

I paesaggi sonori di Anna Felder

Emma GROOTVELD

Leiden University Centre for the Arts in Society

Orcid: 0000-0002-3686-9416

Riassunto: Questo studio propone un esame dei paesaggi sonori nelle opere di Anna Felder. Si parte da un'analisi "acustica" di *Tra dove piove e non piove*, romanzo in cui i suoni sono parte integrante del mondo narrato e appartengono al nucleo tematico, soprattutto qualora riferiti alla sonorità delle lingue parlate dai personaggi. Da qui, lo studio si estende alle altre opere letterarie di Felder, compresi i radiodrammi presenti negli archivi della RSI. Attraverso un'analisi formale e semantica che fa luce sulle modalità, sugli effetti e sui significati con cui si articola la dimensione sonora nelle opere, la ricerca intende far emergere in quali modi essa sia presente nella poetica autoriale di Anna Felder.

Parole chiave: paesaggio sonoro, radiodrammi, voce, semiosfera, metamorfosi.

Abstract: This study examines the soundscapes in the works of Anna Felder. It begins with an "acoustic" analysis of *Tra dove piove e non piove*, a novel in which sounds constitute an integral part of the narrated world and are central to the thematic core, particularly in relation to the sound of the languages spoken by the characters. From this point, the study extends to Felder's other literary works, including the radio dramas preserved in the RSI archives. Through a formal and semantic analysis that explores the modalities, effects, and meanings of the auditory dimension in these works, this research aims to highlight the ways in which sound is embedded in Anna Felder's authorial poetics.

Keywords: soundscape, radio dramas, voice, semiosphere, metamorphosis.

Parlare di paesaggi sonori nelle opere di Anna Felder può sembrare paradossale, poiché la maggior parte dei suoi racconti, radiodrammi, opere teatrali e romanzi concentrano l'attenzione entro l'orizzonte ben delimitato dei quattro muri di una casa. Tuttavia, il concetto risulta pienamente pertinente alle sue opere, a cominciare da *Tra dove piove e non piove*, che attribuisce un ruolo primordiale al paesaggio, acustico e non.

Il termine "literary soundscape" si riferisce alle modalità – o, se si vuole, alle tecniche – con cui gli autori «orchestrate patterns of words on the page to generate sound effects» e «construct and make sense of their respective sound worlds», integrando nelle loro opere diverse forme sonore e mediatice (Groth 2020: 135). Studiato perlopiù in riferimento agli autori modernisti, il paesaggio sonoro «is most usefully explored and understood through a close analysis of forms of writing for which sound is both formally and

thematically integral» (135). Esso è parte integrante dell'opera letteraria e contribuisce alla costruzione del suo mondo sociale e naturale.

È fuori dubbio che, nel primo romanzo, l'attenzione per la sonorità delle scene evocate si traduca in soluzioni formali peculiari, già tipiche del modernismo, quali traslitterazioni e onomatopee. Se ne trovano esempi nel primo capitolo, dove gli scolari italiani della protagonista «tiravano fuori la rivoltella e facevano pum pum» (Felder 2014: 17) e il fratello Gianni nelle lettere «ci metteva delle parole tedesche per farci ridere, “pfui pfui” che vuol dire “beh che schifo”» (19). Soluzioni di questo tipo conferiscono alla scrittura una leggerezza e una forza mimetica che, alternandosi a frasi più meditative e concettuali, mantengono lo stile in equilibrio tra concretezza e astrazione. Mimetica è talvolta anche la sintassi, come nell'evocazione del suono ripetitivo del carillon: «lo si sentiva appena a un imbocco di strada, e poi più nulla, e poi ancora, e sempre imprevisto, non annunciava le ore, annunciava se stesso» (42). La sonorità stilistica espressa tramite assonanze, allitterazioni e variazioni nell'andamento delle frasi si consolida nelle opere successive, conferendo alla prosa di Anna Felder un carattere eccezionalmente poetico (cfr. anche Pedroni 2024). Tuttavia, nel presente studio, il concetto di paesaggio sonoro è adottato soprattutto per designare non tanto aspetti formali, quanto elementi della scrittura altamente sensoriale di Anna Felder legati alla presenza dei suoni all'interno della diegesi.

Sonorizzazione delle opposizioni profonde

Benché rimasto un unicum per l'impegno sociale che esprime, il romanzo d'esordio manifesta alcune tendenze fondamentali che si cristallizzeranno più chiaramente nelle opere mature di Anna Felder. *Tra dove piove e non piove* (1972) rende il senso del *tra*, dell'essere sospesi fra due spazi culturali (Breitenmoser 1998), o due subsemiosfere¹, in una condizione di liminalità che spesso esprime una fragilità esistenziale o un senso di transitorietà. La rilevanza del concetto di semiosfera in merito alle opere di Anna Felder è giustificata dalla presenza di forti opposizioni semantiche a un livello profondo (rumore/silenzio; di qua/di là; dentro/fuori), che spesso assumono un valore simbolico, valoriale o emotivo (presenza/mancanza; identità/alterità).

¹ Uso il concetto di subsemiosfera come parte della semiosfera teorizzata da Juri Lotman nel saggio *Sulla semiosfera* (Lotman-Clark 2005). Con subsemiosfera intendo designare un sistema semiotico locale regolato da propri codici e dinamiche, separato da e collegato ad altre subsemiosfere tramite confini porosi.

Come già rilevato da altri studiosi, l'importanza dei suoni trova un pendant nel tema del silenzio, elemento «che viene elevato anche a codice, anch'esso da ascoltare» (Deambrosi 2014: 10). Nelle opere di Anna Felder, i silenzi tendono a condensarsi e da assenza di suono diventano eloquente presenza di qualcosa: di una relazione tra personaggi, di un disagio o di una solitudine, di una rassegnazione, di un peso, di una sorpresa. In un passo chiave del capitolo 2, il silenzio è parte dell'Aare:

Ad Auenstein non c'era il «Zum Sternen», ma c'era il fiume ad allargare la campana, 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?».

