

L'epifania delle Adelaidi complici. Precarietà, musicalità e plurilinguismo in *Nati complici* (1999) e *Le Adelaidi* (2007) di Anna Felder

Henning HUFNAGEL

Universität Zürich

Orcid: 0000-0002-4850-2523

Riassunto: Il lavoro di Anna Felder mette in crisi i confini e le categorizzazioni. Le sue opere narrative sono estremamente brevi, i loro *plot* sono minimi, caratterizzati da opacità e stranezza, nonostante l'apparente quotidianità delle ambientazioni e degli elementi. Il linguaggio di Felder è così musicale da rendere i suoi testi narrativi poesie in prosa, e questa musicalità è ulteriormente esaltata da un multilinguismo che va anche oltre i confini svizzeri. Utilizzando il concetto di epifania, il mio contributo analizza queste strutture nel romanzo *Le Adelaidi* e nei racconti di *Nati complici*. Felder emerge così come un'autrice che si colloca originariamente nella modernità letteraria – tra Joyce, Proust, Baudelaire e Montale –, adattando sue tecniche e teoremi in e per un contesto svizzero.

Parole chiave: epifania, modernità classica, intertestualità, Karl Heinz Bohrer, Eugenio Montale.

Abstract: The work of Anna Felder challenges boundaries and categorisations. Her fictions are extremely short, their plots are minimal, characterized by opacity and strangeness, despite the apparent everydayness of their settings and elements. Felder's language is so musical to make her narratives prose poems, and this musicality is further enhanced by a multilingualism that goes even beyond Swiss borders. Using the concept of epiphany as my focus, my contribution analyses these structures in the novel *Le Adelaidi* and the short stories of *Nati complici*. Thus, Anna Felder emerges as an author taking an original place in European literary modernity, between Joyce, Proust, Baudelaire and Montale, adapting modernism's techniques and theorems to a Swiss context.

Keywords: epiphany, modernism, intertextuality, Karl Heinz Bohrer, Eugenio Montale.

L'opera di Anna Felder (1937-2023) mette in crisi i confini e le categorizzazioni, come biograficamente l'autrice stessa, scrittrice svizzera italofona dal nome apparentemente tedesco, nata da madre italiana e padre svizzero germanofono. I suoi racconti e romanzi sono brevi, articolati in brevissimi capitoli – in particolare *Le Adelaidi*, romanzo di 63 pagine nell'edizione originale, e il volume di racconti *Nati complici*, composto di “miniature” di poche pagine o persino poche righe. Sono testi narrativi, però caratterizzati da un *plot* spesso esiguo, persino oscuro. Per questa esiguità, accompagnata – oppure magari compensata – dalla musicalità del loro linguaggio, possono avvicinarsi a dei *poèmes en prose*, caratterizzazione che non sorprende

forse sapendo che l'autrice ha scritto una tesi di dottorato su Montale. Non sorprenderà che anche questa tesi sia breve, di 86 pagine, la cui ultima frase rivolge il «pensiero riconoscente» anche «al Poeta stesso, Eugenio Montale, che imparai a conoscere molto prima di salutarlo personalmente» (Felder 1968: 86).

Nei suoi testi, Felder gioca non solo con le aspettative di lunghezza o di genere narrativo. Gioca anche con la realtà plurilinguistica svizzera, nel senso di un'interculturalità "interna" e, in maniera ancora più fondamentale, sul livello costruttivo-letterario: alla nobiltà letteralmente inerente al nome di «Adel-aide» fa eco ed equilibrio il nome del compagno «Ottone», rifacendosi alla dinastia sassone medioevale del Sacro Impero Romano (mentre, riallacciandovisi musicalmente, *sassolini* sono un leitmotiv del romanzo). Infine, i due testi citati trattano della quotidianità, che però si trasforma tanto improvvisamente quanto repentinamente: mettono in scena delle epifanie, ma, se si può dire, epifanie "minori", "in sordina". Sono eventi apparentemente minuscoli, «sotto voce», con un'altra espressione metaforica ancora, com'è scritto pertinentemente sulla quarta di copertina della traduzione tedesca di *Nati complici* – traduzione dal titolo stranamente in italiano *No Grazie* –, e per questo stesso fatto sono tanto più forti e inquietanti.

Per questo doppio carattere repentino ed enigmatico ritengo appunto utile adoperare il concetto di "epifania", cioè, storicamente, l'apparizione di un'entità numinosa. Se questo concetto nasce nell'ambito dell'esperienza religiosa (precristiana), l'epifania prende la forma di una struttura retorica al più tardi nella letteratura della modernità classica, per la quale costituisce una struttura caratteristica. Si tratta di un'epifania dichiaratamente secolarizzata, in particolare nell'uso che ne fa James Joyce, che adotta esplicitamente questo termine. Tuttavia, l'epifania, pur portando con sé un'idea di felicità, ha anche un rovescio sinistro. Nella *Recherche* proustiana, ad esempio, alla gioia suscitata dalla *mémoire involontaire* si affiancano *les intermittences du cœur*, quei momenti di turbamento improvviso legati alla gelosia o al senso di perdita. E il germanista Karl Heinz Bohrer ha analizzato, negli anni '20 e '30 tedeschi, persino tutta una 'generazione', una «Generation des "gefährlichen Augenblicks"» (1981: 43), dell'«istante pericoloso», da cui emana «Schrecken», 'terrore'. Vi sono riconducibili Martin Heidegger, Max Scheler ed Ernst Jünger.

