

ANTONIO ROSSI
Le Adelaidi di Anna Felder

Scriveva nel 1973 Italo Calvino ad Anna Felder dopo aver letto il dattiloscritto del romanzo

La disdetta:

Mi pare che Lei sia una scrittrice con una personalità molto netta. Il suo modo di raccontare attraverso oggetti, quasi nature morte, o comunque organizzazioni visive dello spazio, o "messe in scena" di momenti della vita quotidiana è interessante e compiuto e richiama esperienze della poesia contemporanea (ho in mente soprattutto esempi anglosassoni) [...] Ma soprattutto quello che per me dà il piacere della lettura, è il Suo humour sommesso e trattenuto e continuo.

Su proposta dello stesso Calvino il romanzo uscì l'anno dopo nella collana "I coralli" di Einaudi'. Le caratteristiche individuate da Calvino nella *Disdetta* (storia ambientata in una casa borghese minacciata dalle demolizioni del piano edilizio e raccontata attraverso gli occhi di un gatto) si ritrovano, naturalmente affiancate da altre, nelle opere successive, in cui l'autrice con sottigliezza interroga il reale e le difficili relazioni che si instaurano all'interno di una collettività, gruppo familiare o coppia: *Gli stretti congiunti* (1980), *Nozze alte* (1981), *Nati complici* (1999), cui si aggiungono ora *Le Adelaidi* (2007)². A quest'ultima opera dedico alcuni rilievi.

L'intelaiatura

Il libro si compone di 27 brevi capitoli, uno soltanto dei quali reca un titolo (cap. 21 "La bilancia"); un capitolo 0 è collocato non all'inizio, come ci si potrebbe attendere, ma fra i capitoli 12 e 13. Tale capitolo consiste in una poesia di Federico Hindermann, *Quante mani dal vuoto*; più precisamente, del testo vengono riportati i primi 14 versi (su un totale di 26)³. Va notato che i versi 1-4 appaiono anche in apertura di volume, utilizzati dall'autrice con funzione di dedica (dedicatario è il poeta stesso). La struttura del libro offre pertanto una significativa indicazione di lettura, ponendo in risalto il ruolo centrale affidato alla poesia in quanto realtà 'altra'.

Un'ulteriore osservazione riguarda la modalità con cui i vari capitoli vengono concatenati. Fra un capitolo e l'altro è sistematicamente attivo quel tipo di collegamento che i critici chiamano *capfinido*: una parola, immagine o elemento grammaticale collocati a fine capitolo vengono ripresi all'inizio del successivo. Alcuni esempi:

fine cap. 1: anche la lingua di Ottone. *inizio cap. 2:* Che viceversa rincasò parlando [...]

fine cap. 2: un amore mai finito. *inizio cap. 3:* - Amore è una parola [...]

Più avanti:

fine cap. 13: fiori e fuoco da far figliare, *inizio cap. 14:* Figliarono, lo presero in parola...

fine cap. 14: sembravano le stesse di lassù, *inizio cap. 15:* Lassù significava casa Ottone [...]

E in conclusione:

fine cap. 26: scarpe su scarpe, nuove ancor oggi. *inizio cap. 27:* Stivaletti e ballerine nuove, scarponi, mocassini, scarpe chiodate [...]

Il collegamento *capfinido* è una pratica che risale ai poeti provenzali e che si ritrova in numerose opere in versi delle epoche successive; l'adozione nelle *Adelaidi* di questa tecnica conferma l'importanza assunta in questo libro dalla dimensione poetica.

L'incipit del libro

Per tenere a bada la strada, gli bastava in fondo la finestra. E poi, che importava la strada?

L'Adelaide era in casa.

Gli bastava spostarsi quel poco. Piuttosto stava fermo: sovrapponeva piuttosto.

Senza volerlo sovrapponeva Adelaidi su Adelaidi così da trovarsi davanti sempre una sola.

La giusta.

Fosse stato uno che viaggiava, avrebbe accostato le immagini del viaggio una dopo l'altra: un albero dopo l'altro, una galleria, una compagna o un compagno di viaggio dopo l'altro. Avrebbe potuto voltarsi a guardarli, a confrontarli; avrebbe contato man mano i passi, anche quelli che gli stavano davanti. Invece non gli occorreva voltarsi: stava in piedi o seduto a tenere negli occhi come se fosse eterno, eterno Ottone, l'Adelaide supina sulla branda [....].

