



Publif@rum 13, 2010

Variations autour d'Agota Kristof

Riccardo BENEDETTINI

La 'trilogia' di Agota Kristof e gli elementi del mostruoso

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Riccardo BENEDETTINI, *La 'trilogia' di Agota Kristof e gli elementi del mostruoso*, Variations autour d'Agota Kristof, Publifarum, n. 13, pubblicato il 2010, consultato il 16/10/2019, url: http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=176

Editore Publifarum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Univerità di Genova)

<http://www.farum.it/publifarum/>

<http://www.farum.it>

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?art_id=176

Document généré automatiquement le 16/10/2019.

La 'trilogia' di Agota Kristof e gli elementi del mostruoso

Riccardo BENEDETTINI

Abstract

The subject proposed in this paper is the analysis of the monster-element in Agota Kristof's "trilogy". The monster motif can be found in the moments of transition, where facts repeat themselves through a story that is made expression of an eternal truth in the human condition, thanks to the alienating stylization and the loss of space-time identity.

Agota Kristof vive immersa nell'epoca contemporanea ma con lo sguardo costantemente rivolto al passato e con solo poche aperture apocalittiche sul futuro: tener conto di questo contesto "storico" chiarisce e spiega la creazione mostruosa nella "trilogia" – che va a toccare via via la Burocrazia, la Città, il Potere –, nonché ricordare la volontà dell'autrice di rifarsi alla scrittura infantile, una forma d'arte in cui i mostri occupano spesso un posto di rilievo. Leggendo l'opera di Kristof si è infatti portati subito a rendersi conto della presenza di un motivo costante, presente in aspetti e in momenti di volta in volta differenti, ma che crediamo di poter sintetizzare in una formula: l'uomo, immerso in una storia che continuamente si compie attraverso rovine e terrori, educa se stesso alla scuola del dolore, consapevole che, quando non ci sarà più niente da imparare, le sofferenze non solo continueranno ma, quasi pura ironia, si abatteranno su di lui con ancora maggiore violenza. Posto di fronte all'assurdo, o perlomeno all'incomprensibile, l'uomo non sembra farsi più alcuna domanda né credere al futuro. Per Kristof questo "mostruoso" della condizione umana non trae origine tanto dai dolori patiti quanto dalla presa di coscienza di come per l'uomo non ci sia più alcuna meta ma solo l'abisso del vuoto. Non è tutto terribilmente senza senso che non vale la pena di vivere? E non sono diventati carta straccia i Dieci Comandamenti? Alla santa formulazione «Non uccidere», non si è forse sostituita la constatazione: «Tout le monde tue»¹

Ci siamo già dedicati in un lavoro su *Le Monstre* di Agota Kristof allo studio del mostro, essere duale e discontinuo, con l'intento di riconoscere che dietro la *fiction* mitica e menzognera della *pièce* si rivela il tentativo del Comunismo di costruire un muro per lasciare fuori dal proprio dominio il "male" della felicità.²

Muovendo da alcune considerazioni sui rapporti che intercorrono tra l'opera teatrale di Kristof e il pensiero di Fëdor M. Dostoevskij e quello di Georges Bataille, abbiamo evidenziato il legame tra realtà contemporanea (l'attualità) e scrittura, il quale implica conseguenze nelle successive opere narrative dell'autrice, e messo in luce che questo Mostro, creatura mitica e seduttivamente ricoperta di splendidi fiori profumati, è fatto per dare la morte o per riceverla, senza alternative: il Mostro è spesso considerato nemico del Bello ma nemmeno le dittature ideologiche possono governare con il solo terrore. Si sono inoltre individuate alcune relazioni tra la mostruosità e la creazione drammaturgica: figura rituale di passaggio, capace di esprimere la violenza delle origini, il Mostro ci è parso una possibile rappresentazione dell'evangelica trasformazione dell'istante e il suo orrore, tematica importante per la conoscenza di questo teatro e uno dei cardini orientativi della riflessione sulla condizione dell'umano da parte della scrittrice.

L'argomento qui proposto consiste nel seguire le orme del mostruoso nella "trilogia" di Agota Kristof. Ci si potrebbe domandare se la "lettura" più pertinente per rendere conto di questa analisi sia di ordine letterario (una specie di cumulo di schede esemplificative) o di ordine biografico (l'esperienza dell'esilio vissuta in termini di tragedia personale). Ci sembra che mantenere la traccia dei due movimenti sia tutto sommato il commento migliore per riconoscere, nella produzione kristoffiana, i problemi "reali", storici, concettuali, letterari e mitici che, nelle loro varie e discontinue facce, ne rappresentano la continuità dell'insieme. Non crediamo di allontanarci molto, se non all'altezza di sguardo, certo più modesta, dalle considerazioni di Rosanna Gorris Camos nel suo «Da Sefarad a Zarphath: i fantasmi dell'esilio, da Primo Levi ad Agota Kristof»³ primo tentativo di mettere in luce che, nella letteratura di Kristof, «nemmeno più i bambini "vanno in paradiso"». «Per eccesso di dolore», scrive la studiosa, i bambini possono diventare «mostri feroci», capaci di oltrepassare «le frontiere del bene e del male» e di precipitare «nel fondo, nell'abisso, buio della vendetta, del Male, dell'assassinio, luogo di non ritorno, da cui non c'è più via d'uscita se non la morte o la scrittura»⁴