Nei testi di Felder, questi istanti epifanici «sotto voce» egualmente non hanno niente di religioso. Ma i due tipi delineati, qui sembrano persino incrociarsi, se non amalgamarsi ambivalentemente. Anche nascosto sotto l'aspetto *unheimlich* (perturbante) nello *Heimisches* (familiare), sotto l'aspetto inquietante nella quotidianità consueta e familiare, contengono un grano, minimo, di felicità. Tali epifanie nella quotidianità, espresse «sotto voce»

per risuonare tanto più forte, Felder le potrà aver incontrate anche, come vedremo, nelle poesie di Montale.

Servendosi del *focus* dell'epifania, il mio contributo cerca di mettere in luce nei testi di Felder le accennate strutture, quali brevità, opacità, quotidianità, musicalità e plurilinguismo, esaminando le due opere speculari citate. Così, Anna Felder si rivela un'autrice che si colloca originalmente nella modernità letteraria europea, adattando sue tecniche e teoremi, non da ultimo per il contesto svizzero.

Nati complici, pubblicato nel 1999 in italiano e nel 2002 in traduzione tedesca, presentando però un numero maggiore di testi (tra cui dunque alcuni, pare, inediti fino ad oggi in italiano), narra di rapporti tra esseri sempre diversi (o così sembra), ma sottoposti sempre allo stesso fenomeno di una "crisi" nel senso greco, epistemologico, di una distinzione, un giudizio, un evento decisivo. *Le Adelaidi* invece, pubblicato nel 2007 in italiano e nel 2010 in edizione bilingue italiano-tedesca, narra di rapporti che avvengono sempre tra le stesse persone, le quali sembrano però perennemente fluide, sempre diverse. Questo aspetto della fluidità dei rapporti e dunque della loro precarietà, lo metto, per cominciare, in relazione appunto con il *focus* analitico dell'epifania, per poi procedere muovendo da un fenomeno strutturale all'altro, collegandoli a vicenda.

I. Epifania e precarietà

Perché parlare di precarietà a proposito dei testi di Felder? Apriamo il dizionario. Lo Zingarelli riconduce la parola *precario* alla sua etimologia, «ottenuto con preghiere, che si concede per grazia», e la glossa come «temporaneo, incerto, provvisorio» (Zingarelli 1999: 1385).

Tutti questi elementi hanno il loro significato per *Nati complici* e *Le Adelaidi*. Gli incontri, spesso fortuiti, che mette in scena *Nati complici*, sono temporanei, pieni di incertezze, siccome si incontrano delle persone spesso sconosciute, le cui strade si incrociano per caso e per un momento solo, fatto emblemizzato dal motivo ricorrente del viaggio, del treno o di "non-luoghi" come la stazione, luogo di passaggio che ricompare persino nell'ultima frase dell'ultimo racconto, «La povera signora Emma» (posto in chiusura del volume sia nella versione italiana che in quella tedesca). Inoltre, l'incontro a volte è costituito soltanto da uno sguardo che sfiora gli altri, senza incrociarsi. Non c'è dunque per forza comunicazione, ma piuttosto segnalazione, anche involontaria; c'è meno complicità, come suggerisce, fin dalla culla, ironicamente il titolo, ma piuttosto connivenza, anche inavvertita, e in quell'incrocio, nello spiare – o testimoniare – la vita altrui, c'è un momento di cognizione.

E, con questo, si stabilisce anche un contatto tra quelli che sono estranei, un contatto temporaneo, momentaneo solo, poiché si perdono subito di nuovo di vista. Per dirla con Felder stessa: «La storia continua» (1999: 78), come recita, ironicamente, l'ultima frase del racconto «Le ombre sedute». Continua come? Non termina qui? Sarà interminabile? Siccome se continua, non continua sulla pagina, tutta bianca, del libro, ma nella mente di chi legge e dunque in modi potenzialmente infiniti, oppure, se continua nel libro, in bianco sul bianco, continua nella stessa maniera comunque: in tutta la sua potenzialità illimitata.

Le Adelaidi è un romanzo che narra gli ultimi giorni di vita di un'anziana signora, Adelaide, immobile e afasica, che giace «sulla branda». Su di lei veglia il marito Ottone, «seduto a tenere negli occhi come se fosse eterno, eterno Ottone, l'Adelaide supina sulla branda» (Felder 2010: 6). Il romanzo evoca però tutta la loro vita in comune attraverso i discorsi e i ricordi, che spesso si aggrovigliano, del marito. Così, guardando l'Adelaide «ultima», in fin di vita, Ottone vede e fa vedere innumerevoli «Adelaidi già state in casa e fuori casa», «l'Adelaide di sempre in generoso scialo di infinite Adelaidi» e, in senso contrario, «tante ragazze» in quanto «Adelaidi tutte quante» (6, 100, 138).

In questa maniera, sparge incertezza sia sulla sua affidabilità che sull'identità, sua e della donna di cui sta parlando. Questo aspetto si acuisce nel passaggio citato di seguito, dal momento che qui non parla solo *di* una donna, ma parla anche *con* quella donna e le parla di *loro* (lei, non Adelaide, e lui, Ottone), e ne parla, distanziandosi, alla terza persona:

- Li [i temporali] prevedeva a ciel sereno, sdraiato sul covone a sentirsi in viaggio, si sentiva in roulotte responsabile del cielo; in gran pericolo di roulotte, quando lei rideva.
- Rideva? Tale quale l'Adelaide, le storie ormai si ripetono.
- Lui capiva i temporali da un moscerino, «guardatevi dal temporale» diceva salvando le ragazze dal moscerino.
- Tante ragazze?
- Adelaidi tutte quante (138).

