

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 70 (2001)
Heft: 3

Artikel: Una lettura dei tre romanzi di Anna Felder
Autor: Giudicetti, Gian Paolo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-53772>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Una lettura dei tre romanzi di Anna Felder

Seconda parte

2.2 Il piacere dell'osservazione: la realtà come spettacolo

La realtà è un sogno o una rappresentazione teatrale (ancora l'ultima frase: «le parti si erano fatalmente tramandate dietro le quinte di personaggio in personaggio, di generazione in generazione»); questo non significa però escludere la prospettiva che del proprio sogno (del proprio dramma) non si possa anche essere spettatore. L'osservazione di sé è già implicita nella consapevolezza – che i personaggi de *La disdetta* hanno – di recitare una parte, o forse una delle tante parti a disposizione. Fin dall'*incipit* del romanzo (uno degli splendidi *incipit* di Anna Felder) il narratore constata:

Mi prendevano per un gatto perché facevo bene la mia parte. Un altro era un chicco d'uva nera, o un vecchio, un merlo femmina. Io ero un gatto.

Spesso si ripete l'allusione al carattere fittizio, «artistico», del reale: il vecchio sembra parte di un quadro, il gatto di una natura morta, oppure si parla esplicitamente di «scena» («La scena era illuminata due volte o persino tre»²⁸); di questa teatralizzazione del reale i personaggi sono tuttavia, lo ripetiamo, tanto personaggi quanto spettatori. Il mondo può essere palco e platea, sia l'uomo (il vecchio in questo caso) che la natura: «il pubblico doveva essere in giardino, un pubblico muto, era in quella direzione che il vecchio guardava; o il pubblico erano gli alberi stessi, avevano pure l'aria di personaggi tragici, spogli com'erano di tutto e più grandi ancora in quei loro gesti stroncati. Tragiche erano state, le parole del vecchio».²⁹

Più di ogni altro, nelle sue vesti di personaggio-narratore, è naturalmente il gatto a muoversi ambigualmente tra il recitare e l'osservazione; la consapevolezza della «drammaticità» della vita lo incoraggia alla curiosità: il gatto-narratore, «policia secreta de las habitaciones» come quello di Neruda³⁰, è una sorta di «registratore» oggettivizzante degli avvenimenti («per niente al mondo avrei rinunciato a una sola parola»³¹; «ero un

²⁸ *Ibidem*, p. 12.

²⁹ *Ibidem*, p. 9. In altre occasioni è il gatto a essere «dentro e fuori il quadro, gatto e non gatto» (p. 68). Cfr. anche pp. 85-86: il gatto fiammingo come personaggio e osservatore.

³⁰ Pablo NERUDA, *Ode al gato*.

³¹ Anna FELDER, *La disdetta*, op. cit., p. 8.

gatto imparziale»³²). Spesso lo sguardo sul mondo cade dall'alto; il gatto sul tetto o sul davanzale; un punto di vista (una focalizzazione) che è permesso solo all'animale, straniero tra gli uomini.

2.3 La creazione interrotta: la realtà come racconto

La complessità de *La disdetta* deriva dalla condensazione di funzioni diverse nelle singole figure. Il gatto, già attore e spettatore (cfr. rispettivamente le sezioni 2.1 e 2.2 di questo capitolo), potrebbe anche costituire una sorta di istanza «garante» del racconto; il suo sguardo è condizione indispensabile all'esistere degli altri personaggi: «ero convinto che la mia presenza facesse loro del bene»³³ conferma lui stesso con certo, felderiano, understatement; l'idea è ribadita più tardi, con maggior chiarezza:

«[...] perché il più piccolo chicco di ghiaia bisognava rifarlo ogni istante, tenerlo incatenato con gli occhi per non lasciarlo morire; ogni cosa era la ripetizione di se stessa, identica di attimo in attimo purché la si guardasse».³⁴

