

# Da *Nozze alte* a *Le Adelaidi*: un armonico concerto di voci

Georgia FIORONI

*Centro scolastico per le industrie artistiche, Lugano*

Orcid: 0009-0005-0568-3642

*Riassunto:* Il mio contributo prende avvio da un dato evidente e già appurato, che invita a una lettura de *Le Adelaidi* (2007) nel segno della pluralità. Ma prende soprattutto avvio dall'idea che la pluralità (come pure la moltiplicazione e la sovrapposizione) sia il risultato di un percorso che a partire da *Nozze alte* (1981) – passando per *Gli stretti congiunti* (1982) e *Nati complici* (1999) – approda appunto all'ennesima potenza e con un'intensità mai toccata prima ne *Le Adelaidi*.

*Parole chiave:* Anna Felder, *Le Adelaidi*, pluralità, sovrapposizione, moltiplicazione.

*Abstract:* My contribution begins with an obvious and already established fact, which encourages an interpretation of *Le Adelaidi* (2007) in terms of plurality. More importantly, it stems from the idea that plurality (along with multiplication and overlap) results from a journey that begins with *Nozze alte* (1981) – passing through *Gli stretti congiunti* (1982) and *Nati complici* (1999) – and reaches its most intense expression in *Le Adelaidi*, where this theme is amplified to an unprecedented degree.

*Keywords:* Anna Felder, *Le Adelaidi*, plurality, overlap, multiplication.

*Dall'uovo adesso dipendeva ogni cosa, tutto in esso si ricongiungeva. Al centro del tavolo, nel cuore del discorso.*  
(Felder 2017: 73)

## Soglie (scarpe d'altri, scarpe nostre)

Se varcando la soglia della propria casa – quando l'occhio cade su stivali, sandali, scarponi e mocassini, ordinati o semigirati, slacciati o allacciatì, lucidi o terrosi – non si è più in grado di vedere solo quelle scarpe domestiche, ché subito si vedono altre scarpe, le stesse che chiudono un libro, le stesse che, come stringhe, annodano altri libri, allora significa che le parole scritte bucano la pagina e animano la nostra esistenza. Queste, dunque, le scarpe altrui (e le mie): «Stivali e ballerine nuove, scarponi, mocassini, scarpe chiodate, ammucchiata a suola all'insù, semigirate, slacciate, lucide di fabbrica, bell'e pronte ad allinearsi per terra, si faccia avanti chi vuole» (Felder 2007: 62). Se poi quelle scarpe-parole prendono vita dal gesto della scrittura di qualcuno che si è conosciuto, scrivere – a mia volta – di quel qualcuno può risultare complicato, specie se l'incontro è avvenuto in un'età

particolare, in quell’età in cui si comprende che «forse non abbiamo bisogno di parole per sopravvivere, ne abbiamo bisogno per vivere» (Stefánsson 2011: 64).

A Ginevra, nel primo anno di università, ho conosciuto Caterina: un’amicizia, quella con Caterina, ancora oggi ferma e presente. Da Ginevra ad Aarau il passo (il treno) è rapido; così un giorno, mi sono ritrovata nella casa del Nelkenweg. Fino ad allora il mio rapporto con la letteratura era avvenuto attraverso i libri. Varcare il cancello del Nelkenweg, percorrere il viale del giardino, passare di fianco alle biciclette appoggiate al muro, salire le scale fino al primo piano, entrare in casa, vivere alcuni momenti di quotidianità: ecco, tutto questo mi ha aperto un mondo. All’improvviso lo spazio della scrittura, di cui appunto mi nutrivo attraverso le pagine dei libri, assumeva una forma altra, diventava anche altro.

Rileggere i libri di Anna Felder significa (anche) ripercorrere i luoghi e i momenti di vita condivisi, riconoscere nelle parole e nelle formule il suo timbro e la sua voce. Significa, in altri termini, richiamare all’appello le spine dell’assenza, «la spoglia della lunaria lì a tinnire», come mi scriveva Anna (condividendo qualche riflessione su *Lunaria* di Federico Hindermann) nel suo ultimo messaggio del 5 ottobre 2023, a cui rispondendo, terminavo con un «a presto». Quell’«a presto» si concretizza forse in questa sede, ma discretamente, con cautela, limitandomi a raccogliere oggettivamente alcuni dati, nel timore di cadere in letture infedeli.

Il mio contributo prende avvio da un dato già appurato (cfr. Deambrosi 2007, Barelli 2008, Bernasconi 2008 e Rossi 2008), che suggerisce una lettura de *Le Adelaidi* (2007) nel segno della pluralità. Ma prende soprattutto avvio dall’idea che la pluralità (come pure la moltiplicazione e la sovrapposizione) sia il risultato di granelli di parole che a partire da *Nozze alte* (1981<sup>1</sup>) – passando per *Gli stretti congiunti* (1982) e *Nati complici* (1999) – via via si moltiplicano, si condensano e si trasformano per poi approdare appunto, all’ennesima potenza e con un’intensità mai toccata prima, ne *Le Adelaidi*. Sembra infatti che il romanzo del 2017 si nutra del repertorio dei libri precedenti per toccare una pluralità assoluta. Nel mio studio tale aspetto verrà circoscritto ai titoli delle opere, al mosaico delle figure femminili, ai personaggi maschili e, infine, alla congiunzione tra le une e gli altri. Ma il primo indizio giunge dalle parole stesse, che subito indirizzano il lettore, invitandolo a seguire la via della pluralità.

<sup>1</sup> La selezione dei testi, per certi versi arbitraria, deriva anche dal fatto che «[n]el cammino di emancipazione del linguaggio letterario di Anna Felder, *Nozze alte* rappresenta una svolta» (Pedroni 2024).