La trovava vicina come mai, venuta a galla a rimanere in vita in casa loro: emersa dalle infinite Adelaidi già state in casa e fuori casa [...] (p. 9).

Fin dall'avvio si incontrano due personaggi, uno maschile, l'altro femminile. Il personaggio maschile interviene per primo, evocato all'inizio da un pronome ("gli bastava in fondo la finestra"; "gli bastava spostarsi quel poco"), mentre più avanti si conosce il suo nome, Ottone; accanto a lui vi è Adelaide. E' questa la coppia principale del libro. I due possiedono caratteristiche opposte: Ottone è immutabile, eterno ("eterno, eterno Ottone"; la sua identità viene appena scalfita da un Oddone che s'incunea, quasi per errore, nel capitolo 22), è personaggio che si muove all'interno e all'esterno della casa; da parte sua, Adelaide giace immobile su una branda, bisognosa di cure. Oltre a ciò, già si può riconoscere in questo brano una componente che agisce lungo l'intera opera, ossia l'ironia, che con leggerezza emana dal tessuto verbale investendo persone e cose, consentendo alla narratrice uno sguardo insieme complice e 'distanziato' nei confronti della materia trattata.

La croce

I due opposti modi di stare, verticale e orizzontale, danno origine a un'immagine a forma di croce, nella quale Ottone è il tronco verticale e Adelaide l'asse orizzontale. La croce, spiegano i repertori, è simbolo di vita e di morte; essa esprime pure il dualismo della natura e l'unione dei contrari, dove la linea verticale rappresenta l'elemento maschile, la linea orizzontale quello femminile. Il punto di intersezione dei due assi diviene quindi simbolo dell'unione fra Ottone e Adelaide. La figura della croce ritorna frequentemente nell'opera, a indicare talora morte (come nel caso della morte di Adelaide, annunciata al capitolo 16: «Oggi in vece sua risponde la croce. La croce e basta», p. 41), altre volte amore o congiunzione («la croce presa di sorpresa», cap. 26, p. 61).

Se Ottone è personaggio monolitico, Adelaide appare emanazione di un insieme di Adelaidi, dal quale di volta in volta si stacca e prende consistenza e visibilità una singola Adelaide:

Senza volerlo sovrapponeva Adelaidi su Adelaidi così da trovarsi davanti sempre una sola. La giusta (cap. 1, p. 9).

E anche:

La trovava vicina come mai, venuta a galla a rimanere in vita in casa loro: emersa dalle infinite Adelaidi già state in casa e fuori casa [...] (cap. 1, p. 9).

Così, la casa di Ottone è popolata, quasi invasa da numerose Adelaidi; e al proposito è utile rilevare che nel primo capitolo vi è una vera e propria proliferazione del nome Adelaide e del suo plurale: una ventina le occorrenze, senza contare le cosiddette "Schwestern", infermiere, suore, sorelle, incaricate di prestare assistenza ad Adelaide; e altre presenze femminili si aggiungeranno (Assunta, Margherita, Lea, Cristina, Betty, Giulia, Manù, Pia, Miriana, Ipazia), tutte in un modo o nell'altro

riconducibili al mondo delle Adelaidi. È pure necessario evidenziare la profondità temporale che contraddistingue ciascun personaggio, a cominciare da Ottone e Adelaide: essi vivono pienamente la loro contemporaneità, e tuttavia sembrano riaffiorare da un'epoca lontana (almeno dal tempo di Ottone imperatore e della moglie Adelaide) e insieme proiettarsi verso una dimensione futura.

L'acero

Oltre alla croce, nel capitolo iniziale interviene un altro motivo cardine collegato all'immagine dell'acero (per inciso, vi sono nelle Adelaidi altri *leitmoti*, fra cui quello dei covoni, simbolo di pienezza e di unione: cap. 6, p. 20; cap. 17, p. 42; cap. 25, pp. 58-59; e altrove). Ecco il passo in cui per la prima volta compare:

[...1 c'erano le caramelle e le carte di caramelle di ieri, il signor Ottone ne offrì in giro e s'informò della strada dei saldi, della bicicletta: della mia o di un'altra appoggiata all'acero piantato giovane dall'Adelaide, cresciuto accanto al portone (cap. 1, p. 10).

