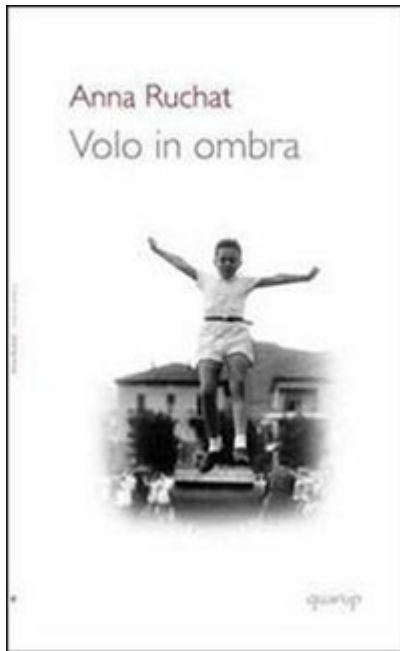


## Anna Ruchat

Volo in ombra, Pescara, Quarup, 2010, 69 pp.

### Anna Ruchat / Volo in ombra



L'opera di Anna Ruchat sfugge alle catalogazioni della narrativa così come alle sue forme. Composizione contrappuntistica a tre voci e tre sezioni, azzarderebbe chi vuole approssimarsi all'esattezza : nella prima parte Sofia è la bambina che vive – così diversa – con sua madre, e così prossima a chi non c'è. Nella sua vita avvertiamo, accanto a lei, una presenza vaga, mancante. Una voce arcana che si infiltra dalle righe del rapporto militare di un incidente aereo, e si materializza nella seconda parte in parole che ci arrivano dall'ombra di ciò che è stato : è il padre di Sofia, che ci racconta la sua versione dell'incidente.

Finché le due voci e le linee narrative si ricongiungono, per sovrapporsi nello stretto finale della presa di coscienza che tutto risolve e conclude : Sofia-Anna, ora adulta, si mette per caso, o solo per destino, sulle tracce di quella voce, del padre perduto prima ancora del possesso e lo incontra nei luoghi del suo ultimo volo, nelle carte di un archivio, nei ricordi degli altri, ripercorrendo all'inverso e come in negativo una identica mappa che scopre chi non ha forma sensibile ma esiste ed è umano, come gli spettri.

Anna Ruchat, *Volo in ombra*, Pescara, Quarup, 2010, 69 pp.

### L'antimateria del racconto : Volo in ombra di Anna Ruchat, di Pierre Lepori

Tra le domande fondamentali a cui gli astrofisici contano di dare una risposta, grazie all'acceleratore di particelle del CERN, c'è quella relativa alla prevalenza della materia. Per quale motivo, nel momento della deflagrazione fondamentale che ha dato origine all'universo (secondo il modello del *big bang*), la materia ha preso il sopravvento sull'antimateria, che sembra tuttavia costantemente insidiarla nell'imbutto assorbente dei buchi neri ? Potremmo porre la stessa domanda guardando al mistero della letteratura. Da dove viene ? Perché esiste ? Vien da chiedersi se ogni grande progetto letterario non tragga in gran parte la sua potenza dallo spavento dell'assenza, o del vuoto, o dalla *cupio dissolvi* che circonda ogni atto umano e ogni esistenza.

*“Profondamente iscritta nella mia storia, c'è – fin dall'inizio – la morte di mio padre. [...] Tutta la mia infanzia è riempita da questa enorme presenza della morte e del suo tabù. Ci è voluto un lungo lavoro per arrivare a trovare uno spiraglio nel quale scivolare, per guardare in faccia la mia storia”* (Intervista a Anna Ruchat, in *Feuxcroisés*, n. 8, 2006).

Nell'opera di Anna Ruchat, l'antimateria ha un nome e una data: André – padre dell'autrice – precipitato a bordo di un aereo militare a Meiringen, il 25 ottobre 1960, alle ore 15 e 55. Affrontare o eludere quel buco nero è il motivo profondo del suo destino letterario. La strategia per arrivarci è però complessa e prismatica, come si era capito nel libro d'esordio dell'autrice, *In questa vita* (2006), raccolta di racconti gravitanti intorno a una vera e propria "strategia del lutto" (tra amici troppo presto scomparsi, morti bianche, mariti fuggiaschi). Anche *Volo in ombra*, nonostante la sua temeraria decisione di nominarlo, l'indicibile, non sfugge alla necessità di un avvicinamento tangenziale, rapsodico, composito e "composto". Questo "romanzo della memoria" è dunque suddiviso in tre parti, che alternano punti di vista diversi, procedendo per giustapposizioni.