In questo passaggio, dal capitolo 25 (di 27), anche Ottone fluttua, almeno graficamente, tra «Ottone» e «Oddone», altro nome di ascendenza medioevale: «Oddone era abate, il riformatore di Cluny, santo», come ricorda il capitolo 22 (122). Qui parla con «l'Assunta», una delle tante «Schwestern», come si legge sempre nel romanzo con parola tedesca non in corsivo: ambigualmente le «infermiere» che accudiscono Adelaide, persino – e questo è pure il significato primario di «Schwester» – le «sorelle» di Adelaide in quanto altre donne prima – o anche dopo il matrimonio (come suggerisce il capitolo 7) – amate da Ottone. Sono «Schwestern» di Adelaide in

quanto Adelaide si fonde nelle «tante ragazze» e le ragazze in lei, «presente in tutte le Adelaidi a venire, 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» (14-16). Se questa frase unisce tutti questi aspetti, scivolando da un senso all'altro, il gioco delle identità incerte viene ancora alimentato dal fatto che le «Schwestern» si fanno voce narrante, a volte corale, a volte a turno.

Le Adelaidi presenta dunque sempre le stesse persone nello stesso luogo – in un «viaggio sul posto», in «casa Ottone» (144, 90), spazio ristretto tra finestra, tavolo, branda e, «tra le crepe, tra le chiazze d'umido» un misterioso «affresco rimasto intatto, tutto ancora da scoprire» (28) –, ma le presenta sempre sotto aspetti diversi, in mutazione continua: ancora da scoprire, come quell'affresco, ancora e sempre “fresco”; persone, dunque, solo precariamente definite e fissate.

Anche l'etimologia di *precario* – «ottenuto con preghiere, che si concede per grazia» – ha la sua importanza in questo contesto, un'importanza anzi fondamentale, perché vi si collega il concetto di epifania. Se l'epifania designa il mostrarsi di un'entità numinosa, è chiaro che quel mostrarsi dipende in definitiva dalla volontà di quella divinità: «In the Greek and Roman literary tradition, confirmed also by inscriptions, gods were thought to appear mostly because they so decided» – l'apparizione del dio è concessa per sua grazia. Ma l'antichità conosceva anche l'apparizione provocata attraverso l'invocazione o preghiere (Marinatos-Kyrtatas 2004: 229).

L'epifania retorico-letteraria moderna si distingue da quella antica per il suo carattere momentaneo: è epifania perché è costituita da un istante ed un istante solo che, per la sua forza sconvolgente, sospende lo scorrere normale del tempo, spezza la continuità temporale.

Come già accennato, Joyce si serve proprio dell'antico termine di ambito religioso, *epifania*, ma ne descrive l'effetto come «profane joy» (Joyce 1993: 214). Questa formula si trova in *The Portrait of the Artist as a Young Man* dove il protagonista, Stephen Dedalus, scorge improvvisamente una ragazza sulla spiaggia. Lei sta in mezzo a un rivolo e, tenendo il suo vestito rialzato, guarda il mare: «Heavenly God! cried Stephen's soul, in an outburst of profane joy» (Joyce 1993: 214). Per evitare ogni eco religiosa, ma per sottolineare il carattere istantaneo, Karl Heinz Bohrer parla di «Plötzlichkeit», 'repentinità' (1981).

Spezzando la continuità temporale, l'epifania moderna in quanto istante epifanico crea uno stato extratemporale di felicità, come succede al narratore della *Recherche* dopo aver assaporato la *madeleine* imbevuta di tè:

Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, [...] en me remplissant d'une essence précieuse [...]. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel (Proust 1987: 44).

Questa felicità nasce dal fatto che l'istante epifanico ricollega il soggetto con il suo passato, conferendogli un senso, cioè creando identità. Il suo rovescio sinistro, l'"istante pericoloso", crea terrore appunto perché, spezzando la continuità temporale, nega una chiara strada verso il futuro – priva il soggetto di ogni orientamento.

Questi istanti sono fuggitivi: « Un éclair... puis la nuit! » (Baudelaire 1975: 93), come commenta l'io lirico, nel sonetto *À une passante* da *Les Fleurs du Mal*, il suo incontro "mancato" con la dama che passa. « Fugitive beauté! », come recita appunto la seconda parte che completa l'emistichio citato, la dama di cui il soggetto incrocia lo sguardo: « Moi, je buvais, [...] / Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue » (92). Quell'incrociarsi improvviso di sguardi, ovviamente, ci riporta alla precarietà degli incontri momentanei a cui si accennava in precedenza a proposito di *Nati complici*, sottolineando quanto questo aspetto della precarietà sia intimamente connesso alla specifica repentinità temporale dell'epifania.

L'istante epifanico è fuggitivo anche perché l'io comincia subito a riflettere su di esso – come si vede nel passaggio citato di Proust, ma pure nell'esclamazione citata di Baudelaire. E la riflessione, mettendo in relazione l'istante con il resto del vissuto o analizzandolo nei suoi aspetti, crea continuità. Se l'istante epifanico – che è un momento di shock, uno «chock», come scrive Walter Benjamin a proposito di Baudelaire, in termini schiettamente psicologici, anzi collegandosi alla psicanalisi (Benjamin 1992: 109) – non si lasciasse integrare, rimarrebbe, sempre in termini psicologici, un trauma.