## Di parole, ombre, contorni e affreschi

Nelle prose a cui qui mi dedico spicca la ripresa di parole che crescono, si ripetono e si moltiplicano: ne è prova l'iterazione variamente insistita di alcuni lemmi. In particolare si noteranno: *a.* parole con il prefisso «con», quali «coniugi» (1981: 60, 89), «complici», 86; il titolo stesso *Nati complici* [1999]: 69 [«Precoce»]; «combaciare» (37 [«Alt»]; 2007: 24, 25, 26); «confondersi» (1999: 37 [«Alt»] e 45 [«Alleluia»]; 2007: 21), «confluire» (1999: 46, 47 [«Alleluia»]); «concatenare» e derivati (65, 66 [«Precoce»]), «consenso» (2007: 26); *b.* termini che rinviano (esplicitamente o meno) alla moltiplicazione: «assommarsi di infinite pene» (1999: 49 [«Alleluia»]), «infinito» (66, 67, 70 [«Precoce»]; 2007: 9, 44), «moltipicare» (1981: 13, 64; 2007: 9, 37), «rinascere» (19); «sdoppiato» (12); *c.* il lemma «ripetere»: (1999: 22 [«Un padre ad Arth-Goldau»]; 1999: 70 [«Precoce»]; 2007: 30, 59); *d.* e, infine, termini che richiamano esplicitamente alla sovrapposizione: «sovraporsi» (1999: 67 [«Precoce»]; 2007: 9, 14, 24 e 63).

I «granelli di parole» (1999: 33 [«No grazie»]), le «parole a catena» (66 [«Precoce»]), la «polpa di parole» (2007: 25), le «parole-sabbia» (26) assumono una loro autonomia, vivono di vita propria, fissandosi nette sulla pagina, analogamente al colore fissato sulla superficie nella tecnica murale dell'affresco, con la sua gradazione di tinte (ombre, penombre e luci) e con i suoi contorni precisi. E proprio questi termini (affresco, ombre, penombre, luci e contorni) si incuneano con una certa insistenza – e non di rado associati – nelle pagine delle opere qui prese in esame. Di seguito si riporta qualche esempio non esaustivo.

«Le parole», nel secondo capitolo di *Nozze alte*, «[...] potevano crescere fuori da quel gesto, a dare spazio anche all'ombra» (13); sono ombre «[...] di diversi gradi»; e, soprattutto, sono ombre-parole «[m]ai vaghe»: «Mai vaghe sagome deformi, false macchie nelle pozze o impressioni incerte di turismo; ma pareti costanti rive al suolo; crescenti o decrescenti. Tirate con il filo di piombo; tenaci»<sup>2</sup> (13). Ombre che sembrano occupare uno spazio anche fisico («Pietro sfiorò le ombre del tavolo», 1999: 70 [«Precoce»]) e, progressivamente, si trasformano in altre ombre, al limite tra un versante e l'altro:

- [...] Scontato per voi il limite tra ombra e luce, tra inizio e fine; vi muovete fra i vivi sapendo d'inventarne sempre di nuovi. [...]
- Io, vede, sono un principiante e forse ho già varcato il confine. Passava il sole a snellire i candelieri, fusti d'ottone sopra il tavolo, filamenti incendiati, a moltiplicarli nel rimando dei quadri, nel riflesso delle finestre, a gettar ombre sulla parete e scandire in aste il silenzio dell'affresco (2007: 19-20).

<sup>2</sup> Di «luci» e «ombre nette», in relazione alla lingua italiana, parla Anna Felder in un ritratto a lei dedicato dalla RSI: «[...] il selciato secco e il rumore dei passi, le ombre e le luci che si susseguono, ombre nette che appartengono anche a una lingua così netta» (Felder 1988).

Entro le gradazioni di ombre («ombrose pluralità», 1999: 42 [«Alt»]) e luci («luce escludente, validissima», 1981: 32), si osserverà poi che, generalmente, è la figura femminile a fissare in contorno netto quella maschile: «[...] Tanto che Bauci fu tentata, per ricordarsene una volta per sempre, di ricalcare quel contorno noto in cui stava chiuso suo marito» (37); «[...] la donna che in penombra decifrava il profilo dell'uomo [...] capiva lei, decifrando all'infinito il profilo di lui imparato a memoria» (1999: 66-67 [«Precoce»]). È invece Ottone a cercare di decifrare l'affresco (già in 1981: 37 e 84), dapprima in termini più generali («Anche gli occhi inghiottivano le rughe, miravano diritti a Giulia e dietro Giulia alla parete: a leggervi in penombra tra le crepe, tra le chiazze d'umido e i quadri, l'affresco rimasto intatto, tutto ancora da scoprire», 16), quindi via via associandolo all'Adelaide nei capitoli 17 («[...] come aveva sempre fatto decifrando per l'Adelaide l'affresco murato in casa, ora emerso a colori sulla gran parete del cielo», 42) e 27 («- Adesso venite?, - chiese a voce alta in cima alle scale rivolgendosi a tante, a tutte, aveva l'affresco sfocato alle spalle, e una volta di più si capì come la domanda, anche quella di vivere, suonasse per lui risposta, inutile discutere», 63).

Che si tratti di un «infinito profilo», di un affresco «tutto ancora da scoprire» o «emerso a colori sulla gran parete del cielo» o, ancora, «sfocato alle spalle», la costante risiede nella possibilità di decifrare la realtà, sovrapponendo concreto e astratto, parole in cose, cose in parole («[...] le cose si consumavano di continuo in parole, le parole in cose», 39), con un linguaggio che «dovrebbe alzarsi al di sopra della realtà e mostrare un'altra realtà più oggettiva» (2018).

## Di titoli e capitoli

Nel segno della pluralità appaiono anche i titoli: se è vero che ne *Gli stretti congiunti* e in *Nati complici* il singolare apparirebbe inusuale, e se è vero che nel caso di *Nozze alte* il plurale è d'obbligo (e sta nell'evoluzione fonetica dal latino *nuptia[s]*), è altresì vero che ne *Le Adelaidi* si condensa addirittura in un nome di persona, Adelaide, che fin dal primo capitolo si manifesta nella sua pluralità, in opposizione (anche spaziale) rispetto al personaggio maschile, Ottone (verticale, fermo, eterno)<sup>3</sup>.