L'acero è qui associato ad Adelaide e al portone, cioè alla casa, e svolge la funzione di segno di demarcazione, come altri passi certificano:

Bisognava lasciare il lago, percorrere a piedi e in automobile le distanze fino all'acero. Lì doveva trovarsi la casa (cap. 19, p. 46).

E ancora:

[...] la strada al di là dell'acero [...] (cap. 27, p. 63).

Il motivo è pure accolto nel capitolo 20:

Sul disordine del tavolo, lontano dal piatto vuoto, stava una fronda verde di giardino: un ramoscello, acero come l'acero dell'ingresso, dell'Adelaide, con la ciocca di sàmare più chiare delle foglie, pronte a volare.

Un unico paio di ali era staccato, ragionava da solo (cap. 20, p. 49).

Lo sguardo viene focalizzato dapprima su un rametto d'acero, poi sulla ciocca di sàmare. La sàmara, come noto, è il frutto secco di alcuni alberi (fra cui l'acero), provvisto di un involucro a forma di ala che facilita la disseminazione attraverso il vento. Qui la sàmara è al centro di un *divertissement* ad opera di Ottone, che, quasi vedendosi ragazzo, inforca sul naso i frutti alati, alla presenza di Schwester Assunta:

- *Con la saliva la fissa falcata sul naso*, - rammentò l'Assunta citando a memoria Ottone,

- *tra i sopraccigli biondi, strabuzza gli occhi per vedere se cada*. Qualcuno, - vedi -, ha spiegato in versi il trucco del gioco.

Ma non si mise lei ora a giocare.

- Una storia simile volevo infatti sempre scriverla, - riconobbe lui colto nel vivo.

- Una storia oltretutto vera, - aggiunse affidandola in coscienza alla bilancia lì sul tavolo, - Oxford, i dintorni di Oxford (cap. 20, p. 50).

Assunta cita a memoria dei versi di Ottone, che l'autrice trascrive in corsivo (*Con la saliva la fissa / falcata sul naso tra i sopraccigli biondi, / strabuzza gli occhi / per vedere se cada*). La stessa autrice avverte all'inizio che «le citazioni in corsivo sono del poeta svizzero Federico Hindermann». In effetti, i versi riportati sono tratti dalla poesia di Hindermann *Dintorni di Oxford*, nella quale un bambino rincorre una sàmara in volo, l'afferra e fissa sul proprio naso⁴.

I motivi dell'acero e della sàmara traggono dunque origine da un testo di Hindermann. L'importanza di questa 'presenza' è già stata sottolineata discutendo dell'intelaiatura del libro, nella cui zona centrale è collocata la poesia *Quante mani dal vuoto*. Fatto rilevante, l'intervento di questo 'testo nel testo' è per così dire preparato, nei capitoli 11 e 12, da una serie di riferimenti a un altro poeta, cioè a Gérard de Nerval. La figura di Nerval compare una prima volta alla fine del capitolo 11:

Che se davvero quella figliuola benedetta salita a trovarlo doveva subito tornare a Parigi, a far poi che cosa, se così proprio voleva, corresse allora come il fuoco appena arrivata, a deporre nella strada dove l'avevano trovato, rue de la Vieille-Lanterne, i fiori freschi a Gérard de Nerval, fiori di campo al poeta impiccato (cap. 11, p. 31).

Nel capitolo seguente Ottone pronuncia delle parole in lingua francese:

- Les grandes touffes de digitale pourrée, les pervenches, les fraises parfumées, les myosotis et la rose trémière [...] (cap. 11, p. 32) [I grandi ciuffi di digitale purpurea, le pervinche, le fragole profumate, i nontiscordardimé e la malvarosa...]

Si tratta di una citazione che rimanda a Nerval: non a un unico passo, bensì a luoghi diversi che qui risultano accostati. In particolare, la digitale purpurea (in cui Pascoli vedeva dita umane «spruzzolate di sangue»), le pervinche e le fragole profumate rinviano a *Les filles du feu*, dove sono associate a *Sylvie*; il nontiscordardimé e la malvarosa a *Aurélia*; la malvarosa pure a *Artémis*, nell'omonimo sonetto compreso in *Les chimères*⁵.