Perché Gino, che era svizzero, Luigi Berger, nato e cresciuto nei luoghi che noi imparavamo a conoscere, si sentiva legato all'Italia dai ricordi d'infanzia, [...]; così aveva inventato un angolo della sua infanzia, il Po, in quel punto preciso dell'Aare, e gli piaceva adesso, con noi, ritrovare parole e detti imparati in casa da bambino, che ora riscopriva in ogni suono, insieme a tutto un mondo di memorie.

Ma io non vidi il Po ad Auenstein, non mi riuscì mai di vederlo: c'era la diga [...]; 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 [...]; l'acqua, la corrente del Po, era il vuoto, il mondo portato via, annegato, nero (Felder 2014: 23-24).

La memoria dell'amico Gino, bilingue perché nato in Svizzera ma di madre lombarda, gli parla mentre contempla l'Aare: i suoi ricordi risuonano nei suoni del fiume². Per la protagonista invece, l'Aare rimane muto,

2 Il passo dell'Aare silenzioso testimonia anche un'altra costante nelle opere di Anna Felder, ossia l'importanza simbolica che acquista il motivo dell'acqua nella “resa acustica” delle opposizioni profonde oppure, al contrario, del loro diventare più fluide. Gli esempi sono molteplici: a titolo illustrativo menziono qui un passo del capitolo 3, dove si descrive l'abitudine dell'amica Bethli di fare la doccia nella mansarda della protagonista («Allora, per poter parlare, dovevamo alzare la voce, perché l'acqua che scrosciava di là era più forte dei nostri discorsi, e spruzzava bollicine di Palmolive sulle nostre parole, anche se le porte erano chiuse», 27) in cui il dettaglio, per quanto banale, connota la Bethli «di là» come una presenza mai perfettamente in sintonia con i personaggi. Emblematica è inoltre la passeggiata che nel capitolo 13 sintetizza la precarietà spaziale ed esistenziale dei personaggi (Güntert 2002: 105-106), il cui «conversare» consiste nel «trovare i passi nel bagnato, botta e risposta», mentre il suono dell'acqua sulla «tettoia delle piante» accentua la complicità tra la protagonista e Gino che si trovano entrambi «al di dentro» (87-88). Altro esempio è il maestro «con l'accento sempre di lago» in «Veloce mestizia» di *Nati complici*, che riflette sul fatto che «Il fiume sotto la terrazza, che era il fiume della scuola e continuava a scorrere per tutti loro, rimaneva per lui il primo scontro, fiato all'improvviso straniero, come a volte poteva suonargli straniera la cantilena

incapace di restituire il ricordo della Pianura padana o di casa sua, ricordanza inafferrabile come il corso d'acqua. Il passo esemplifica il legame profondo tra l'identità dei personaggi, la lingua che parlano e la sonorità del paesaggio, che qui trasmettono sia il senso di Heimweh dell'intero romanzo, sia una certa distanza tra i due personaggi, destinata a intensificarsi verso la conclusione. È, infine, nel silenzio che si conclude *Tra dove piove e non piove*, quando, nell'ultimo capitolo, a mo' di epilogo, prende forma una riflessione sulla memoria che tace. Le cose si faranno sentire solo nella loro assenza, una volta perdute – «Perché le cose non parlano: non c'è niente da ascoltare, e allora siamo noi che ci mettiamo a parlare, facciamo persino il dialogo, botta e risposta» (149).

Oltre all'opposizione di fondo *di qua/di là*, nelle opere di Anna Felder assume grande rilievo la dialettica tra dentro e fuori, anch'essa "sonorizzata". Questa opposizione acquisisce una connotazione valoriale nel passo in cui l'io narrante evoca la «barriera compatta» dei boschi di lassù, attraversati in treno:

Anche il rumore cambiava: rimaneva chiuso nel bosco, quello sferragliare del treno, gli alberi lo prendevano alla rinfusa, e poi velocissimi se lo facevano passare indietro da un tronco all'altro [...], e avevano un gran daffare a trattenerlo tutto, il rumore, a non lasciarlo perdersi nell'aria (mentre il capriolo vero, se capitava di vederlo nel folto di una radura, lui non sembrava nemmeno accorgersi del rumore, nemmeno alzava la testa).

A me facevano paura quelle foreste nere, soprattutto i primi tempi che non ero abituata a vederle: allora pensavo che a piedi non ci sarei mai entrata, mi mancava l'aria, mancavano le voci, non ci entrava dentro un granello di misericordia. E sentire Bethli, invece, che passione per i suoi boschi (128).

Lo spazio naturale del bosco è percepito come uno spazio chiuso, simile alle stanze calde delle case svizzere in cui dopo le nove non si può aprire la finestra («guai sentire del chiasso per strada; chiamano la Polizei», 146) e a quello dell'appartamento silenzioso al piano terra dell'edificio in cui abita l'io narrante. Anche il silenzio dell'appartamento sottostante denota la semiosfera della Svizzera tedesca, in contrasto sia con l'ambiente accogliente e italofono dell'appartamento-treno abitato dalla protagonista, sia con quello rumoroso della madre italiana, che «non poteva sentirsi così sola»

sempre sentita di sua moglie» (Felder 1999: 53). Eccezionale è infine la lettera indirizzata al Lago di Neuchâtel (1982) che fa parte dello scambio epistolare e radiofonico con Gilbert Joliet: «Caro lago di Neuchâtel, onde mi hai mandato, onde vere registrate di notte su nastro; diventate asciutte, un po' in falsetto, ma pure forti, elastiche, ritmate. Bianche e nere anche su nastro, vedo. Mi dicono molto. Mi ricordano addirittura il catarro del mare, più che il respiro dell'acqua dolce. Perché l'acqua dolce che io altrimenti so, quella del lago di Lugano dove sono cresciuta e che porto sempre dentro di me anche qui dove il lago ad Aarau manca, l'acqua dolce che io penso è liscia, è piatta, respirata in salita» (Archivio AF, A-03-a/01, settembre 1982).