Nelle tre opere che precedono *Le Adelaidi*, quella pluralità e quel moltiplicarsi sono associati a ruoli, personaggi e voci che, ancora una volta, a una sfera tutta familiare e a un interno perlopiù domestico richiamano. Lo suggeriscono molti dei titoli dei quattordici racconti de *Gli stretti congiunti* e due dei tredici racconti di *Nati complici* («Un padre ad Arth-Goldau» e

<sup>3</sup> Sui due nomi, evicatori della grande Storia (l'imperatore Ottone I di Sassonia e sua moglie, l'imperatrice e santa Adelaide), si soffermano Barelli (2008: 125) e Rossi (2008: 105).

«Suite matrimoniale»). Personaggi-ruoli che a loro volta, nel precedente *Nozze alte* (ventitré capitoli con numerazione romana e privi di titolo), fanno il loro ingresso in abiti moltiplicati: si pensi alle «cento mogli signorine» (1981: 49) o al pensiero moltiplicatore di Filemone («[...] di sicuro stava moltiplicando i propri figli in figlie di tutti», 64). Anzi, non solo moltiplicati, ma anche sovrapposti: «Solo che Bauci non escludeva di andare lei pure un giorno suora, lo disse con convinzione, e figurarono a un tratto le tre persone nella loro portata la stessa persona, la stessa idea compatta [...]» (72).

Sovrapposizione che tornerà, assoluta, in *Nati complici*, con il «padre» e «marito» che si fonde nel «padremarito» di «Un padre ad Arth-Goldau» (1999: 20), per poi concludersi – tralasciando altri esempi – nell'altamente simbolica fusione di «Adelaide croce mortevida Schwester» (2007: 19) e de «l'Adelaide, terracielo in persona» (23) in un romanzo che – sin dall'articolazione – presenta due peculiarità (cfr. Barelli 2008: 127 e Rossi 2008: 103-104) su cui è opportuno soffermarsi. Il lettore, infatti, dopo la regolare progressione numerica (priva di titoli) della serie 1-12, si imbatte nella sorpresa dello 0, del capitolo 0, costituito dai primi quattordici versi di una poesia di Federico Hindermann<sup>4</sup>, *Quante mani dal vuoto* (Hindermann 2002: 257); la serie prosegue quindi dal capitolo 13 al ventisettesimo, salvo incontrare un capitolo (il ventunesimo) che reca un titolo, l'unico del libro: «La bilancia».

Lo 0 si situa tra due capitoli (12 e 13) che – oltre a richiamare Gérard de Nerval (cfr. Rossi 2008: 107) – insistono sui numeri. Nel dodicesimo Ottone dimostra a uno dei tanti personaggi femminili il «capitolo undici» («capitolo undici» mi informò dimostrandomi sul foglio bianco il numero 11 scritto a mano», 32); quindi è una delle Schwestern a mormorare «all'Adelaide» il «capitolo undici» (33); e sono sempre suoi, di lei, i pensieri relativi a quell'undici («[...] mi scivolarono via le dita come dovevano scivolar via dall'undici al signor Ottone [...]», 33). Dalla ripetuta insistenza per il capitolo undici, si passa quindi – nel capitolo 13, dopo lo stacco dello 0 – all'attenzione attorno ai numeri cinque e sei (35); e, infine, ecco Ottone offrire il capitolo zero a una delle tante Schwestern: «– Tenga, – mi disse mettendomi in mano il capitolo zero, – se ne serva, ci avvolga se non altro quel mazzo di fiori, fiori di campo se li trova o rami d'aubépine in omaggio al poeta di Parigi: chissà se ci pensa a Parigi quella figliuola» (35).

Non certo casuale quello zero, se si considera che la raccolta del 2017, *Liquida*, reca la dedica «A Caterina, che sa quello zero perfetto». Non certo casuale quello zero, se si considera che – se è solo ne *Le Adelaidi* che emerge la sua gratuità – esso appare, discreto, sin da *Nozze alte*, sebbene in contesto senz'altro diverso (1981: 22), ma che forse si insinua sottilmente in alcune

<sup>4</sup> Sulla presenza di Federico Hindermann ne *Le Adelaidi* si sofferma Rossi (2008: 103, 106, 107-108).

immagini che suggeriscono quella forma: l'uovo, il guscio, l'uva. Si pensi ad esempio all'uovo di *Nozze alte* («[...] pensò straniero l'uovo; fragile in mano, assolutamente transitorio e vi concentrò tutta la sua persona [...] All'uovo affidò il silenzio [...]», 50), che torna poi, «unico, libero» in «Pago tutto io»:

L'uovo stava ora fermo per miracolo sul tavolo: unico, libero. Poggiaava su un minimo suo punto come su uno spillo.

Alieno al disordine, riassumeva nella stanza l'impazienza delle pieghe, dei grovigli, l'ansia del tunnel, dei debiti, le vanità, le stravaganze dei giovani, della vecchiaia, delle pagine stampate.

Nell'uovo confluivano le linee della mano, le frasi dei soliloqui, i prima e i dopo, i relitti della vita; nella sua pazienza, nella sua compiutezza l'uovo dava ragione al di fuori, agli smacchi, alle febbri, alla forfora.

Io, diceva. Lo diceva per tutti (2017: 73-74).

Allo zero rinvia anche il guscio – già presente all'appello poco prima del passo appena citato («Più guardi il chiuso del guscio e vi scivoli sopra, più sai di scivolare intorno al silenzio. Bianco, levigato, allunato», 73) – che scivola e scivola, per poi tornare, ad esempio, ai capitoli 8 («Le sue mani appoggiate di spigolo sul tavolo, con le dita arcuate, unite solo in punta a formare il guscio, reggevano l'idea del peso [...]», 24) e 9 («[...] e Ottone seduto al tavolo, concentrato a tenere il più fedele dei pesi nel guscio delle mani [...]», 27) de *Le Adelaidi*. Dal peso nel guscio delle mani, all'uva («sopra la bilancia!») nel racconto «L'amante» («[...] l'uva a lui piaceva. Ne ricevette un grappolo in regalo, caduto in grazia sopra la bilancia», 1982: 62), che riappare poi nel quarto capitolo de *Le Adelaidi*, ove genera, a catena, una serie di ragionamenti che si sfogliano poi in «parole di una frase» (17) di Ottone: dall'uva all'acqua, dallo scrosciare dell'acqua in cucina all'acqua del fiume, dal fiume alle pietre, dalle pietre alle pietruzze al sepolcro.

