



"Il n'y a que le présent": la maledizione dell'esilio nelle opere di Agota Kristof

di Emanuela Cavicchi

Quand ILS viennent me voir, la pluie ruisselle sur leur visage décomposé, fluide. ILS me regardent et le froid devient plus intense, mes murs blancs ne me protègent plus. Ils ne m'ont jamais protégé. (...)

S'ILS avaient au moins un visage. Mais ILS sont tous vagues, flous. (...)

J'ouvre ma chemise sur la poitrine et ILS lèvent leurs mains tristes et pâles.

- Souviens-toi. (Kristof 1995: 76)

Non si possono ricordare, afferrare. Non si possono dimenticare. Sono gli spettri di *ieri*, voci, visi sfuggenti che sempre ritornano da un'altra vita, dal mondo oltre frontiera, ad ossessionare le notti, i ricordi, la scrittura di Sandor, il protagonista dell'ultimo romanzo pubblicato da Agota Kristof. Sono i demoni dell'esiliato, di colui che se ne è andato per sempre e, al tempo stesso, mai del tutto.

Je reviens toujours aux mêmes obsessions. Je ne peux raconter une histoire si elle ne me touche pas.¹

L'opera di Agota Kristof è esilio: generata in esilio e dall'esilio, ad esso ritorna costantemente, inesorabilmente. Esiste un profondo legame tra l'esperienza vissuta dall'autrice e la sua scrittura: l'esilio è, al tempo stesso, il nucleo tematico centrale delle sue opere, attorno al quale si dipanano le esistenze sradicate dei personaggi, ma è anche motore e senso ultimo della scrittura estrema di questa scrittrice.

Ogni esiliato ha la sua storia privata ed unica, pur inscrivendosi in movimenti collettivi, ed è per questo che il *topos* dell'esilio fa parte della storia della letteratura da sempre: si è sempre scritto e si continuerà a scrivere su questa esperienza che spesso acuisce la consapevolezza di sé, che suscita domande esistenziali sul destino umano e sulla possibilità di agire sulla propria vita. In questo senso, l'esilio diviene fecondo, si

¹ Clavel A., 5 settembre 1991, "Agota Kristof", *L'Evenement*.



trasforma in materia artistica, in una “maladie créative”:

On pourrait – on devrait – écrire des volumes entiers sur le lien inexorable qui unit l’art à l’exil. Mais l’art est aussi insaisissable que le mercure et l’exil que les ténèbres. Il faudrait un grand nombre d’auteurs, d’artistes et de philosophes en tous genres pour écrire sur les ramifications et les subtilités de cette maladie moderne de plus en plus contagieuse. (Prokosch 1987: 78, 79)

Il concetto stesso di esilio non è univoco: quello più immediato, relativo alla concretezza dello spostamento geografico, è solo il primo dei livelli di allontanamento, a cui si accompagnano quello linguistico, sociale, culturale, fino a divenire in alcuni casi una condizione esistenziale, quando l’estraneità perdura nell’anima, quando il senso di separazione va al di là delle situazioni concrete.

Da qualsiasi prospettiva lo si scruti, l’esilio appare comunque, almeno nella sua fase iniziale, sempre un’esperienza violenta, nel senso della rottura, dello strappo, del cambiamento, anche se vissuta in maniera del tutto volontaria e positiva:

L’exil (...) est pour la grande majorité des gens – si pas pour tous – un exil *de*. De quelque chose, de quelqu’un (qui n’est pas soi), de quelque part dont il faut se séparer. Cette séparation, c’est l’exil. L’exil, c’est l’absence d’une présence, la perte de ce qui fut, à un moment donné, un bien. (Tarn 1987: 87)

Perdita, assenza, separazione, solitudine, impossibilità del ritorno alle stesse condizioni: sono *topoi* legati alla letteratura dell’esilio, che trova una delle voci più alte in Agota Kristof, la cui opera può essere letta come una parabola sullo strappo del *déracinement* e sull’emarginazione esistenziale.

La trilogia romanzesca che l’ha resa famosa ed apprezzata in tutto il mondo declina tutti i gradi della tematica della separazione, che ritorna con rafforzata ossessione in *Hier*.

