

**UN COLLAGE DI NOI: ÁGOTA KRISTÓF E L'IMMAGINARIO**  
**A COLLAGE OF US: ÁGOTA KRISTÓF AND THE IMAGINARY**

di Anna Toscano

Università Ca' Foscari Venezia

[atoscano@unive.it](mailto:atoscano@unive.it)

**Abstract**

Possono le narrazioni, in prosa, in versi o per la scena teatrale, di Ágota Kristóf creare un immaginario condivisibile? Investighiamo, in questo contributo, fino a che punto il gioco d'azzardo con le carte, o le corde, dei personaggi di Ágota Kristóf possa riguardare tutti noi.

Can Ágota Kristóf's narratives, whether in prose, verse, or for the theatrical stage, create shareable imagery? In this contribution we investigate the extent to which Ágota Kristóf's gambling with the strings of her characters can affect us all.

**Keywords**

Ágota Kristóf; Susan Sontag; empatia; identità; immaginario; letteratura

Ágota Kristóf; Susan Sontag; empathy; identity; imaginary; literature

«Gli scrittori creano il possibile senza che noi dobbiamo andare a cercare in esso il vero» ha detto Björn Larsson presentando un proprio libro. Una affermazione condivisibile, ma che spesso non è fattibile in pratica. Si cerca dentro a un libro dove sia l'autrice o l'autore, che cosa sia stato di ispirazione della vita reale; si facevano, fino a qualche decennio fa, supposizioni e studi riguardo a scrittori e scrittrici collocati nel passato e il loro legame con la Storia o con vicende comunque note. Negli ultimi decenni, con la grande esposizione di chi scrive sui social e con l'avvento dei *memoir* come forma di narrazione, andare a scavare i legami tra vita scritta e vita reale, qualora non siano gli stessi autori a metterla in luce, è una passione e una ossessione che accumuna molte persone. Il lavoro sul rapporto tra il libro e chi lo scrive è una esegesi al testo, una chiave di lettura e di interpretazione. In alcuni altri casi, però, è la ricerca di una verità tra quelle messe sulla carta nei romanzi, la ricerca di una strada per dipanare una narrazione, la necessità di avere delle risposte a domande che un testo pone, il bisogno di certezze. Le certezze, per un lettore o una lettrice, sono capire il testo, la rassicurante linearità della narrazione che inizia e finisce sciogliendo tutti i nodi, vicende che non rimangono sospese, la credibilità del dipanarsi dei vari fili della storia. Va bene anche il verosimile, qualcosa che potrebbe essere vero, ma dev'essere credibile, e che faccia tornare i conti.

Ágota Kristóf è una scrittrice che eccelle nell'arte di sviare accuratamente le supposizioni di chi legge la sua opera, nel destabilizzarne le ipotesi, capovolgerne le attese. In tutti i suoi libri – teatro, romanzo, racconti, poesia – invero la linearità della narrazione non è una caratteristica presente: le vicende non vanno dall'inizio alla fine seguendo un concatenarsi logico degli eventi, logico o plausibile. Se la predisposizione di chi legge è prefigurarsi l'andamento degli avvenimenti che sta leggendo, ogni girata di pagina dell'opera di Kristóf procurerà una danza di congetture.

Inevitabile chiedersi, in tutti i suoi testi, cosa stia accadendo e quale sia non solo il vero, come dice Larsson, ma ciò che sia anche il possibile. Il gioco narrativo fornisce uno spazio potenziale nel quale il lettore esplora le possibilità dello sviluppo della storia, ma quello di Ágota Kristóf è un gioco d'azzardo con le carte, o le corde, dei personaggi. L'opera letteraria – a differenza della storia che narra quello che è accaduto nel tempo – mostra alcune probabilità di azioni possibili, di fatti che possono accadere nella vicenda umana, è qui che il lettore coglie delle possibilità per leggere anche sé stesso. Se, come

scrive Marcel Proust, un testo è uno “strumento ottico”<sup>1</sup> attraverso il quale chi legge può mettere a fuoco alcune proprie realtà personali, lo strumento ottico dovrebbe contenere una storia, non una possibilità di storie della stessa vicenda: come ritrovarsi in una frantumazione di storie parallele possibili? L’esperienza dell’altro nell’opera di Kristóf viene negata dalla sua scrittura, o ampliata? Se l’«empatia, unico atteggiamento richiesto per comprendere»,<sup>2</sup> come scrive Sartre in occasione del suo lavoro su Flaubert, non ha come riferimento una vicenda unica o un personaggio plausibile, ma varie versioni di una frantumazione di eventi?