Il gatto è garante del racconto, figura, in termini greimasiani, dell'«istanza enunciante». La creazione può nascere da una decisione (la decisione di mettersi a raccontare); alla base del racconto c'è la scelta iniziale, consapevole, di fronte alla concretezza e alla pragmaticità dell'uomo (l'essere «attaccati al pavimento», l'essere «lenti»), di rimanere gatto; quasi la scelta della fantasia – il «balzare» –, di una parola diversa rispetto alle parole e al silenzio dell'uomo:

[...] strano modo di essere uomini con le scarpe allacciate intorno ai piedi a far pesare ancor più la loro forma sul tappeto; con quel gusto di allungarsi in altezza, rizzarsi sul tappeto, un metro e sessanta, un metro e ottanta, eppure eternamente così attaccati al pavimento, lenti, mai capaci di balzare sopra la radio, sopra il davanzale: sentivo incubo di uomini, che bisogno c'era di parlare, di diventar grandi, che bisogno aveva il vecchio di tacere, tutto mi sfuggiva, ero il solo gatto in mezzo agli uomini, in mezzo ai loro pantaloni da uomo e da donna, mi avevano preso in trappola non so come, non fatemi dire come.

Decisi di non muovermi, di rimanere gatto più che mai, che altro mi restava [...]»³⁵

Decidersi per l'essere gatto ha in ogni modo qualcosa di apparentemente contraddittorio; scegliere i «balzi» della fantasia – almeno nell'ottica di un'opposizione tra animale e uomo – significa anche, in fondo, privilegiare l'istinto sulla razionalità, rinunciare volontariamente alla virtù dell'autocontrollo. Decidere di essere gatto significa anche scegliere di non scegliere più, di lasciarsi trasportare da necessità superiori, in un'ipotesi metanarrativa: dalle ragioni intrinseche della poesia.

³² *Ibidem*, p. 14.

³³ *Ibidem*, p. 16.

³⁴ *Ibidem*, p. 45.

³⁵ *Ibidem*, pp. 43-44.

Ecco allora come, nel tempo posteriore alla decisione, prevalga la passività, il lasciarsi vivere nel tempo: «si entrava da una stagione all'altra senza muoversi, si sentiva venire l'umido, l'odore di mela, e l'inverno era quasi in noi»; «ore quiete da far passare»; «il mio forte era di aspettare»; «certi giorni si viveva di pazienza, un sentimento di fiducia da prolungare all'infinito».³⁶

Simboli di una non controllata forza superiore, di un'altra presenza, sono nel mondo de *La disdetta* soprattutto gli elementi della natura: in particolare il vento e il sole. Per il sole si pensi alla forte satira, nel capitolo ventisettesimo, dei «compravendenti» che si rinchiudono nel loro ufficio, ma in generale alla costante sua influenza sui gesti dell'uomo, anche i più banali: «Noi tutti al 18 si era andati avanti a fare la parte che le cose ci avevano a vicenda assegnato: era stato il sole di casa nostra a imporci di stendere il bucato nelle prime ore del mattino davanti alla finestra del bagno»;³⁷ per il vento si legga il paragrafo seguente, molto bello, l'ultimo del sesto capitolo:

Finzione del gatto randagio di far rotolare un guscio vuoto. Finzione di lei di nascondere il guscio sotto la suola. Gioco del guscio di non capovolgersi; intervento da sinistra del vento a spostare la scena cinque metri più in là.

Alla scelta interna della finzione (scelta dei personaggi), in questo dialogo surreale tra gatto randagio e suora, si sovrappone l'influenza esterna della natura, sufficiente a mutare le coordinate del racconto.

La parziale rinuncia alla personalità e all'autodeterminazione si esprime stilisticamente con un largo uso della forma impersonale, a generalizzare verità, sensazioni e domande. Proponiamo solamente qualche esempio: «ci si chiedeva come facevano a vivere»; «si stava bene dove eravamo»; «e ci si rendeva improvvisamente conto che di là si teneva un discorso diverso, fatto di paure lunghe e corte, incalcolabili»; «chi sa dire in stazione se è il nostro oppure no, il treno in moto»; «mai più ci si immaginava che il vecchio fosse vecchio».³⁸