tra i rumori della casa e del quartiere, tanto che la stessa protagonista prima di arrivare in Svizzera «non sapeva cosa fosse il silenzio o la solitudine» (55). Tuttavia, i valori positivi o negativi attribuiti ai suoni e ai silenzi nel corso dell'opera non sono rigidi e possono anche temporaneamente invertirsi. Così, nel primo incontro con l'amico Fredi (capitolo 3), Gianni, il fratello della protagonista, si mostra taciturno in un modo che a lei piace, «un'ombra che ci commiserasse tutti in silenzio»; Fredi, al contrario, «parlava a voce troppo alta, eccitato dall'audacia di pronunciare delle frasi straniere imparate sul libro di grammatica», mentre all'amica Bethli «si rivolgeva nel loro dialetto, presto presto, con una voce tutta diversa» che la protagonista cerca di decifrare (31).

Voce e semiosfera

I suoni evocati in *Tra dove piove e non piove* e in molte opere successive danno espressione concreta ai temi della mancanza, dell'assenza e della solitudine. A questi si intreccia quello della (non-) comunicatività, che nel romanzo assume una rilevanza non solo esistenziale – dimensione che rimarrà centrale nelle opere successive – ma anche sociopolitica ed economica. In questo contesto, un motivo essenziale che accomuna la mancanza, la solitudine e la (non-) comunicatività, è la lingua – o meglio, le lingue. La lingua parlata è un tema costante nei paesaggi sonori di Anna Felder: non tanto (o non solo) per la sua portata semantica, quanto per la sonorità e la forza espressiva della voce, che spesso diventa segno identitario anche in relazione agli ambiti in cui viene usata dai singoli personaggi³.

Il tema della voce assume grande rilevanza in *Tra dove piove e non piove*. Elemento qualificativo dei personaggi, la voce, come la lingua, traccia confini, crea intese o allontana l'altro. I suoni prodotti dai personaggi sono spesso in sintonia con il carattere espresso tramite la voce. Così, di Bethli, personaggio ammirato dall'io narrante per i suoi numerosi passatempi ma sempre rappresentato con distaccata ironia (Güntert 2002), si percepiva il «balbettare dei ferri da calza», come se «tentassero tutto il tempo, nervosi, di dire fuori la stessa parola» (Felder 2014: 97); mentre il suo canto nel coro le permetteva di leggere «la musica come leggere i titoli dei giornali, Bethli, non ci stava un attimo a pensare, le venivano fuori i gorgheggi, “ha ha haa-a, ha ha haa-a” come spaghetti al sugo che scivolano di bocca» (99).

I personaggi appartengono inizialmente a subsemiosfere separate, con spazi, valori e suoni distinti: italo-foni di qua e germanofoni di là – o viceversa, a seconda della prospettiva –, con Gino a incarnare il confine

3 Mi limito a menzionare il Leitmotiv della predica e della preghiera, tipico soprattutto di diversi personaggi maschili dai tratti paternalistici.

tra i due mondi. Similmente, durante gli spostamenti in autobus, l'io percepisce come le signore svizzero-tedesche nei quartieri belli e ordinati abbiano «una vocetta di gallina», mentre nel «vicolo di catapecchie più misere» le giungono «tante belle voci italiane» (34), suggerendo così che il bello e il brutto siano definiti più da ciò che si sente che da ciò che si vede. Si possono considerare parzialmente separate anche la subsemiosfera educata e benestante dell'io narrante e quella popolare dei suoi allievi italiani, dove lei sarebbe stata «di nuovo l'intrusa», «col suo accento del nord» (34); con i bambini a scuola poi «non era sempre facile intendersi» (37), tra l'italiano imperfetto e il dialetto tedesco parlati dagli allievi. Tuttavia, è proprio la lingua a rendere quelle famiglie simili a lei: «allora era più bello, per noi, era più vero parlare insieme la nostra lingua: voleva dire ricordare ogni volta, fare il salto oltre frontiera» (57); tanto che, nel capitolo 9 (come anche nel 17), senza preavviso, alla voce narrante subentra quella di un operaio italiano emigrato, che racconta la precarietà della vita da «cinch» (60).

Benché la voce narrante si soffermi anche positivamente sul processo di integrazione, la segregazione linguistica rimane un tema lungo l'intero romanzo. Nel doposcuola descritto nel capitolo 20, i bambini non sono neanche consapevoli «di essere in Svizzera, loro, non sapevano che si parlava un'altra lingua» (143); il tedesco per loro, come per la protagonista, è una lingua straniera da imparare. Pronunciare i nomi in tedesco è un gioco per il gruppo di amici italiani di cui la protagonista fa la conoscenza nello stesso capitolo: «così ai semafori cacciavano fuori la testa dal finestrino, anche Sandro che guidava, a leggere ad alta voce i nomi, per loro era un divertimento, e pronunciavano tutto al contrario perché non avevano un'idea del tedesco; poi, quando era verde, non sapevano dove andare» (144). Il tedesco riemerge come lingua distante nello stesso capitolo, dove le parole «komplimente komplimente» di una canzone tedesca ricorrono come ritornello che fa ridere i personaggi perché è in lingua straniera, è straniente, diverso dall'italiano con cui si identifica l'io (145).

