

**13, 2010**

**Variations autour d'Agota Kristof Atti della giornata Agota Kristof - Verona**

---

**Mariangela CASCAVILLA**

**Agota Kristof e il segreto della scrittura**

---

**Per citare l'articolo:**

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/381>

---

Rivista Publifarum

[publifarum.farum.it](http://publifarum.farum.it)

---

Documento accessibile online:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/381/642>

Documento generato automaticamente 16-09-2020

---

# Agota Kristof e il segreto della scrittura

Mariangela CASCAVILLA

---

## Indice

[Abstract](#)

[Approcci alla lettura: una destabilizzazione generica](#)

[I tre livelli della scrittura](#)

[Gli scrittori messi in scena da Agota Kristof](#)

[Presenza dello scrittore Kristof](#)

[Il segreto della scrittura](#)

---

## Abstract

This essay is about Kristof's writing: a meaningful example of metaliterature. Agota Kristof writes about writing, building the narration on three levels: the biographic level (*L'Analphabète*), the literary level (*Le Troisième Mensonge - Hier*) and the metaliterary one (*Le Grand Cahier - La Preuve - some fragments of Hier*). The three levels melt into each other, so that when we read about Lucas, Klaus and Tobias/Sàndor (Kristof's writers and alter ego), we read Kristof's story too. But Agota Kristof warns: words are treacherous. They have the power to change reality into fiction: «[...] et tout devient faux. À cause des mots» (*Hier*).

# Approcci alla lettura: una destabilizzazione generica

In *L'Analphabète*, autobiografia apparsa molti anni dopo la pubblicazione della Trilogia, Agota Kristof racconta che già da piccola amava «raconter des his-toires. Des histoires inventées [...]». Partendo da «une phrase, n'importe laquelle, [...] tout s'enchaîne [...] Des personnages apparaissent, meurent, ou disparaissent. Il y a les bons et les méchants, les pauvres et les riches, les vainqueurs et les vaincus. Cela ne finira jamais, [...]: - Et après... et après... [...] et dans mon rêve l'histoire continue, belle et terri-fiante.» <sup>1</sup>

Da bambina, veniva spesso punita «pour avoir raconté des âneries», soprattutto a suo fratello più piccolo, che «croit tout ce qu'elle] lui di[t]». Suo fratello maggiore Yano, invece, non le crede mai, «parce qu'il a un an de plus». E allora, chi crede alle *âneries* di Agota Kristof?

*Le Grand Cahier* è la storia di due gemelli che una madre disperata manda a vivere dalla loro nonna, una «espèce de vieille sorcière», per allontanarli dalla Grande Città, bombardata giorno e notte. Siamo in un paese senza nome, distrutto da una guerra e occupato da un esercito straniero. I bambini impareranno a crescere, nella povertà e nella sofferenza, praticando degli “esperimenti” su se stessi, una specie di auto-educazione, per sopravvivere all'impietosa crudeltà umana che sembra reggere il mondo. I fratellini, di cui non sappiamo neanche il nome (non ancora...), decidono di scrivere in un quaderno di scuola la realtà che stanno vivendo.

*Le Grand Cahier*, composto da micro-capitoli che si rincorrono come fotogrammi di una pellicola in movimento, *non finisce* all'ultima pagina. La storia continua senza interruzione nel secondo romanzo della Trilogia, *La Preuve*. Tuttavia, la prospettiva cambia: il “noi” è scomparso, un narratore anonimo racconta la vita di Lucas, il gemello rimasto nella Piccola Città, e, in un ultimo capitolo, il ritorno, molti anni più tardi, di suo fratello Claus. Quando Claus ritorna al paese, però, la sua identità, e di conseguenza quella dei gemelli, è messa in discussione: si pensa che si tratti in realtà dello stesso Lucas, scomparso qualche tempo prima (i nomi di Lucas e Claus sono l'uno l'anagramma dell'altro...). Pagina dopo pagina, nel lettore si insinua

sempre di più il dubbio che non esista una coppia di gemelli, ma che Lucas abbia solo vissuto con il sogno, la visione di un fratello perduto o mai esistito. La lettura continua, con un occhio sempre più rivolto al *Grand Cahier*. Il colpo di scena dell'ultima pagina rimette tutto in discussione: le carte sono di nuovo mischiate.