Il motivo del mostruoso è inserito nei momenti di passaggio (tra la coppia gemellare e l'individuo, l'infanzia e l'età adulta, l'uomo e l'animale, il bene e il male, il bello e il brutto, l'assassino e l'assassinato, l'interno e l'esterno, tra il tempo presente

e un'altra categoria temporale, legata alla favola e al mito), dove i fatti si ripetono attraverso una storia che, per la stilizzazione straniante e la perdita di identità spazio-temporale con cui è presentata, si rende intelligibile espressione di una realtà della vita umana che è di tutti i tempi.⁵

Si tratta del contrasto, in chiave allegorica, che trae spunto da alcuni versetti del «Carme Finale» del *Qoel*: «Ricordati del tuo Creatore nei giorni della tua giovinezza, prima che vengano i giorni tristi e giungano gli anni di cui dovrai dire: “Non ci provo alcun gusto”, prima che si oscuri il sole, la luce, la luna e le stelle e ritornino le nubi dopo la pioggia» (12, 1-2). Menzionato dal vecchio curato della *Preuve*, il passo è riconosciuto e ben ricordato da Lucas il quale, se da bambino sapeva «par cœur des pages entières de la Bible» (238; GC: 81), ora afferma: «J'ai beaucoup de travail. Et j'ai d'autres livres à lire». Quando gli uomini non sono altro che «des brebis égarées dans un monde abominable, eux-mêmes victimes de notre époque pervertie» (GC: 131), quando i corpi «sani e pasciuti» *Salmo* 72, 74) dei ricchi respingono, con ingiusta prepotenza, i corpi dei poveri, giudicati dissimilmente «sales» e pieni di «maladies répugnantes» GC: 99), ecco che, «per il dilagare dell'iniquità – dice il Signore –, l'amore di molti si raffredderà» (*Mt* 24, 12). «Il n'y a aucun amour et aucune bonté en moi» P: 238), afferma il solitario Lucas, frase che riconosceremo essere espressione di un conflitto mostruoso e insolubile.⁶

Gli elementi del mostruoso nella «trilogia» si motivano innanzitutto sui cambiamenti dello spazio referenziale attorno ai personaggi. In questo senso succede qualcosa di analogo a quanto Corrado Bologna scrive per il *Libro delle mirabili difformità*: «I corpi si sdoppiano, si sfaldano, ammiccano, sempre più s'allontanano dalla loro forma, si rendono difformi, s'accostano con rapinose fusioni di membra al confine dell'inorganicità. Eppure qualcosa in loro (almeno la repulsione e la stramberia) li dice ancora umani, e solo camuffati, o mal cresciuti, oscillanti fra questo mondo e *Wonderland*»⁷

Questi mutamenti simboleggiano un'azione portata avanti all'interno della duplice prospettiva del *qui* e dell'*altrove*.⁸ Se il *qui* è legato al momento della scrittura, inizio e conclusione si polarizzano sulla ricerca continua, da parte dei protagonisti, di «avoir la paix, pour écrire» TM: 403), obiettivo che, in *La Preuve*, porta addirittura Victor ad assassinare la sorella Sophie, e lo vedremo. L'*altrove* si scandisce invece sulla base della netta separazione tra un passato felice, quando «le soleil, le vent, la nuit, la lune, les étoiles, les nuages, la pluie, la neige, tout était merveille. Nous n'avions peur de rien. Ni des ombres ni des histoires que les adultes se racontaient. Des histoires de guerre» (TM: 430), e un avvenire perfettamente indifferente, perché non c'è più via di scampo: «Tous les savants le disent ... Que la terre est foutue. Et qu'il n'y a rien à y faire. C'est trop tard» (TM: 368). «Pourquoi faut-il absolument faire quelque chose?», chiede Claus a Peter TM: 401).⁹

Proprio Claus infatti dà voce, in maniera decisiva, alla discontinuità tra il passato e il presente:

Autrefois, quand je suis arrivé ici, c'était une petite ville charmante avec son lac, sa forêt, ses vieilles maisons basses, ses parcs nombreux. Maintenant, elle est coupée du lac par une autoroute, sa forêt est saccagée, ses parcs ont disparu, de hauts bâtiments neufs l'enlaidissent. Ses vieilles rues étroites sont encombrées de voitures jusque sur les trottoirs. Les vieux bistrotts sont remplacés par des restaurants sans style ou par des self-services où on mange en vitesse, parfois même debout. (TM: 361)

Da questo passo risultano chiare alcune caratteristiche essenziali del mostruoso presente ovunque nella nostra epoca: la distruzione della natura, le strade, le automobili, le operazioni commerciali che tendono alla creazione di una mitologia legata al culto di nuovi rituali. I mostri, lo sappiamo, vivono soprattutto in terre lontane o poco conosciute, e da qui si muovono per portare il disordine nel nostro mondo.¹⁰

Il pericoloso potere di cambiamento esercitato sull'universo quotidiano – lacerazione centrale già in *Le Monstre*, in *La Route* e in *La Clé de l'ascenseur*¹¹ – trova un'affermazione tenace in alcune domande formulate nelle prime pagine del *Troisième Mensonge*:

J'allume une cigarette, je m'assieds devant la fenêtre, je regarde la nuit descendre sur la ville. Sous ma fenêtre, un jardin vide, avec un seul arbre déjà dénudé. Plus loin, des maisons, des fenêtres qui s'allument de plus en plus nombreuses. Derrière les fenêtres, des vies. Des vies calmes, des vies normales, tranquilles. Des couples, des enfants, des familles. J'entends aussi le bruit lointain des voitures. Je me demande pourquoi les gens roulent, même la nuit. Où vont-ils? Pourquoi? (350)