È stato notato come la scrittura di Nerval sia costantemente tesa alla ricerca di una donna unica perduta e vanamente desiderata, di cui le varie 'figlie del fuoco' rappresentano di volta in volta l'incarnazione. La molteplicità di figure femminili in realtà riconducibili a un unico soggetto è una componente cardine del libro di Anna Felder; in questo senso la citazione appare pienamente funzionale all'opera e alla sua comprensione, poiché vi è rappresentata in *nuce* la situazione propria delle *Adelaidi*.

Il capitolo 0

Il capitolo 0, come già si è osservato nel paragrafo dedicato all'intelaiatura del libro, è composto dalla prima parte di una poesia di Federico Hindermann, *Quante mani dal vuoto*. Ecco il testo così come appare nelle *Adelaidi* (p. 34):

*Quante mani dal vuoto
nascenti o rivive, le rosa,
la vizza, quella stecchita buttano fiori
già di nuovo in omaggio,
un'altra col pugno a muso ribelle
lascia la presa e che schiuso, a ventaglio
s'involino l'indice il medio l'anulare,
libero attorno al perno
giri mobile il pollice, fermo
decalchi così "sur le pouce" la foto
nera sul bianco d'ognuno, i sembianti
in posa del suo destino
ancora rigonfio di vita sanguigna,
forse un solo giorno ancora;*

Al componimento è affidato il ruolo di asse portante dell'intero edificio, di architrave o 'perno', termine quest'ultimo che non a caso partecipa alla rima baciata(imperfetta) 8 *perno* : 9 *fermo*. Quanto detto riceve conferma dalla posizione centrale che il testo occupa nel libro, nonché dalla numerazione anomala assegnata al capitolo, che fa pensare a un punto d'inizio e di svolta (e si veda

al cap.23, p.55: «-Non vedo complicazioni, - asserì Oddone infervorandosi nel passato delle lingue antiche nei numeri e nello zero, lo zero specialmente non gli dava pace, gratuito com'era, sconosciuto agli Egizi, ignorato dai Greci»). C'è anche l'idea della poesia come manifestazione di un'entità 'altra', esterna agli orizzonti dell'individuo; nella fattispecie, il testo sembra essere stato dettato dal sole medesimo:

[...] quello che il professor Ottone non diceva, scriveva ora sulle ginocchia in poco spazio obbligato. Il sole lo fasciava e l'uomo non si lasciò distrarre; pensava di sicuro fosse il sole a scrivere (cap. 12, p. 33).

Per quanto riguarda i temi, si incontrano nei versi iniziali delle mani impegnate a lanciare fiori in segno di omaggio; delle mani perciò aperte, protese verso l'esterno, verso un 'fuori da sé', nonché appartenenti a età diverse, come dichiarano gli epiteti *nascenti, rivive* (agg. 'di nuovo vive'), *rosa, vizza, stecchita*. In seguito, dall'assemblamento di mani se ne stacca una, col pugno dapprima chiuso, poi schiuso, dove il pollice con i suoi movimenti cerca di delineare le fattezze del proprio destino; una mano, quindi, rivolta verso la sfera del 'dentro di sé'. Coesistono dunque in questa composizione due modalità divergenti del porsi nei confronti dell'essere, modalità che ciascun personaggio delle *Adelaidi* sembra impegnato a interpretare e calibrare. Si può precisare che il motivo della mano è testimoniato in più punti del libro (ad esempio al cap. 3, p. 14: «[...] si alzò Ottone a ringraziarmi, e baciò la mano a noi due presenti, depositarie oggi di covoni inglesi, in fedeltà sovrapponendoci ad altre mani assenti, mani assunte»; cap. 8, p. 24: «[...] dal pollice al mignolo e dal mignolo al pollice sempre in punta di dita»), dove la mano è in grado di rappresentare compiutamente, in quanto parte per il tutto, la persona astante o assente.

Ho accennato finora a una pluralità di personaggi e temi; ma anche ad altri livelli si riscontra una realtà testuale complessa e multiforme.