In *Le Troisième Mensonge*, il lettore spera di trovare una via d'uscita al labirinto di parole in cui si sente imprigionato. Razionalmente, sembra trovare pace. Finalmente, viene raccontata, in prima persona, la storia di Lucas e Klaus a partire da un "incidente" che li divide da piccoli, i loro destini separati e poi incrociati, fino al loro incontro e al tragico finale. Ci avviciniamo alla verità, ma questa ultima versione dei fatti, non è che una *terza menzogna*... Nel corso dell'analisi della struttura narrativa, apparirà sempre più chiaramente che la Trilogia si regge su un gigantesco impianto di menzogne.

La prima domanda che ci si pone è se la Trilogia, conosciuta in molti paesi come *la trilogie des jumeaux*, debba essere letta come corpo unico. La scrittrice ha più volte dichiarato di non avere mai progettato la scrittura dei tre romanzi come una *trilogia*, ma di aver piuttosto scritto *La Preuve* e *Le Troisième Mensonge* come proseguimento, sviluppo del *Grand Cahier*.<sup>2</sup> Soltanto *Le Grand Cahier*, infatti, ha una struttura *sostanzialmente* indipendente. *Strutturalmente*, funzionano anche gli altri due romanzi, ma non hanno ragione di esistere se non come completamento della storia del *Grand Cahier*. Il colpo di scena di *La Preuve*, infatti, sorprende perché rimette in discussione non solo il romanzo stesso, ma anche tutto *Le Grand Cahier*. Il terzo romanzo viene concepito poi per chiudere il cerchio, per dare al lettore un quadro completo. Molte case editrici, infatti, hanno scelto di ripubblicare i tre romanzi in un unico volume. In Italia, Einaudi ha addirittura dato un nuovo titolo alla trilogia: *Trilogia della città di K*. La Trilogia va considerata come opera unica, ma concepita in tappe successive non prestabilite. Nel saggio *Agota Kristof - D'un exil l'autre*, Valérie Petitpierre osserva, citando Jean-Luc Seylaz: «*Le Troisième Mensonge développe La Preuve qui, elle, développe Le Grand Cahier. Les trois récits dialoguent entre eux, on ne compte plus les résonances et les effets de miroir. [...] c'est à partir de sa fin qu'il faut considérer la Trilogie pour en dégager le sens.*»<sup>3</sup>

*Le Grand Cahier* è diviso in 62 capitoli, di due o tre pagine al massimo, ciascuno con un titolo. Il punto di vista è quello dei due bambini, le frasi sono brevi, le

descrizioni dettagliate, il vocabolario è semplice. Alla base dell'analisi della scrittura di Agota Kristof, c'è la dichiarazione di poetica contenuta nel capitolo *Nos études*, chiave di lettura del romanzo:

Voici comment se passe une leçon de composition:

Nous sommes assis à la table de la cuisine avec nos feuilles quadrillées, nos crayons, et le Grand Cahier. Nous sommes seuls.

L'un de nous dit:

- Le titre de ta composition est: «L'arrivée chez Grand-Mère».

L'autre dit:

- Le titre de ta composition est: «Nos travaux».

Nous nous mettons à écrire. Nous avons deux heures pour traiter le sujet et deux feuilles de papier à notre disposition.

Au bout de deux heures nous échangeons nos feuilles, chacun de nous corrige les fautes d'orthographe de l'autre à l'aide du dictionnaire et, en bas de la page, écrit: «Bien», ou «Pas bien». Si c'est «Pas bien», nous jetons la composition dans le feu et nous essayons de traiter le même sujet à la leçon suivante. Si c'est «Bien», nous pouvons recopier la composition dans le Grand Cahier.

