell'essere, si chiude il libro: «una volta di più si capì come la domanda, anche quella di vivere, suonasse per lui risposta, inutile discutere. Ne faceva prova per virtù innata la bilancia in imperterrita equilibrio a portata di mano: guardate la bilancia» (63)<sup>3</sup>.

*Le Adelaidi* è diviso in 27 brevi capitoli, tutti legati tra loro dall'anadiplosi, segnale retorico e psicologico di quell'essenza memoriale della scrittura

<sup>2</sup> Le scarpe come manifestazioni concrete di un'identità smarrita si ripresentano in *Liquida* nei racconti «Chi mi chiama» («i nomi scompaiono nelle a della strada, nelle i, nella frutta, sui gradini, nelle scarpe [...] a rimandarsi in saluto i propri nomi: che rimangono nelle scarpe», Felder 2017: 9-10) e «Troppo».

<sup>3</sup> L'invito-imperativo di chiusura richiama, anche nella cadenza settenaria, il «Mettetevi le scarpe» (Felder 2007: 62) che di poco lo precede.

di cui si è detto e che fa sì che le transizioni avvengano non sul piano della consequenzialità narrativa bensì su quello dell'analogia, generatrice quasi per libere associazioni di sovrapposizioni e iterazioni di fatti, persone e parole: donde i nessi *capfinidi*. Si riporta, a titolo di esempio, la chiusa del cap. 21 e l'attacco del cap. 22: «È dalla custodia che il martedì tolgo la polvere; così la bilancia rimane in perfetta trasparenza. // Volontà di bilancia: è lei a richiamare in trasparenza la propria immagine, chi altro?» (52-53). Ma tra i capitoli 12 e 13 si incunea a sorpresa un capitolo 0, costituito dalla prima parte di una poesia di Federico Hindermann (altri versi dello stesso Hindermann sono disseminati nei capitoli successivi)<sup>4</sup>. Nella *fictio*, si tratta di una poesia che Ottone sta scrivendo e che viene offerta in fase di redazione e in stesura ancora provvisoria a Lea, la *Schwester* narratrice («– Tenga, – mi disse mettendomi in mano il capitolo zero, – se ne serva, ci avvolga se non altro quel mazzo di fiori», 35). La lirica costituisce quindi una sorta di antefatto delle *Adelaidi*, non temporale ma piuttosto ideale o archetipico, e anche una chiave di lettura. Tra le pieghe di una sintassi contorta e labirintica (ma non anacolutica) emergono dal vuoto delle mani, sinecdochì di esistenze trapassate, che pure esprimono tutta la loro vitalità: «Quante mani dal vuoto / nascenti o rivive, la rosa / la vizza, quella stecchita buttano fiori / già di nuovo in omaggio / [...]. Sono la stessa atemporaliità e la stessa dimensione tutta memoriale che impostano la scrittura delle *Adelaidi*. Anche l'incompiutezza del capitolo 0 (che comprende solo i primi 14 versi della poesia, che ne conta 26) è emblematica di una rappresentazione del reale eseguita per sottrazione: lo spazio è definito per scorci e particolari, mai ricorrendo a “campi lunghi”; Ottone e Adelaide non sono descritti bensì evocati mediante astrazioni o silhouettes (ad esempio quella della croce formata dai loro corpi), ecc.

L'inserimento di una lirica-capitolo si intona con la scrittura di tutto il libro, intrinsecamente poetica tanto nella dimensione fonico-ritmica quanto nel variegato repertorio degli artifici verbali. Per la dimensione fonico-ritmica, basti considerare l'*incipit*: «Per tenere a bada la strada, gli bastava in fondo la finestra. E poi, che importava la strada? L'Adelaide era in casa. Gli bastava spostarsi quel poco. Piuttosto stava fermo: sovrapponeva piuttosto» (9), dove una scansione regolare su base settenaria-novenaria è innervata da una fitta trama di allitterazioni, rime interne e scansioni anaforiche e chiastiche (si noti, su un altro piano, l'impiego fin dall'inizio dell'indiretto libero). Per gli artifici verbali, incentrati soprattutto sulla densità del linguaggio figurato, si fornisce una più ampia campionatura, proponendo una classificazione entro quattro categorie (che, beninteso, molto spesso si intersecano).