Nella prima, il lutto è drammatizzato: una figura di bambina, Sofia, viene narrata alla terza persona del singolare. *"A volte le persone dicono che assomiglia al suo papà, a volte non lo dicono ma si capisce che lo pensano. Sofia preferisce che non lo dicano perché anche la parola papà le dà una specie di turbamento. E un principio di dolore. Ma quel dolore è un furto e Sofia non lo vuole sentire. È come se fosse il dolore di un altro che lei ha usurpato. Glielo ha spiegato la mamma. Lei era troppo piccola, lei non ha ricordi e quindi non può avere nostalgia, non può sentire la mancanza di una cosa che non ha mai avuto. La nostalgia, la mancanza, sono il vero dolore della perdita. Perciò quel suo dolore è insensato"*.

Al mondo fatto di "*sbavature, incertezze, ripensamenti*" di questa bambina grassottella e impacciata, alle prese con il non-nominabile, si contrappone la precisione spigolosa della madre architetto; *"Sofia va a scuola ogni giorno, riempie i quaderni di errori di ortografia, di conti disordinati, di macchie d'inchiostro. La mamma progetta asili e scuole, vince concorsi"*. La prosa asciutta, quasi schematica, è allora sporcata da un uso parco ma acutissimo del mondo metaforico infantile (*"un cespuglio di palle di neve"*, *"[la mamma] una vera guerriera, con tutte le spade fiammeggianti del firmamento"*); delle liste di oggetti quotidiani; dalla modulazione sottile indotta dall'incalzare delle preposizioni relative.

Sofia è però insidiata dall'antimateria: ha orrore dell'assenza materna e del buio – *"Perché la notte non entri nel corpo"* –, punto di fuga di quel *"buco che il Natale fa più nero"*. Come strappi chirurgici di natura profondamente letteraria, l'autrice decide d'inframmezzare al racconto della bambina gli stralci di un referto che scandisce gli ultimi istanti di volo del padre: è la minaccia di un altrove tutt'altro che cancellato dalla precisione netta della narrazione "fittizia".

Non è un caso che questa prima sezione del libro s'intitoli "Il canto di Sisifo", ispirandosi al saggio filosofico di Albert Camus (*Le mythe de Sisyphe*), in cui l'autore francese – amato e letto dal padre della narratrice – postula un eroismo intrinseco alla decisione di vivere (materia) nonostante l'assurdità (antimateria) generata dal *"confronto tra il richiamo dell'umano e il silenzio irragionevole del mondo"*. L'impresa di verità che sottende il "romanzo" di Anna Ruchat non è infatti (unicamente) autobiografica: *"qui il tempo si fa spazio"*, vien detto a Parsifal per introdurlo nel tempio del Graal; e il "Tempo dell'attesa" (titolo della terza parte di *Volo in ombra*) è esattamente il crogiolo di questa permutazione.

L'autrice riprende la parola in prima persona – ma questa volta è l'immagine di una bambina logorata dall'attesa a far da controcanto –, si rivolge addirittura al padre con un "tu" dolorante. E racconta di come, dopo aver ricevuto dallo zio paterno lo scartafaccio afferente all'incidente del 1960 (ma *"dopo aver letto dimenticavo tutto, come se la mente non volesse assorbire la materia semplice, anagrafica, che passavano le carte"*!), sia partita in pellegrinaggio verso quei luoghi cancellati. La traduttrice dei diari di Klemperer e delle lettere di Nelly Sachs e Paul Celan, decide *"di andare a Meiringen invece che ad Auschwitz"*, laddove *"le immagini entrano come coltelli"*, *"come se di colpo fossi una cosa sola con quella valle, quella pista, il fossato ; e non c'entrassi più niente con la vita"*.

Dai luoghi, l'indagine prosegue negli archivi, ma non sono i referti oggettivanti della tragedia a precipitare la conclusione profondamente necessaria della ricerca, quanto una foto tremenda in cui scopriamo la testa mozzata del padre, ancora prigioniera del casco d'aviatore, *"scattata da un uomo, a te, uomo morto, quella fotografia ti rende per me definitivamente anche umano"*.