Pour décider si c'est «Bien» ou «Pas bien», nous avons une règle très simple: la composition doit être vraie. Nous devons décrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons.

Par exemple, [...] nous écrirons: «Nous mangeons beaucoup de noix», et non pas: «Nous aimons les noix», car le mot «aimer» n'est pas un mot sûr, il manque de précision et d'objectivité. «Aimer les noix» et «aimer notre Mère», cela ne peut pas vouloir dire la même chose. La première formule désigne un goût agréable dans la bouche, et la deuxième un sentiment. Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues; il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits. <sup>4</sup>

*Le Grand Cahier*, dunque, è un *journal*, il manoscritto dei gemelli. Il lettore arriva all'ultima pagina del testo convinto di aver letto «la description fidèle des faits», dal punto di vista di due piccoli gemelli dalla sorprendente intelligenza. Due anni più tardi, nel febbraio 1988, la scrittrice pubblica *La Preuve*. Questo secondo romanzo si rivela subito essere il proseguimento ideale del *Grand Cahier*. Dopo la separazione dei gemelli, l'obiettivo è puntato sul destino di Lucas. Questa volta il

racconto è in terza persona. Dopo la tragica morte del piccolo Mathias, l'ultimo misterioso capitolo 8 vede, molti anni più tardi, il ritorno di Claus, il gemello che era partito, e la scomparsa di Lucas... All'ultima pagina, il lettore torna ad avere facoltà di leggere "direttamente" un documento "originale", o comunque una sua "fedele trascrizione". Compare un «procès-verbal» redatto dalle autorità della città di K., che ha per oggetto la «demande de rapatriement de [...] Claus T., incarcéré présentement dans la prison de la ville de K.». <sup>5</sup>

Claus T., cinquant'anni, ha trascorso sei mesi nella città della sua infanzia, la città di K., dove ha alloggiato in un appartamento di proprietà della Signora B., libraia. Dopo aver chiesto e ottenuto per due volte la proroga del visto, Claus T. non ha tenuto conto invece della sua scadenza. Durante l'interrogatorio, Claus T. ha dichiarato di aver trascorso l'infanzia nella città di K., a casa della nonna, e ha manifestato l'intenzione di restare lì fino al ritorno del fratello Lucas T. Tuttavia: «Le nommé Lucas ne figure sur aucun registre de la ville de K. Claus T. non plus» (P: 186).

Post-scriptum:

Nous avons naturellement, pour des raisons de sécurité, examiné le manuscrit en possession de Claus T. Il prétend, par ce manuscrit, prouver l'existence de son frère Lucas qui en aurait écrit la plus grande partie, lui-même, Claus, n'ayant ajouté que les dernières pages, le chapitre numéro huit. Or l'écriture est de la même main du début à la fin et les feuilles de papier ne présentent aucun signe de vieillissement. La totalité de ce texte a été écrite d'un seul trait, par la même personne, dans un laps de temps qui ne peut remonter à plus de six mois, c'est-à-dire par Claus T. lui-même pendant son séjour dans notre ville.

En ce qui concerne le contenu du texte, il ne peut s'agir que d'une fiction car ni les événements décrits ni les personnages y figurant n'ont existé dans la ville de K., à l'exception toutefois d'une personne, la grand--mère prétendue de Claus T., dont nous avons retrouvé la trace. Cette femme possédait en effet une maison à l'emplacement de l'actuel terrain de sport. Décédée sans héritier il y a trente-cinq ans, elle figure sur nos registres sous le nom de Maria Z., épouse V.