Come analizzare ricordo ed empatia nelle scrittrici e negli scrittori che nel Dopo Guerra nella loro opera hanno narrato e documentato la frantumazione dell’identità?

Ágota Kristóf nella *Trilogia della città di K.*<sup>3</sup> non ha un protagonista principale unico, ma due, gemelli dai nomi anagrammabili uno con l’altro, Claus e Lucas, e le vicende che coinvolgono entrambi, nella narrazione di uno o dell’altro o di tutti e due, non coincidono, addirittura prendono tangenti che portano altrove. I luoghi non hanno mai un nome specifico, ma il loro nominarli rientra in un perimetro ben definito in cui strade e piazze si snodano. Il tempo si srotola e talvolta si riavvolge rapidamente, i flashback si svolgono così lentamente che sembra di entrare in un’altra narrazione, a volte invece sono così veloci che quasi non ci si accorge che sono già avvenuti. Personaggi, tempi e luoghi, dunque, seguono una logica nella narrazione indecifrabile in quanto non si lascia costruire in una linearità. Ma è necessario decifrarla?

Partendo dall’inizio vediamo Ágota Kristóf nascere nel 1935 in un piccolo paese ungherese e trasferirsi con la famiglia, due fratelli e i genitori, in un altro piccolo paese, Köszeg; a 21 anni scappa attraversando la frontiera con l’Austria di notte con un bambino al collo di 11 mesi e il marito, è l’intervento dell’Armata Rossa in Ungheria a farli fuggire, sono circa mille chilometri ed è il 1956. Lei non vuole fuggire, asseconda le esigenze del marito. Lascia la sua famiglia, gli amati fratelli, la sua città, il suo paese, la sua lingua e con essa la scrittura che già pratica; giunge nella Svizzera francese come rifugiata e lavora in una fabbrica di orologi per quasi dieci anni, dieci anni praticando lo stesso buco sullo

---

<sup>1</sup> M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, Torino, Einaudi, 1978, p. 375.

<sup>2</sup> Sartre J. P., *L’idiota della famiglia (1971-1972)*, Il Saggiatore, Milano, 1977.

<sup>3</sup> Ágota Kristóf, *Trilogia della città di K.*, Torino, Einaudi, 1998.

stesso pezzo di materiale. E alla sera la cura dei figli. Impara il francese, la nuova lingua, per la sopravvivenza quotidiana, non ha amici, fa una vita isolata, non ha una appartenenza sociale. La sua vita fino al 2011, anno della morte, si è svolta in esilio, senza la sua patria, profuga, orfana. Rimpiange amaramente di aver seguito il marito in quella circostanza, fino a farle dire «due anni di galera in URSS erano probabilmente meglio di cinque anni di fabbrica in Svizzera»,<sup>4</sup> dopo la galera sarebbe perlomeno tornata nella sua città, invece a Kőszeg torna solo per esservi sepolta. Il suo pensiero va spesso a chi come lei è dovuto fuggire e non ce l'ha fatta, a chi è stato sopraffatto dal dolore, dalla perdita, dall'incapacità di entrare in un'altra vita, in un'altra identità, di superare lo squilibrio tra più identità. A chi non è più in grado di rispondere alla domanda “chi sei?”.

Come molte altre scrittrici e scrittori, per Kristof possiamo ricordare il verso di Osip Mandel'stam «Mi incalza alle spalle il secolo-canelupo»:<sup>5</sup> come lui, anche lei vittima del suo tempo e testimone delle tragedie inflitte dalla guerra. Come per Bachmann, Rosselli, Celan e molti altri, è preda del “secolo canelupo” in una fuga che è “fuga dalla morte”.<sup>6</sup> Sono autori e autrici che nascono alla scrittura in esilio e l'esilio rimarrà il trauma fondativo della loro esistenza, sono figli delle guerre che pagheranno in tempo di pace anche con la nevrosi. Il ritmo del '900 per alcuni è il ritmo degli inseguiti, per altri quello dei suicidi, per altri ancora, come per Kristóf, quello degli spezzati.

La memoria di Ágota Kristóf è incatenata al passato, alla brutalità dei ricordi di infanzia e poi della fuga, ogni giorno da esiliata ingoia il passato suo e dei cari altri e delle care altre.