In altre parole: nell'essere «gatto per forza d'inerzia senza che la mia volontà c'entrasse ormai in qualcosa»³⁹, nell'istintualità per esempio della non crudele uccisione del passero, è leggibile un (positivo) abbandono – sempre parziale perché momentaneo – della volontà per la vita, nella scrittura il dovere di lasciarsi trascinare da una forza superiore. Una volta dato il via alla creazione sono forse, come già ipotizzato, le leggi implicite della poesia a governare il racconto. Dal punto di vista del gatto perlappunto l'istinto:

[...] chi comandava alla mia coda di agitarsi a quel modo violento, destra sinistra destra sinistra, non ero io di certo credetemi pure: che m'importava della coda appiccicata così da dietro, avevo altre gatte da pelare; a chi mai era lecito impartire degli ordini, dire alla mia coda «dài sbatacchia», ordini che in fondo rimanevano marginali, a chi se non a quell'impulso primo, a quell'idea data di essere gatto, gatto

³⁶ *Ibidem*, rispettivamente: p. 8; p. 8; p. 19; p. 19.

³⁷ *Ibidem*, p. 128.

³⁸ *Ibidem*, rispettivamente: p. 52; p. 53; p. 88; p. 89; p. 120.

³⁹ *Ibidem*, p. 59.

gatto dal principio alla fine, all'infuori ancora del singolo, dell'individuo differenziato con una volontà sua. Cioè mia.⁴⁰

Il gatto ha deciso di essere gatto e di osservare (e raccontare) il mondo umano; ha deciso di lasciarsi trasportare dai balzi della fantasia, dal vento e dal sole e quindi di rinunciare in parte alla facoltà di decidere. Nel momento della nuova decisione autonoma, della negazione dell'essere gatto, della scelta di entrare definitivamente nell'anonimato («Ero stato gatto e avrei potuto fare qualunque altro mestiere, il magistrato, il pastore d'anime, il nomade: avevo cuore lingua occhiali impeccabili, un certificato medico da misurarmi con ognuno. Rinunciai a tutto: mi ritirai senza un commiato, senza una festa d'addio, col vestito neutro di tutti i giorni, e fu la mia ultima volontà di gatto differenziato.»); «Ero entrato nel numero degli anonimi col muso incipriato di polline perché si erano aperti i primi tulipani sul davanzale»⁴¹), il racconto non può che terminare. I due estremi che, pur di segno opposto, si succedono nel finale (la decisione assoluta, la sparizione del soggetto) non lasciano spazio a una creazione che può nascere unicamente dall'ambiguità, magari minacciosa (il senso dell'effimero), dall'indeterminazione della dialettica sempre irrisolta tra controllo e abbandono, tra volontà e ispirazione, come a dire, ritornando alla definizione del gatto-narratore da parte di Georges Güntert, tra «temporale» e «atemporale».

3. *Nozze alte* (1981)

3.1 La metamorfosi: la relativizzazione della morte

«Una volta Chuang sognò di essere una farfalla. Era una farfalla perfettamente felice. Non sapeva di essere Chuang. Improvvisamente si destò e allora fu Chuang. Ma non sapeva se lui era Chuang che aveva sognato di essere una farfalla, o una farfalla che stava sognando di essere Chuang.»
(Chuang Tzu)

Il principio costitutivo delle *Metamorfosi* ovidiane è, scrive Italo Calvino, l'«unità e parentela di tutto ciò che esiste al mondo, cose ed esseri viventi».⁴² È la comunione

⁴⁰ *Ibidem*, p. 67. La priorità dell'istinto sulla ragione e della natura sull'individuo si inserisce idealmente nella consueta aura panica della letteratura di Anna Felder. Anche in questo romanzo andranno notate le metafore volte a unire sfere diverse della percezione o della natura: le voci come fili esilissimi, lamine sottili (p. 8); la voce «con quel gusto di caffè» (pp. 15-16); l'odore dei merli in bocca (p. 25); la maestra di canto come anitra (p. 42); le palpebre lacrimanti come bucce di arance (pp. 49-50); il gatto come ciclista (p. 58); l'annunciatrice come «bocciolo di rosa» (p. 98); e ancora: le macchine come gatti (p. 24); l'oboe come uccello (p. 78); il violino come leone (p. 79); gli alberi «vecchi più dei vecchi» (p. 89).