La testimonianza di questa inquietudine è provata anche dal contrasto tra la situazione di immobilità della voce narrante rispetto all'avanzare della macchina che, da mezzo creato per servire l'uomo, finisce per diventarne uno dei mostri dominatori. Scrive Roland Barthes che «il ne faut pas oublier que l'objet est le meilleur messenger de la surnature: il y a facilement dans l'objet, à la fois une perfection et une absence d'origine, une clôture et une brillance, une transformation de la vie en matière (la matière est bien plus magique que la vie), et pour tout dire un silence qui appartient à l'ordre du merveilleux»¹²

Bloccare il funzionamento della macchina significa però sopprimere il futuro, cioè ridurre l'uomo in una condizione di infermità,

farne un morto prima del tempo, un essere che sembra muoversi a proprio agio solo nello spazio circoscritto dei cimiteri:

Nous montons au cimetière, nous nous asseyons dans l'herbe jaune. Tout est pourri aux alentours, les croix, les arbres, les buissons, les fleurs. Mon frère, avec sa canne, remue la terre, des vers blancs en sortent.

Mon frère dit:

- Tout n'est pas mort. Ces choses-là sont vivantes.

Les vers grouillent. Leur vue me soulève le cœur. Je dis:

- Dès qu'on réfléchit, on ne peut pas aimer la vie.

Mon frère, avec sa canne, me relève le menton:

- Ne réfléchis pas. Regarde! As-tu déjà vu un ciel aussi beau?

Je lève les yeux. Le soleil se couche sur la ville.

Je réponds:

- Non, jamais. Nulle part ailleurs.¹³

(*TM*: 349)

Stando a questo sogno (inutile ricordare che i sogni, e tutte le altre manifestazioni non razionali dello spirito, sono uno dei luoghi privilegiati in cui si manifesta, con meno censura, il mondo oscuro), la vita umana è paragonata all'immagine dei vermi, il cui attivo «grouillement» diventa causa di orrore per uno dei fratelli (il senso di nausea fisica, lo sappiamo, è una costante nell'opera). Il solo elemento di parziale serenità aderisce alla descrizione del cielo dell'amata cittadina abbandonata da tempo. Il testo porta facilmente a rincontrare le direttrici già riconosciute della distinzione rigorosa tra il passato felice e l'avvenire mostruoso. Questa città, afferma Peter nella *Preuve*, «possède un pouvoir sur l'âme. Quand on y a habité une fois, on ne peut pas ne pas y revenir» (280), un influsso che ha contagiato l'assassino Victor, «... la petite ville lointaine, le lieu idéal que je n'aurais jamais dû quitter» (301), e la moglie dell'insonne Michael, uccisa per ordine del Potere: «Elle prétendait que nulle part au monde n'existaient des couchers de soleil aussi merveilleux que dans cette ville, nulle part ailleurs les couleurs du ciel n'étaient aussi éclatantes et aussi belles» (269). E in *Le Troisième Mensonge* leggiamo: «Je ne sais pas comment je vais faire, mais je ne veux pas retourner dans l'autre pays, je dois rester ici, je dois mourir ici, dans cette ville» (388). Si trova racchiusa in questa visione di quanto un tempo si sia stati felici la promessa di voler limitare il campo di azione della morte. Ma ecco, attraverso il gioco delle sovrapposizioni spazio-temporali, dei ripetuti *mensonges* sui quali si vuole scrivere la storia, finendo però per fare ancora della letteratura, che un altro «dialogo» tra i fratelli suona nei termini di una condanna senza appello:

Je me couche et avant de m'endormir je parle dans ma tête à Lucas, comme je le fais depuis de nombreuses années.

Ce que je lui dis, c'est à peu près la même chose que d'habitude. Je lui dis que, s'il est mort, il a de la chance et que j'aimerais bien être à sa place. Je lui dis qu'il a eu la meilleure part, c'est moi qui dois porter la charge la plus lourde.

Je lui dis que la vie est d'une inutilité totale, elle est non-sens, aberration, souffrance infinie, l'invention d'un Non-Dieu dont la méchanceté dépasse l'entendement (*TM*: 471).

In questo incubo vissuto, *quali* sono i mostri? Il totalitarismo ispeziona i vivi quasi fossero dei morti, con lo stesso distacco con cui da un lato cambia il nome delle strade («...le nom de la rue, ça change tout le temps. Ils baptisent et débaptisent les rues sans cesse», *P*: 213), dall'altro si «scusa» per gli errori compiuti, con l'impegno che essi «ne se produiront plus» *P*: 252). Impersonali portatori di morte (*ils*, ripete ostinatamente Clara, in pieno delirio), gli uomini del regime, carnefici e vittime a un tempo (si pensi al personaggio di Peter o alla fuga oltre la frontiera, sotto gli occhi dei compagni, del soldato incaricato di recuperare un corpo ucciso da una mina), sono una possibile raffigurazione di questo Mostro. Lottare contro la morte che ad esso si accompagna (*Le Monstre*) comporta una ricreazione della morte stessa, che così entra di continuo nella storia, quasi in una sviluppata farsa macabra. Rivolgersi alla medicina (*La Clé de l'ascenseur*), alle macchine (*La Route*), diventare un morto-vivente («On dit qu'il se cache dans la forêt et qu'il vient rôder dans les rues de la ville après la tombée de la nuit», *P*: 324), un animale («Je sais que ton frère se cache dans la forêt. Je l'ai vu parfois de loin. Il vit comme un animal sauvage. Il s'est fait des habits avec des couvertures militaires, et il marche nu-pieds même en hiver. Il se nourrit d'herbes, de racines, de châtaignes et de petits animaux. Il a les cheveux longs et gris, sa barbe est grise aussi. Il possède un couteau et des allumettes, il fume des cigarettes qu'il roule lui-même, ce qui prouve qu'il entre en ville parfois, la nuit», *TM*: 390), significa in conclusione trasformare noi stessi in altrettanti mostri. Nella *Preuve*, la franchezza brutale («Veux-tu ou non que je le noie?», 195) e la sessualità debordante («Lucas l'attrape par les cheveux, la traîne dans la chambre, la renverse sur le lit de grand-mère et la prend en lui mordant la nuque», 201) di Lucas, sorta di compensazione alla sua mutilazione sociale («Je vis seul», 190), finiscono per farne un personaggio ibrido («"Idiot", si vous le pouvez. J'ai eu un traumatisme, je ne suis pas tout à fait normal», 191), partecipante di due universi, il Mostro dalla *conmixtam naturam*. Riconosciute queste assimilazioni, parti integranti del mostruoso, come «supporter l'insupportable solitude» *TM*: 389)? Come può l'uomo far fronte alle conseguenze di ogni sua scelta?