GRADI DI SEPARAZIONE

1. *Le fil cassé*

I protagonisti di *Le Grand Cahier*, primo libro della trilogia, sono due simbiotici ed inquietanti gemelli bambini, che attraversano insieme guerre, morti, violenze di ogni tipo allenandosi alla crudeltà contingente, ma restano intoccati grazie alla comunanza totale in cui vivono e spartiscono ogni avvenimento. Alla fine del romanzo, uno dei due gemelli riesce a varcare la cortina di ferro, mentre quello che resta², Lucas, torna a vivere

² *Quello che resta* è il titolo scelto per la traduzione italiana di *La Preuve*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1988, trad. di A. Marchi.



da solo in quell'ultima casa vicino al confine: la separazione è definitiva, improvvisa, totale, e scopercia il vaso di Pandora della disperazione e della solitudine. Il secondo romanzo, *La Preuve*, racconta la vita di Lucas, gemello dimezzato, i suoi tentativi di vincere "l'insupportable solitude" con affetti voraci, selvatici, ma destinati alla tragedia, mentre il terzo romanzo, *Le Troisième Mensonge*, mette in scena il ritorno impossibile di colui che ha lasciato tanti anni prima il proprio paese ed è diventato straniero per sempre, ovunque.

Anche se i personaggi e le storie cambiano, *Hier* nasce in un *continuum* ideale con la trilogia, in quanto racconta la vita di solitudine e alienazione di Sandor nel nuovo Stato dove si è ritrovato a vivere in seguito alla fuga oltre confine: è come se il cerchio narrativo si chiudesse con la storia del gemello che ha passato la frontiera.

L'esperienza traumatica dell'esilio, vissuta dall'autrice come una vera e propria lacerazione, si riflette nel suo universo di finzione romanzesca, specchio della profonda spaccatura verificatasi nella sua vita.

Nata in Ungheria nel 1935 e cresciuta, come i gemelli, nella città di Köszeg, (la *Petite Ville de K.* della sua Trilogia), alla frontiera con l'Austria, ha vissuto con i suoi genitori ed i suoi due fratelli il passaggio dalla dominazione nazista a quella sovietica, anche lei testimone-bambina di deportazioni, violenze, repressioni che si ritrovano nella Trilogia, anche se rese più indeterminate ed universali perché private di precisione geografica e temporale:

Je me rapporte à mes souvenirs d'enfance, en Hongrie, en 1944. On voyait vraiment tout ça. Ou presque. Nous étions au courant qu'il se passait les choses les pires. Les viols, les exécutions nous intéressaient vivement. On trouvait des cadavres dans la forêt, des grenades.³

Je me souviens justement de ces déportations qu'on a vues dans notre ville, il y avait un camp à Köszeg... c'est là qu'ils ont tué tout le monde avant de partir... à la frontière autrichienne.⁴

Tuttavia, nonostante la drammaticità e l'orrore circostanti, Agota Kristof non cesserà mai di descrivere l'infanzia, la sua e quella dei bambini dei suoi libri, come un "fil d'argent", come una condizione di felicità assoluta perché inconsapevole e protetta dal "nous" che scandisce le pagine di *Le Grand Cahier*: "nous", cioè la forza ed il calore della famiglia unita, dei fratelli con cui affrontare ogni avventura ed ogni prova:

En Hongrie j'ai eu une enfance plutôt heureuse, voilà pourquoi elle me manque tant. Pour moi, c'est après que le malheur a commencé: à l'âge de quatorze ans, lorsque je suis partie à l'internat, contrainte par les communistes de quitter mes parents, et surtout mon frère aîné que j'aimais passionnément. On voulait nous

³ Galland B., 9 maggio 1993, "Agota Kristof, best-seller mondial", *Le nouveau quotidien*, p. 18.