L'unica via di scampo allo “shock del reale”,<sup>7</sup> alla concretezza della brutalità dell'esperienza diretta, è la scrittura in una lingua non sua, in una lingua che non ama perché non ama la vita a cui si trova a forza di appartenere: «è per questa ragione che definisco anche la lingua francese una lingua nemica. Ma ce n'è un'altra, di ragione, ed è la più grave: questa lingua sta uccidendo la mia lingua materna».<sup>8</sup> Rinuncia a recuperare

---

<sup>4</sup> *Continente K. Ágota Kristof scrittrice d'Europa*, un film di Eric Bergkraut, Bellinzona, Casagrande, 2010.

<sup>5</sup> Nadežda Mandel'stam, *Le mie memorie. Con poesie e altri scritti di Osip Mandel'stam*, trad. it. S. Vitale, Milano, Garzanti, 1972.

<sup>6</sup> Paul Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, 1997, pag. 61.

<sup>7</sup> Susan Sontag, Kenzaburō Ōe, *La nobile tradizione del dissenso*, Milano, Archinto, 2005, p. 18.

<sup>8</sup> Ágota Kristóf, *L'analfabeta*, Bellinzona, Casagrande, 2005. P. 26.

quello che ha scritto in ungherese, soprattutto poesie, le sconfessa perché troppo sentimentali e dopo lo shock del reale per lei non è più tollerabile: «il sentimentalismo mi disgusta»,<sup>9</sup> dirà in una intervista. Con la lingua francese sarà un corpo a corpo, una lotta costante per poter appropriarsene per scrivere: «Questa lingua, il francese, non l’ho scelta io. Mi è stata imposta dal caso, dalle circostanze. So che non riuscirò mai a scrivere come scrivono gli altri scrittori francesi di nascita. Ma scriverò come meglio potrò. È una sfida. La sfida di un’analfabeta».<sup>10</sup>

Sono i quaderni dei figli alle scuole primarie a segnare la strada, quaderni su cui loro scrivono frasi semplici, elementari, composte da locuzioni brevi, molti punti, poche virgole, pochi aggettivi. Da qui nasce la scrittura del romanzo *Il grande quaderno*, esce nell’86, a distanza di pochi anni viene pubblicato il secondo romanzo, *La prova*, a cui segue il terzo, *La terza menzogna*: verranno pubblicati sotto un unico volume, *La trilogia della città di K.*, a fine anni ’90. Se la scrittura de *Il grande quaderno* ha appunto una sintassi piana e semplice e la composizione è costruita in piccoli capitoli con un titolo, quasi un tema scolastico, e a parlare è un “noi”, i due gemelli che ancora bambini vengono lasciati nella città di K. dalla madre alla nonna, i due volumi successivi rispecchiano la lingua dei bambini che crescono e divengono adulti; nel secondo romanzo, *La prova*, è Lucas che narra alla terza persona singolare – “Lucas dice” –, le frasi iniziano a essere meno brevi, gli incisi e i dialoghi rimangono sempre molto secchi. “Lucas dice” ci parla di una sorta di spersonalizzazione, Lucas che si guarda nel dire o Lucas che muove i fili della marionetta di sé stesso? I capitoli qui divengono paragrafi lunghi e senza titoli. Nel terzo romanzo, *La terza menzogna*, è Claus che racconta in prima persona singolare, la scrittura si dipana in dialoghi con degli squarci descrittivi.

Il registro cambia man mano che la storia procede, in corrispondenza dell’età dei personaggi che crescono, e via via che la scrittrice prende confidenza con la scrittura in lingua francese. Una scrittura necessaria, dovuta: necessaria per liberarsi mettendo sulla carta le storie di brutalità che ha vissuto e necessaria per consegnarle alla storia, alla conoscenza. Scrivere per lei diviene l’unica forma di sopravvivenza al passato e al

---

<sup>9</sup> “Ecrire, c’est presque suicidaire”, intervista di P. Savary, in *Le matricule des Anges*, n. 14, novembre 1995.