Se il libro si conclude con questa illuminazione lapidaria, è ancora una volta nell'intercapedine tra i due mondi che s'incunea la terza voce : nell'intensa sezione centrale de "La virata", il padre diventa un personaggio (*"Volo perché non so camminare tra la gente"*), ci fa vivere dall'interno gli istanti precedenti lo schianto, attraversa per noi il limite verso la morte, per ritrovarsi intenerito cadavere ad osservare la notte della pista deserta : *"certo, ormai è buio e deve fare anche molto freddo, qui tra le montagne. Ma io non sento freddo. Né fame né sonno. Non sento niente. Si sta bene così, senza dolore. Senza malinconie o mancanze e senza speranze"*. Compiuto il passo tra antimateria e materia, la morte assume allora un volto più umano, nella tregua provvisoria della letteratura.

**Pierre Lepori**

**Intervista a Anna Ruchat (in Feuxcroisés, n. 8, 2006)**

**Pierre Lepori : Una prima domanda è d'obbligo : lei è conosciuta anzitutto come traduttrice ; il suo impegno e la grande qualità del suo lavoro in quest'ambito sono riconosciuti e spesso ricordati. Questo riferimento costante alla traduzione la disturba, ora che è avvenuto il suo esordio come autrice, con i racconti de *In questa vita* ?**

Anna Ruchat : Mi sembra piuttosto naturale. Quando ho cominciato a scrivere, in gioventù, ho sentito chiaramente che mi mancavano gli strumenti, che un apprendistato mi era indispensabile. Avevo molte cose da dire, ma quando scrivevo il risultato era disturbato dalla vicinanza con la « vita vissuta », che appesantiva il testo. La traduzione ha preso il posto di questa difficoltà di scrittura. Mi sono iscritta all'Università di Milano, alla facoltà di medicina, ma dopo un anno ho deciso di trasferirmi in Germania, a Heidelberg. In quel periodo ho tradotto una *pièce* radiofonica di Albert Andersch e ho percepito chiaramente che – oltre a provare un vero piacere nell'affrontare una lingua che iniziavo a conoscere bene – questo mi consentiva di scrivere cose che erano in parte dentro di me. Questa sensazione è tornata potentemente, in seguito, traducendo l'autobiografia di Thomas Bernhard : scopro con stupore che, traducendolo, parlavo anche di me stessa. Devo ammettere di aver incontrato i libri giusti al momento giusto,

nel mio lavoro di traduttrice. E che ho sempre vissuto la traduzione come una sfida, scegliendo autori al di sopra dei miei mezzi per confrontarmi costantemente con nuove difficoltà: non penso di avere uno speciale talento di traduttrice, vedo costantemente i miei limiti ed è questo a stimolarmi. La mia carriera di traduttrice è dunque stata segnata dalla passione. Il punto culminante è stato certamente la grande traduzione dei *Diari* di Victor Klemperer: ho capito molto presto che avrei affrontato una scrittura del quotidiano e che sarebbe stato per me un viaggio testuale determinante. Mi ci sono voluti tre anni ed è proprio durante questo lavoro di lungo corso che la scrittura personale è tornata in superficie, fors'anche perché non stavo traducendo un'opera "letteraria", quanto piuttosto diaristica.

**La traduzione è stata dunque per lei una scuola di scrittura. Ma forse ha anche contribuito a mantenere la sua scrittura personale in una zona d'ombra? Fabio Pusterla afferma, ad esempio, di non potersi dedicare alla propria scrittura personale, mentre è impegnato nella traduzione di un altro poeta...**

Per anni ho creduto che nella vita avrei fatto solo questo: tradurre. A un certo punto provavo addirittura vergogna, rifiutavo tutto quel che mi era capitato di scrivere fino ad allora. Ma mi mancava una lingua, come ho detto: il fatto di essere cresciuta in Ticino è stato in questo senso determinante. Anche come traduttrice, mi sono talvolta trovata in difficoltà, soprattutto agli inizi, nei confronti dei redattori della casa editrice Adelphi, che avevano una più grande facilità nell'uso della lingua italiana. E' stato però anche un vantaggio: ero meno sicura di me ma avevo anche meno schemi linguistici predefiniti, il che mi consentiva una più grande libertà nel rendere la lingua tradotta. Specialmente con il tedesco, che ha una struttura sintattica molto lontana dall'italiano e che esige talvolta delle rotture di stile, delle libertà di traduzione. Devo in questo senso molto al fatto di essere svizzera: i miei nonni erano romandi e io stessa sono nata a Zurigo.