Ma è solo ne *Le Adelaidi* che lo zero assume tutto il suo peso: è uno zero che ha diritto a un intero capitolo, è uno zero donato<sup>5</sup>. Non sorprenderà dunque ritrovare quello stesso numero disseminato nei capitoli successivi: dapprima nel diciannovesimo («[...] lo zero ancora da venire, l'Adelaide, stiamo a vedere», 47); e quindi, nella sua perfetta gratuità, nel capitolo 23:

Non vedo complicazioni, – asserì Oddone infervorandosi nel passato delle lingue antiche, nei numeri e nello zero, lo zero specialmente che non gli dava pace, gratuito com'era, sconosciuto agli Egizi, ignorato dai Greci. [...]

<sup>5</sup> Come rileva Barelli «[n]ella *fictio*, si tratta di una poesia che Ottone sta scrivendo e che viene offerta, in fase di redazione e in forma ancora incompiuta, alla Schwester narratrice [...]. La poesia costituisce quindi una sorta di antefatto delle *Adelaidi*, non in senso temporale ma piuttosto ideale o archetipico, e una chiave di lettura per penetrare nel testo» (2008: 127).

Si accavallavano intanto nei discorsi dell'uomo le parole straniere fram-miste alle latine, s'incrociavano nell'una e nell'altra lingua a dimostrare la gratuità dello zero, e non era detto non si arrivasse, solo che qualcuno lo provocasse, al punto zero militare, equivalente sulla superficie del tavolo, al punto di scoppio di tutto un ordigno (55-56).

Uno zero – un uovo, un acino d'uva, un guscio – in grado di stare in meraviglioso equilibrio su una superficie, in bilico, non di rado accanto all'altro elemento portante del libro, la bilancia, che sapientemente precede di qualche riga il passo appena citato: «La bilancia era presente, ferma sul tavolo, atta a pesare» (55); «una bilancia di precisione [...] in posizione di riposo sul tavolo: il giogo in assoluta orizzontalità; calcolato il centro di gravità» (51); una bilancia che pesa e pensa («Pensiamo la bilancia pesare, non ci basta? Pensiamola pensare», 51), che si registra anche nel capitolo 20 (49-50), ritorna nel 22 (53), ma fa il suo ingresso già nel capitolo 8, significativamente correlata alla «fedeltà»:

Della fedeltà Ottone teneva conferma come tenere in mano il chilogrammo, quel campione conservato a Sèvres, lo reggeva trasparente tra le dita senza quasi articolare e reggeva l'unità di massa, la fedeltà, la costante, platinio e iridio: ne teneva in punta la definizione nel sistema internazionale, l'Adelaide, terracielo in persona (23).

Non è solo lo zero, ma anche il pensare e il ripesare, a registrarsi in *Nozze alte* («Incavò la nuca nelle spalle com'era d'uso in casa sua quando un pensiero cominciato girava poi sul posto; che si trattava di decidere anche all'indietro la propria sorte, pensandola e ripesandola fino al punto dove si trovava», 51), mentre la bilancia entra in campo nel già citato passo del racconto «L'amante» (1982: 62).

Il capitolo 0, quasi alla verticale del libro, come pure la «bilancia che controbilancia bilancia» (2007: 53), sembrano ricondurre – in quasi perfetto equilibrio di peso – anche al nome proprio plurale del titolo, una sorta di eco imperfetta, *Le Adelaidi*, con quella «l» quasi perfettamente centrale a fare da ago della bilancia tra «Ade» e «aidi» e a richiamare un altro elemento centrale, la croce, intersezione tra vita e morte: «“Adelaide croce morte-vida Schwester”» (19).

## Di sdoppiamenti plurimi, di voci e di ritorni

Che le figure femminili ne *Le Adelaidi* siano nel segno della pluralità è un dato accertato, e qui interessa soprattutto osservare se, e come, tali caratteristiche si registrano, *in nuce*, anche nelle opere precedenti, con particolare

attenzione per il motivo della sostituzione, della moltiplicazione e delle voci (in termini di cori e risposte).

Un esempio lampante della sostituzione della figura femminile (ad opera del personaggio maschile), si registra – per citarne solo uno – nel secondo capitolo de *Le Adelaidi*: «[...] 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 in sandali bianchi, a tener vivo in casa Ottone, in nome dell'Adelaide, un amore mai finito» (12). Procedendo a ritroso, si rileverà che già in *Nati complici* (nel racconto «Suite matrimoniale»), il «marito» osserva la «moglie» in cucina e la rivede in dimensioni temporali altre, in un'unicità che è a un tempo infinita e «liquida» (e il termine – oltre a rinviare a un motivo, quello dell'acqua, ricorrente nell'opera di Anna Felder – richiamerà subito alla mente il titolo della raccolta del 2017, *Liquida*):

Sua moglie Vilma quella sera era magra; sciacquava presto i piatti, era di diciotto, al massimo diciannove anni [...] La guardò, presente in cucina, la riconobbe: Vilma era sua moglie da molti anni, era la madre delle figlie diventate grandi [...] Sua moglie era unica, era alta e larga con i capelli a fontana, e come una fontana non finiva nell'acqua che Giulio vide sgorgare nella vasca quel giorno dal treno: – Tu non finisci, – le scrisse dal treno [...]. Pensò Vilma rinnovarsi di continuo, signora della casa e del giardino, liquida di capelli a sfiorare sponde ampie e ferme (1999: 55-61).