⁴ Sarrey-Strack C., 1994, "Agota Kristof: écrivain étrangère de langue française", *Lendemains*, n. XIX, 75/76, pp. 182-190; qui p. 189.



inculquer les dogmes marxistes, alors on nous arrachait à nos familles pour nous enfermer en pension. A ce moment-là, quelque chose s'est brisé en moi.⁵

Il tema dell'infanzia felice, inconsapevolmente spietata, e infine perduta attraverso tutte le opere di Agota Kristof, e rappresenta il primo e più profondo grado di separazione esistenziale, l'esilio originario e il più devastante, da cui non è più possibile tornare indietro.

Nell'universo *fictionnel* dell'autrice, i bambini risultano essere inizialmente gli unici personaggi che si realizzano, che sono vincenti relativamente al loro mondo, proprio perché sono ancora privi di una visione d'insieme della realtà circostante e di ciò che avverrà delle loro vite una volta adulti. Paradossalmente, nonostante *Le Grand Cahier* sia il romanzo più violento, è anche il più positivo, come conferma l'autrice stessa ad un incredulo giornalista: "Optimiste néanmoins. Tout ce que les enfants entreprenaient réussissait. Tout marchait pour eux. Dans le troisième roman, plus rien ne marche pour personne"⁶.

"L'apparir del vero" è tragico ed inevitabile: si verifica sempre un avvenimento che li allontana in maniera traumatica dalla loro infanzia conosciuta per gettarli nell'anonimato crudele e disperato del mondo adulto. Si produce un punto di rottura a cui ne potranno seguire altri, ma questo rimane il più sconvolgente: si tratta di uno "strappo nel cielo di carta del teatrino" felice dell'infanzia e corrisponde all'inizio di un lungo cammino di *malheur*, nella consapevolezza che il loro mondo bambino non corrisponde e non è immune alla follia spietata della realtà, anzi si scopre in tutta la sua commovente fragilità.

L'envie d'écrire viendra plus tard, quand le fil d'argent de l'enfance sera cassé, quand viendront les mauvais jours, et arriveront les années dont je dirai : "je ne les aime pas". (Kristof 2004: 12)

Anche per l'autrice gli anni dell'adolescenza e dell'età adulta sembrano essere fagocitati ad una velocità impressionante, il tempo non segue più il passo incantato e personalizzato dell'infanzia, diventa improvvisamente estraniante, sfuggente.

Nel 1956, a vent'anni, è costretta a passare clandestinamente la frontiera insieme alla figlia appena nata ed al marito, che rischiava di subire persecuzioni in seguito ai moti rivoluzionari. Si sono ritrovati a vivere in Svizzera, un paese assolutamente sconosciuto, dalla lingua incomprensibile. Come Sandor, la scrittrice inizia qui una durissima vita da straniera a ritmo di fabbrica, famiglia e scrittura notturna, dapprima continuando a scrivere in ungherese delle poesie, poi rinnegate perché da lei considerate troppo sentimentali, fino a quando non si è appropriata di un'altra lingua, il francese, con la quale ha intrapreso la sua esplorazione nel terreno d'ombra del margine.

⁵ Clavel A., *Agota Kristof*, cit.

⁶ Galland B., *Agota Kristof...*, cit.



2. *La langue ennemie*

Au début, il n'y avait qu'une seule langue. Les objets, les choses, les sentiments, les couleurs, les rêves, les lettres, les livres, les journaux, étaient cette langue.

Je ne pouvais pas imaginer qu'une autre langue puisse exister, qu'un être humain puisse prononcer un mot que je ne comprendrais pas. (...)

Je parle le français depuis plus de trente ans, je l'écris depuis vingt ans, mais je ne le connais toujours pas. Je ne le parle pas sans fautes, et je ne peux l'écrire qu'avec l'aide de dictionnaires fréquemment consultés.

C'est pour cette raison que j'appelle la langue française une langue ennemie, elle aussi. Il y a encore une autre raison, et c'est la plus grave : cette langue est en train de tuer ma langue maternelle. (Kristof 2004: 21, 24)

In principio un'unica lingua nominava l'universo di Agota Kristof, e così facendo, lo definiva. Poi una contemporanea Babele si è abbattuta sul destino dei popoli europei, ed il suo mondo si è scomposto in frammenti incomprensibili: la lingua tedesca dei nazisti occupanti prima, la lingua russa dei liberatori divenuti oppressori poi. Lingue ostili, da cui guardarsi, perché preannunciavano pericolo, repressione. Ed infine una lingua non scelta, ma imposta dal caso, è divenuta la voce delle sue opere, strappate faticosamente all'afasia sopravvenuta in seguito all'esilio.