Anche nelle opere successive, la voce e il suono della lingua straniera restano elementi costanti, pur svincolandosi dagli iniziali connotati sociali. Basti pensare a come l'ascolto del *Weihnachtsoratorium* ne *La disdetta* sottolinei un senso di non-appartenenza («fortuna che era cantato tutto in tedesco, e le tristezze che si avevano in animo venivano fuori anche loro in quest'altra lingua, quasi non ci appartenessero fino in fondo», Felder 2024: 72), ma si ricordino anche il fascino di Filemone e Bauci in *Nozze alte* per la bilingue venuta da un paese del Nord, i «nomi muti eppure striduli affini a nomi di antichi barbari» dei pellegrini in visita (1981: 23), la sensibilità del marito de *Gli stretti congiunti* per i «nomi belli di una sillaba nel naso» delle località francesi (1982: 17) e l'Assunta che, ne *Le Adelaidi* – opera in cui il plurilinguismo acquista uno spessore del tutto poetico –, «lasciò vibrare in tedesco le

doppie vu a lungo sul labbro» (2007: 25) mentre leggeva ad alta voce *Nur noch vor lauter Wahrheit weinen*.

Rispetto al romanzo d'esordio, però, mutano le subsemiosfere e i termini dell'alterità, che si articolano perlopiù all'interno dei rapporti tra coniugi, parenti o amici. Molti racconti vertono intorno alle difficoltà di coltivare relazioni intime attraverso processi comunicativi efficaci. I rapporti e le distanze tra i personaggi si traducono in separazioni spaziali all'interno della stessa casa, o nella contrapposizione tra dentro e fuori, intensificata simbolicamente dai suoni. Nel tenero racconto dedicato alla madre de *Gli stretti congiunti* (1982), tutto costruito sull'opposizione tra suoni e silenzi, la protagonista cerca di non svegliare il figlio che dorme accanto, ma il suo silenzio si prolunga nel mutismo nel rapporto con il marito, rimasto all'esterno. Nel racconto «L'assente», la mutezza di una flautista e del signore di casa, contrapposta al dormire rumoroso della moglie nella camera da letto, allude a un rapporto illegittimo che grava sulla coscienza. In «Lo zio», il fastidio di una nipote e di suo marito per l'invadenza del parente a casa loro è condensato nella descrizione della sua voce camaleontica: dapprima «calpestata della strada» poi assottigliata fino a «un filo di sofferenza» durante la preghiera in latino, infine «timbrata del telefono» dopo una chiamata. La mutevolezza vocale suggerisce una mancanza di integrità ed enfatizza la distanza dalla nipote.

La dialettica tra assenza e presenza della voce e di altri suoni negli spazi di questi racconti amplifica le dinamiche di inclusione ed esclusione tra i personaggi, come avverrà anche in *Nati complici* (1999) e nella cornice onirica e sfuggente de *Le Adelaidi* (2007), dove i suoni quasi non più umani emessi nell'altra stanza dalla moglie moribonda fanno da contrappunto alle letture poetiche in cui sono immersi Ottone e le altre Adelaidi (24-35). Nella *Disdetta*, un senso di incomunicabilità emerge nel capitolo 4 dalla sovrapposizione tra l'annunciatrice, avvicinata dal fidanzato nel ristretto spazio della mansarda, e un gatto:

la chiamò per nome ma subito se ne pentì, si sentì la colpa di non averla forse capita, – cosa mi fai, – chiese con un fil di voce vedendola rannicchiata sulle zampe, tentò di accovacciarsi anche lui sul pavimento e si pentì di avere una voce, volle carezzarle la nuca ma qualcuno gli trattenne la mano; allora mandò tre fischi brevi, insistenti, tre fischi scanditi su misura, identici, come quando si chiama il gatto (22).

4 Un esempio è in «Alleluja» in *Nati complici*, dove il malato professor Parenti, il cui solitario e immobile isolamento nel silenzio della camera contrasta con il battere sulle scale dei tacchi della signora di casa («dimentica dei mali, con le scarpe sbagliate», 45), sogna invece la voce di Chantal alla quale si sente legato telepaticamente da quando, in giovinezza, «in zona di confine alla confluenza dei fiumi» le loro «due voci si fondevano in un destino solo» (46).

Evidentemente, l'interpretazione tutta felina della scena è condizionata dal punto di vista dell'io narrante, ossia del gatto che osserva le dinamiche della famiglia con cui vive. Tuttavia, la suggerita teriomorfosi della fidanzata rappresenta una reale impossibilità comunicativa, tanto da costringere l'uomo a ricorrere a un linguaggio di fischi anziché di parole.

Le sonorità della metamorfosi

Il filtro semiotico animalesco della Disdetta altera la percezione dei suoni: così le auto incolonnate che il gatto ascolta a distanza «erano gatte che fanno le fusa, docili: con degli sbuffi a volte, degli scoppi di gas, ma poi riprendevano quel fare sonnolento» (23). Lo sguardo dà esito a una scrittura multisensoriale e sinestetica sin dalle prime pagine: «Le voci se c'erano, o il frenare in curva di un'auto, si tendevano in fili esilissimi dentro di noi, si appiattivano in lamine sottili di carta d'argento che abbaglia alla luce» (9).

Attraverso lo sguardo straniante del gatto, si pone inoltre in primo piano l'assimilazione poetica tra oggetti e immagini disparate, articolandosi in un concettismo che si consoliderà nelle opere successive. Con grande slancio poetico, nel capitolo 9 viene evocato tramite l'associazione libera di immagini l'ascolto delle lezioni di canto della maestra: l'esperienza è prima paragonata ai movimenti presso uno stagno (34), poi (con una metafora particolarmente riuscita) all'atto di agganciare delicatamente la biancheria a un filo per asciugarla (34-35). Ma il culmine di questo procedimento si trova alla fine del capitolo, quando il canto dell'allieva più brava induce il gatto a sentirsi trasformare in un quadro bucolico di Poussin:

cantava e d'improvviso ero in un altro cielo, mi sentivo su un cuscino, su un materassino di gomma blu: [...] ero una scena bucolica con i buoi e le pastore anche in lontananza, in mezzo alle rovine, alle ceneri di Focione, bagnata sempre da quella luce che non si smorza; perché ero un quadro adesso, un Poussino firmato da guardare a occhi semichiusi per godersi nell'insieme, e poi nei particolari: sapevo essere quieta vacca sdraiata, ogni nota la tenevo in me fossi uccello o riverbero d'acquitrino; io ero in cima alla voce, ero in cresta al pentagramma, l'arco del legato, il sottinteso del tenuto (36).