Non i discorsi teorici inoltre – sempre satirizzati –, ma parole indeterminate, fluttuanti; quasi l'inutilità di un calcolo preciso: i vermi osservati dal gatto «saranno stati tre o sette» (p. 26). Bizzarre contabilità che tornano anche in altre opere di Anna Felder (cfr. almeno un esempio da *Nozze alte*, p. 37: «I tre, i quattro, i cinque, i sette più gravi vizi di costruzione che si avverarono al tempio finita la stagione dei pellegrini [...]

⁴¹ *Ibidem*, rispettivamente p. 129 e p. 133.

⁴² Italo CALVINO, *Gli indistinti confini*, introduzione a OVIDIO, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino 1994, pp. VII-XVI, p. XIV (il saggio è del 1979).

tra uomo, animali, piante e cose a consentire la trasformazione da uno stato all'altro della natura.

Per Filemone e Bauci, le figure ovidiane protagoniste del terzo romanzo di Anna Felder, che già sono informati della loro trasformazione futura (lui in quercia, lei in tiglio), sassi e piante non sono meno degni di attenzione degli uomini. Filemone si duole della propria ignoranza sui minerali («sappiamo zero noi dei sassi»⁴³) e cercherà di redimersi facendosi nominare professore in 'beolologia' (le beole sono rocce granitiche usate per la pavimentazione); gli alberi, almeno quelli dell'«altro versante», sembrano custodire una verità (una verità di pace) ignota all'uomo:

gli alberi portavano nel loro programma, con una tenacia da sembrare indifferenza, un bene o un male forse agli sgoccioli. Poteva darsi che a guardare di fronte, gli alberi cambiassero man mano di luce, cambiassero egualmente di lontananza: ma si avvertiva anche in luce cambiata, in lontananza falsata, come il versante restava compatto, restava muto e incaricato, grigio in fondo anche nel verde; come portava addosso a qualsiasi ora, la sua chiamata d'altro versante. [...] quel loro destino era più intero, era senza dubbio più maneggevole del destino di questo versante.⁴⁴

I confini tra gli esseri, in una prospettiva «trasformativa», sono affievoliti; la morte perde la sua drammaticità, non è altro che il passaggio da uno stato all'altro, passaggio accettato senza pathos da Filemone e Bauci.

Nella logica di un racconto che è posteriore al mito e che del mito fa la propria preistoria (i personaggi conoscono, avvertiti dagli dèi, il proprio futuro, ma anche il lettore 'misura' la storia di *Nozze alte* con la fonte mitologica) non giungono inaspettati segnali stilistici che alludono alla metamorfosi prima che essa avvenga, metafore in particolare. Fin dall'inizio del romanzo Bauci e Filemone – soprattutto il secondo – sono comparati ad alberi e a pietre; vi è comunanza tra tutti gli esseri, viventi e non viventi: Filemone «ha dell'albero che è un piacere»; «soli loro in due già come alberi coniugati»; ancora Filemone come «il sasso pesante della corrente, l'unico padre possibile».⁴⁵

Già dopo poche pagine Filemone e Bauci sono simili «ai coniugi etruschi che approdavano nell'oltretomba. Còlti in dimestichezza già in posa di sarcofago, i gomiti poggiati ad angolo sul cuscino».⁴⁶ Anticipare la morte – la trasformazione – significa, ancora, renderla graduale, meno drammatica. Si esplicita così anche il senso profondo della metamorfosi: la relativizzazione della morte, passaggio non solenne (generalmente non irreversibile) da una condizione all'altra dell'esistere.

Possibilità di metamorfosi, relativizzazione della morte, implicano unità della natura. In *Nozze alte* gli esseri tutti – l'uomo in questo non privilegiato – comunicano tra loro. Gli alberi in particolare, con un codice fatto di luce, di movimenti di fronde. Bauci «presenti

⁴³ Anna FELDER, *Nozze alte*, Il Pardo. Edizioni della Svizzera italiana, 1981, p. 11.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁵ *Ibidem*, rispettivamente p. 14; p. 39; p. 46.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 21.

l'eterno suo frusciare in quasi tutto simile al frusciare eterno dell'albero vicino»;⁴⁷ i tigli lasciano cadere foglie a forma di cuore.