Il est possible que pendant la guerre on lui ait confié la garde d'un ou de plusieurs enfants. (P: 187)

*Le Grand Cahier*, allora, non è il diario dei gemelli. È la prima parte di un *manuscrit*, di cui *La Preuve* costituisce il proseguimento, che Lucas ha scritto molti anni dopo, al suo ritorno nella città di K, in cui aveva vissuto da solo, in affidamento a una vecchia contadina che lui chiamava «Grand-Mère»... Il verbale che chiude *La Preuve* implica quindi anche una rilettura del *Grand Cahier*: « la description fidèle des faits », che sembrava reggere tutto il romanzo, e in nome della quale i piccoli protagonisti avevano scritto pagine di morte, di tortura e di sesso piene di dettagli inquietanti, viene a cadere. Il lettore è stato “ingannato” da parole semplici, che costruivano frasi asciutte e limpide: in realtà, però, non ha letto nient’altro che pagine di “letteratura”. È solo “finzione”.

Agota Kristof dimostra che un impianto di parole presentato come storia vera o diario, può essere rimesso in discussione da un altro impianto di parole (in questo caso, il verbale di *La Preuve*). Eppure, *Le Grand Cahier* è sempre lo stesso, funzionava come *journal*: è bastata una rivelazione, 185 pagine dopo, a capovolgere tutto il significato di quella costruzione di parole. Una sorta di “rivelazione” in questo senso, l’avremo molto più tardi, nel quarto romanzo, al di fuori della Trilogia: *Hier*. «Mais, en moi-même, je pense que je peux écrire n’importe quoi, même si c’est impossible et même si ce n’est pas vrai. En général, je me contente d’écrire dans ma tête. C’est plus facile. Dans la tête, tout se déroule sans difficultés. Mais, dès qu’on écrit, les pensées se transforment, se déforment, et tout devient faux. À cause des mots.» <sup>6</sup>

La scrittrice stessa ha commentato: «Quando devi precisare un’idea, non è mai quello che avevi pensato. È molto diverso. Io “scrivo” spesso nella mia testa, la sera, ma non prendo appunti. Poi, prima di addormentarmi, penso a scrivere e sulla carta, non è più come lo avevo pensato.» <sup>7</sup>

Nel terzo romanzo, che compare altri tre anni dopo, e che non a caso si chiama *Le Troisième Mensonge*, Agota Kristof rielabora e *ricomincia* il racconto. Il lettore si fa ingannare di nuovo: per bisogno di chiarezza, per ricondurre gli eventi a un rassicurante impianto “realistico”, legge avidamente la “storia vera” dei gemelli... la *terza menzogna*... Lucas rivela il segreto del *Grand Cahier*:

Tout le monde dans la ville connaît mon histoire: je suis à la recherche de mon frère avec qui j’ai vécu ici, dans cette ville, jusqu’à l’âge de quinze

ans. C'est ici que je dois le retrouver, je l'attends, je sais qu'il viendra quand il saura que je suis revenu de l'étranger.

Tout cela n'est qu'un mensonge. Je sais très bien que dans cette ville, chez Grand-Mère, j'étais déjà seul, que même à cette époque j'imaginai seulement que nous étions deux, mon frère et moi, pour supporter l'insupportable solitude. <sup>8</sup>

Poche pagine dopo, svela anche il mistero del ritorno di Claus in *La Preuve*: mostrando a suo fratello il suo passaporto, Lucas spiega che il suo documento d'identità «comporte quelques erreurs»:

- Quand j'ai traversé la frontière, j'avais quinze ans. J'ai donné une fausse date de naissance pour paraître plus âgé, donc majeur. Je ne voulais pas être mis sous tutelle. [...] Quand je remplissais le questionnaire dans le bureau des gardes-frontière, j'ai pensé à toi, à ton prénom, à ce prénom qui m'accompagnait tout au long de mon enfance. Alors, au lieu de Lucas, j'ai écrit Claus [...]. (TM: 102-103)

Nella seconda parte del romanzo, Klaus completerà il quadro raccontando il corso degli eventi, a partire dall'incidente, «la chose», che ha distrutto la loro famiglia e separato i loro destini.