Grazie alla sonorità della voce il gatto si fa, quasi in un grande volo pindarico, paesaggio artistico, in perfetta armonia con la scena bucolica evocata.

Il tema della metamorfosi assume sfumature diverse nell'ambiente mitico, seppur domestico, di *Nozze alte* (1981). Nel romanzo, i suoni prodotti e percepiti dai due protagonisti prefigurano la loro trasformazione in alberi, replicando con raffinata consapevolezza la poetica metamorfica ovidiana:

[Filemone] Volle farne parte a Bauci, il luogo e il tempo meritavano felicità: chiamò Bauci con felici parole pressoché arboree per amore a Bauci: [...] Bauci si avvicinava agiata, mica sorda, sommaria d'aspetto; intonata in materia d'albero, all'insieme di un'ortensia (34).

[Bauci] Si sedette alla finestra accanto a Filemone seduto, pronta a fuggire ma prima ancora pronta a ricambiare la venerazione attorno. Presenti l'eterno suo frusciare in quasi tutto simile al frusciare eterno dell'albero vicino; indovinò il sovrapporsi di un mormorare sull'altro fin che ci fossero foglie ai rami, ma con una melodia ogni tanto più filata, riconoscibile un attimo dentro il fruscio, di lui o di lei che in un pensiero fuggente inseguivano un ramo più lungo degli altri (58).

I due protagonisti sono già in armonia con il mondo arboreo e ad esso intonati, unendosi in un destino comune. Come esemplificato nel passo citato, ogni suono può trasformarsi in melodia, cantilena o sinfonia, talvolta assumendo aspetti teatrali o illusionistici. La conformazione geologica del terreno, in un passo di *Tra dove piove e non piove*, genera un "trompe-l'oreille": il vociare di un gruppo di maleducate scolaresche olandesi o danesi che da vicino è un gracchiare sgraziato, da lontano fa invece pensare «a degli angeli gitanti, un coro di voci bianche», facendo sembrare il suono «più bello di un organo in sordina; cosa vuol dire l'acustica» (108). L'aneddoto non solo evoca un momento di assimilazione valoriale dell'io alla cultura svizzero-tedesca, ma mostra anche come, nella percezione soggettiva dei personaggi, il paesaggio acustico sia indissolubilmente legato a quello naturale.

Una scrittura multimediativa: musica, teatro, radio

Molto più marcata è, tuttavia, l'attenzione prestata all'arte della musica vera e propria, e di certo avrà contribuito a questa sensibilità la professione di maestra di pianoforte della madre di Anna Felder. Mentre in *Tra dove piove e non piove* la musica eseguita alla *Jugendfest* (115-117) e i canti dei *Jodler* visti attraverso gli occhi dell'immigrato italiano (125-126) offrono spunti per riflessioni sui procedimenti di acculturazione sociale, nella narrativa successiva la musica è patrimonio di numerosi personaggi borghesi. Nella *Disdetta*, «portavoce di un discorso estetico» (Güntert 2002: 108) è addirittura il gatto, sensibile alla musica di Brahms e al *Weihnachtsoratorium* (20)⁵.

5 Un ruolo di protagonista svolge inoltre il pianoforte nel pezzo teatrale *L'accordatore* (1997) il quale, anch'esso tutto incentrato sul senso di solitudine e di mancanza di comunicazione vera e propria, meriterebbe un'analisi a parte.

Significativa è inoltre la presenza della radio. In *Tra dove piove e non piove*, la radio è menzionata in una rapida evocazione della casa dei *Gastarbeiter*, in cui si ascolta la trasmissione «L'ora per voi», in un pezzetto di Sicilia a Döttingen» (34). Il gesto dell'io narrante di mettersi davanti allo stesso apparecchio radiofonico rappresenta, in questo brano, un ingresso nella cerchia degli operai immigrati, e dunque il superamento di una barriera sociale. Nelle opere successive la radio continua a svolgere un importante ruolo sociale. Nella *Disdetta*, l'immagine della radio fa la sua comparsa già nel primo capitolo, dove il gatto introduce il vecchio:

Lo ascoltavo come ascoltare la radio: le stavo appresso, un cassone grande due spalle del vecchio, che quando si metteva a parlare faceva la voce dell'annunciatrice, della lezione di canto; io prendevo tutto, l'ora della donna, il Nabucco, e sonnacchiavo, erano ore quiete da far passare; per niente al mondo avrei rinunciato a una sola parola, prendevo anche la tosse del vecchio, se era lui a parlare; se taceva, era una radio muta, faceva compagnia lo stesso (10).

La radio figura nel racconto come requisito di una scena teatrale (cfr. anche *La disdetta*, 50): secondo un procedimento ripreso in *Nozze alte*⁶, la casa intorno alla quale si sviluppa la narrazione è rappresentata come il centro di un palcoscenico, suddiviso orizzontalmente in piani abitati dai diversi personaggi. Questi spazi comunicano tra loro attraverso movimenti e suoni che permeano pareti e soffitti. La radio non solo amplifica la presenza delle voci nella casa – una presenza simboleggiata anche dalle professioni delle due inquiline femminili (una annunciatrice alla radio e l'altra maestra di canto), ma accentua anche l'idea di una «convivenza sonora», una sociabilità costruita attorno alla condivisione di un paesaggio acustico.