Per meglio comprendere i meccanismi che sono alla base del mostruoso nella "trilogia" partiamo proprio da queste due domande. Vittime di ferite inguaribili che col tempo possono «diminuer, s'estomper, [...] mais non pas disparaître» *P*: 273), i personaggi di Kristof reagiscono ai mostri, con i quali sono costretti a convivere, in modi diversi: alcuni, credendosi in un sogno, smettono di dormire (Grand-Mère, Clara, Mathias, Lucas T., l'«insomniaque» Michael); la delusione ne spinge altri a cercare un rifugio nell'alcol (Grand-Mère, Claus T.) o nella follia (la madre di Bec-de-Lièvre, Clara, la Madre in *TM*), che si afferma a ragione «une maladie comme une autre» *TM*: 440); altri ancora, per deviare lo sguardo dalle atrocità commesse sugli uomini, si suicidano (Bec-de-Lièvre e la madre, Mathias) o si fanno esecutori di omicidi (i gemelli, Grand-Mère, l'ufficiale straniero, Victor, la Madre). I risultati della valutazione fanno osservare che molti protagonisti dei romanzi rientrano in uno di questi gruppi da noi individuati. In particolare si nota che, aumentando le esperienze di vita, si accresce al contempo, in maniera esponenziale, la presenza di uno stesso personaggio all'interno di ogni singolo gruppo. Solo pochi individui sono stati capaci di tener testa alla mostruosità, da intendersi dunque come manifestazione del disordine, e hanno saputo individuare l'unica salvezza possibile per l'uomo. I "salvati" hanno trovato un compagno nell'"invenzione" di un fratello («Meglio essere in due che uno solo», *Qo* 4, 9) e nella scrittura di un libro: «Un libro di memorie fu scritto davanti a lui per coloro che lo temono e che onorano il suo nome» *Ml* 3, 16).

Non abbiamo difficoltà a riconoscere nei tre romanzi una tipologia del mostro legata innanzitutto alla sua "forma", quindi al suo contrastante "comportamento". Ad essere toccati da queste caratteristiche, sulle quali si apre l'incancellabile differenza tra il mostro e l'uomo "normale", sono soprattutto i bambini. In *Le Grand Cahier* il padre dei gemelli afferma: «Ce n'est pas normal. Ils pensent ensemble, ils agissent ensemble. Ils vivent dans un monde à part. Dans un monde à eux. Tout cela n'est pas très sain. C'est même inquiétant» (28). Se il «raddoppiamento» che contraddistingue i fratelli rinvia ai vari miti sui gemelli e alla loro presunta mostruosità biologica,¹⁴

le azioni dei due, paradossalmente belli, ne fanno dei mostri per necessità: i gemelli ricattano («c'est monstrueux ... oui, il est déplorable que nous soyons obligé d'en arriver là», 70) ed uccidono, anche se non vorrebbero farlo («nous n'aimons pas ça. C'est pour cette raison que nous devons y habituer», 51), facendo il contrario di ciò che è abituale, considerato che «peu de gens font ce qu'il faut faire» (*TM*: 382). Essi dunque «non fanno il bene che vogliono ma fanno il male che non vogliono» *Rom* 7, 19). Da quando si rendono prematuramente conto di essere «corpo di peccato» *Rom* 6, 6), una carne da cui procedono «fornicazione, impurità, libertinaggio... e cose del genere» *Gai* 5, 19-21), i fratelli decidono di liberarsi da questo stato di prigionia (*Rom* 6, 19) sottoponendosi a una serie di *exercices* educativi, veri e propri riti iniziatici, sui parametri dei quali sappiamo dover essere interpretati tutti i loro successivi comportamenti e azioni.¹⁵

Stando a quanto da loro raccontato, all'uomo posto di fronte al Male non restano che due possibilità: fuggire o reagire. La reazione si conforma al detto «occhio per occhio e dente per dente» *Mt* 5, 38), consiglio dato dai gemelli a Bec-de-Lièvre, mostro dagli occhi cisposi e dal labbro leporino, che vedremo morire stuprata, finalmente felice per la conclusione data alla sua disperata e continua ricerca d'amore.