Agota Kristof esprime una concezione estrema della scrittura: scrivere è una questione di vita e di morte, di salvezza e autodistruzione. La scrittura rappresenta l'unica possibilità per non farsi annichilire dai propri spettri, però allo stesso tempo diventa anche un'ossessione tirannica, imprescindibile, che impedisce di vivere al di fuori di essa, che costringe a ricordare sulla pagina scritta le proprie angosce:

L'écriture m'empêche de vivre. Je ne vis pas en dehors de l'écriture. J'ai toujours un empêchement de vivre, car mes pensées sont toujours tournées vers l'écriture. (...)

L'écriture n'est pas une thérapie. Au contraire, j'ai souffert encore plus d'écrire ce livre. L'écriture ne m'aide pas. C'est presque suicidaire. Ecrire, c'est la chose la plus difficile au monde. Et pourtant, c'est la seule chose qui m'intéresse. Et pourtant, elle me rend malade.⁷

Con una tale visione assoluta della scrittura, l'autrice ha vissuto in una condizione di schizofrenia sofferta i primi anni della sua nuova vita in Svizzera: straniera in mezzo alla disperazione di altri stranieri, incapace di comunicare con i propri figli che crescevano in un ambiente francofono, scrittrice da sempre senza più parole per esprimere ed ordinare una realtà interrotta. In numerose interviste e libri racconta quello che lei stessa definisce "le défi d'une analphabète":

⁷ Savary P., novembre 1995-gennaio 1996, "Le Troisième Mensonge de Agota Kristof", *Le Matricule des Anges*, n. 14.



Cinq ans après être arrivée en Suisse, je parle le français, mais je ne le lis pas. Je suis redevenue une analphabète. Moi, qui savais lire à l'âge de quatre ans. (Kristof 2004: 52)

Per Agota Kristof è necessario imparare il francese per poter raccontare le sue ossessioni con uno strumento linguistico nuovo, che le permetta di porre una distanza oggettivante tra i fantasmi personali e le storie che nascono sul suo quaderno, la sera, dopo la fabbrica.

È proprio dalla fabbrica, dal ritmo metallico della catena di montaggio, che comincia il primo approccio con la nuova "langue ennemie", che continua con la lettura di favole ai suoi figli, e più tardi con una borsa all'università. Inizia a scrivere in francese negli anni '70 delle *pièces* teatrali, facendo dell'essenzialità della parola il criterio fondamentale di una ricerca linguistica severa.

Lo stile secco, duro, denso, tagliente è divenuto un tratto caratteristico di questa scrittrice, volutamente esercitato e possibile su una lingua *altra*, distante dal vissuto sentimentale dell'infanzia, della lingua madre e del paese abbandonato. Una lingua che può essere vivisezionata ed analizzata dall'esterno, con la quale si può mentire, mistificare, imbrogliare le proprie verità irraccontabili e guadagnare infine la libertà della finzione letteraria: "En utilisant le français, je mets une distance entre mes terreurs et mon écriture. J'ai dû faire le deuil de mon enfance".⁸

Del suo stile, su cui molto è stato scritto,⁹ ciò che forse più colpisce è il contrasto stridente tra la limpidezza scarnificata della sintassi e la durezza sconvolgente dei contenuti.

Questa scrittura così lineare, semplice, tanto da essere volutamente elementare, è in realtà il frutto di una durissima auto-disciplina durata sedici anni, il tempo che è servito ad Agota Kristof per conquistare il francese, anni in cui ha affilato le sue parole come lame.