Anche negli spazi domestici delle altre opere la radio rimane una presenza costante, accompagnando i personaggi nelle loro abitudini quotidiane. Come d'altronde il telefono (mentre il televisore è un grande assente), la radio scandisce il tempo, rappresentando una presenza ora intrusiva ora rassicurante del mondo esterno all'interno degli spazi prevalentemente chiusi, o evidenzia il contrasto tra la turbolenza del mondo e i ritmi autonomi degli spazi intimi. Così, in «Prima dei morti» (*Gli stretti congiunti*, 1982), la voce tedesca del notiziario parlava

6 Per esempio, «toccava a Bauci in piedi o a lui seduto, di dare il via allo spettacolo. Chiunque in buona fede tramandava già la posa, moltiplicava già il silenzio. Girava voce giù in platea, che l'attacco fosse dedicato agli dei come un saluto» (13); «– Partire parto magari con loro [i pellegrini], – aggiunse Bauci con la voce già del coro» (18).

per marito e moglie nella stanza di dietro verso l'orto; aveva già parlato alle sette e alle sei e un quarto, i dirottatori tenevano fermi tutti gli ostaggi ancora ad Aden, si prevedeva fino a mezzogiorno la nebbia bassa dei giorni scorsi, ma tra i primi due notiziari erano cadute in giardino un bel po' di foglie dal nocciolo (91-92).

La sensibilità alla presenza della radio nella quotidianità dei personaggi non può essere separata dalle esperienze di Anna Felder come autrice di radiodrammi. Un anno dopo la pubblicazione della *Disdetta*, il 14 dicembre 1975, in occasione dell'Anno internazionale della Donna, fu trasmesso alla RSI *Eva o l'esercizio di pensiero*. Realizzato per la Radio DRS-Studio Zürich, dove fu trasmesso il 17 e il 18 maggio, il dramma rispondeva all'esigenza di promuovere lo scambio culturale tra le diverse regioni della Svizzera. L'opera pone la sperimentazione concettuale in primo piano. Come commenta la stessa autrice,

Adamo sta creandosi la sua compagna, o l'immagine della sua compagna Eva; questo il motivo e il contenuto del pezzo. Da parola nasce parola, l'esercizio di pensiero si snoda, si fa espressione. In una lingua che si offre ad Adamo in sempre nuove associazioni, nuovi tentativi e tentazioni forse vicinissime alla realtà: tutto già successo a parole, anche la donna: senza Eva⁷.

Nel paradiso dissacrato emerge, anzitutto, la voce di Dio, i cui enunciati diventano progressivamente più assurdi. Esempio, tra questi, è l'*excursus* sul tonno nel terzo atto, interrotto dalla voce di donna che alla fine del secondo atto aveva pubblicizzato lo smacchiatore Purol:

[Dio:] Mi mangio un bel tonno? Ci stai che mi mangio un bel tonno? Io mi mangio un bel tonno. Con riga e compasso, o bella. Un bel tonno bagnato, macchiato d'olio. Viva la macchia d'olio! Ciao tonno! Vergogna tonno. Lo sai che volevano smacchiarti? Una bella festa di macchie. Facciamo festa noi due? [...] E dopo se si ungono, viva l'unto! Se si ungono il trucco c'è, imparalo tonno. Un velo di cenere, tre lacrime d'uomo e rose in petali, tutto qui. Intervento naturale.

Voce di donna: Chiedete Purol!

Dio: Eh? Ahhh, ahh niente paura tonno, siamo soli. Quella lì non c'è più, capisci. Quella lì era un sogno, un brutto sogno. Tu ci credi ai sogni? Voleva essere donna e non era che un sogno. Hai in mente le scatolette dei tonni? Il sogno è meno di una scatoletta vuota, meno di niente⁸.

7 BN, Archivio svizzero di letteratura (ASL), Archivio Anna Felder (AF), presentazione dell'opera in una lettera alla RSI, A-03-b/02.

8 BN (ASL, Archivio AF), A-03-b/02, ds. 13.

Alle parole di Adamo, che inizialmente scambia Eva per una capra, fanno eco i versi degli animali nell'Eden, interpretati da diversi attori. A commentare i pensieri di Adamo intervengono inoltre i «tramestii di voci» di un *Männerchor*. Le indicazioni di regia sono brevi ma chiare: pause, intonazioni e atteggiamenti (di cautela, timidezza, sorpresa, tristezza, desolazione, solennità, indignazione), l'uso del campanello con cui Adamo richiama il silenzio, la musica d'organo sono tutti registrati nel manoscritto. La loro presenza è particolarmente significativa nel secondo atto, introdotto in questo modo: «Dal diminuendo delle voci, tra il vento che soffia a raffiche, si distingue sempre più chiaro il ticchettare continuo di una macchina da scrivere. Entra la voce routinée di un intervistatore al microfono» (8). In questo atto, Adamo è sottoposto a una caotica intervista radiofonica da tre giornalisti inviati rispettivamente dal Programma culturale, da Radio Gioventù e dalla Protezione dell'Ambiente Naturale, di cui l'ultimo chiaramente «parla in dialetto» (8). L'intervista rappresenta un bell'esempio di una metaletterarietà che si manifesta in questo caso, come nella *Disdetta*, come “metamedialità”: il presuntuoso accavallarsi delle domande dei giornalisti e i silenzi di Adamo che non risponde sfiorano la satira, e lo stesso vale per la prima comparsa della voce femminile (secondo il copione, «Si sente inserire, come brano inedito, una eco di battipanni su tappeti diversi», seguita da una voce di donna: «Per la donna più pura, lo smacchiatore più puro. Chiedete Purol, Purol», II).