E, prima ancora, in due racconti de *Gli stretti congiunti*, «La madre» e «L'assente». Se nel secondo si assiste a uno sdoppiamento della figura femminile (37-38), ne «La madre» si insiste sulla pluralità sostitutiva attraverso la costruzione *poteva* seguita da infinito, formula nuovamente impiegata (ma iterata!) dapprima in *Nati complici* (nel racconto «Precoce»), quindi ne *Le Adelaidi*. Si vedano i tre passi accostati:

Gli arrivò al passo, fece tre passi fianco a fianco come fossero due persone a camminare sul marciapiede: l'uomo aveva il profilo di chi scava per terra, aveva il silenzio rauco da schiarire ogni tanto in gola, alzava la testa a trovar spazio per l'altro passo, e subito la chinava a rinchiuderla sul passo. Poteva lei a fianco essere un'altra o essere la stessa senza l'obbligo di sentirsi per destino accomunata all'uomo (1982: 25).

Maria lo seguiva, anzi lo sopravanzava, disse sì postulando a voce l'ennesima potenza, «so che so di sapere che ti seguo», le due voci si sovrapposero affermando verità identiche come fossero contrarie, in battibecco degenerarono [...] Poteva Maria non aver voce, aver ricordo di voce; poteva non aver mani, aver semplicità di posare o non posare tutte e due le mani su quella, vicinissima, di lui (1999: 67).

Poteva un'Assunta sentirsi esclusa, sentirsi malcapitata ad adombrare in pieno pomeriggio un ragionamento celeste. Poteva desiderare di riacquistare le pinne, scendere al più presto le scale, inforcare la bicicletta per correre senza freno a sciampanellare al bel tempo, a rompicollo, e spaventare i gatti anche a nome di Ottone, maschi gatti malandrini (2007: 23).

Un sovrapporsi e un sostituirsi di cui vi è traccia già nel diciottesimo capitolo di *Nozze alte* («[...] e figurarono a un tratto le tre persone nella loro portata la stessa persona, la stessa idea compatta [...]», 1981: 72). Quindi, ancora, e ancora in un luogo fortemente simbolico (le scale), nel capitolo XXI: «Filemone per risposta si rimise in moto insieme a lei spingendo il viaggio da dietro, sostituendo legittimamente di persona la persona di sua moglie sul gradino di prima» (87). Ma *Nozze alte* appare doppiamente significativo, perché si nutre della sovrapposizione (anche) attraverso una figura che tornerà ripetutamente nelle opere successive, vale a dire la suora («Una suora era stata, ma da lontano, in vita loro sempre una terza», 59), e che non è estranea al mosaico di personaggi femminili che abitano *Le Adelaidi*. È Filemone, in *Nozze alte*, a essere «amico di una suora», che «aveva amato [...] e non era un amore palese», che «non escludeva l'idea di una suora e di una bilingue viste come un più e non come un meno» (46, 71 e 80), forse «Le due eccezioni» della raccolta del 1982: «Tutt'e due erano un'eccezione. [...] La suora adesso era in convento, al secolo Adele Rava, nata un sabato di carnevale. [...] La Silvagni era l'altra donna, pure lei d'eccezione» (51).

In questo gioco di sovrapposizioni, le voci femminili sono talvolta accompagnate da ripetizioni, risposte animate da silenzi lontani, voci d'altri o ancora, come accade nel secondo capitolo de *Le Adelaidi*, di coro: «[Ottone] Che viceversa rincasò parlando: rientrò carico di voci prese in città, non soltanto voci nostrane, anche tedesche della Germania, e francesi e inglese fresche di strada, latine, volevano risposte immediate: – Oui, bien sûr, – gli rispondemmo in coro noi rimaste a casa» (2007: 12). Un coro di infermiere e Schwestern che fa eco ad altro coro, entro un tessuto lessicale – di lenzuoli, sorelle, brande, infermerie – non estraneo al romanzo del 2007, quello del racconto «Alleluia» (in *Nati complici*):

Il professore pregava e respirava sopra il lenzuolo come doveva pregare e respirare senza il coro delle sorelle, sola sulla branda dell'infermeria, Chantal lontana dalla cappella. [...] Si sapeva che se un domani dovesse mai venire, se la voce di Chantal annunciasse mai al telefono “tutto bene, alleluia”, un coro di alleluia sarebbe allora risuonato vincente in petto al Parenti, sui cuscini di tutti i letti e di tutte le stanze, per le scale, per le strade e sui campanili: [...] (1999: 47-49).

Alla coralità femminile si aggiunga, già a partire da *Nozze alte*, la tendenza alla ripetizione. Ripete Bauci (le risponde l'eco, le rispondono le cornacchie): «– I sassi, – ripetè Bauci per dimostrarli di poca gloria. La voce battè contro un pilastro, tornò indietro inalterata, senza rimbombo. Qualche cornacchia rispose in discesa» (1981: 9); «– I figli, – ripetè Bauci alzando la voce, – e noi chi siamo?» (13). Ripete, rispondendo, la «bilingue» a Filemone, che, come Ottone, afferma «a voce alta»: «– Potrei essere Suo Padre, – affermò a voce alta. La frase rimbalzò in luce escludente, validissima. – Potrebbe essere mio padre, – ripetè in uguale luce la bilingue» (32). Voci o cori che a volte si declinano con voci d'altri, come accade in «No grazie» («– Ne prendi una anche tu? – gli chiese Marietta con le parole ora di Berta», 1999: 36), quindi nel quarto capitolo de *Le Adelaidi* («– Scrivi?, – s'informò con la voce dell'Adelaide?», 2007: 17), per poi chiudersi nel silenzio della voce della croce, di Adelaide morta: «Oggi in vece sua risponde la croce. La croce e basta. Ipazia uccisa, l'Adelaide gestorben» (41).

## Fermo ed eterno

Nella loro pluralità, le figure femminili appaiono opposte e complementari a Ottone sin dalle prime pagine de *Le Adelaidi* (2007: 9-10): un Ottone che «sovrapponeva Adelaidi su Adelaidi»; un Ottone «in cattedra», «in piedi [...] a ricordare il tronco verticale della croce»; un Ottone «fermo», «eterno»: tratto, quest'ultimo, che riemerge dal «marito» del racconto «La casa»: «[...] già troppo eterno, già troppo fermo, vestito sempre per morire» (1982: 66).