Tali epifanie fuggitive si incontrano anche nei testi di Felder. Così succede, per esempio, in «Un padre ad Arth-Goldau», dove l'io narrante osserva due donne, madre e figlia, simili e dissimili allo stesso tempo. Improvvisamente, la madre scende ad Arth-Goldau, mentre la figlia procede fino a «Olten o a Basilea» (Felder 1999: 20). Il padre l'aspetta al binario e saluta la figlia al finestrino. Quando il treno si rimette in moto, l'io narrante vede come il padre, dal parcheggio, con la moglie già salita in macchina, si rivolge verso il treno per salutare ancora una volta la figlia. Ma: «Non c'era; l'addio non c'era. Nessun ciao di braccia tese a salutare; nessuna piega di gomiti sporti a sostare, né scompiglio di capelli e catenelle a volare indietro» (21), perché la figlia, «incredibile angelo orfano» (22), si è addormentata. In questo momento l'io narrante prende la posizione della figlia – e rivela, solo qui, di essere donna anche lei:

E io, [...] se all'ultimo impossibile istante alzai il braccio in un gesto scombinato di assenso, in un grido di addio mancato, graziato, non ero io forse nella fuga delle generazioni una madre a dar voce a una figlia, non ero una figlia a dir sì a un padre, a questo di Arth-Goldau o a mio padre che in stazione mi salutava, mi diceva addio anch'egli fermo laggiù sul marciapiede con il braccio alzato a veder sfilare oltre il lago di casa, ubbidienti prepotenti come generazioni scambiate, le vetture dirette a tanti nord (22-23).

Si instaura una connessione, anche se non comunicazione, perché il gesto resta «scombinato», ma risulta comunque in una cognizione, invertendo la situazione di *À une passante*. Sia in Baudelaire che in Felder, è l'uomo a star fermo e la donna a muoversi; ma se in Baudelaire è l'uomo a riflettere, in Felder è la donna, inserendo l'istante in una continuità di parallelismi «nella fuga delle generazioni», unendo in uno stesso istante molteplici tempi, molteplici io e «tanti nord».

Se in Baudelaire, la cognizione derivata dall'istante epifanico è quella della fuggevolezza e della perdita inevitabile della beltà, l'istante descritto nella sua poesia costituisce anche un terzo tipo di istante epifanico, più vicino all'istante pericoloso, ma da cui scaturisce, pure, una possibilità se non di felicità, almeno di bellezza. L'istante che spezza la continuità temporale promette bellezza e felicità e *allo stesso tempo* le nega, presentando la loro scomparsa come la loro paradossale preconditione. Ne deriva una sensazione di lutto, e non a caso l'interpretazione di *À une passante* sta al centro del libro *Der Abschied. Theorie der Trauer* ('Il commiato. Teoria del lutto') di Bohrer, pubblicato nel 1996 come complemento al già citato *Plötzlichkeit*, del 1981. Bohrer parla di «Aufhebung des epiphanen Moments» (1996: 161), cioè della 'sospensione' o dell'annullamento del momento epifanico, ma io intenderei «Aufhebung» anche in senso più hegeliano, come 'levamento' e 'sublimazione'. Ché, se la passante scompare come «Fugitive beauté», e con lei scompare la bellezza, proprio per questo rimane la poesia: in quanto scomparsa del bello cristallizzata nella bellezza della forma poetica.

Anche in Felder è determinante il fatto che non la figlia saluta il padre, ma l'io estraneo, il cui gesto rimane necessariamente «scombinato»: è il fallimento della comunicazione che paradossalmente costituisce la preconditione della cognizione dell'io. Se già il valore emotivo connesso a quella cognizione sembra più ambiguo, meno negativo del lutto, in corrispondenza con il suo carattere «sotto voce», è proprio lo scombinamento, il fallimento della comunicazione, la fuggevolezza del contatto tra i due estranei, in analogia con il sonetto di Baudelaire, a costituire il fulcro del racconto di Felder. Poiché è in virtù di questo fallimento all'interno della storia che il racconto acquisisce un particolare valore estetico, un valore superiore. Questo viene segnalato nel testo stesso, come ci si rende conto in retrospettiva, tornando dai «tanti nord» finali alle frasi iniziali del racconto:

Madre e figlia: sembravano appisolarsi tra le pagine della rivista, la stessa da guardare in due durante un viaggio per Olten-Basilea calcolato dal nome dei laghi che si costeggiavano [...]. Diedero sonnolenza anche a me, tepore, pigrizia; le sfogliai quel poco tempo, come pagine illustrate dei Quattro Cantoni, con un occhio a tratti chiuso, le dita anch'io sudate (Felder 1999: 19).

Le due donne, una giovane, l'altra non più, che l'io narrante aveva «visto tornare a metà lago dalla vettura ristorante, accese in viso, nutrite dello stesso menù ferroviario» (19) banale, offrono a questo io solo banalità: si lasciano leggere, «sfogliare» così facilmente come la rivista illustrata che stanno leggendo. Di conseguenza, la voce narrante presenta una vignetta da rivista illustrata; alla fine però, improvvisamente, questa si trasforma in racconto letterario, affrontando temi esistenziali.