<sup>10</sup> Ágota Kristóf, *L’analfabeta*, op. cit. p. 50.

presente: in un appartamento piccolo in cui la scrivania è accanto al letto – che ci dice come il passaggio dal riposo alla scrittura sia breve – e appeso al muro un poster che riproduce la città di Kőszeg, trascorre la sua vita. In una intervista, dal titolo *Esercizi di nichilismo*,<sup>11</sup> dichiara il suo disinteresse per ogni cosa, eccetto che per i suoi figli, non le interessa uscire, non le interessa incontrare la gente, non le interessa nemmeno la morte in quanto la morte già si prenderà tutto il tempo, tanto vale stare vivi. Vive e scrive, ma a differenza di altri autori per i quali scrivere è una oasi in cui rinchiudersi, o una sorta di terapia, un modo per esistere e documentare, per lei:

Scrivere mi impedisce di vivere. Non vivo al di fuori della scrittura. Faccio ancora fatica a vivere perché i miei pensieri sono sempre concentrati sulla scrittura. La scrittura non è una terapia. Scrivere è quasi un suicidio. È la cosa più difficile del mondo. Eppure è l'unica cosa che mi interessa. Senza scrivere mi sentirei completamente inutile.<sup>12</sup>

Alcuni versi di Amelia Rosselli ci ricordano questo processo, laddove la poeta scrive: «Abbiamo nuovamente imparato a peccare, a cantare, cioè, / con l'ascia dietro le nostre / spalle ma tuttavia noi / cantiamo / follemente / prima che dio scopra la nostra vergogna, presto / nascosta tra le ali di ogni / falsità, la gioia è un eterno / dolore».<sup>13</sup> Riporta a Kristóf alla sua vita ridotta al minimo delle relazioni che, rinchiudasi nel suo appartamento, con l'ascia del passato dietro le sue spalle, attraverso la scrittura spacca la montagna di dolore dietro di sé. È questo il nucleo da cui parte il grande romanzo e tutta la sua produzione in poesia e in prosa, dare voce a persone, lei compresa, che debbono sopravvivere nel presente con un trauma fondante nel passato, un trauma che ha gettato le fondamenta al disagio nel presente, la crisi di identità, la necessità di ricostruirsi per farsi accettare nella società civile, saper rispondere alla domanda: chi sei?

Tutti i personaggi delle opere di Kristóf ricordano, ma cosa ricordano? Se la mente che ricorda è una casa di specchi, tra i quali pochi a superficie piana e molti concavi, convessi, rotti, deformati, il ricordo restituisce sempre una immagine diversa del fatto così come è

---

<sup>11</sup> Aliette Armel, *Exercices de nihilisme*, in "Le Magazine Littéraire", 1/02, 2005

<sup>12</sup> "Ecrire, c'est presque suicidaire", intervista di P. Savary, in *Le matricule des Anges*, n. 14, novembre 1995.

<sup>13</sup> Amelia Rosselli, *Sleep*, Garzanti, 1992, p. 57.

accaduto, distorcendo, allargando, schiacciato, frantumando il fatto e rendendolo dunque dissimile.<sup>14</sup> La memoria ristruttura sé stessa per permetterci di adattare i ricordi a seconda di quel che ci serve, ci conviene, di cui abbiamo bisogno. La scrittrice conosce bene questo percorso e dunque è la storia dei suoi personaggi che sono, come lei, degli sradicati, esiliati, degli scampati a qualcosa di terribile, tutti hanno lasciato la loro identità dietro un confine e cercano di ricostruirsi. Tutti i personaggi fanno come i gemelli Luca e Claus, raccontano un passato mettendo insieme schegge di memoria, pezzi di specchi della mente, pezzi di storie di altri, raccordano tasselli di vite e con essi si creano un passato e dunque una identità, in special modo un passato accettabile nella misura di dolore da tollerare. Uniscono il processo reale di come la vita diventa memoria alla volontà di contraffare il passato: non mentono, ma sopravvivono.

Nel romanzo breve *Ieri* Tobias ha una storia di orrore e fuga simile a Lucas e Claus, costretto ad affrontare un terapeuta dice:

Il medico mi domanda: – Perché ha scelto il nome di «Line» per la donna che attende? Io gli dico: Perché mia madre si chiamava Line e io l’ho molto amata. Avevo dieci anni quando è morta. Lui dice: Mi parli della sua infanzia. Me l’aspettavo. La mia infanzia! Tutti s’interessano alla mia infanzia. Me la sono cavata bene con le sue domande idiote. Avevo una infanzia pronta per ogni occasione, la mia menzogna era davvero perfetta. L’ho già utilizzata parecchie volte. L’ho raccontata a Yolande, ai miei rari amici e conoscenti, ed è la stessa storia che racconterò a Line. Sono un orfano di guerra. i miei genitori sono morti sotto i bombardamenti. Sono l’unico sopravvissuto della famiglia. Non avevo né fratelli né sorelle. Sono stato allevato in un orfanatrofio, come tanti altri ragazzini a quei tempi. All’età di dodici anni sono scappato dall’orfanatrofio, ho attraversato la frontiera. È tutto. – È tutto? – Sì, è tutto. Non vado certo a raccontare a lui la mia vera infanzia!<sup>15</sup>

Ricostruire un passato socialmente accettabile e dei trascorsi meno dolorosi di quelli reali per sopravvivere al reale, al presente, alle domande.