Potrebbe forse essere fuorviante in questo caso usare la parola 'panismo'; così come in Ovidio in *Nozze alte* l'essere trasformandosi non perde la propria individualità (le *Metamorfosi* sono per noi moderni una galleria di miti «individuali»); vi si svolge anzi parallelamente un discorso sulla solitudine. L'individuo può attraversare stati diversi dell'esistenza (da qui l'unità della natura) ma fondamentalmente rimane solo. I figli di Filemone e Bauci sono lontani: l'unica possibilità per temperare la solitudine – mai, in Anna Felder, per eliminarla –, è la coppia, pure non fusione perfetta, modo piuttosto per essere «soli e insieme».⁴⁸ Filemone e Bauci sono sicuramente più vicini tra loro di quanto non siano loro prossimi gli dèi: «Filemone la tenne d'occhio pari ai mariti quando fotografano: quando stanno per cogliere a qualsiasi distanza, senza perdere una parola, senza battere neanche un ciglio, il massimo d'effetti che sanno loro».⁴⁹

Quella che potrebbe essere una splendida definizione del matrimonio: «l'antico voto di quei due vecchi di finire assieme venuta l'ora, stesso momento stessa maniera».⁵⁰

Non è forse esatto parlare di panismo ma la metamorfosi in sé significa meno cambiamento che unità, quasi insegnamento etico – o speranza poetica – che la morte non è una rottura sconvolgente: «Ma cosa cambia, – si chiese –, cosa cambia a diventar alberi se si è già fermi ad aspettare»; «con il dubbio intermittente e non taciuto, di essere morti e nessuno reclama».⁵¹

3.2 L'ironia: la relativizzazione del mito

In *Nozze alte* la relativizzazione della morte non coincide con l'esaltazione della vita. La natura è sì una totalità ma una totalità tremolante, sull'orlo del vuoto, legata, pur senza alcuna retorica e senza disperazione, alla vanitas del reale, allo scorrere del tempo. Sarà sufficiente proporre qualche citazione («Guardò in avanti a distrarre l'ora morta, vide ore morte su ore morte», «Ci si rendeva conto fin dalla luce di staccarsi sempre più svelti da una giornata neanche compiuta»⁵²), pensare al diluvio che ha sommerso uomini e paesi, all'insistenza sui pellegrini; gli dèi hanno visitato Filemone e Bauci solo una volta e poi non sono più tornati; i figli sono rimasti poco più a lungo: «Gli dei un pomeriggio erano stati vicini. I figli per alcuni anni».⁵³

⁴⁷ *Ibidem*, p. 58.

⁴⁸ Cfr. *Tra dove piove e non piove*, op.cit, p. 83.

⁴⁹ *Nozze alte*, p. 33.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 43.

⁵¹ *Ibidem*, rispettivamente p. 14 e p. 60.

⁵² *Ibidem*, rispettivamente p. 14 e p. 38.

⁵³ *Ibidem*, p. 79.

Di ogni atto vissuto a Filemone e Bauci è presente la precarietà:

Ci si porta nella tomba un'ultima volta di tutto senza rendersene nemmeno conto – L'ultima volta che si è ascoltato il notiziario a pranzo –, intervenne Bauci a richiamargli i silenzi obbligati a tavola ogni giorno dalla mezza in avanti.⁵⁴

La fragilità dell'esistenza è ribadita dallo 'status' esistenziale di Filemone e Bauci, consapevoli di essere personaggi della fantasia, figure di un mito preesistente alla loro ultima nascita. La loro storia è già stata raccontata, già ritratta sulle pareti del tempio. Come nel gatto de *La disdetta*, e anzi ancor più giustificati, in questo, dalla loro condizione di 'personaggi' della letteratura, in Filemone e Bauci vive intenso il senso della scena («le parole che stavano per recitare»⁵⁵). In altre parole: il racconto di Anna Felder è un racconto secondo; la 'metamorfosi' è anche la trasformazione del mito classico in una narrazione moderna; ha accezione non solo esistenziale ma anche metanarrativa.