La lunga afasia improvvisa ed obbligata, il senso di impotenza dell'espressione, il dolore dell'esilio, hanno modellato quella che Pasi (1998: 9, 14) definisce "comunicazione crudele":

Si parte in tal modo dall'ipotesi che le realizzazioni più affilate, coinvolgenti, irrompano da vortici di opacità, dai bordi dell'afasia, attraversando le lesioni del linguaggio. La crudeltà è quindi, in un'ottica più interna, un urto con se stessi che provoca scissioni, spaccature, rischia d'imbattersi con forze oscure, turbe, l'ombra portata della morte o il caos. Tale lacerazione oppositiva carica di tensioni una parola che è come sradicata da se stessa (...). Per cui all'esterno, una volta strappata

⁸ Gazier M., 22/01/1997, "Français dans le texte", *Télérama*, n. 2454, p. 42.

⁹ Manganelli parla di "Una prosa che ha l'andatura di una marionetta omicida" (nel retro di copertina dell'edizione italiana: *Trilogia della città di K.*, Torino, Einaudi, 1998, trad. di A. Marchi, V. Ripa di Meana e G. Bogliolo); Paolo Mauri compara lo stile di Kristof allo "sfregio di una rasoia sulla faccia pasciuta dei romanzi perbene" (Mauri P., "Lo sfregio di Agota", *La Repubblica* del 1° febbraio 1997); Mauro Covacich definisce la sua una "scrittura anoressica ed orfana" (Covacich M., "Una signora della lingua", *L'Unità* del 5 marzo 1997).



alla morsa del silenzio, il suo impatto avrà una funzione percussiva, sarà come uno shock, modificante. (...)

La crudeltà si radica allora *nel blocco iniziale in cui pensiero e linguaggio non riescono a integrarsi* per rifluire e proiettarsi in espressioni dirompenti, in sbocchi tesi e nervosi (...). Di shock, d'urto irradiante allora si parlerà ma come per *qualcuno che ha strappato la materia verbale a blocchi di silenzio*. (...)

Sono questo vortice conflittuale e l'affannosa ricerca di un esito liberatorio a intensificare quel che qui si denomina "comunicazione crudele".

Come i Prigioni di Michelangelo, strappati all'inerte blocco di marmo, la parola di Agota Kristof, apparentemente asettica, si manifesta come il suono teso, profondo e primordiale che esce dalla bocca di chi grida per essere ascoltato dopo esser stato ridotto al silenzio per lungo tempo, come la donna mutilata di *La clé de l'ascenseur*, una sua opera teatrale.

L'autrice ha scelto la lingua dell'esilio per poter raccontare la separazione senza ritorno.

3. Stranieri

Il termine *straniero* suscita spesso una profonda inquietudine per ciò che non si conosce, per ciò che sembra *strano*. Agota Kristof mette in scena un mondo di stranieri: i suoi personaggi sono un desolato campionario di vari tipi di esilio, fisico e materiale, sociale, culturale, linguistico, psicologico. Un esilio che getta le sue radici in un punto di rottura all'interno di essi, causato da un evento traumatico, dalla malattia, dalla perversione sessuale, dalla diversità fisica e/o mentale, dalla povertà, dall'emarginazione sociale.

Un mondo di insania che si discosta dai problemi di salute quotidiani: la malattia acquisisce in loro sempre dei riflessi esistenziali, tragici, destinati a mantenerli irrimediabilmente distanti dalle altre persone, nel margine. Tutti loro hanno attraversato una frontiera, materiale o invisibile, che ritorna come tema ossessivo, sinistro e sempre più simbolico in tutti i romanzi, per giungere nel terreno d'ombra dell'estraneità, che si delinea come la caratteristica principale di questi personaggi.

La separazione è una caratteristica che li accomuna: separazione dal proprio paese per alcuni di essi, dalla propria lingua, dalla propria famiglia, sempre da un'altra persona che costituiva "l'anima gemella", e anche separazione da se stessi, profonda scissione interiore con risvolti malati e schizofrenici.

Tutti questi personaggi, pur essendo molto diversi tra loro, hanno in comune il fatto di essere al di sopra del bene e del male: non obbediscono a leggi morali e alle convenzioni sociali, perché ne sono fuori, ai bordi. L'unica regola che li guida, e di cui sono profeti i gemelli, è una sorta di filosofia dell'essenzialità, nel nome dell'"*absolument nécessaire*": questa frase ritorna ciclicamente in tutti i romanzi di Agota Kristof, come regola di vita legata alla contingenza, alla semplicità scarna delle parole e dei sentimenti.