---

<sup>14</sup> Gli specchi sezionano e ricreano anche il presente in Ágota Kristóf, ne sono un esempio i racconti contenuti in *La vendetta*. In *Numeri sbagliati* il protagonista dice: «Torno a casa, mi guardo allo specchio. Le ore passano, continuo a guardarmi. E l’altro, lo sconosciuto, mi guarda a sua volta. Non mi piace. È meglio di me, più bello, più giovane, ma non sono io. Io ero peggio, meno bello, meno giovane, ma ci ero abituato». *La vendetta*, Torino, Einaudi, 2005, p. 46.

<sup>15</sup> Ágota Kristóf, *Ieri*, Torino, Einaudi, 1997, p. 14.

Ágota Kristóf nella sua stanza, tra i quaderni di scuola dei suoi figli, inizia a scrivere, nella lingua nemica, il grande romanzo. E lo fa con davanti a sé il poster di Kőszeg (la città di K.?) dentro cui muove, vede muoversi, i suoi personaggi, dentro quel poster avvia la scrittura de *Il grande quaderno* come se iniziasse una fiaba dei Grimm: due bambini senza nome che vengono lasciati nella casa della nonna, da tutti chiamata la “strega”, che avranno sempre come appellativo “figli di cagna”, senza figure positive attorno, ma solo crudeltà e durezza. Non è unicamente una fiaba nera, è una tragedia, un film dell’orrore nel quale è complesso afferrare le emozioni dei due gemelli: la secchezza del linguaggio e la sintassi piana non rendono spaventoso ciò che fanno attraverso i loro sentimenti ma attraverso i fatti. Sappiamo però che questi fatti possono accadere a due bambini, che sono potuti accadere in passato, e dunque non li cataloghiamo come impossibili, rimaniamo esterrefatti di fronte a tanta spietatezza, al sadismo. Non sappiamo per chi provare simpatia o antipatia, da che parte stare, tutti sono al contempo di buoni sentimenti e cattivi. Quale immaginario attiviamo durante questa lettura? Attingiamo a ciò che conosciamo già, a opere che incontriamo e che ci riportano a quella prima parte di romanzo, ai film o alle opere teatrali che si ispirano al libro. Ma tutto l’assieme non riesce a darci la spietatezza di ciò che abbiamo letto. L’accostamento a un’altra trilogia scritta da una scrittrice svizzera non ci aiuta; chiamata la “trilogia della violenza” quella di Mariella Mehr – composta da *Accusata, Il marchio, Labambina* –<sup>16</sup> comporta un accrescimento di crudeltà e violenza. Le due trilogie, nel creare autentici mostri nell’immaginario di chi le legge hanno molti punti in comune, tra i quali il mettere in luce come l’essere umano, soprattutto quando ha subito violenze, non può che essere al contempo buono e cattivo, non può esimersi dal praticare il male. La visione dell’opera di Philippe Parreno, *La quinta del sordo*, conduce a uno spazio e a un tempo in cui mille Lucas e Claus mostrano il loro volto vero, lo spavento del ragazzino che sulla carta non trapela. Parreno utilizza un video per ricreare le stanze dell’edificio in cui Goya aveva dipinto il ciclo *Pitture nere*, sono immagini in movimento tra porte e pareti, stanze e finestre, tra le quali le *Pitture nere* si muovono sbucano tra ombre e luci: la follia, l’incubo, il dolore, la violenza. L’opera in copertina di *Corpus*,<sup>17</sup> libro che raccoglie una

---

<sup>16</sup> Editi per le Edizioni effigie e poi riediti da Fandango Libri.

<sup>17</sup> MP5, *Corpus*, Milano, Rizzoli Lizard, 2023.



scelta dell'attività artistica e della ricerca di MP5, può andare ad aiutare la costruzione dell'immaginario della trilogia di Kristóf. Sono stati tratti due film dai suoi libri, uno da *Il grande quaderno*, che porta lo stesso titolo, del regista ungherese János Szász,<sup>18</sup> e uno tratto dal romanzo breve *Ieri*<sup>19</sup> del regista Silvio Soldini.<sup>20</sup> Tra le messe in scena teatrale spicca *La Trilogia della città di K.* con il collettivo Fanny & Alexander.<sup>21</sup> Queste opere, in prosa, immagini, filmiche o teatrali, concorrono a creare un immaginario sull'opera di Ágota Kristóf, un immaginario che la lettrice o il lettore non sarebbero forse in grado di crearsi da soli.