La fermezza e l'eternità di Ottone traggono la loro forza, forse, anche nell'origine del nome proprio, ma chissà che la scelta non derivi anche da quella rotonda O iniziale a richiamare, graficamente, altro numero (altrettanto rotondo), altro guscio, altra uva, altro uovo; e, non escluderei, altre pietre, dal momento che nel romanzo sono disseminati minerali (in forma, appunto, di pietre, pietruzze e sassi), correlati – lo si è già accennato – nel capitolo 4 a una frase annotata da Ottone («[...] una frase già cominciata», 17) in cui «– C'entra il fiume, monetine di pesci nel fiume; o forse pietre, oboli di pietruzze nel sepolcro» (17). Un'atmosfera simile torna nel capitolo successivo, con il collegamento *capfinido* a legare un capitolo all'altro («Basta infatti socchiudere gli occhi sui brividi accesi della corrente, per non distinguere l'ammiccare sottile dei pesci, minuscoli, da quello dei sassi, monetine di sassi [...] Sassolini nel sepolcro», 18), per poi accentuarsi poco dopo: «L'Adelaide supina sulla branda, docile nel suo viaggio, con negli occhi a sprazzi la sorpresa dell'affresco da scoprire e riscoprire, terso, intatto, l'Adelaide rimasta a galla in casa propria, non contiene forse in tanto bianco i colori già stati, gemme gioie e lutti ritrovati per strada come pietruzze nei sandali [...]» (18). E concludersi al capitolo successivo alla morte di Adelaide, in un contesto

caratterizzato da altre rive, altre ombre: «Invece com’era trasparente l’acqua da questa parte fino a riva, liscia e color terra in trasparenza, da contare a uno a uno i sassi sul fondo» (42).

L’attenzione per i minerali si svela a partire da *Nozze alte*, con Filemone – che «[l]asciò intestata alla bilingue una pietra adatta a lei» (1981: 41) – «geologo scapolo tutto sassi e materie prime [...], vescovo magari, altro che padre, era ospite fisso in casa loro, il sasso pesante della corrente, l’unico padre possibile», «dedito a quei tempi ai più muti fra i sassi» (81); con i sassi che vivono un «proprio destino chiuso di sassi», 46), e possiedono virtù, guarda caso, «immutabili»: «Quando in casa vigevano le virtù dei sassi immutabili nelle loro leggi, neri i sassi neri, preziosi i sassi preziosi, non valeva ignorarli per non sentirli invadere [...]» (72). I sassi via via si trasformano in «pietra nera» nel racconto «Prima dei Morti» (che vede tra l’altro, tra i personaggi, un «Pietro»), in cui il vecchio con «l’occhio incastonato in faccia come una pietra nera alla rovescia» (1982: 92) diventa, poco oltre, «tutto il vento di una stagione, tutto l’inverno a venire» (94), così come la Santina de «Il mare in erba», che «[...] sarebbe morta prima, divenuta pietra strada facendo, uguale al muro del cimitero» (1999: 9); o, ancora in «estese pietraie», da associarsi alla scrittura (ancor prima che ne *Le Adelaidi*) nel V capitolo del racconto «No grazie» (31-34).

Sassi, pietre e pietruzze, come frammenti, si accumulano e si ripetono nel corso delle pagine. E alla figura dell’accumulo e della ripetizione è spesso legata anche la parola di Ottone che, ne *Le Adelaidi*, parla, spiega, mischia e sovrappone: «Spiegò ai quattro venti, spiegò ai rumori della città, agli schiamazzi dei ragazzi, dove cercare amore [...] Mischiava i ricordi, sovrapponeva i luoghi, i nomi, anche le voci, di sicuro pensava fossi io a raccontare [...]» (14).

Ma lo confermano molti altri passi: nel capitolo 6 il parlare di Ottone a una coralità di interlocutrici è sottolineato dall’insistenza sulla preposizione *a* («Mi guardava la croce benedetta, era sudata, parlò a noi Schwestern, volentieri avrebbe telefonato a tutte, parlava all’Adelaide lì presente, a quelle assenti [...]», 19); fenomeno analogo si registra anche nei capitoli 13 («– Portatelo a chi volete, – aggiunse lui rivolgendosi a noi due e ad altre ancora, – [...]», 35) e 17 («Non che dialogasse Ottone seduto al lago; né si rivolgeva direttamente a qualcuno, a meno che non fosse il lago in persona il suo qualcuno con il cielo a interloquire», 42), ma qui (proprio nel capitolo successivo a quello che annuncia la morte di Adelaide) la tipologia degli interlocutori si amplia in una dimensione che va oltre la persona, e si fa naturale. In altri casi la parola di Ottone nel rivolgersi ad altre è caratterizzata dalla disgiuntiva *o*, a sottolineare l’idea di sostituzione: «[...] Ottone un giorno mi chiamò Adele, o chiamava un fiore» (37).

Il personaggio che emerge – «in cattedra» («Ero al volante, Ottone in cattedra», 46) – sembra, ancora una volta, trovare le sue origini nei tempi lontani di *Nozze alte*, con Filemone che ammonisce e, ammonendo, è come un predicatore; e parla. Parla senza richiedere risposte: «Facevi male ad andartene, – ammonì lui come un predicatore. E salvò Bauci lì presente, la contemplò salvata, le dedicò discorsi suoi, discorsi lunghi che nemmeno richiedevano da parte di lei vere risposte» (1981: 38-39). E che, come Ottone, parlando spiega: «Parlò delle beole e parlò delle migliori. [...] Parlò in presenza loro, delle migliori fra le beole [...]. Filemone spiegava quel che sapeva. Spiegò il nome della Val d’Ilse, una valle di beole fra le più probabili [...]» (76-77).