Il tono generale della narrazione è un tono di ironia (in primis rispetto al mito), potremmo dire di 'contemporaneità'. I pellegrini come turisti alla ricerca di autografi; questioni pratiche alberghiere («ci saranno abbastanza portaceneri»); Filemone, figura tradizionale dello sposo, scettico sul matrimonio; del tempio, non sprovvisto di «dépendance» e «garage» e, ricordiamo, solennemente edificato dagli dèi per l'elezione a immortali dei due sposi, si discutono architettura e posizione («Come costruzione si poteva anche sfruttare più superficie. Vuoi mettere la posizione»⁵⁶); non si esita neppure di fronte alla prospettiva dell'abbandono, con certa nonchalance, del dono divino: «Vendiamo il tempio e ce ne andiamo».⁵⁷ La morte stessa non ha nulla di drammatico in *Nozze alte*, quasi impercettibile; vecchietti come mille altri, Filemone e Bauci, immersi nei dolci ricordi di piccoli avvenimenti, non potrebbero forse capire un uomo religioso o un letterato che parlasse drammaticamente della loro metamorfosi.

Ancor più significativa è la demitizzazione delle divinità. Se in Ovidio l'episodio di Bauci e Filemone è raccontato da Lèlege per dimostrare che «inmensa est finemque potentia caeli / non habet et, quidquid superi volere, peractum est»⁵⁸, ben diversa è la prospettiva di Anna Felder. Bauci, raccontando ai pellegrini-turisti l'incontro con gli dèi, «ne imitava i modi nei loro dialetti»;⁵⁹ Filemone confonde Giove (che gli aveva versato del vino) con Mercurio; Mercurio aveva «quel tic nervoso uguale al povero amico del nostro

⁵⁴ *Ibidem*, p. 64. «Agotarás la cifra que corresponde al sabor del jengibre y seguirás viviendo. Agotarás la cifra que corresponde a la lisura del cristal y seguirás viviendo unos días. Agotarás la cifra de los latidos que te han sido fijados y entonces habrás muerto» (BORGES, Sueño soñado en Edimburgo, in: «I congiurati», Mondadori, Milano 1996, p.71: 'Esaurirai la cifra che corrisponde al sapore dello zenzero e seguirai a vivere. Esaurirai la cifra che corrisponde alla politezza del cristallo e seguirai a vivere alcuni giorni. Esaurirai la cifra dei battiti che ti sono stati assegnati e allora sarai morto»).

⁵⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 14. Già Georges Guntert va in questa direzione, notando come il processo generale di relativizzazione coinvolga anche le «soluzioni» finali delle opere della scrittrice (cfr. GÜNTERT, op.cit, p. 104).

⁵⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁸ OVIDIO, *Metamorfosi*, VIII, vv. 618-619: «Immensa e senza limiti è la potenza del cielo, e qualunque cosa gli dèi vogliano, si compie» (traduzione di Piero Bernardini Mazzolla).

⁵⁹ *Nozze alte*, p. 27.

Costante». ⁶⁰ Ironizzare sugli dèi è gravido di conseguenze, rivolta contro chi è garante del proprio destino. Gli dèi sono i creatori della metamorfosi; metterli in discussione significa relativizzare il mito stesso, in second'ordine la letteratura.

Metafora della labilità della costruzione mitologica: gli dèi hanno edificato un tempio difettoso e operai dovranno essere chiamati per ripararlo. ⁶¹

Altra ribellione alle divinità, certamente inconsapevole: Filemone e Bauci aiutano i naufraghi, i valligiani puniti da Giove con il diluvio; Filemone li ricorda nel testamento. La rivolta dell'uomo si può spiegare solamente, in *Nozze alte*, con la sottomissione tanto dell'uomo che del dio a una necessità superiore, potremmo dire la natura: vi è un destino anche per gli dèi.