All'inizio, le due donne non sembrano presentare niente di sorprendente, e così danno sonnolenza all'io che, infatti, non offre se non osservazioni pigre, come la comparazione tra giovinezza ed età matura, la comparazione della figlia dal seno prorompente e teso, tanto da far rimanere la sua medaglietta da bambina «leggera e irrequieta a trovar agio tra il pieno della gola e la camicetta», e la «madre più affaticata [...], più scollacciata a dar respiro alle doppie perle» (19), dal seno ovviamente più floscio, anche se non meno voluminoso. Lasciano l'io narrante nel «tepore» di una *comfort zone* di distacco ironico e superiore. Alla fine, però, questo distacco crolla nell'immedesimazione dell'io con la figlia e persino con la madre, e del padre estraneo con il padre proprio, in una cognizione sorprendente, uno «chock» che si manifesta finalmente nel calo termico che si sente nelle «vetture dirette a tanti nord» (23).

Questa struttura epifanica del racconto di Felder si può pensare mediata da Montale, specialmente dal suo «mottetto» *Il ramarro, se scocca*, in cui tre impressioni momentanee vengono interrogate in virtù della loro forza epifanica trasformativa, che infine viene esclusa. In conclusione non sono loro stesse ad essere trasformate in «alcunché / di ricco e strano», ma questa trasformazione risulta lo «stampo», la caratteristica, di qualcos'altro – presumibilmente della poesia stessa (Montale 1990: 147):

Il ramarro, se scocca
sotto la grande fersa
dalle stoppie –
la vela, quando fiotta
e s'inabissa al salto
della rocca –
il cannone di mezzodì
più fioco del tuo cuore
e il cronometro se
scatta senza rumore –

.....

e poi? Luce di lampo
invano può mutarvi in alcunché
di ricco e strano. Altro era il tuo stampo.

L'interpretazione autoreferenziale abbozzata sopra, è riconducibile, in sostanza, a Marc Föcking (2019). Föcking respinge esplicitamente il concetto di epifania, ma lo fa, mi pare, erroneamente, perché ne adduce unicamente il primo tipo, quello joyciano, lasciandosi sfuggire anche il chiaro riferimento a « Un éclair... puis la nuit! » del verso «e poi? Luce di lampo». L'interpretazione si può dunque riformulare, nel senso che *Il ramarro*, se scocca mette in scena la qualità della Poesia stessa, la sua forza di mutare fuggevoli impressioni momentanee in epifanie che, nello stampo della forma linguistica *aere perennius*, risuonano per sempre.

Föcking è però convincente nel mostrare come le impressioni delle tre prime strofe – pur appearing dapprima disperate – si congiungano in un chiaro insieme, alla luce della citazione shakespeariana «alcunché / di ricco e strano» («something rich and strange») dalla canzoncina di Ariel, in *The Tempest* (I, ii). Infatti, in questa luce, il cannone di mezzodì, utilizzato per sincronizzare il cronometro nautico, la vela che s'inabissa e l'isola deserta dove scatta il rettile entrano improvvisamente in un orizzonte comune.

In modo non dissimile, anche nel racconto di Felder elementi che all'inizio sembrano distanti e distaccati – l'io narrante, da una parte e, dall'altra, la madre con la figlia, la gioventù e l'età matura – alla fine si rivelano come intimamente legati: l'io si identifica con loro. Con la differenza che in Felder la trasformazione non avviene attraverso un richiamo intertestuale, ma, per così dire, antropologico: per il riconoscimento, da parte dell'io, di essere figlia e madre anche lei.

2. Precarietà e brevità

Nel capitolo precedente sarà diventato chiaro come precarietà ed epifania siano legate tra di loro su più piani; come le loro caratteristiche siano in un certo modo interdipendenti. Se quello che è precario è solo temporaneo, l'epifania è il fuggevole da cui scaturisce qualcosa di duraturo, l'incertezza che genera necessità: è la qualità del temporaneo *sub specie aeternitatis*, l'istante presente che abolisce il futuro per amalgamarlo, al suo interno, con il passato, ripiegando gli assi del tempo in un unico punto.

Per questo motivo, il primo capitolo contiene già *in nuce* il contenuto dei seguenti, tranne la musicalità e il plurilinguismo. Questi fungono piuttosto da congegni linguistici, direbbe Victor Šklovskij, nel produrre precarietà ed epifanie. La brevità è legata all'istante, al momento che, per definizione,

fugge; l'opacità al suo carattere enigmatico, rompendo la continuità; e la quotidianità è lo sfondo dal quale l'istante epifanico si distingue in quanto deviazione dall'abituale.