Una volta finita la lettura, la *Trilogia* non si presenta più *solo* come il romanzo di Agota Kristof, o il diario dei gemelli, o ancora il manoscritto in possesso di Lucas, scritto a quattro mani, (che dovrebbe "provare" l'esistenza di suo fratello). Essa si rivela essere la *riscrittura* in chiave letteraria del tragico destino che è toccato a Lucas, con qualche parte aggiunta probabilmente da Klaus. *Le Troisième Mensonge*, allora, va letto con un occhio sempre rivolto ai primi due romanzi, che formano insieme il *manoscritto*... Cogliamo subito gli elementi, soprattutto nella vita di Lucas, ma anche in quella di Klaus, che sono stati la *materia della rielaborazione letteraria*. Si noti che il «procès-verbal» all'ultima pagina di *La Preuve*, è il primo documento "reale" che apre la strada al racconto della storia "vera" dei gemelli: in altre parole, *Le Troisième Mensonge* è il proseguimento ideale del verbale stesso.

Come si vede, questi manoscritti, documenti che ci erano stati presentati come "originali", sono invece sottoposti a continue manipolazioni dall'autore: la stessa Agota Kristof, naturalmente, ma anche Lucas e Klaus, personaggi che hanno



raggiunto uno spessore tale da poter scrivere e manipolare loro stessi il loro “prodotto letterario” come se fossero degli autori a tutti gli effetti.

## I tre livelli della scrittura

Agota Kristof parla di *Hier* come di un romanzo del tutto indipendente dalla *Trilogia* : «Volevo raccontare tutta un'altra storia» (TM: 35). Tuttavia, potremmo provare a considerare il quarto romanzo come la prosecuzione ideale, o meglio, come uno sviluppo alternativo del *Grand Cahier*. Possiamo cioè provare a tracciare una linea immaginaria che unisce *Le Grand Cahier* e *Hier*: dopo il passaggio della frontiera, il gemello partito potrebbe chiamarsi Tobias... Questa “libertà di movimento” all'interno dell'opera di Agota Kristof è possibile perché tutta la sua produzione narrativa si regge su una struttura a tre livelli, che può essere così rappresentata.

---

*I livello: autobiografico*

Agota Kristof scrive *L'Analphabète*

---

*II livello: letterario*

Agota Kristof scrive menzogne: *Le Troisième Mensonge - Hier*  
(vicende “reali” della vita di Lucas, Klaus e Tobias/Sàndor)

---

*III livello: metaletterario*

Lucas, Klaus e Tobias/Sàndor scrivono menzogne:  
*Le Grand Cahier - La Preuve*  
*Hier* (alcuni frammenti)

Al I livello, subentrato solo nel settembre del 2004 (prima non avevamo riferimenti veri e propri alla sua autobiografia), troviamo la stessa Agota Kristof, che scrive senza mediazioni un *récit autobiographique*, scandendo la sua vita in undici “scene”.

Al II livello è ancora Agota Kristof che scrive, anche se i protagonisti parlano in prima persona. La scrittrice racconta la “storia vera” dei gemelli (*Le Troisième Mensonge*) e di Tobias/Sàndor (*Hier*). Ma questi personaggi sono inventati. È solo finzione.

Al III livello ci sono i suoi *personaggi-scrittori*, che prendono vita propria, una via “autonoma”, creano altri personaggi, situazioni, storie: in una parola, *rielaborano* la loro “storia vera” in *scrittura letteraria*. È finzione nella finzione.

Alcuni elementi, personaggi, scene, attraversano i tre livelli, oppure solo due, e cambiano di volta in volta, assumendo caratteri “letterari” o “metaletterari” (per esempio, la scrittura, le lingue straniere, il passaggio della frontiera, il rapporto tra fratello e sorella, l’amore incestuoso, l’aggressione al rivale, ecc.). Altri elementi passano dal I livello (l’autore) al III senza appartenere alla sedicente “storia vera” dei personaggi: es. *il teatro* (A-GC), *gli “esercizi”* (A-GC), *una poesia* (A-H), sono passati direttamente dal I livello (Agota Kristof) al III (GC, H), senza far parte della “biografia” di Lucas e Klaus. In particolare, la *Trilogia* è così composta:

- *Le Grand Cahier - La Preuve* (escluso il *verbale*) formano il *manoscritto* di Lucas.
- Il *verbale* (P) - *Le Troisième Mensonge* costituiscono la *storia vera* dei gemelli.