Un modo di pensare che guida le azioni di questi personaggi secondo un istinto primordiale di giustizia assoluta, privo di morale, religione o senso civico, ma radicato



nel nucleo più profondo dell'essenza umana: non si tratta di bene o male, di buono o cattivo, ma di "absolument nécessaire", agire cioè per la sopravvivenza, propria e delle persone che stanno accanto, difendendo, seppur in un modo estremo, una dignità umana che solo loro possono cogliere, diversi fra i rei.

I personaggi di Kristof sono tutti degli esiliati, non solo dei semplici emarginati: dal margine, lo dice la parola stessa, si può anche uscire per rientrare nel flusso principale degli eventi. L'esiliato invece si contraddistingue per la sua impossibilità di ritornare, per aver abbandonato per sempre ogni eventualità di felicità, scomparsa in un passato remoto, inconcepibile in un futuro inesistente: come nell'Inferno dantesco, la pena del *déraciné* si sconta nell'eterno presente:

Je marchais. Je rencontrais d'autres piétons. Ils marchaient tous dans le même sens. Ils étaient légers, on les aurait crus sans poids. Leurs pieds sans racine ne se blessaient jamais. C'était la route de ceux qui ont quitté leur maison, qui ont quitté leur pays. Cette route ne menait nulle part. C'était une route droite et large qui n'avait pas de fin. Elle traversait les montagnes et les villes, les jardins et les tours, sans laisser de trace derrière elle. Quand on se retournait, elle avait disparu. Il n'y avait de route que droit devant. De part et d'autre s'étendaient d'immenses champs boueux.

Le temps se déchire. Où retrouver les terrains vagues de l'enfance? Les soleils elliptiques figés dans l'espace noir? Où retrouver le chemin basculé dans le vide? Les saisons ont perdu leur signification. Demain, hier, que veulent dire ces mots? Il n'y a que le présent. (Kristof 1995: 120-121)

Sulla strada dell'esilio si possono solo incontrare dei compagni di viaggio, e per un breve tempo la solidarietà e la consolazione reciproca sembrano possibili; ma il dolore assoluto è il sentimento più escludente, e tra questi esiliati si innalza infrangibile la barriera della solitudine non condivisibile.

4. La scrittura della menzogna

C'est peut-être parce que je ne peux pas écrire mon histoire que j'écris ces histoires-là.¹⁰

La lettura delle opere di Agota Kristof solleva inevitabilmente delle riflessioni sul rapporto tra verità e menzogna, realtà e immaginazione. Esistono vari livelli di profondità e di interpretazione dei suoi scritti, soprattutto colpisce l'intrigo ipnotico e perfetto della Trilogia, che avvolge il lettore in un vortice narrativo di creazione e distruzione, di affermazione e successiva negazione, di falsi svelamenti e veri silenzi.

La menzogna ed il dubbio infestano le pagine di questi romanzi, ma non si tratta, da parte dell'autrice, di una scelta da *roman noir*, bensì di una concezione profondamente desolante della vita: la realtà è talmente triste e solitaria che è

¹⁰ Devarieux C., 5 settembre 1991, "Agota Kristof a pendu son chat", *Libération*.



necessario cambiarla, in questo caso riscriverla, come spiega il gemello ritornato alla *Petite Ville* dopo una vita fallimentare oltre frontiera: "J'essaie d'écrire des histoires vraies mais, à un moment donné, l'histoire devient insupportable par sa vérité même, alors je suis obligé de la changer" (Kristof 1991: 14).

La verità viene continuamente scomposta, sfiorata, rivelata e poi subito dopo negata, mistificata, rimessa in gioco: essa è così terribile che il suo svelamento può provocare solo infelicità e tragedia. I protagonisti-narratori di questi romanzi hanno tutti una storia che non possono impedirsi di raccontare, che hanno bisogno di scrivere, ma è una storia che fa male da impazzire, che non si riesce neanche a definire se non come "la chose": una vita spezzata, svuotata di ogni affetto, di ogni senso, dilaniata dalla separazione e dalla solitudine. E allora mentono, cambiano, sovrappongono, non possono affrontare la realtà perché "je n'en ai pas le courage, elle me fait trop mal. Alors j'embellis tout et je décris les choses non comme elles se sont passées, mais comme j'aurais voulu qu'elles se soient passées" (Kristof 1991: 14).