L'epifania, in quanto istante improvviso, ha una sua figura emblematica. Come abbiamo visto, è il lampo. Questa figura si trova ugualmente ne *Le Adelaidi*: «Eternità da flash» (Felder 2010: 134). L'immagine è presentata in luce ironica: banalizzando il lampo, modernizzato in attrezzo tecnico, è annunciata e resa plausibile all'interno del romanzo – che comunque si vuole, grosso modo, realistico (cioè non fantastico) –, dalla formula «Da fotografare a futura memoria» alla pagina precedente, nell'edizione bilingue (132). È il commento, a sua volta ironico, della coppia Ottone/Adelaide raccomandata dopo uno «scoppio». «Eternità da flash» segue direttamente le righe che marciano il momento di ravvicinamento, momento decisivo, cioè di «crisi». Ottone lancia tre immagini brevissime di Adelaide in moto: «campionessa di corsa», «Amante delle isole: attenti alle sue fughe», cioè viaggiatrice, e infine nuotatrice, anzi in movimento puro, siccome con atteggiamento «di chi nuota già all'asciutto in ardite falcate». Adelaide ride, e lui protesta «Non è vero? Non è forse vero? [...] prendendole la musica, pardon, prendendole la mano» (132). Lo strano lapsus tra «musica» e «mano» segnala l'istante speciale: alle immagini armoniose di lui risponde l'armonia della voce di lei, e il fatto che le mani fisicamente prendano contatto indica la coppia come di nuovo intatta – un momento per l'eternità.

L'epifania in quanto apparizione è legata alla visibilità; ha anche una sua formula retorica, emblematizzando immediatezza, discontinuità e repentinità in relazione allo sguardo. Questo è particolarmente evidente in tedesco, lingua in cui *istante* è proprio *Augenblick*, letteralmente lo 'sguardo degli occhi'. È un nesso che in italiano si trova nella locuzione *in un batter d'occhio*. Questa formula retorica è *ecce*. Si trova ne *Le Adelaidi* proprio nella frase finale del romanzo: «guardate la bilancia». Si presenta come spiegazione di una domanda di Ottone:

– 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 imperterrito equilibrio lì a portata di mano: guardate la bilancia (150-152).

È una spiegazione che non spiega niente, visto che il testo finisce su quell'imperativo del verbo guardare, su queste parole che evocano un'immagine e la presentano come un'evidenza, enigmatica però nella sua univocità apparente, risultando dalla focalizzazione assoluta di quell'oggetto.

3. Brevità e opacità

L'opacità è causata dalla brevità delle formule, dalle clausole che si attaccano a un oggetto, evidenziando la sua "quiddità", a scapito della sua qualità, cioè il suo essere, a scapito del suo significato. Oltre alla bilancia, in *Le Adelaïdi*, figurano in questo modo, per esempio, la croce e l'acero. In *Nati complici*, un altro albero ha una tale presenza, intensa ed enigmatica, «Il pioppo intelligente»: «non desiste un attimo dallo sfogliar luce fra l'argento delle mille sue palpebre» «al di là dei vetri» (Felder 1999: 7), mentre, all'interno, si svolge una scena di esame scolastico. Una scena, quest'ultima, che è emblematica per la focalizzazione sulla qualità, ma che viene tutta eclissata dalla quiddità del pioppo lucente.

Altre volte, la brevità genera opacità attraverso «sovrapposizioni». Questa è una parola-chiave del testo, fin dalla prima pagina: «Senza volerlo [Ottone] sovrapponeva Adelaïdi su Adelaïdi così da trovarsene davanti sempre una sola» (Felder 2010: 6). I testi di Felder sono opachi perché dotati di una struttura da palinsesto, e sotto la loro brevità si apre una profondità vertiginosa. Si parla dell'intertestualità, che in *Le Adelaïdi* assume un ruolo strutturale. E non si pensa tanto al capitolo 7, formulato quasi interamente nella forma catechetica di domanda/risposta (tratta, non a caso, delle infedeltà, del pentimento e delle preghiere di Ottone), secondo il modello della sezione 17, *Ithaca*, dell'*Ulysses* di Joyce.

Il punto in cui l'intertestualità ne *Le Adelaïdi* diventa strutturale è quello che vede la protagonista immobilizzata: Adelaïde. Adelaïde, l'Adele cresciuta – «Adele Adelaïde», come la chiama Ottone, senza virgola o prendere fiato, «prendendola per il suo nome crescendoglielo» (14) – è il rovesciamento, quasi anagrammatico, di Albertine, diminutivo di Alberte, l'eroina di Proust. Se Ottone lancia immagini di Adelaïde tutta in moto, e avverte delle «sue fughe» (132), il narratore di Proust classifica Albertine già come uno di «ces êtres de fuite» (Proust 1988: 600):

N'avais-je pas deviné en Albertine une de ces filles sous l'enveloppe charnelle desquelles palpitent plus d'êtres cachés [...] que dans la foule immense et renouvelée ? [...] N'importe, cela avait donné pour moi à Albertine la plénitude d'un être empli jusqu'au bord par la superposition de tant d'êtres, de tant de désirs et de souvenirs voluptueux d'êtres (601).

In questa citazione da Proust, troviamo persino la parola *sovrapposizione* – che Felder utilizza per descrivere lo sguardo di Ottone su Adelaïde –, applicata alla molteplicità di Albertine. E se Albertine, facendo la sua prima apparizione, sul lungomare di Balbec, in una banda di cinque o sei ragazze spavalde, è individualizzata dal fatto di spingere una bicicletta, anche

Adelaide, nel capitolo I, viene presentata, tra l'altro, in un contesto marino – «già stata sott'acqua, spericolata» – e «in bicicletta» (Felder 2010: 6).

L'immaginario marino sia in Proust che in Felder si prolunga anche nella sfera metaforica. Mentre il narratore proustiano, di nuovo in *La Prisonnière*, stringendosi all'Albertine dormiente, commenta: « Je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine » (Proust 1988: 580), Ottone «[l]a trovava vicina come mai, venuta a galla a rimanere in vita in casa loro: emersa dalle infinite Adelaidi» (Felder 2010: 6).