L'attesissima comparsa di Eva, che emerge dalle costole di Adamo con un allegro «opplala» dopo quasi cinquanta minuti, potrebbe destare perplessità⁹: correggendo le vicende della propria nascita, non contesta però in maniera esplicita l'idea di Adamo secondo cui «Tutto della donna mi appartiene» (23-24). Tuttavia, l'ironia che permea l'opera potrebbe anche sconvolgere ogni fiducia nella gerarchia patriarcale¹⁰: invece di una conclusione moralmente o narrativamente rassicurante, l'opera lascia l'interpretazione finale alla discrezione dell'ascoltatore. *Eva o l'esercizio di pensiero* rappresenta quanto di più assurdo e straniante si può trovare nell'opera di

9 Già un recensore della serie di trasmissioni, Annelise B. Truninger, notava «nirgends eine Kritik der Ursachen, die diese Schicksale bedingen, kaum Ansätze zu einer Analyse des herrschenden patriarchalischen Systems» (*Nationalzeitung*, 10.05.1975, «Eine Denkaufgabe für Adam»). Può inoltre essere significativa la seguente cancellatura in un testo di presentazione scritto da Anna Felder (L'intelletto di Adamo «(ri)farà la strada del pensiero percorsa dagli uomini suoi discendenti, fino all'attualità di oggi, immaginerà donne che a parole sono più che giuste, da emancipare o da guardare; ma sempre e soltanto a parole» (sottolineature e testo barrato nel ds. originale).

10 «Opplala. Parola di donna. Ma non si era intesi che Adamo dormisse, mio Signore? Così non vale. [...] Qui stava scritto che Adamo doveva dormire. Io nel mentre gli venivo presentata e lui mi diceva (recitando): “Ecco, questo è un osso delle mie ossa, e carne della mia carne; questa sarà chiamata virago, perché è stata tratta dall'uomo. [...] Perciò l'uomo lascerà il padre e la madre, e si stringerà alla sua moglie, e saranno due in un corpo solo...”» (24).

Anna Felder, ed è allo stesso tempo indicativo della centralità del concetto, della parola, e della mancata comunicazione che vi si esprimono.

Meno sperimentale, ma sempre incentrato sul rapporto tra uomo e donna è il secondo radiodramma, *Tête-a-tête*, andato in onda il 30 gennaio 1977. L'impostazione del racconto ricorda le scene familiari di altre narrazioni felderiane, in particolare *Gli stretti congiunti* (1982). Si assiste ai dialoghi di due coniugi che, condividendo aneddoti e pensieri durante una serie di cene, si allontanano progressivamente l'una dall'altro da quando lei racconta un giorno di aver visto un cane nel vicinato. Conversando di incontri e di episodi quotidiani (lei con osservazioni spesso concrete sul vivere quotidiano, lui che fantastica sui sentimenti degli animali), nel marito emerge un'empatia sempre più eccessiva nei confronti del mondo animale. Questa dinamica di coppia si sviluppa in maniera graduale, articolata su cinque atti. Il tenore delle scene oscilla tra disagio e sollievo fino al terzo atto, quando lei riflette deleuzianamente tra sé e sé sul diventare-animale del proprio marito, qui assimilato al silenzio della tartaruga:

Se c'è un uomo l'opposto delle bestie è proprio lui, mai che scavi con le unghie in un po' di terra; mai che mangia una bacca cruda, magari per sputarla subito in giardino... Le bestie se mai le tocca, è per benedirle. Non per prenderle. [...] nessuno immagina che invece lui continua per conto proprio a rincorrere nel silenzio delle tartarughe... la tartaruga. A tu per tu, con quell'immenso mistero, continua tacitamente a sorriderle, per non farle del male. Per accondiscendere inerme alla pena di vivere, all'impaccio, allo sforzo, alla lentezza di una tartaruga, dal cervello minuscolo¹¹.

Tuttavia sarà lei a provocarlo la sera stessa, chiedendogli inizialmente se prega per le bestie e spiegandogli poi la sua percezione di lui come il loro santo protettore. Il giorno dopo, come per immedesimarsi in quel ruolo, lui mentre si raso e ride davanti allo specchio, canticchia benedizioni in dialetto per gli animali. Quella sera l'abisso tra i due si rivela profondo: lui, assorbito nel pensiero di un gatto, salvo per fare qualche raccomandazione da marito geloso, non ascolta quello che dice la moglie né percepisce i suoi desideri. Il monologo finale della moglie porta a una conclusione ambivalente: constatando che da un giorno l'uomo non le parla di animali, si chiede se lui «sia ormai del tutto dalla loro parte, dalla parte delle bestie. E io allora? Che verso faccio io adesso?» (min. 0.26.20-55).

Con un riferimento al tema della simbiosi con il mondo non-umano, che deve essere stato caro ad Anna Felder in questi anni, la reciproca incomprendimento tra i due coniugi invita a riflettere sul rapporto tra causa e conseguenza nei rispettivi modi di comunicazione (lui che esagera, lei che

¹¹ Archivio RSI, sezione Sperimentale, min. 12.14-14.23.

provoca), nonché sulla condivisione della stessa semiosfera: si trovano sulla stessa lunghezza d'onda o vivono chiusi nel proprio destino? La netta divisione in scene, l'uso di intonazioni differenti e i rumori di sottofondo (nelle scene separate si sente il suono dell'aspirapolvere (lei) e il rasoio (lui)) contribuiscono alla creazione di una quotidianità che è insieme opprimente, riconoscibile e straniante, in cui l'intesa non è mai scontata, e uno scontro liberatorio non si realizza mai appieno¹².