Così, per ciò che attiene l'ordine temporale, si registra lungo il filo della narrazione un frequente ricorso al flashback, che non di rado interviene repentinamente (ad esempio già nella pagina d'apertura: «Un'Adelaide già stata sott'acqua, spericolata, golosa, abbronzata; già stata profumata, incipriata nei gioielli, scomoda», p. 9); numerosi sono pure i casi di anticipazione o prolessi (nel capitolo iniziale: «Fra sessanta minuti e non più tardi sarebbe tornato [Ottone] con il pacchetto in confezione regalo: da consegnare all'Adelaide adagiata sulla sdraia al suo ritorno, rimessa magari in piedi, perché non crederlo, ritrovata a metà scala, chissà, vestita e casalinga», pp. 10-11). Il risultato è un fitto alternarsi e intrecciarsi dei diversi piani temporali.

Quanto allo spazio, le coordinate essenziali vengono fornite all'inizio stesso del libro:

Per tenere a bada la strada, gli bastava in fondo la finestra. E poi, che importava la strada?
L'Adelaide era in casa (cap. 1, p. 9).

C'è in queste righe un 'dentro' (la casa) e un 'fuori' (la strada), mentre la finestra funge da *trait d'union* fra i due spazi. L'epicentro degli avvenimenti narrati è costituito dalla casa di Ottone; e centro dell'epicentro è, in ultima analisi, il tavolo di lavoro, luogo della scrittura ma anche del primo incontro fra Ottone e Adelaide («Era toccato a lei rispondergli, unica sul tavolo diventato il loro a diciotto anni, unica e presente fino a oggi eppure già sdoppiata, già necessariamente moltiplicata [...]», cap. 2, p. 12). Attorno a questo punto nevralgico ruotano, accavallandosi, altri spazi, vicini e lontani, nei quali l'azione viene dislocata: la già nominata strada, il centro città, la Grecia, Oxford e l'Inghilterra, la riva del fiume o del lago, la valle di Blenio e il Lucomagno, Parigi e la Senna. Un'altra osservazione riguarda lo statuto del narratore. Al proposito, non esiste nelle *Adelaidi* un unico narratore; c'è, piuttosto, un alternarsi di narratori o narratrici e, insieme, un avvicinarsi di punti di vista, con un tipo di focalizzazione variabile o multipla. La messa a fuoco avviene perciò di volta in volta attraverso gli occhi di Ottone, o di un'Adelaide, o di un'Assunta, o di un'altra Schwester. Oppure è affidata a un oggetto (giacché un oggetto 'vede' a suo modo le cose e si esprime): così, «il sole bruciava, l'acero assentiva» (cap.9, p. 26); la bilancia 'pensa' (cap. 21, p.51);

una mano 'dice' (cap. 22, p. 53); i covoni misurano i passi di Ottone e Assunta (cap. 23, p. 56); le scarpe si spazientiscono (cap. 27, p. 62).

Pluralità di stili

La tendenza alla variazione è attestata, naturalmente, anche sul piano stilistico. In particolare, a capitoli contraddistinti dall'uso del dialogo, e quindi da un registro colloquiale e discorsivo, si alternano parti in cui è prevalente un registro 'poetico'. Propongo due esempi fra i parecchi possibili, l'inizio del capitolo 17 e la conclusione del capitolo 22:

Dire che si scavalcano, le minime cresse d'acqua dolce ammiccanti sulla fascia turchina del lago? Al di là del turchino, in lunghezza verso l'altra riva, la luce si disfa: dirla bianca? Invece com'è trasparente l'acqua da questa parte fino a riva, liscia e color terra in trasparenza, da contare a uno a uno i sassi sul fondo. Color terra anche i pesci, grandi e piccoli in processione, guarda l'ombra che si portano in giro. Diresti ombra? [...] (p. 42).

[...] ma si capiva come negli occhi feriti, accecati, doveva turbinargli sempre più vicina nella furia della fuga, quell'isola assolata, mai saputa: un mulinello di sabbia, sabbia dappertutto, tra le ciglia, negli orecchi, un vortice che risucchia la voce, che strapazza i colori, rossa o nera la fuggitiva di allora, da sembrare sempre un'altra, bionda, celeste, contralto, soprano, con le ali, irraggiungibile, sposa, gatta, sola, non sola, solista; e mai una traccia sulla rena né nell'aria, mai un segno, una croce, se non quei vuoti bene-detti, pari, dispari, senza peso, rombi di ragnatele, altalene, conche in balia del vento, subito levigate là dov'era il fiore, dov'erano i frutti, fruttifiore della Pia (p. 54).