Nella *Preuve* è invece Mathias a rappresentare il mostro che continua a pensare e a soffrire in modo umano: il bambino deve la propria mostruosità («Il est bossu, contrefait. Il a des jambes trop maigres, un corps mal proportionné», 202) a dei difetti di nascita che lo costringono a camminare «à quatre pattes, comme les animaux» (207). Mathias non piange e non ride ma finisce per impiccarsi, all'età di sette anni e quattro mesi, perché geloso dell'amore che Lucas sembra rivolgere a Samuel, un bambino dai capelli biondi e dagli occhi azzurri, che gli ricorda il fratello perduto. In risposta alle offese fisiche dei compagni di scuola, gelosi della sua intelligenza, Mathias «l'araignée», «le bossu», «le bâtard» sostiene: «Les blessures physiques n'ont pas d'importance quand je les reçois. Mais si je devais en infliger à quelqu'un, cela deviendrait une autre sorte de blessure pour moi que je ne saurais supporter» (283). Questo contrasto tra il bene e il male (tra il bello e il brutto) trova un'ulteriore conferma nel comportamento della zia di Yasmine: se in un primo tempo la donna rifiuta con severità il deforme Mathias, chiamando in causa anche lo «châtiment de Dieu» (205), sappiamo che sarà poi lei a difenderlo dalle crudeltà degli altri bambini e ad offrirsi addirittura di riprenderlo con sé nella propria casa.

Nel *Troisième Mensonge* troviamo un ulteriore esempio di questa paradossale mostruosità: Claus T., *maintenant* alcolista e malato di angina pectoris, all'età di cinque anni è rimasto storpio per un incidente e si è visto costretto a dover imparare di nuovo a camminare. L'ospedale dove Claus è stato portato si trasforma, nella *prova menzognera* della narrazione, in un «Centre de rééducation» (352), in un «Hospice de vieillards» (365) e in un «Hôpital psychiatrique» (443), luoghi nei quali si operano dei tentativi di lotta contro la morte (nella *Preuve* Lucas aveva cercato invano di «raddrizzare ciò che è storto», *Qo* 1, 15).¹⁶

La difficoltà nella claudicazione è dunque un motivo ricorrente del mostro kristoffiano (dalla «castellana» inferma nella *Clé de l'ascenseur* all'orfano claudicante che è «sous la protection de toute la ville, et sous la protection de Dieu», di cui leggiamo nelle pagine conclusive di *TM*), esattamente come il comportamento del bambino che, a causa della propria solitudine ed assenza di amore, reagisce con crudeltà, facendosi gratuitamente cattivo verso i compagni e picchiando una «grand-maman» la cui dolcezza di modi rinvia, per contrasto, al comportamento abituale della «Grand-Mère» del *Grand-Cahier*.

Ma per essere un mostro non è indispensabile risultare fisicamente anormali. A conferma di questa dissimulazione del bene e del male, del bello e del brutto, per Kristof il vero mostro si nasconde spesso dietro ad aspetti che nulla hanno di tale carattere: si pensi alla forma più mostruosa di donna, la «sorcière» del *Grand-Cahier* che, di fronte al prossimo affamato e che chiede

qualcosa da mangiare (*Mt* 25, 35), con un gesto di estrema carità e pericolosa giustizia, fa cadere alcune mele per sfamare dei deportati, mentre la buona e bella «Servante» si diverte ad offrire loro del pane per poi subito ritirarlo. Tra le possibili proiezioni del mostruoso se ne ricordino alcune provenienti dai sogni dei protagonisti. Nella *Preuve*, «Clara se met à geindre. Ses yeux restent fermés, son visage est couvert de sueur, sa tête tourne de droite à gauche sur l'oreiller, elle murmure des mots incompréhensibles» (222). Al suo risveglio Clara dice a Lucas: «Ce n'est rien. C'est toujours le même cauchemar». Si tratta, lo sappiamo, dell'incubo in cui la donna rivive l'uccisione del marito: «Toutes les nuits. Mais seulement de son exécution. De Thomas heureux, vivant, jamais» (240). Il mostro politico, che le ha reso bianchi d'un colpo i capelli, costringe Clara a prendere ogni giorno dei medicinali, dagli effetti disastrosi sulla memoria, e le diffonde la paura nell'anima, «j'ai tellement peur. Tout le temps peur. Peur de tout le monde» (216), la stessa paura provata, sebbene per motivazioni diverse, dall'omosessuale Peter («la peur est en moi depuis l'enfance», 251)¹⁷

I mostri si sviluppano soprattutto nei «cauchemars» raccontati da Mathias, «toujours les mêmes, qui se répètent et hantent régulièrement ses nuits» (*P*: 264). Si tratta di cinque sogni: a) Mathias si lascia trasportare, felice, dalla corrente del fiume, finché qualcosa di non riconoscibile si avvicina e «ça explose et crie et hurle et aveugle»; b) Mathias, nonostante la paura, si avvicina ad una tigre che, con una zampata, gli strappa un braccio; c) su di un'isola deserta, Mathias è condannato a riempire e svuotare di sabbia una carretta, mentre tutto intorno, nella solitudine più completa, brillano solo le stelle; d) Mathias si perde per le strade deserte della città, incapace di ritrovare la via di casa e di riconoscere il luogo da cui proviene la voce della madre; e) l'albero nero del giardino, da morto, si rianima e, con la voce di Yasmine, chiama Mathias, finendo per prenderlo e strangolarlo tra i suoi rami secchi. Tutti questi simboli si ripresentano nella «trilogia» e in altri luoghi dell'opera di Agota Kristof: dalle passeggiate, spesso senza meta, dei protagonisti attraverso le vie della cittadina, alle stelle di cui *il faut avoir peur* (così vuole una *pièce* politica del 1977), agli alberi dei quali ci si chiede quanto tempo possano vivere rispetto agli uomini (*TM*: 364). Il mostruoso «quelque chose» che si avvicina e «qui fait peur» anticipa la «chose» di cui leggiamo in *Troisième Mensonge*: «Je n'ai pas encore trouvé le mot pour qualifier ce qui nous est arrivé. Je pourrais dire drame, tragédie, catastrophe, mais dans ma tête j'appelle cela simplement «la chose» pour laquelle il n'y a pas de mot» (460). Quanto alla tigre sdraiata «à côté du lit de l'enfant», essa sembra riflettere la condizione umana: per Kristof (come già per Adalbert Stifter) nell'uomo è presente una tigre che, se nella normale vita risulta addomesticata, può comunque risvegliarsi da un momento all'altro, portando con sé omicidio e distruzione.¹⁸