---

<sup>4</sup> Cfr. «Quante mani dal vuoto», tratta dalla raccolta *Versi recenti* compresa in *Poesie 1972-2001* (2002: 257).

1. Accostamento e/o sovrapposizione di concreto e astratto (il dato complessivamente più rilevante, tanto che le due distinzioni che seguono possono almeno in parte essere considerate sue sottocategorie): es. «[Ottone rincasal] carico di voci prese in città» (12); «polpa di parole» (25); «con mano impastavamo esistenze imparentate, fatti di fiori, destini miracolati» (37); «l'automobile, la strada si investivano di passato [...] in ombra compatta di medioevo» (46-47).

2. Antropomorfismi e metafore umanizzanti: es. «gli occhi inghiottirono le rughe» (16); «l'ammiccare sottile dei pesci» (18); «i comignoli svegli sopra i tetti a sfriatare» (30); «ciocche dei capelli forse imbronciati» (58); ecc.

3. Accostamenti sinestetici ed ossimorici: es. «[voci] fresche di strada» (12); «acqua da spaccare» (16); «quel lungo Aaa ripetuto, bianco da non finire» (29); «eternità da flash» (57); ecc.

4. Paronomasie, *calembour*, figure etimologiche: es. «mani assenti, mani assunte» (14, in gioco col nome di Assunta, poi in collegamento *capfinido* con «assenza», 15); il già notato «Pensa? Pesa?» (51); ecc.

Sia consentita a questo riguardo una breve indagine parentetica che, a titolo esemplificativo e senza pretese di esaustività (la si propone come spunto per una più approfondita ricerca), verifichi la presenza dei primi tre fenomeni sopra indicati nell'altra produzione dell'autrice (il quarto, che pure affiora anche altrove, pare un tratto specifico e distintivo soprattutto delle *Adelaidi*):

1. «Sonni disposti su piani orizzontali» (Felder 2024: 9); «faceva tiepido aspettare» (19); «pensieri all'aperto che vanno in piazza o sul lago» (60); «parole [...] incendiate o fangose» (76); «uova e coscienza a posto» (2017: 23); «succo di sole» (24); «Non riuscissero poi storti i passi, né i pensieri» (26); «la luce era di latte» (48); «suoni allegri, trasparenti, scheggiati: di cucchianini, vetri, ghiaccio»<sup>5</sup> (75); «la voce [...] si addensava, strisciava» (76); «piegò fasci d'aria ad accatastare più compatto il buio sotto il portico» (1981: 10); «parole pressoché arboree» (33); «un respiro tutto nylon» (36); «sfogliar luce» (1999: 7); «annusare il tempo» (21); «pesare il silenzio» (31); «la luce elettrica appiccicava sulle caramelle» (48); «tagliò con la mano la notte» (41); «parole [...] sformate» (1982: 46-47); «dialetto pieno di verruche» (2014: 31); «la punteggiatura dei gabbiani sul lago di Lugano» (69); «sventagliava i suoi quattordici modernissimi anni» (106).

2. «dentatura della tastiera» (2004: 21); «Il tavolo mangia; sazio, esperito, antico, affamato» (33); «un mobile da smorfie color verde scuro» (2024: 85); «castagne dai lucidi occhi marrone» (2017: 15); «i fiori le sorridono in braccio [...] ignari di ogni malumore» (21); «voce scalza» (61); «bavero stizzito» (67); «Riserò le ombre del giardino [...] masticando parole, solfeggiando note» (78); «smorfie d'umido» (1981: 38); «le unghie rosa delle ortensie» (44);

---

<sup>5</sup> Da notare anche la disposizione in *rapportatio* di aggettivi e sostantivi.

«l'argento delle mille sue [del pioppo] palpebre» (1999: 7); «giorno invecchiato di nebbia» (46); «caramelle [...] lasciate nude a sudare» (48); «in saggezza di pesche» (60); «gambe [...] sazie di sonno» (1982: 23); «ciliegie vecchie e prepotenti» (87); «occhi gialli, cisposi delle macchine» (2014: 18); «quel balbettare dei ferri da calza» (97); «quei sentieri così beneducati» (103).