Altre volte la funzione di alternanza e frattura è svolta dalla sintassi, come ad esempio nel capitolo 7 (p. 21), composto per intero da frasi brevissime e in più casi ellittiche, in antitesi con la prosa circostante:

Era Ottone, quel bambino?
Era un bambino, Ottone?
Tutto sapeva?
Sì.
Anche.
Tutto.
Adulto era adulto? Temperante, monogamo, fedele?
Cioè.
Pentito?
Pentito era pentito. Assunto.
Assolto? [...]

La propensione per il registro poetico è inoltre testimoniata dall'assunzione di tecniche tipiche della versificazione. Si veda, nel passo appena citato, il chiasmo iniziale («Era Ottone, quel bambino? / Era un bambino, Ottone?»); e già nel primo capitolo: «Piuttosto stava fermo: sovrapponeva piuttosto», p. 9), o la consonanza *assunto - assolto*; e, altrove, l'uso della paronomasia (mani *assenti*, mani *assunte*, p. 14), del bisticcio e dell'anagramma («dov'era il fiore, dov'erano i frutti, fruttifiore della Pia», cap. 22, p. 54; «- Macché mia: Pia, chi oserebbe mai dire mia, Mai detto mia..», cap. 23, p. 55; «Pensiamo la bilancia pesare, non ci basta? Pensiamola pensare», cap. 21, p. 51), o dell'ossimoro («eternità da flash», p. 57). Ancora, chi studierà la lingua delle *Adelaidi* non potrà non rilevare la spiccata tendenza alla variazione e all'escursione lessicale (talvolta con adozione del plurilinguismo: accanto all'italiano, tedesco, francese, inglese e latino).

La bilancia

Per tenere in equilibrio gli elementi che vorticano in questa multiforme compagine serve una bilancia di precisione; e non a caso, quello della bilancia è un altro tema cardine del libro, accennato alla fine del capitolo 20 (*- Una storia oltretutto vera, - aggiunse affidandola in coscienza alla bilancia lì sul tavolo»; da notare fra l'altro, sul piano iconico, la somiglianza fra bilancia e cro-ce) e sviluppato nel capitolo seguente, intitolato appunto "La bilancia"⁶. Nel quale si apprende anzitutto che la bilancia è «sua personale, di Ottone», composta di due piattelli appesi a un giogo, leggerissimo e, in posizione di riposo, in assoluta orizzontalità. Le Schwestern la spolverano giornalmente, poiché dev'essere accuratamente custodita e protetta. Ottone chiarisce qual è la sua funzione: essa «indica», «semplicemente valuta, registra», «pesa in grammi e frazioni di grammi», calcola «il centro di gravità». Spiega ancora Ottone che la bilancia «rende a destra in grammi quel che le si carica a sinistra», insomma: la bilancia dice quanto valgono le cose. Il motivo ritorna nel capitolo 22; e, soprattutto, il libro si chiude sull'immagine della bilancia, strumento in verità mai usato e che tuttavia rimane lì intatto, «a portata di mano» e «in imperterrito equilibrio».

Stivaletti e ballerine (presto vivace)

Le *Adelaidi* potrebbero essere anche intese come un'opera musicale in cui le singole parti si concatenano, con riprese, sviluppi e alternanza di movimenti. Se l'accostamento è fondato, il capitolo conclusivo si presenta allora all'insegna di un presto, o forse di un *presto vivace*:

Stivaletti e ballerine nuove, scarponi, mocassini, scarpe chiodate, ammucchiate a suola all'insù, semigirate, slacciate, lucide di fabbrica, bell'e pronte ad allinearsi per terra, si faccia avanti chi le vuole.

Chiamavano, le scarpe; gli scalzi venissero. Mettetevi le scarpe. In piedi Ottone le spazientiva dalla porta a veder non impolverassero nei loro colori: blu rosso nero e pink, prego servitevene; perla topo vernice argento a ricordare le unghie smaltate, le pietre sciacquate sul greto, numero trentanove, trentanove e mezzo, con le stelle incarnate nelle solesole, le cifre e le mezze cifre, destini solcati nel caucciù, sabbia, fregi, fibbie, tutto da far passare.