Un predicare che nel successivo *Gli stretti congiunti*, caratterizza il «marito» dell’eponimo racconto, in opposizione alla «moglie» che, viceversa, non è «mai stata lei stessa una predicatrice». Una predica ripetuta, continua, una predica a un coro più o meno indefinito, una predica per i viaggi, per le nozze, una predica che commuove, una predica ancora non detta. Una predica che diventa arte:

Predicava, e quel che predicava era vero. [...] Predicava di non mettersi in viaggio. [...] Lui lasciò fare con la predica in corpo [...]. Commuoveva come predicava. Predicava in tempi di pace, in tempi felici o quasi felici. [...] Predicò il ritorno senza predicare [...]. Sulla veranda di casa ad agosto inoltrato, quando annunciarono il Papa nuovo, che era sabato per tutti e nessuno neanche l’indomani si sposava, disse la predica delle nozze. [...] Si capiva che la predica doveva valere anche per l’Ursula, anche per le vedove degli amici e per le visite; si capiva com’era un’arte grande saper predicare [...]. Si capiva che il bello della predica doveva ancora venire, e che si doveva tutti fare attenzione, compresa lei che da ventotto anni era ormai la moglie di un predicatore, che aveva guidato chilometri e chilometri di strade francesi, senza esser invece mai stata lei stessa una predicatrice (17-20).

Altra raccolta (*Nati complici*), altro racconto («No grazie»), altro marito, stessa predica: «– Così si dovrebbe morire, – predicò calcando a passi regolari le piastrelle della stanza, viaggiando sull’unico punto fermo che a ciascuno è destinato, – e ripeté la frase alle pareti, alle pietre di casa, visto che Berta stava uscendo [...]» (1999: 30).

Le parole e spiegazioni di Ottone sono spesso pronunciate «a voce alta»: [...] parlava per tutti, per i nipoti, per i ragazzacci di strada, parlava a occhi semichiusi, a voce alta perché lo intendessimo ma ignorava, avrei giurato, se fosse Schwester Lea o Schwester Betty quel giorno ad accudire l’Adelaide» (2007: 13). Il medesimo tratto caratterizza il «marito» del racconto «Prima dei Morti» («L’ho sentito tenere forte il discorso alla moglie», 1982: 91); o, ancora, «la voce d’uomo» di «Alt» in *Nati complici*: «La voce parlava forte, voce d’uomo, anche l’ospite ora ascoltava, interrogava con gli occhi.

L'uomo s'intratteneva con il guardaroba, chiedeva e rispondeva scusandosi di aver lasciato cadere qualcosa, una sciarpa disse [...]» (1999: 39-40). E, nella medesima raccolta, il personaggio maschile di «Precoce»:

Non intercalava mezzo respiro di silenzio, parlando: teneva a voce alta un ragionamento concatenato, siccome di catene stava spiegando – catene logiche di matematica e di filosofia – senza sospettare che il discorso potesse capirsi anzi meglio sottovoce, lasciando spazio alla sorpresa, al dubbio anche dell'altro; dell'altra che ascoltava. [...] Senza piatti né tovaglia, l'uomo si trovava seduto in conferenza a tavola [...]. (65-66).

Verticale, orizzontale; in piedi, supina; a voce alta, in coro; uno, infinite. L'opposizione tra Ottone e Adelaide (le Adelaidi) sembrerebbe assoluta, ep pure – complice forse quella fitta catena di parole e ragionamenti di Ottone – tra allineamenti e intersezioni, a congiungere i poli soccorrono gradini e «alberi coniugati» (1981: 39).

## In bilico

Un primo anello di congiunzione – tra lui e lei, tra «pianterreno» e «piano di sopra» – è costituito dalle scale, che fanno il loro ingresso sin dal romanzo del 1981. Sono gradini che si scendono, sono gradini che si contano, preludio della fine («Da molto appresso Filemone intuì, da quel preciso punto del portico di casa da dove contava gli scalini scesi e da scendere di sua moglie, in un lampo intuì un istante almeno l'antico voto di quei due vecchi di finire assieme venuta l'ora, stesso momento stessa maniera», 43); sono gradini di scale sognate «dagli sposi futuri» (52); è una scala che torna con martellante insistenza nel capitolo XXI: in salita, ove appare «ferma nel suo viaggio» (84), soglia tra il pianterreno (ormai) «in ombra» (85) e il «piano di sopra» cui Bauci guarda con qualche reticenza, ricordando con una certa nostalgia il pianterreno, ormai all'imperfetto («– Era bello il pianterreno, – ricordò Bauci», 85), in un «viaggio» che «poteva calcolarsi in un'ultima salita al piano di sopra» (85). Salite e discese, salite che sono indizio di una discesa, e si ritrovano poi anche nel successivo *Gli stretti congiunti*, di cui qui si riporta solo un esempio (dal racconto «Prima dei morti»): «[...] con l'altra mano stava aggrappato alla ringhiera della scala nella posizione di chi sale, ma preparandosi intanto a scendere» (1982: 91).

Una scala che ritorna in tutta la sua forza nella chiusa de *Le Adelaidi*:

E quando un mattino s'indovinarono gli scalzi salire le scale, neanche di fretta, o forse una scalza sola, quella, ragazzaccia in eterna vacanza, [Ottone] si alzò a prevenirla, vestito e calzato di tutto punto, non senza aver spiato dalla finestra la strada al di là dell'acero oltre la svolta, vetro dietro vetro: Adesso venite?, – chiese a voce alta in cima alle scale rivolgendosi a tante, a tutte, aveva l'affresco sfocato alle spalle, e 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 li a portata di mano: guardate la bilancia (63).

Quell'«acero oltre la svolta» che sigilla *Le Adelaidi* è indizio di altri confini, di altri viaggi: è, prima di tutto, l'«acero piantato giovane dall'Adelaide» (10), con i suoi rami «quasi in casa», che «ammiccavano all'azzurro» (23). Se l'acero, oltre a delimitare un confine tra interno ed esterno, tende – Adelaide ormai «gestorben» – a investirsi di passato («Bisognava lasciare il lago, per correre a piedi e in automobile la distanza fino all'acero. [...] Per pura eccezione s'interpose sul ritorno una sosta prima ancora dell'acero: [...] L'automobile, la strada s'investirono di passato», 46), sembra altresì – varcando quel confine – additare altro limite: «Sul disordine del tavolo, lontano il piatto vuoto, stava una fronda verde di giardino: un ramoscello, acero come l'acero all'ingresso, dell'Adelaide, con la ciocca di samare più chiare delle foglie, pronte a volare. [...] frutti alati [...] samare in volto» (49-50).