In questa scrittura in cui fatti narrati spesso risultano incoerenti perché la scrittrice adotta questa strategia narrativa per rendere la frantumazione dell'io e dei suoi ricordi, per narrare del tentativo di ricostruire e ricostruirsi una identità, in tale impossibilità di crearsi un immaginario sui fatti narrati, per non cedere allo spavento di ciò che si vede con la mente, e di ancorarsi a altre opere per fissare il fotogramma di una immagine equivalente, come può chi legge empatizzare col testo? Senza chiamare in soccorso l'empatia crossculturale o l'etnoempatia, come superare la “resistenza immaginativa”<sup>22</sup> di fronte a tanto orrore?

Scomodando Susan Sontag<sup>23</sup> che, con il suo ampio e approfondito lavoro sull'uso della fotografia e delle immagini di guerra, e di altre atrocità, nella società delle comunicazioni di massa e dei social, ha parlato anche di questo, spingeremo l'acceleratore fino al suo corpo senza vita. Il corpo senza di vita di Sontag è stato fotografato dalla fotografa Annie Leibovitz, sua compagna, l'immagine è apparsa in varie mostre<sup>24</sup> e in cataloghi:<sup>25</sup> non ha potuto ritrarla che scattando parti separate del suo corpo morto steso e vestito, tasselli di

---

<sup>18</sup> János Szász, *A nagy füzet*, 2013.

<sup>19</sup> Op. cit.

<sup>20</sup> Silvio Soldini, *Brucio nel vento*, 2002.

<sup>21</sup> Andato in scena nella stagione autunnale del 2023 al Piccolo Teatro Milano.

<sup>22</sup> Termine preso in prestito da David Hume, *La regola del gusto*, Milano, Abscondita, 2006.

<sup>23</sup> Susan Sontag, *Davanti il dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003; Milano, Nottetempo, 2021. Sontag fa una accurata riflessione su cosa accada, o possa accadere, alle persone di fronte a immagini che immortalano per sempre violenza, sofferenza, morte e altre atrocità. La sua riflessione la fa elencando una lunga serie di fotografie di guerra, di cosa vorrebbero significare e cosa invece potrebbero significare; di come, chi guarda, possa voltare pagina o lasciarsi frastornare; di come il valore etico e quello estetico siano spesso confondibili in questi lavori; di cosa sia indispensabile vedere e cosa evitabile; di come immagine e messaggio possano essere manipolabili fino a divenire fuorvianti.

<sup>24</sup> Annie Leibovitz, *A Photograph's Life, 1990-2005*, Maison Européenne de la Photographie nel 2008.

<sup>25</sup> Annie Leibovitz, *Fotografie di una vita 1990-2005*, Novara, De Agostini, 2011.

lei, pezzi di ricordi, scampoli di vita, poi messi insieme come un puzzle per ricostruire la salma di Sontag. Una strategia artistica e umana, per contenere l'immensità di ogni sentimento e di ogni cosa, per renderne la complessità e il dolore, e poi ricomporre il corpo come se fosse un mosaico: ridonare l'identità così strapazzata dalla malattia. Un collage di una morte che rispecchia il collage di una vita.

I libri di Ágota Kristóf parlano dell'identità post secololupo di tutti noi, figlie e figli, nipoti, pronipoti, di chi ha vissuto le due Grandi Guerre del secolo scorso, da quell'esilio, da quello spavento, da quella fuga da dittature, torture e aberrazioni che ogni generazione da allora vive a causa di tutte le guerre che giungono fino a oggi e proseguiranno.

Kristof scriveva già cinquanta anni fa, e come lei moltissimi altre autrici e autori, dell'umanità di oggi, spezzata, dilaniata, esiliata anche da sé stessa, spaventata; questa umanità di oggi non può che ritrovare pezzi di sé, schegge di sé, nei pezzi di altri. Non siamo più, da decenni, un tutto che si rispecchia in un tutto, siamo identità fatte di molte tessere, un collage, che ci rispecchiamo nelle tessere di identità altre.

Siamo tutti personagge e personaggi di Ágota Kristóf.