Benissimo anche a un uomo si addicevano certune, calosce o sovrascarpe americane, Ottone garante.

A un Giancarlo per esempio, garantiti calzavano gli scarponi da montagna con l'aiuto magari di un vecchio corno, di un calzascarpe; all'idraulico gli stivali alti, a ognuno il suo cammino, venissero i figli, i nipoti i folletti, e Giulia con il cavallo, e la Pia, dove sarà mai Giulia benedetta?

A Giulia sui boulevards le paia scollate, camoscio e serpente: chiamatemi Giulia a provar le scarpe, infilasse un paio dopo l'altro come faceva di sera l'Adelaide, seduta per bellezza a riposare i piedi, a provar le scarpe con il trucco a volte di un suo calzante, di una suoletta o del borotalco.

Per non dire di noi *Schwestern* esperte di sandali e di zoccoli ortopedici: dov'eravamo noi Schwestern con le croci al collo dell'Adelaide? Salissimo alle ore nostre a girar le scarpe in ozio sul pavimento. (cap. 27, p. 62)

Siamo di fronte a un'ampia enumerazione di calzature non dissimile da una danza o fuoco pirotecnico. Trova qui il suo punto culminante un motivo che con insistenza affiora lungo tutto il libro, soprattutto attraverso l'immagine dei sandali e vedano passi quali «Schwester Betty in sandali bianchi» (cap. 2, p. 12), «accanto ai sandali vuoti delle Schwestern», «i sandali inerti» e «le scarpe della nipotina, marca Puma cielo» (cap. 4, pp. 15-16), «come pietruzze nei sandali» (cap. 5, p. 18) e «L' Adelaide scalciava per togliersela dai sandali» (cap. 9, p. 26), senza dimenticare l'anticipazione in copertina, dove è effigiata una calzatura femminile posta sopra il capo di una donna pensosa. Viene spontaneo a questo punto un accostamento con calzature celebri: penso, ad esempio, agli zoccoli affusolati che campeggiano nel ritratto dei coniugi Arnolfini di van Eyck, o alle robuste scarpe dipinte da van Gogh, o al paio di stivaletti (polacchine?) proposti da Magritte nella serie intitolata *Le modèle rouge*. In queste opere la calzatura rappresenta per sineddoche l'individuo che

le ha usate (o che le usa) e, congiuntamente, il suo vissuto. Al riguardo, è interessante constatare come gli zoccoli degli Arnolfini, osservati da vicino, siano non nuovi, come si potrebbe presumere per una coppia di sposi, ma, al contrario, consumati; lo stesso vale naturalmente per le scarpe di Van Gogh. L'identità calzatura-individuo è ancor più evidente negli stivaletti di Magritte, che verso la punta prendono forma di piede umano. Analogamente, in Anna Felder la girandola delle calzature rimanda a individui e vicende appartenenti a un tempo presente, trascorso e futuro. Torna dunque a esprimersi nel finale del libro, attraverso il motivo apparentemente 'basso' della scarpa, quella pluralità e imprevedibilità di cose, persone, relazioni e punti di vista che così in profondità l'autrice ha saputo indagare.

NOTE

1 Anna Felder, *La disdetta*, Torino, Einaudi, 1974; la lettera di Calvino è riportata nella seconda edizione del romanzo (Bellinzona, Casagrande, 1991), pp. 5-6.

2 Anna Felder, *Le Adelaidi*, Bellinzona, Edizioni Sottoscala, 2007 (in copertina disegno di Francesca Gagliardi e fotografia di Giancarlo Minelli).

3 Federico Hindermann, *Poesie 1978-2001*, Verona, Stamperia Valdonega, 2002, p. 257.

4 Hindermann, *Poesie cit.*, p. 18.

5 Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes*, par Jean Guillaume, Claude Pichois et ali, III, Paris, Gallimard, 1993 («Bibliothèque de la Pléiade»), pp. 548-49 (*Sylvie* V,VI), 702 €710 (*Aurélia* I,4 e 1,6), 648 (*Artémis*).

6 Il medesimo tema è presente in Hindermann, *Poesie cit.*, *Tremula, la bilancia* (p. 140) e *Bilancio, sbilancia* (p. 261).