**Parliamo allora della lingua letteraria, anche se è difficile stabilire una distinzione netta con la lingua delle traduzioni. Diversi critici hanno notato che la sua scrittura è secca e fluida, che il lessico è preciso e le emozioni sono espresse con grande economia di mezzi. L'ombra linguistica della lingua tedesca, e specialmente dei suoi autori più amati, come Thomas Bernhard... Si riconosce in questa filiazione?**

Senza dubbio. Il vantaggio dell'aver iniziato a scrivere testi personali così tardi, è di aver potuto lasciar depositare dentro di me molte voci letterarie. Non posso dire però di riconoscermi in una scrittura "alla Bernhard" o "alla Klemperer" e non sono sicura che i parallelismi siano così evidenti. Mi sembra piuttosto trattarsi di una tela di fondo, tessuta di varie voci, su cui il tedesco ha lasciato la sua traccia. Questo dipende anche dalla mia predisposizione (direi quasi dalla mia passione) per il montaggio: utilizzo materiali disparati, assemblo brani testuali diversi. Siccome non scrivo con facilità molte pagine di seguito, lavoro a lungo sui dettagli, sulla densità della frase, il che comporta una certa lentezza nella scrittura. Si aggiunga a questo che prediligo il lavoro di memoria a partire dalle immagini. Il mio punto di partenza non è la storia, ma l'immagine. E questo comporta, alla fine del processo creativo, un vero e proprio montaggio. Mi sembra dunque di trovare un collante tra le varie immagini che compongono il mio testo proprio in questo deposito di scritture altrui (e non unicamente attraverso la traduzione): è una vera e propria tecnica, che mi permette di costruire passo dopo passo i miei testi. Per spiegarvi fino a che punto l'immagine mi guida, potrei citare la mia prima plaquette di poesia – pubblicata qualche anno fa dalla Stamperia Veladini di Lugano. Durante l'inverno avevo fotografato una fila di pioppi lungo le rive del fiume Ticino, a Pavia, e a

queste immagini ho semplicemente aggiunto tre poesie, come in un collage.

**Ritroviamo la tecnica del collage testuale nello spettacolo che ha lei composto in memoria della Shoah, utilizzando brani di Klemperer e di altri autori. Questa pratica teatrale, spesso utilizzata, si ispira chiaramente alle correnti post-moderne. Si riconosce in una scrittura post-moderna ?**

Ho appena finito di tradurre i testi politici di Thomas Mann, dedicati alla persecuzione ebraica. I ricercatori hanno potuto dimostrare fino che punto Mann, nei suoi saggi, citasse altri autori : secondo i loro calcoli le *Considerazioni di un apolitico*, i diari degli anni della Grande Guerra, sono composti per l'80% di citazioni. Nello stesso periodo, Walter Benjamin formulava l'idea che il migliore libro possibile fosse un libro composto unicamente di citazioni. In fondo, che altro facciamo, scrivendo, se non proprio citare ? Il mio è dunque un lavoro forsennato – un lavoro più che un lavoro – su materiali preesistenti, che non voglio nascondere. Mi piace piuttosto farne buon uso.

**Eppure, nei suoi testi, non siamo di fronte unicamente a una giustapposizione di immagini e materiali testuali : la narrazione è condotta con maestria, con una vera e propria drammaturgia che lega episodi ed epoche diverse...**

Questo perché il gioco delle citazioni e delle fratture, in fin dei conti, non è altro che un modo per diluire la densità delle immagini sottese alla storia che voglio raccontare. O forse di trovare una giusta distanza, rispetto a emozioni troppo forti che ho provato. Prendiamo come esempio un mio nuovo progetto letterario, che porta il titolo di lavoro *Il male minore* [pubblicato nel 2006 dalle Edizioni Franco Beltrametti, N.d.R.] : si tratta di diverse storie di donne alle prese con la separazione. Ho iniziato a lavorarci mentre intraprendevo la traduzione dei *Diari* di Klemperer : il tema della vittima e del carnefice ha dunque innervato profondamente il mio lavoro. Di fronte a una situazione di rottura personale, non ho potuto esimersi dal domandarmi quale fosse il mio ruolo, di vittima o carnefice appunto. Ho allora deciso di rileggere le lettere dal carcere di Antonio Gramsci, durante il lungo periodo della sua prigionia (1926-37) ; e quelle di Rosa Luxemburg, assassinata nel 1919. Sono rimasta molto colpita dalle lettere strazianti in cui Gramsci rifiutava una domanda di grazia per ragioni politiche, ma anche perché si sentiva legato alla prigione al punto da non poter concepire una vita fuori di essa. Gramsci scriveva alla nuora Tatiana : “*Non voglio niente ; se mi porti delle calze, che siano grigie*” ; ormai non credeva più alla vita. Scrivendo la mia storia – organizzata anch'essa in forma epistolare e dando ai personaggi i nomi di Rosa e Antonio – non ho utilizzato la storia di Gramsci ; ma quella lettura e l'uso delle citazioni mi ha consentito di sentire profondamente l'atmosfera della prigione ed anche il dolore profondo di chi ne è escluso. E' stato un modo per trovare la giusta distanza.