3. «voce con quel gusto di caffè» (2024: 16); «avevo in bocca l'odore grasso delle penne» (23); «pizzi di crome e semicrome fatte a macchina» (35); «voce di carta assorbente» (38 e 114); «il sole a fette» (88); «il verde sbraitato» (2017: 51); «il suono fatto colore» (52); «luce asciutta» (1981: 13); «le lampadine tascabili strombettavano il bianco della magnesia effervescente» (18); «silenzio rauco» (1999: 25); «aria abbrustolita» (61); «sole [...] bagnato tant'era nuovo» (101); «rumori [...] levigati» (2014: 24); «voce di velluto» (40); «odore cinerino di nebbia o sapore di sole» (78); «sapore molle» (104); «ciliegie mature che profumavano il sole» (134).

Si intende che la casistica potrebbe ampliarsi ad altre categorie, o distinguere meglio quelle ora proposte: ma basterà per rendere conto di quell'essenza sottilmente allucinatoria e larvatamente barocca (emblematiche le «virgole barocche del campanile», 2014: 65, così come la *rapporatio* segnalata nella nota 5) che innerva la scrittura di Anna Felder. Una scrittura non estranea, lo si sarà notato, a guzzi espressionistici (anche sul piano sintattico: si pensi all'uso transitivo di *profumare* nell'ultimo degli *specimina* sopra riportati), solo apparentemente antitetici rispetto all'essenza «liquida» dalla quale ha preso avvio questa indagine, e che forse raggiungono lo zenit proprio nelle *Adelaidi*.

All'anomalia della figuratività e delle *iuncturae* (peraltro incentrate su un registro lessicale sostanzialmente medio) risponde per opposizione una sintassi spesso modellata sul parlato, soprattutto negli inserti discorsivi (ma la fluidità della scrittura delle *Adelaidi* comporta, come rilevato, anche il continuo travaso verso forme di indiretto libero). Sono molto frequenti fenomeni come le dislocazioni a destra o a sinistra, le iterazioni enfatiche, i nessi *passe-partout*, ecc. Ecco qualche esempio: «Esserci ci sarà su una di queste sedie [...] cominciare comincia qui intorno» (17); «Brave che venite» (37); «Mica l'avrai messo tu» (49); «Rossa sarà stata?» (54); ecc.

L'immobilità fisica e psichica di Adelaide, evento occorso *ab initio*, irreversibile, insanabile e mai precisamente chiarito, comporta, come si è detto, il blocco di un autentico sviluppo in senso narrativo della relazione con Ottone. Un solo evento può ancora riguardare Adelaide: la morte, che in effetti giunge. Pur tra le increspature e i flussi alterni di un tempo indeterminato, a partire dal 26 i capitoli sembrano essere tutti «in morte» di Adelaide. Tuttavia, come nell'archetipo petrarchesco, non si avverte frattura o discontinuità con quanto precede. Nella risoluzione in unità

anche dell'antitesi suprema, quella tra vita e morte<sup>6</sup>, è così espressa la più toccante manifestazione di un'indissolubile fedeltà che conserva per sempre «in nome dell'Adelaide, un amore mai finito» (12).

## Bibliografia

- Barelli, Stefano, «Anna Felder, *Le Adelaidi*», Rassegna europea di letteratura italiana, 31, 2008, pp. 125-128.
- Bernasconi, Yari, «*Le Adelaidi. Anna Felder*», *viceversaletteratura.ch*, 08.04.2008, <https://www.viceversaletteratura.ch/book/666> (consultato il 18.03.2025).
- Felder, Anna, *Nozze alte*, Locarno, Pedrazzini, 1981.
- . *Gli stretti congiunti*, Locarno, Pedrazzini, 1982.
- . *Nati complici*, Bellinzona, Casagrande, 1999.
- . *L'accordatore. Domani pesce*, Balerna, Ulivo, 2004.
- . *Le Adelaidi*, Bellinzona, Sottoscala, 2007.
- . *Tra dove piove e non piove*, Locarno, Armando Dadò, 2014.
- . *Liquida*, Lugano, Opera Nuova, 2017.
- . *La disdetta*, Bellinzona, Casagrande, 2024.
- Hindermann, Federico, *Poesie 1972-2001*, Verona, Valdonega, 2002.
- Rossi, Antonio, «Le Adelaidi di Anna Felder», *Per Leggere. I generi della lettura*, 8, 15, 2008, <https://ojs.pensamultimedia.it/index.php/pl/issue/view/95> (consultato il 19.03.2025).

---

<sup>6</sup> Colta dal fulminante ossimoro sopra registrato: «eternità da flash» (57).