"Écrire, c'est ce qu'il y a de plus important" (Kristof 1988, 108): la scrittura rappresenta, in tutte le opere di Agota Kristof, l'unico modo per sopravvivere, per sopportare il dolore, ma per rimanere possibile essa deve nutrirsi di menzogne: solo la scrittura della menzogna permette ai personaggi di separarsi dalla realtà, di difendersi dalla tristezza del mondo vero.

Eppure l'universo romanzesco dell'autrice non prevede affatto l'*happy end*, le storie non sono né consolatorie né edificanti: morte, violenza e dolore attraversano le pagine, la finzione manipola, senza riuscire a contenerlo, il magma della verità, che finisce per esplodere devastando le vite dei protagonisti. Così osserva Marco Lodoli, il traduttore di *Hier*:

Bisogna avere una grande saggezza per raccontare una storia così, senza fronzoli e trucchi. Bisogna essersi lasciati alle spalle le bugie della letteratura e scegliere le parole nella loro povera sincerità.¹¹

Forse è questo l'aspetto più straordinario della scrittura di Agota Kristof, che suscita rispetto e commozione: la sua opera intessuta di menzogne è invece così profondamente, essenzialmente vera. Di fronte ad essa si è denudati, inermi, ma illuminati: il lettore che riesce ad oltrepassare lo sgomento potrà cogliere la rivelazione di una parola densa, che dà voce all'assenza.

La scrittura della menzogna sviluppa una sorta di *mise en abîme* della tematica della separazione all'interno dell'opera di Agota Kristof: i suoi personaggi cercano di scrivere storie inventate per allontanarsi dalla realtà, così come l'autrice scrive delle finzioni in estremo rapporto con il suo vissuto, "parce que je ne peux pas écrire mon histoire". Ma si tratta delle stesse storie: c'è infatti un rapporto metatestuale tra i testi di Agota Kristof e quelli dei suoi personaggi. La scrittrice ha infatti compiuto un atto di auto-mutilazione: si è separata dalle sue stesse opere negandone la paternità e facendo

¹¹ Nel retro di copertina della traduzione italiana: *Ieri*, Torino, Einaudi, 1997.



figurare i protagonisti come gli autori dei romanzi che si sta leggendo, sia nella Trilogia che in *Hier*.

È l'ultimo stadio di quel senso esistenziale di esilio che si è impossessato della vita e della scrittura di Agota Kristof, come fa notare Valérie Petitpierre (2000: 188): "En faisant des jumeaux les prétendus auteurs des trois récits, la romancière s'est exilée de son œuvre".

Ma così come la scrittura diviene il luogo dell'esilio da sé, in essa si può anche compiere la reinvenzione di sé, che trova le sue parole finalmente in un tempo futuro, in cui si stempera, almeno per un momento, la maledizione dell'eterno presente del *déraciné*:

Je rentrerai chez moi.
Dehors, les arbres hurleront, mais ils ne me feront plus peur, ni les nuages rouges, ni les lumières de la ville.
Je rentrerai chez moi, un chez-moi que je n'ai jamais eu, ou trop loin pour que je m'en souvienne, parce qu'il n'était pas, pas vraiment chez moi, jamais.
Demain j'aurai ce chez-moi, enfin, dans un quartier pauvre d'une grande ville. Un quartier pauvre, car comment devenir riche de rien, quand on vient d'ailleurs, de nulle part, et sans désir de devenir riche ? [...]
Arrivée chez moi, je serai fatiguée, je me coucherai sur le lit, n'importe quel lit, les rideaux flotteront comme flottent les nuages.
Ainsi le temps passera.
Et, sous mes paupières, passeront les images de ce rêve mauvais que fut ma vie.
Mais elles ne me feront plus mal.
Je serai chez moi, seule, vieille et heureuse. (Kristof 2005: 15-17)

BIBLIOGRAFIA:

Bacholle M., 1999, *Representing the double bind: doubleness and schizophrenia in the works of Annie Ernaux, Agota Kristof and Farida Belghoul*, Ann Arbor (USA), DAI.