Una molteplicità e sovrapposizione di piani temporali («[...] ignari se il viaggio sia da farsi o sia invece già stato fatto [...]», 1981: 89) attraversano anche Filemone e Bauci, sospesi tra una dimensione presente, con sentore del *dopo* («Quasi bambini di proporzioni, più arbusti a pensare al dopo, che alberi di bella statura», 13; «soli loro in due già come alberi coniugati», 39; «[...] con un pensiero d'alberi vagamente tiglio e vagamente quercia [...]», 53), e una dimensione ormai arborea, appartenente ad «altro versante»:

Col binocolo si potevano cogliere due alberi qualunque in mezzo a tanti [...]. Si vedeva nell'ingrandimento com'erano vivi di vita propria; come di solito erano alberi immobili in ambo i tronchi e ambo le ombre; le fronde invece come spesso si muovevano a un segnale dato per loro intesa.

Erano fronde quasi uguali alle fronde di questo versante; si comportavano in quasi tutto, sebbene fossero dell'altro versante, allo stesso modo di queste fronde. Se erano di tiglio e si entrava in novembre, erano fronde che lasciavano cadere foglie di tiglio a forma di cuore, non verdi dato l'autunno; se dello stesso tiglio nel mese di luglio, facevano mostra di foglie di tiglio riuniti in corimbi più chiari del verde (55).

Il sonno di Filemone e Bauci è sonno arboreo parallelo, è sonno allineato, è sonno in piedi<sup>6</sup>:

A quell'ora gli dei pensavano Filemone e Bauci compagni in armonia. Ben disposti sopra il letto, lunghi uguali dalla vita in giù. Le gambe a binari sotto la coltre, senza la minima esitazione; i piedi invece scoperti. Avviati in un viaggio liscio fra due sponde sempre state, pari a tronchi trasportati; pari ai coniugi etruschi che approdavano nell'oltretomba [...] (21).

Sarebbe stato il luogo dove sostituire a vicenda il proprio sonno in un sonno parallelo di coniugi etruschi, e dormire in avanti e dormire all'indietro senza fermarsi nemmeno da svegli, ignari se il viaggio sia da farsi o sia invece già stato fatto.

Lassù sarebbe stato giusto dormire in piedi il sonno degli alberi, o dormire il sonno dei professori sotto la pioggia, senza chiedersi neanche una volta se si è mai stati altro che alberi, altro che professori in vita propria [...] (89).

All'allineamento verticale si sostituisce, ne *Le Adelaidi*, la croce – perfetta intersezione di verticalità e orizzontalità – che, se caratterizza il ventaglio di personaggi femminili, è anche segno, sin dal capitolo iniziale, di unione tra Ottone e Adelaide («Trovandosi in piedi, l'uomo Ottone veniva a ricordare il tronco verticale della croce; l'Adelaide distesa poteva raffigurare l'asse traversa», 2007: 9). I coniugi etruschi di *Nozze alte*, nel loro sonno parallelo, nel loro Ade – forse – da lontano chiamano: in coro o a voce alta. A rispondere un'eco imperfetta, *aidi*. Nel mezzo quella *l* – ago della bilancia, tronco, zero, guscio, uovo.

## Bibliografia

Barelli, Stefano, «Anna Felder, *Le Adelaidi*, Locarno, Sottoscala, 2007», *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 18.04.2025).

<sup>6</sup> Della verticalità dell'albero vi è traccia anche in *Nati complici* (per cui si rinvia in particolare al racconto «Alleluia»); a una sorta di fusione uomo-albero rinvia invece il già citato passo di «Prima dei Morti» (ne *Gli stretti congiunti*): «Ho sentito il vecchio uscire piano come faceva di solito Pietro; ma far luce lui in giardino, e nel cerchio di luce mettersi a scuotere con le due braccia, tutte le braccia del nocciolo: cominciando dal tronco, poi passando ad ogni ramo fin dove arrivava con le mani ad agguntare i più alti; e far cadere man mano tutte le foglie fino all'ultima, prima in nugoli, poi diradate, come fosse diventato ad un tratto, lui solo in tutto l'ottobre, in quell'unico cerchio acceso del suo giardino, in quell'ora di quella notte, tutto il vento di una stagione, tutto l'inverno a venire» (94).

Deambrosi, Roberta, «Vita e morte in un puzzle di ricordi», *Giornale del Popolo*, 06.10.2007.

Felder, Anna, *Nozze alte*, Locarno, Pedrazzini, 1981.

—. *Gli stretti congiunti*, Locarno, Pedrazzini, 1982.

—. *Ritratto di Anna Felder*, a cura di E. Guidinetti, Archivi RSI, 27.02.1988, <https://www.rsi.ch/play/tv/-/video/ritratto-di-anna-felder?urn=urn:rsi:video:1991194> (consultato il 07.02.2025).

—. *Nati complici*, Bellinzona, Casagrande, 1999.

—. *Le Adelaidi*, Locarno, Sottoscala, 2007.

—. *Liquida*, Lugano, Opera Nuova, 2017.

—. *Incontro con Anna Felder*, intervista di Y. Bernasconi, 19.01.2018, <https://www.rsi.ch/cultura/letteratura/Addio-ad-Anna-Felder--1991096.html> (consultato il 07.02.2025).

Hindermann, Federico, *Poesie 1978-2001*, Verona, Valdonega, 2002.

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 18.04.2025).

Rossi, Antonio, «*Le Adelaidi* di Anna Felder», *Per Leggere. I generi della lettura*, 8, 15, 2008, pp. 103-112.

Stefánsson, Jón Kalman, *Paradiso e inferno*, Milano, Iperborea, 2011.