Questo animale (che si aggirerà libero nei sogni di *Hier*) si trasforma in un altro sogno raccontato in *TM*:

Je me retourne et je vois un puma à l'autre bout de la rue. Un animal splendide, beige et doré, dont les poils soyeux brillent sous le soleil brûlant.
Soudain, tout brûle. Les maisons, les granges s'enflamment et je dois continuer ma marche dans cette rue enflammée, car le puma, lui aussi, se met en marche et me suit à distance avec une lenteur majestueuse.
Où se réfugier? Il n'y a pas d'issue. Les flammes ou les crocs.
Peut-être au bout de la rue?
Cette rue doit se terminer quelque part, toutes les rues se terminent, débouchent sur une place, sur une autre rue, dans les champs, dans la campagne, sauf s'il s'agit d'une impasse, ce doit être le cas ici, une impasse, oui.
Je sens le halètement du puma derrière moi, tout près de moi. Je n'ose pas me retourner, je ne peux plus avancer, mes pieds s'enracinent dans la terre. J'attends avec effroi que le puma, enfin, me saute sur le dos, qu'il me déchire des épaules jusqu'aux cuisses, qu'il me lacère la tête, le visage.
Mais le puma me dépasse, continue son chemin, impassible, pour se coucher aux pieds d'un enfant qui est là, au bout de la rue, un enfant qui n'était pas là auparavant, maintenant il est là, et il caresse le puma couché à ses pieds. (348)

Nel brano si riconoscono vari elementi che contribuiscono allo sviluppo del mostruoso fin qui analizzato: la descrizione del felino, l'angoscia dovuta alla catastrofe che si avvicina, il senso di smarrimento avvertito nel camminare per le strade deserte, il sentirsi d'un tratto immobilizzati, la desiderata, nonché paradossale, attesa di una risoluzione, sebbene mortalmente feroce. Ma l'animale, come il leone nel *Fiore delle Mille e una Notte* di Pasolini, al contrario delle apparenze, non è pericoloso. Il suo padrone, un bambino che dice di essere «le gardien de l'éternelle jeunesse», afferma infatti:

Il n'est pas méchant, il est à moi. Il ne faut pas en avoir peur. Il ne mange pas les gens, il ne mange pas de viande, il ne mange que les âmes. (348)

A questa presenza, dai tratti poetici, è affidato il compito di indicare al sognatore il fratello perduto, colui che è fuggito perché la fuga era il solo modo per salvarsi dalla «bestia», mentre chi è rimasto (Lucas?) è diventato un'«âme errante» (*P*: 231). La già richiamata scena dei vermi connota, in maniera cupa, la narrazione a seguire, vale a dire il dialogo tra i due gemelli «ritrovati». La danza funebre del fratello innesca il ricordo degli infantili giochi sui tetti (l'immagine speculare di un bambino che salta fra i

tetti di alcune case è stata scelta, dall'editore ungherese Magvető, per illustrare la prima e la quarta di copertina del volume «Trilógia. A Nagy Fűzet / A Bizonyíték / A Harmadik Hazugság») e lascia il posto, nel sogno, ad un presente di morte:

Il lève les bras, il saute, il s'écrase sur les pavés de la cour juste à mes pieds. Je me penche sur lui, je prends sa tête chauve, son visage ridé dans mes mains, je pleure.

Le visage se décompose, les yeux disparaissent, et je ne tiens plus dans mes mains qu'un crâne anonyme et friable qui s'écoule entre mes doigts comme du sable fin. (350)

Il passo ben esprime la transitorietà dell'esistenza, quella trasformazione dell'istante e il suo orrore menzionata all'inizio di questo lavoro. Di fronte alle disgrazie, l'uomo peccatore («Oui, il y a un moyen de traverser la frontière: c'est de faire passer quelqu'un devant soi», GC: 169) si è reso un cadavere vivente (*Ephes* 2, 1; *Col* 1, 14): «Je ne sais plus comment continuer à vivre» (P: 183). Il teschio che diventa polvere tra le mani del protagonista stabilisce un legame con gli altri scheletri presenti nell'opera, gli stessi scheletri che, per Rosanna Gorris Camos, «sono gli emblemi agghiaccianti di una lacerazione, di un abbandono, di un esilio dentro l'esilio» 19 di quel *passaggio* in cui noi abbiamo riconosciuto il mostruoso. Una volta che, con l'aiuto del padre, i gemelli hanno disseppellito i corpi della madre e della sorellina, essi scrivono nel loro «grande quaderno»:

Plus tard, pendant des mois, nous polissons, nous vernissons le crâne et les os de notre Mère et du bébé, puis nous reconstituons soigneusement les squelettes en attachant chaque os à de minces fils de fer. Quand notre travail est terminé, nous suspendons le squelette de notre Mère à une poutre du galetas et accrochons celui du bébé à son cou. (163)

Gli scheletri ricompaiono nella *Preuve*, dove il deforme Mathias dice a Lucas di amarli per motivazioni che non lasciano dubbio alcuno circa la miseria della condizione carnale:

Je ne veux pas qu'on nous les prenne. Je les aime. [...] Surtout le bébé. Il est plus laid et plus petit que moi. Et il ne grandira jamais. Je ne savais pas que c'était une fille. On ne peut pas savoir quand c'est fait seulement d'os, ces choses. (244)

Durante un percorso che procede dal cancellare con fatica il ricordo dei «mots anciens» materni verso la rottura del corpo mostruoso di esseri identici perché *il fallait* imparare a vivere «l'un sans l'autre. Seuls» P 224), i gemelli si dedicano all'accurata pulizia degli «squelettes» familiari. Allegoria di quanto erano stati in vita, gli scheletri sono messi al sicuro insieme ai «cahiers» nel *galetas*, da dove sono in seguito spostati per essere nascosti dietro un teatrale *rideau* (P: 263; TM: 329; i quaderni saranno invece dati da Lucas a Peter).20

Il testo, e in questo senso si era parlato di farsa macabra, porta facilmente a riconoscere le principali caratteristiche di come i cadaveri siano ormai ridotti alla funzione di semplici accessori di scena, mentre i personaggi non sono più una realtà vivente ma delle marionette dal volto di fantasma, dei saltimbanchi più morti che vivi (i «clowns» del GC: 97), un pretesto per il compiersi delle opere distruttrici della morte.

Vorremmo, per concludere questo intervento, segnalare che nel «suicidio» di Bec-de-Lièvre, episodio dalla spiccata componente sacrificale, è possibile, ancora una volta, riconoscere il motivo del mostruoso, ora qui legato alla sessualità:

C'est elle qui les a appelés. Elle est sortie sur la route, elle leur a fait signe de venir. Ils étaient douze ou quinze. Et pendant qu'ils lui passaient dessus, elle n'arrêtait pas de crier: «Comme je suis contente, comme je suis contente! Venez tous, venez, encore un, encore un autre!» Elle est morte heureuse, baisée à mort. Mais moi, je ne suis pas morte! Je suis restée couchée là, sans manger, sans boire, je ne sais depuis combien de temps. Et la mort ne vient pas. Quand on l'appelle, elle ne vient jamais. Elle s'amuse à nous torturer. Je l'appelle depuis des années et elle m'ignore. (GC: 146)

L'opposizione confronta chi è morto e chi ancora non lo è. La morte della bambina è descritta dalla madre in termini che da un lato sono espressione del terrore provato e che dall'altro rappresentano la felice conclusione dell'incubo vissuto dalla figlia, cui la mostruosa fisicità del corpo costringeva ad una angosciante mancanza di eros e ad un disperato isolamento. Ma se nella "trilogia" la morte è una certezza, «les morts sont nulle part et partout» P: 244), ecco che essa si diverte a non mostrarsi proprio a coloro che, a causa di una vita priva di senso, la invocano per non sentire più nulla. Il gioco è sottolineato dall'ansioso bisogno della madre e dalla distaccata risposta del *monstrum* gemellare, «nous lui tranchons la gorge d'un coup de rasoir». E allora? Sarebbe giusto riflettere su come, dietro il senso di mostruoso panico che alla morte si accompagna, sia possibile percepire una punta di comico posposto (elemento spesso suggerito dalla stessa Kristof), una mascherata volontà di sdrammatizzazione, sorta di ironia "involontaria" tragicamente riconosciuta nella lunga *notte* del giovane Elie Wiesel: «Si marciava. Si aprivano delle porte, si chiudevano. Si continuava a marciare fra i reticolati elettrici. A ogni passo un cartello bianco con un teschio nero che ci guardava. Una scritta: "Attenzione! Pericolo di morte". Ironia: c'era qui un solo posto dove non si fosse in pericolo di morte?» [21](#)

Notes

[2.1](#) A. Kristof, *Le Grand Cahier. Roman*, Paris, Seuil, 1986, p. 86. L'edizione alla quale facciamo riferimento, e alla quale rinviano le pagine indicate dopo le citazioni, è quella del 1991, che riunisce in un unico volume i tre romanzi della «trilogia»: *Le Grand Cahier – La Preuve – Le Troisième Mensonge. Romans*, Paris, Seuil, 1991. Nelle note a seguire i titoli saranno rispettivamente segnalati con *GC*, *F*, *TM*, seguiti dal numero della pagina.

[2.2](#) R. Benedettini, «Il Teatro di Agota Kristof», *Versants*, 51, 2006, pp. 153-182.

[2.3](#) In P. Momigliano Levi e R. Gorris (a cura di), *Primo Levi testimone e scrittore di storia*, Atti del convegno «Giornate di studio in ricordo di Primo Levi», svoltosi a Saint-Vincent –Aosta- il 15-16 ottobre 1997, Firenze, La Giuntina, 1999, pp. 79-88.

[2.4](#) Ivi, p. 86-87. Il corsivo è nostro. Della studiosa si vedano inoltre: «La trilogie d'Agota Kristof ou la frontière du silence et de l'insupportable», *Studi di Letteratura francese*, («L'étranéité»), XXIV, 1999, pp. 97-115; «'Venus d'ailleurs': Agota Kristof et les autres», in M. Majorano (a cura di), *Le goût du roman*, Bari, Graphis, 2002, pp. 198-228.