**Questo dà spesso l'impressione che i personaggi e le storie vengano fatti passare attraverso una specie di prisma : nei suoi racconti, le voci, le vicende, le citazioni e le allusioni s'intrecciano dando al lettore una sensazione strana, come se si trovasse all'incrocio tra vari sentieri narrativi. Questa molteplicità di voci è il risultato anche dei molti autori finora da lei tradotti ?**

Non solo degli autori tradotti, ma anche di quelli letti, soprattutto in ambito tedesco. Penso in particolare alle novelle di Melita Breznik, che mi hanno particolarmente influenzato : quest'autrice utilizza nei suoi testi una tecnica molto particolare, cambiando spesso voce o prospettiva nel corso di un unico racconto. Questa possibilità mi è molto

piaciuta, perché mi ha liberato dall'obbligo di un unico punto di vista narrativo. Ho ritrovato la stessa attitudine nel romanzo *Einer [Uno di qui]* dell'austriaco Norbert Gstrein, un libro che ho tradotto nel 1994, nel quale era talvolta difficile capire chi stesse parlando, nella sarabanda incessante di cambiamenti del punto di vista.

**Qual è allora il suo rapporto con il realismo, con la possibilità di “dire” il reale, nell'affastellarsi di queste voci multiple e delle citazioni testuali ?**

Ho sempre voluto raccontare le cose che avevo vissuto in prima persona ; sono totalmente incapace di scrivere qualcosa che non ho sperimentato personalmente. Questa posizione implica per me la sfida di riuscire a raccontarmi, di accettare la mia storia come “narrabile”. Ed è il vero centro del problema : la nominabilità delle cose della vita. Profondamente iscritta nella mia storia, c'è – fin dall'inizio – la morte di mio padre. Mio padre è morto in un incidente aereo, nove mesi dopo la mia nascita. Era giovane e bello e tutto per lui è finito in pochi istanti : ecco l'indicibile. Tutta la mia infanzia è riempita da questa enorme presenza della morte e del suo tabù. Ci è voluto un lungo lavoro per arrivare a trovare uno spiraglio nel quale scivolare, per guardare in faccia la mia storia. Un lavoro che ha dovuto passare per la Shoah di Klemperer (raccontata con la quotidianità di un diarista), attraverso la disperazione di Berhard. Cercavo la libertà di dare un viso a questa realtà innominabile ; di trovargli un senso, seppure frammentario. Molti anni dopo, la mia primogenita è morta a poche ore dalla nascita. Paradossalmente, questo lutto è stato anche una catarsi, perché si trattava di una morte mia, che avevo il diritto di nominare : l'ho dunque raccontata nel primo racconto di *In questa vita*, che è stato anche il primo testo che ho scritto, nel momento in cui ho osato di nuovo farlo in prima persona. Queste morti – e le altre nel libro, e le altre che ci accompagnano – sono a tal punto assurde che si corre il rischio di chiedersi, come fa uno dei personaggi, “*che senso aveva, se era solo questo ?*”. In fin dei conti, il mio lavoro letterario cerca di ridare senso, seppur frammentariamente, a queste fini tragiche. Di restituire una vita a questi morti che sono talvolta ben più vivi dei vivi. Ecco perché ho deciso di intitolare il mio primo libro *In questa vita*. Come ne *I sommersi e i salvati* di Primo Levi, un autore che mi ha profondamente segnato. E' come se, ancora una volta, il passaggio attraverso la Shoah mi avesse dato il “permesso” di scrivere in modo realista, dal momento in cui scrivere significa infrangere il tabù fondamentale della morte, in senso autobiografico.