L'ironia coinvolge gli dèi, costruttori del tempio e garanti della metamorfosi; a un altro livello l'ironia, parallelamente, coinvolge la 'costruzione' del mito, la narrazione, la scrittura stessa. Il mito decade, nella modernità dell'ironia, a «discorso imparato» ⁶²; in *Nozze alte* l'ombra governa la luce, il silenzio determina e riduce il valore della parola.

L'essenzialità del racconto, propria dello stile ellittico di Anna Felder (per rendersene conto basti leggere gli 'incipit' dei capitoli: «Dato che senza gloria, tanto valeva non sporsarsi.» (I); «Aspettò quei dieci secondi per dar agio agli dei di consentire al gran silenzio» (II); «Al tempio avevano ombre di diversi gradi.» (III); ecc.), è allusa dai formulari compilati da Filemone all'arrivo dei pellegrini, una sorta di mise-en-abyme:

Formato protocollo. Con lo spazio per il nome, per l'arrivo e la partenza più qualche dato di comune accesso. Che portavano in due o tre righe al riassunto di una vita: senza dedica, senza ingiurie o invocazioni com'è noto tra i defunti [...]. Mettendo a riposo nomi muti eppure striduli affini a nomi di antichi barbari; dispolpando vizi e affari grossi in brevi segni decorativi: simili a lische di pesci fossili già da tempo inodori, niente polpa e bocche aperte. Aste ormai, caratteri obliqui di genitori accaduti, abbreviati. ⁶³

Idem il testamento, redatto senza nessuna enfasi: Filemone «si congedava a parole pacate, non brusche, dava conoscenza dei fatti». ⁶⁴

Tra silenzio e parola c'è un rapporto dialettico; la parola che si perde nel silenzio. ⁶⁵

Filemone battè col bastone un finto chiodo nel cemento armato, trascinò la frase in pesanti giri d'ombra, piegò fasci d'aria ad accatastare più compatto il buio sotto il

⁶⁰ *Ibidem*, p. 29.

⁶¹ Ancora Borges (in Borges c'è tutto, direbbe qualcuno): «Este palacio es fábrica de los dioses, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: Los dioses que lo edificaron han muerto. Noté sus peculiaridades y dije: Los dioses que lo edificaron estaban locos». (*El inmortal*: «Questo palazzo è opera degli dèi», pensai dapprima. Esplorai i recinti inabitati e correggi: «Gli dèi che lo edificarono sono morti». Notai le sue particolarità e dissi: «Gli dèi che lo edificarono erano pazzi»).

⁶² *Nozze alte*, p. 29.

⁶³ *Ibidem*, p. 23. Si tratta di un altro incipit, del quinto capitolo.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 41

⁶⁵ *Ibidem*. Rispettivamente: p. 10; p. 13; p. 72.

portico. Non si alzò, accumulò intorno al silenzio faccende serali che mostravano urgenza. Non rispose.

La parola che dà voce al silenzio:

Ma le parole che stavano per recitare, potevano crescere anche alte; potevano crescere fuori da quel gesto, a dare spazio anche all'ombra

L'inesprimibile della verità ultima:

Con un debole rimasto per un medico assistente: mai confessato fino in fondo; fino all'inizio: visto che un inizio doveva esserci stato, lasciato alluso, sacro, riuscito. Da tutte lasciato alluso: per definizione, per lasciare vacante l'esordio del mondo.

Bauci fallisce nel tentativo di ricapitolare il proprio passato; qualsiasi narrazione, si dice, deve 'tralasciare' troppe cose, scegliere significa negare una parte troppo ampia della vita. Generalmente, in Anna Felder, lo stile è mancanza di enfasi, quasi (ancora) massima morale, un'ironia che non è freddezza ma «pudore dell'umanità» (Renard), altra forma della commozione. Invece dell'angoscia delle domande, invece della drammaticità della metamorfosi, Filemone e Bauci hanno scelto la semplice bellezza dell'esistere:

Lassù sarebbe stato bello sentir piovere ancora una volta. [...] Affidando intanto alla pioggia, affidando al mese che vige, di portare a compimento quel che forse era rimasto ancora in sospeso. 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.⁶⁶

⁶⁶ *Ibidem*, p. 89.