Bacholle M., 2000, *Un passé contraignant. Double bind et transculturation*, Amsterdam, Rodopi.

Bornand M., 1996, "Agota Kristof, une écriture de l'exil", *R.I.T.M.*, n. 12, , pp. 133-165.

Clavel A., 5 settembre 1991, "Agota Kristof", *L'Evenement*.

Devarrieux C., 5 settembre 1991, "Agota Kristof a pendu son chat", *Libération*.

Durante E., giugno 2007, "Agota Kristof du commencement à la fin de l'écriture", *Recto/Verso*, n. 1, <<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article19>> (30 giugno 2009).

Galland B., 9 maggio 1993, "Agota Kristof, best-seller mondial", *Le nouveau quotidien*.

Gazier M., 22/01/1997, "Français dans le texte", *Télérama*, n. 2454.

Gorris R., 1999, "La trilogie d'Agota Kristof ou la frontière du silence et de l'insupportable solitude", *Studi di letteratura francese*, XXIV, pp. 97-115.



- Kristof A., 1986, *Le Grand Cahier*, Paris, Seuil.
Kristof A., 1988, *La Preuve*, Paris, Seuil.
Kristof A., 1991, *Le Troisième Mensonge*, Paris, Seuil.
Kristof A., 1995, *Hier*, Paris, Seuil.
Kristof A., 1998, *L'Heure grise et autres pièces*, Paris, Seuil.
Kristof A., 2004, *L'Analphabète*, Genève, Editions Zoé.
Kristof A., 2005, *C'est égal*, Paris, Seuil.
Mésavage R. M., 1993, "Ecrire la cruauté: songe et mensonge dans les romans d'Agota Kristof", *Francographies*, n. 2 Nouvelle Série, pp. 63-75.
Mésavage R. M., 1997, "Mythe et mensonge dans Hier d'Agota Kristof", *Francographies*, n. 6, pp. 101-110.
Miletic T., 2008, *European Literary Immigration into the French Language. Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Amsterdam / New York, Rodopi (Faux Titre).
Pasi C., 1998, *La comunicazione crudele da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati Boringhieri.
Petitpierre V., 2000, *D'un exil l'autre. Les détours de l'écriture dans la Trilogie romanesque d'Agota Kristof*, Genève, Editions Zoé, Collection Critique.
Prokosch F., 1987, "Notes sur l'exil, maladie créative", in: AA.VV., *Marges et Exils. L'Europe des littératures déplacées*, Bruxelles, Editions Labor (Archives du Futur), pp. 75-79. dicembre 2008, "Agota Kristof", *Quarto*, n° 27.
Riboni-Edme M.-N., 2007, *La Trilogie d'Agota Kristof. Ecrire la division*, Paris, L'Harmattan.
Sarrey-Strack C., 1994, "Agota Kristof: écrivain étrangère de langue française", *Lendemains*, n. XIX, 75/76, pp. 182-190.
Savary P., novembre 1995-gennaio 1996, "Le Troisième Mensonge de Agota Kristof", *La Matricule des Anges*, n. 14.
Tarn N., 1987, "Extrait de 'Biographies', Biographie IV: La racine de l'exil", in: AA. VV., *Marges et Exils. L'Europe des littératures déplacées*, Bruxelles, Editions Labor (Archives du Futur), pp. 85-93.

Emanuela Cavicchi è dottore di ricerca in Francesistica e docente di Lingua e Traduzione Francese all'Università degli Studi di Trento. I suoi principali ambiti di ricerca sono le letterature comparate e gli autori contemporanei europei di espressione francese, con particolare attenzione alle tematiche dell'esilio, del bilinguismo, del rapporto tra letteratura e testimonianza, e alle problematiche sollevate dalla scrittura dell'esperienza concentrazionaria.

manu.cavicchi@gmail.com