[2.5](#) Sul mostro come intermediario di una transizione, cfr. A. Nastasi, «Le passage et le monstre. La création et la discontinuité», *Communications*, («Nouvelles figures du sauvage»), 76, 2004, pp. 147-158.

[2.6](#) L'analisi dei conflitti insolubili e distruttivi che caratterizzano i personaggi di Kristof e la loro comunicazione paradossale è quanto ci proponiamo di sviluppare in un prossimo lavoro.

[2.7](#) *Liber monstrorum de diversis generibus. Libro delle mirabili difformità*, (a cura di C. Bologna), Milano, Bompiani, 1977, p. 26.

[2.8](#) Sulla articolata e frequente sovrapposizione di questi piani, segno del 'disordine' della vita, non possiamo ovviamente fermarci in questa sede. Rinviamo al nostro articolo: «Le Grand Cahier di Agota Kristof fra storia e romanzo», *Il Confronto letterario*, no 38, 2002 – II, anno XIX – Nuova serie, p. 619-638, e allo studio di M. Bornand, «Pour une écriture de l'exil. Ch. Delbo, J. Améry, A. Kristof, A. Volodine», in L. Adert et E. Eigenmann (Études réunies par), *L'Histoire dans la littérature*, Actes du 2e Colloque de la relève universitaire suisse en études littéraires, Université de Genève, 6-7 juin 1997, Genève, Librairie Droz S.A., 2000, pp. 97-105.

[2.9](#) In varie interviste la scrittrice ha sostenuto di essersi pentita di aver lasciato l'Ungheria nel 1956, scelta cui ha fatto seguito una vita da esiliata. Si può vedere Cl. Devarrieux, «Agota Kristof a perdu son chat», *Libération*, 5 septembre 1991, F. Gambaro, «Io, Agota Kristof, passata dalla fabbrica al successo letterario», *La Repubblica*, 16 aprile 1998, Fr. Borrelli, «Agota Kristof. Esercizi di resistenza al dolore», *Alias. Supplemento de Il Manifesto*, 9 gennaio 1999, e di chi scrive «La passione di Agota», *Diario*, della settimana dal 27 luglio al 2 agosto 2001, pp. 88-91.

[2.10](#) Su questi aspetti, cfr. Cl. Kappler, *Le monstre. Pouvoir de l'imposture*, Paris, PUF, 1980. Di Kappler sarà utile consultare anche *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980 e *Apocalypses et voyages dans l'au-delà*, Paris, Les Editions du Cerf, 1987.

[2.11](#) Per un'analisi di questi elementi, si rinvia al nostro lavoro (*Versants*, 2006).

[2.12](#) «La nouvelle Citroën», in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp. 140-141.

[2.13](#) «Il se promenait dans les rues obscures de la ville et dans le cimetière. Il disait que le lieu idéal pour dormir, c'était la

tombe de quelqu'un qu'on avait aimé» (P: 323) e «Fin septembre, je rencontre Antonia au cimetière. J'ai enfin trouvé la tombe. J'apporte un bouquet d'œillets blancs, les fleurs préférées de mon père. Un autre bouquet est déjà posé sur la tombe. Je pose le mien à côté de l'autre» (TM: 465).

? 14 Su questo aspetto si può vedere H. Müller, «Les jumeaux, mythe et modernité. Le motif des jumeaux dans la "Petite Fadette", chez M. Tournier et A. Kristof», in *George Sand au-delà de l'identique*, Actes du XIIIe Colloque international de Hannover, luglio 1997, pp. 175-198.

? 15 Cfr. R. Benedettini, «'Mise en écriture / mise en scène' della sessualità ne *Le Grand Cahier* di Agota Kristof», *Versants*, 43, 2003, pp. 135-161.

? 16 Alla mostruosa città si contrappongono gli ambienti asettici ospedalieri. Così, nelle *pièces*, l'ordinata casa del giudice Bredumo si alterna alla sporca prigione, e la chiave nelle mani del Marito medico (che è la chiave della vita o della morte) rende possibile il passaggio dalla lontana e rumorosa città alla stanza circolare, dove si trova rinchiusa la Moglie.

? 17 Cfr. C. Bologna, *op. cit.*, p. 39 e n. 1 pp. 74-75.

? 18 Sulla valenza sessuale dell'animale ci siamo altrove soffermati (*Versants*, 2003). Per una possibile interpretazione dei sogni, cfr. R. M. M'Ésavage, «Écrire la cruauté: songe et mensonge dans les romans d'Agota Kristof», *Francographies*, n. 2, Nouvelle Série, 1993, pp. 63-75.

? 19 «Da Sefarad a Zarpath...», *art. cit.*, p. 89.

? 20 Sul valore emblematico di questo assemblaggio degli scheletri, e sulla loro conservazione in un luogo alto, si è soffermata M. Moser-Verrey, «La mémoire de l'histoire chez quelques écrivaines romandes des années 80», *Présence francophone*, 41, 1992, pp. 97-113: p. 105.

? 21 E. Wiesel, *La Notte*, Firenze, La Giuntina, 2004, [1958]1, p. 45.

Pour citer cet article :

Riccardo BENEDETTINI, *La 'trilogia' di Agota Kristof e gli elementi del mostruoso*, Variations autour d'Agota Kristof, Publifarum, n. 13, pubblicato il 2010, consultato il 16/10/2019, url: http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=176