Maggiore ottimismo, invece, si esprime in un progetto radiofonico avviato nel 1980 dalla DRS per promuovere la «mehrsprachige Schweiz», ovvero la corrispondenza tra Anna Felder e Gilbert Jolliet¹³. Il progetto prevede la lettura ad alta voce su cassetta, ciascuno nella propria lingua, di uno scambio di lettere tra i due autori: «Mi pare sia anche il senso di questa corrispondenza “parlata”: di lasciar sentire l'immediatezza della parola, a costo di un parlare scucito, dettato dall'ora e dall'umore» (Aarau, 30 marzo 1981). Fra i radiodrammi, questo è il più colloquiale e autobiografico, simile, in questo, ai racconti nella prima parte di *Liquida*. Colpisce la grande sensibilità verso i futili suoni della vita quotidiana, che possono fornire “occasioni” per raccontare storie più universali:

È l'incognita, è la domanda che si pone pure a me stessa, ogni volta che mi metto a scrivere: cercare di scoprire che cosa diventano, che significato acquistano i casi, i fatti apparentemente futili o importanti della mia vita, della vita che mi attornia – l'aver per esempio fermato poco fa in cucina, nella casetta di campagna di mio padre (sono in Ticino), il grande orologio elettrico che lui quest'oggi con impegno aveva rimesso in azione; faceva troppo rumore, un rumore assordante di eternità in tutte le stanze – che cosa diventano, dicevo, trasposti sulla pagina, in una storia che valga per tutti, una storia più vasta, più mobile perché di continuo intuita e solo vagamente afferrata a parole, che cosa diventano nell'arco di un racconto, le particolari, databili vicende cui devo far fronte giorno per giorno. È la sorpresa di venire a partecipare, grazie alla risonanza delle parole, grazie all'autonomia dei segni di cui ci serviamo, la sorpresa di venire a partecipare a un destino che a momenti ci sfugge, imprevedibile com'è, com'è stato, inespresso fino a ieri; ora invece per miracolo espresso sulla pagina, sulla tela, e vero, vivo di una sua propria realtà¹⁴.

12 Un disagio esistenziale ancora più profondo e altrettanto inconclusivo si esprime nei dialoghi tra due vicini anziani nel terzo radiodramma, *La chiave di riserva*, andato in onda alla RSI il 29.10.1979. In tre atti si affronta il tema della solitudine della vecchiaia (chi lo noterà se ci succedesse qualcosa; chi entra in casa?), con le chiavi di casa come Leitmotiv e il monologo del signor Salce, perso e disorientato a casa sua dopo la morte della moglie, come apice del racconto.

13 BN (ASL, Archivio AF), A-03-a/01 lettera Radio DRS Studio Bern – Anna Felder, 5 maggio 1980.

14 Archivio AF, A-03-a/01, Felder a Jolliet, “luglio 1981”, p. 2.

La lettera non manca di illustrare come la «risonanza della parola» possa contribuire ad afferrare e ravvivare, quasi per miracolo, la nostra realtà. Pur affidando le sue parole alla carta, non sorprende, alla luce di tali parole, che Anna Felder trovasse proprio nella radio un medium adatto a veicolare le sue parole.

Bibliografia

- Breitenmoser, Walter, «Racconto di viaggio e viaggio del racconto: *Tra dove piove e non piove* di Anna Felder», *Quarto*, 9/10, 1998, pp. 155-160.
- Deambrosi, Roberta, *Introduzione*, in Felder 2014, pp. 5-13.
- Felder, Anna, *Eva o l'esercizio di pensiero. Radiodramma*, SSR, Zurigo, 1975.
- . *Tête-à-tête*, Studio Radio, RSI, Zurigo/Lugano, 1977.
- . *La chiave di riserva*, RSI, Lugano, 1978.
- . *Nozze alte*, Locarno, Pedrazzini, 1981.
- . *Gli stretti congiunti*, Locarno, Pedrazzini, 1982.
- . *Nati complici*, Bellinzona, Casagrande, 1999.
- . *L'accordatore; Domani pesce. Due testi teatrali*, Balerna, Ulivo, 2004.
- . *Le Adelaidi*, Bellinzona, Sottoscala, 2007.
- . *Tra dove piove e non piove*, Locarno, Dadò, 2014.
- . *Liquida*, Lugano, Opera Nuova, 2017.
- . *La disdetta*, Bellinzona, Casagrande, 2024.
- Giudicetti, Gian Paolo, «Una lettura dei tre romanzi di Anna Felder», *Quaderni grigionitaliani*, 2-3, 2001, pp. 124-132 e pp. 218-226.
- Groth, Helen, «Literary Soundscapes», in Snaith, A. (ed.), *Sound and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 135-153.
- Güntert, Georges, «Vedute disposte su piani orizzontali: riflessioni sulla narrativa di Anna Felder», in A. Stäuble (a cura di), *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Atti del convegno tenuto all'Università di Losanna (21-23 maggio 1987), Bellinzona, Casagrande, 1989, pp. 98-105.
- . «L'esempio di Anna Felder», in R. Castagnola - H. Martinoni (a cura di), *A chiusura di secolo. Prose letterarie nella Svizzera Italiana (1970-2000)*, Centro Stefano Franscini, Monte Verità (21-22 maggio 2001), Firenze, Franco Cesati, 2002, pp. 103-114.
- Lotman, Juri - Clark, Wilma, «On the semiosphere», *Sign System Studies*, 33, 1, 2005, pp. 205-226.
- Orelli, Giovanni, «Appunti per il tema 'il viaggio' in Anna Felder», *Quarto*, 9-10, 1998, pp. 152-154.

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 4.05.2025).

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

Indice dei manoscritti e documenti d'archivio

Comano

Archivio della RSI

Sezione sperimentale, *Eva o l'esercizio di pensiero*

Archivio cartaceo, ds. *La chiave di riserva*

Bern

Biblioteca nazionale svizzera

Archivio svizzero di letteratura (ASL), Archivio Anna Felder (AF):

A-03-a/01 (Letture alla radio con Gilbert Jolliet)

A-03-b/02 (*Eva o l'esercizio di pensiero*)

A-03-c/01, A-03-c/02 (*Tête-à-tête*)