Felder conosceva bene Proust; ne fa prova la sua tesi su Montale, dove Proust è un termine di paragone citato più volte. Come mai, tra tanti paralleli, un rovesciamento? Perché, al contrario di Ottone, la molteplicità di Albertine fa disperare il narratore proustiano, anche quando dormendo sembra una, perché già un momento più tardi, e sempre dormendo, si moltiplica di nuovo. Più il narratore guarda Albertine, più scopre Albertine diverse, più cresce la sua ansia e la sua gelosia. In Felder, invece, questa relazione tra Ottone e Adelaide è capovolta: «Più la guardava, e più si sentiva rassicurato; grato che l'Adelaide fosse presente» (6).

Ma la relazione è capovolta anche su altri livelli: se il narratore proustiano sospetta continuamente infedeltà della donna, nel capitolo 7 de *Le Adelaidi* si parla esplicitamente delle infedeltà dell'uomo, Ottone. E se la coppia in Proust si disgrega sotto il peso del sospetto geloso, Ottone e Adelaide, persino di fronte a colpe evidenti, si raccomandano e invecchiano insieme, felicemente, come Filemone e Bauci, trasformati infine in alberi, quasi a mo' dell'acero davanti alla finestra di casa loro, evocato fin nelle ultime righe del testo.

4. Opacità e quotidianità

Sia *Le Adelaidi* che *Nati complici* si collocano in universi completamente quotidiani, persino banali: lo spazio ristretto tra finestra, tavolo e branda di «casa Ottone» (2007: 53); le stazioni, le case e gli inviti a cena di *Nati complici*. Ma questa quotidianità è proprio lo sfondo sul quale risalta tanto più forte la deviazione, la rottura della continuità.

Appropriandosi del titolo di un libro, recente e già postumo, di Karl Heinz Bohrer, si può dire che i testi di Anna Felder rappresentano *Was alles so vorkommt. Dreizehn alltägliche Phantasiestücke* ('Guarda un po' cosa succede. Tredici fantasie quotidiane'), rifacendosi alle inquietanti *Phantasiestücke in Callot's Manier* di E.T.A. Hoffmann. Ne sono l'elemento più vistoso gli oggetti quotidiani – l'acero, la croce, la bilancia – che ne *Le Adelaidi* acquistano una tale presenza da mettere in questione, persino rompere i loro contesti e significati abituali, talora facendo risaltare una pura ed inquietante quiddità.

Un esempio da *Nati complici* può essere tratto dall'ultimo racconto, «La povera signora Emma», dove l'omonima protagonista è regolarmente invitata a cena da certi Signori Viola. Il marito ha l'abitudine già trasgressiva di esaminare la borsetta dell'invitata, da fuori e anche frugandovi dentro, anche subendo, ma ignorando, i rimproveri della moglie. La situazione si fa più strana quando, un sabato, Emma «credett[e] di trovare nella taschina più interna della borsetta, una minuscola volpe di velluto» (Felder 1999: 85), ovviamente messa lì dal Signor Viola. Il tempo passa, senza che lui si riprenda «l'omaggio» (86). Anzi, esamina nello stesso modo anche la borsa di una nuova invitata, la signora Alice, molto più giovane. Ora è Emma a rimproverarlo, visto che la «povera signora», la moglie, è «assente».

Se Emma, dunque, assume il ruolo della moglie, di conseguenza, il marito prende anche la sua mano «sotto il lembo ricamato della tovaglia», come aveva fatto con la moglie. Egli cerca dunque di sostituire, quasi letteralmente “sottobanco”, una donna con l'altra. Ma Emma non ci sta: «immaginai un sabato, mentre l'Alice guardava altrove di passare la volpe nella mano pronta del Viola». Non si sa se egli se la riprenda, ma comunque, «in compenso», vanta a Emma la bellezza della «povera signora Viola [che] in tanta assenza continuava invece a ringiovanire» (86), tanto che Emma, qualche tempo dopo, invecchiata ovviamente negli occhi del volpesco Viola – ed è questa la frase finale –, «mi sentii chiamare anch'io, come usa, la povera signora Emma» (87).

Sono la discrepanza tra il contesto quotidiano banale, di usanze borghesi, e il comportamento trasgressivo dell'uomo, e questo scambio quasi geometrico, quest'arrocco tra le due, anzi le tre donne, a dare un'enigmaticità sinistra alla storia, accresciuta ancora dal fatto che Emma non afferma senza ambiguità cosa succede, ma solo constata che «credett[e]» e «immagin[ò]» (85-86). Così, la storia oscilla in modo inquietante tra realtà minacciosa e irrealtà da incubo, senza però sopraffare la protagonista: «La notizia [della moglie ringiovanita] mi rallegrò, la ripetei all'Alice e poi in giro in stazione» (87). Il riso ha sempre un potere apotropaico.

5. Quotidianità e musicalità

La quotidianità del narrato è comunque già trasfigurata dalla musicalità della lingua: la quotidianità viene aperta da una necessità linguistica che va al di là della causalità, principio della vita quotidiana. I testi di Felder si costituiscono come dei *poèmes en prose* proprio in virtù del loro trascendere la realtà quotidiana, rendendola precaria attraverso la sovrastrutturazione linguistica e aprendola così alla sovversione delle sue regolarità abituali nell'istante epifanico. La musicalità del testo, in poche parole, ha un effetto straniante.