**Scrivere è dunque osare raccontare e raccontarsi ?**

Chiaramente il lettore è libero di decidere se sta leggendo la mia storia o “una” storia. Nella traduzione e nella scrittura letteraria, penso che la posta in gioco sia proprio questa : ai due estremi dell'adesione totale o della trasfigurazione letteraria, lo scrittore cerca sempre di trasmettere un frammento del reale. Si tratta di un'esigenza etica fondamentale. Ma non bisogna ingannarsi : il realismo non consiste in una copia perfetta del reale (ma esiste, in fondo, il reale, al di fuori di noi ?), quanto piuttosto nell'essere fedeli a un vissuto profondo, a una verità interiore. Quando scrivo, parto dunque da una sorta di iperrealismo della sensazione e dell'immagine : costruisco un tessuto a partire da una verità “prima”, da una “mia” verità : è il mio ancoraggio, la mia adesione al reale, l'onestà del sentire.

*Pierre Lepori*

### En bref et en français

« *Profondément inscrite dans mon histoire, il y a – au début – la mort du père. (...) Toute mon enfance est emplie de cette énorme présence de la mort et de son tabou. Il m'a fallu un long travail pour arriver à trouver un soupirail dans lequel me faufiler, pour regarder mon histoire en face* ». Dans l'entretien accordé à *Feuxcroisés* en 2006, Anna Ruchat expliquait les raisons de ses débuts littéraires tardifs, après une longue activité de traductrice d'auteurs marqués par le deuil et la Shoah, tels Victor Klemperer ou Paul Celan. Si les nouvelles d' *In questa vita* (Casagrande, 2004) tournaient déjà autour du thème de la perte et de l'absence, c'est dans ce nouveau livre ( *Volo in ombra* ) que Ruchat ose plonger dans le trou noir autobiographique (antimatière de toute son œuvre et peut-être de la littérature en soi), par une quête douloureuse. Le livre présente la même histoire sous trois angles différents : dans une première partie, nous suivons l'enfance de Sofia (double narratif de l'auteure), petite fille qui n'a même pas droit à la douleur ( « *cette douleur est un larcin et Sofia ne veut pas l'éprouver* » ) ; dans la troisième, Ruchat assume le « je » autobiographique, en relatant l'enquête qui lui a permis de retrouver les détails de la mort du père. Entre ces deux chapitres, le père défunt prend la parole, en racontant les derniers instants tragiques et dilatés de sa vie interrompue en plein vol.

\*\*\*

### Kurz und deutsch

“ *Tief in meiner Geschichte eingeschrieben, ist - von Anbeginn - der Tod meines Vaters. [...] Meine gesamte Kindheit ist ausgefüllt von der enormen Präsenz des Todes und seines Tabus. Eine sehr lange Arbeit war nötig, um eine Lücke zu finden, in welche hineinschlüpfen und meiner Geschichte ins Auge schauen zu können* ”. In einem Interview, das in «Feuxcroisés» Nr. 8, 2006 erschien, erklärte Anna Ruchat die Gründe ihrer langen Lehrjahre als Übersetzerin, welche zu ihrem späten und beeindruckenden Début als Autorin mit der Publikation der Erzählungen *In questa vita* geführt haben (Casagrande, 2004). Dieses autobiographische Ereignis aus dem dunklen Loch herauszuholen - Antimaterie eines Werkes oder gar der Literatur selbst - ist die schmerzliche Aufgabe des neuen Buches, *Volo al buio* [Flug im Dunkeln]. Der Band ist in drei Sektionen aufgeteilt: in der ersten wird das autobiographische Ich dank einer narrativen Verwandlung durch ein Mädchen ersetzt, welches kein Recht auf den Verlustschmerz zu haben scheint ( “ *quel dolore è un furto e Sofia non vuole sentire* ” ) und in der bereits tragische Fundstücke wie Risse in der Narration auftauchen (das eiskalte Protokoll des Flugzeugabsturzes). Im dritten Teil schlüpft Ruchat in ein historisiertes Ich hinein und berichtet über die von ihr geführte Untersuchung über den Tod des Vaters, über die Pflicht der *memoria* und der Vergegenwärtigung. In der mittleren Sektion übernimmt der "Abgestürzte" selbst das Wort, in den letzten, ausgedehnten, tragischen Augenblicken seines Lebens im Flug.