In «La povera signora Emma», per esempio, il comportamento trasgressivo del Signor Viola si annuncia già nel suo nome, che suggerisce *violare* e *violenza*, e l'introduzione di un'allitterante «volpe di velluto» (Felder 1999: 85) nella borsetta di Emma non può più sorprendere.

Questa sovrastrutturazione linguistica di allitterazioni, rime ed assonanze è più evidente ancora in *Le Adelaidi* che comincia con la frase «Per tenere a bada la strada, gli bastava in fondo la finestra» (Felder 2010: 6). A volte, l'azione sembra già predeterminata dal materiale linguistico, come se Anna Felder seguisse la teoria dei “generatori” del testo formulata dal romanziere e teorico del *nouveau roman* Jean Ricardou. È il caso dell'«Assunta che si assentava», cosicché Ottone bacia «la mano a noi due presenti, [...] in fedeltà sovrapponendoci ad altre mani assenti, mai assunte» (22).

Non di rado questa musicalità si sviluppa in un registro “aspro”, come si direbbe dantescaemente, ricordando *Il ramarro, se scocca*. È una tonalità tipica di Montale. Anche Anna Felder la fa propria, in frasi come la seguente: «Scintille d'oro schiaffavano la stanza, scherzi di schegge in fuga» (64).

6. Musicalità e plurilinguismo

La musicalità linguistica, con il suo effetto straniante, è potenziata dal plurilinguismo del testo: una lingua straniera che stentiamo a comprendere è innanzitutto suono. Allo stesso tempo, il plurilinguismo “rispecchia” la realtà linguistica sfaccettata della Svizzera. È dunque un elemento realistico che Felder utilizza proprio per straniare il realismo del suo racconto.

Così, l'accoppiamento di un nome apparentemente italiano e uno tedesco, il titolo di un racconto di *Nati complici*, «Burro nato Stucki», fa risalire alle sonorità, riducendo possibili semantiche. Lo straniamento che sovverte il realismo si trova nel secondo capitolo de *Le Adelaidi*: Ottone torna in casa «carico di voci prese in città, non soltanto voci nostrane, anche tedesche della Germania, e francesi e inglesi fresche di strada, latine» (Felder 2010: 14). Il passo comincia con la collocazione del racconto in Svizzera, precisando che le «voci nostrane» comprendono magari anche voci tedesche, però non «tedesche della Germania». Ma la lista si fa straniante se alla fine viene incluso il latino. Due capitoli più avanti, compare davvero una formula latina: «Tu quoque» (28).

Per di più, l'effetto straniante è innescato dal fatto che le parole straniere sono isolate, ma vengono ripetute, fino ad oscillare semanticamente, suggerendo un significato ulteriore rispetto a quello del loro corrispettivo italiano: succede con «Schwestern» (*passim*), ma anche con «Speck» (100, 110), «Forelle blau» e «Polizei» (110). Quest'ultima sembra diversa a Ottone, per il colore delle sue lettere, dalla polizia in generale. Il caso più evidente è la parola «sheaf» (22), «covoni», che viene persino preso in considerazione

come nome proprio: «Vedete? La memoria l'ho buona. Sheaf: un folletto da chiamare Sheaf» (140).

Infine, compaiono anche formule che sembrano – o sono – citazioni: «*Nur noch vor lauter Wahrheit weinen*» (52), oppure parole applicate ad Ottone: «Ignorava lui chi era: 'Je est un autre', ti faceva capire» (144), la formula di chi si vuole “assolutamente moderno”. Accanto a Proust e a Joyce, Anna Felder, per costruire il suo testo, si rifà dunque ad una terza figura emblematica della modernità: Arthur Rimbaud. Ma lo fa ironicamente, caratterizzando il suo Ottone, «eterno Ottone» (6), davanti all'«*être de fuite*» Adelaide, come fuggevole, precario anche lui: «Mai rispondeva Ottone quando volevi sapere. Parole dell'Adelaide. Ignorava lui chi era» (144).

Bibliografia

- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975.
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1992.
- Bohrer, Karl Heinz, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1981.
- . *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1996.
- Felder, Anna, *La Maschera di Montale*, Lugano, Gaggini-Bizzozero, 1968.
- . *Nati complici*, Bellinzona, Casagrande, 1999.
- . *Die Adelaiden/Le Adelaidi*, Italienisch und Deutsch, übers. v. M. Pflug, Zürich, Limmat, 2010.
- Föcking, Marc, «Biblioteca poetica. Eugenio Montale, *Il ramarro, se scocca*», *Italienisch*, 82, 2019, pp. 72-79.
- Joyce, James, *Dubliners. A Portrait of the Artist as a Young Man. Ulysses*, London, Chancellor Press, 1993.
- Marinatos, Nanno - Kyrtatas, Dimitris, «Conclusions. Epiphany: Concept Ambiguous, Experience Elusive», *Illinois Classical Studies*, 29, 2004, pp. 227-234.
- Montale, Eugenio, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1990.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, vol. 1, éd. par J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 1987.
- . *À la recherche du temps perdu*, vol. 3, éd. par J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 1988.

Shakespeare, William, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, ed. by S. Wells and G. Taylor, Oxford, Clarendon Press, 2005.

Zingarelli, Nicola, *Vocabolario della lingua italiana*, a cura di M. Dogliotti e L. Rosiello, Bologna, Zanichelli, 1999.