Lucas consegna il suo manoscritto a Klaus, che lo completa, aggiungendo alcune parti. Agota Kristof interviene dall’esterno, aggiungendo o modificando alcuni frammenti, e organizzandone l’ordine narrativo.

In *La menzogna del romanzo*, Giuliano Gramigna osserva:

è assai facile isolare i punti in cui autobio-grafia e romanzo s’incrocia[no], e la storia intima, la confessione si versa[...] in qualche figura appena staccata, quasi per acquistare un dippiù di libertà (*il m’est plus aisé de faire parler un personnage que de m’exprimer en mon propre nom*). <sup>9</sup>[...]  
Il «chi parla?» risuona in un grande vuoto. Il soggetto dell’enunciazione [...] non è ancora comparso. Il pronome deve ancora occupare la sua casella.  
[...]

Benveniste, in uno scritto sull’apparato formale dell’enunciazione distingue «enunciazione parlata» ed «enunciazione scritta»: «*Celle-ci se meut sur deux plans: l’écrivain s’énonce en écrivant et, à l’intérieur de son écriture, il fait des individus s’énoncer*». <sup>10</sup>  
[...]

Ma il pronome subisce nel gesto della scrittura, nell’attuarsi della scrittura, uno *splitting*, o meglio sottostà a una sorta di *tréblement* che ne altera, per dir così il profilo, ne dissocia la linea diagrammatica, come per effetto

di una diffrazione. È nello scarto minimale ma fondamentale fra enuncia-zione ed enunciato che si attua questo scrollo, per cui tutti i punti di riferimento si spostano e avviene un poco ciò che si definisce con la figura retorica della *mise en abyme*, ossia della duplicazione fra esterno e interno. <sup>11</sup>

## Gli scrittori messi in scena da Agota Kristof

### 1. Lucas

Per stessa ammissione della scrittrice, il personaggio di maggiore spessore è senz'altro Lucas. È colui che Agota Kristof sente più vicino, «il personaggio che era partito e che poi ritorna, [...] è quello che mi assomiglia di più...». <sup>12</sup> Lucas, in effetti, è il personaggio più “completo”. È l'unico di cui abbiamo letto il manoscritto, che, come abbiamo visto, è composto da *Le Grand Cahier* e *La Preuve*. Lucas-scrittore mente molto spesso (*Le Troisième Mensonge*) e fa mentire anche i suoi personaggi (*Le Grand Cahier - La Preuve*). I gemelli (GC) mentono al poliziotto, a proposito dell'“incidente” alla fantesca, e alla Nonna quando vomitano dopo aver visto il carnaio nel campo militare. Lucas (P) mente ai militari, sull'identità dell'uomo che ha attraversato la frontiera, al commissario di polizia, sull'aggressione all'amante di Clara e, soprattutto, mente sull'esistenza di un fratello partito. Mathias (P) «dit que tout va bien à l'école. Pourtant un jour il rentre avec une blessure à la joue. [...] Un autre jour, c'est sa main droite qui porte des marques rouges. [...] Un soir l'enfant rentre avec la bouche fendue et tumé-fiée. Il ne peut pas manger» (P: 131). Victor (P) mente quando dice che sua sorella «est la personne qu'[il] aime le plus au monde» (P: 100), quando invece la odia fin dall'infanzia. Nella sua vita “vera” (TM), Lucas, già da piccolo, mente ai suoi compagni al Centro di Riabilitazione, e, tra le righe, emerge già una prima concezione della menzogna come strumento di *salvezza* dalla terribile verità...

Certains d'entre nous recevaient des lettres [...]. En général, je lisais exactement le contraire de ce qui était écrit. [...] Celui à qui j'avais lu sa lettre me disait:

- L'infirmière me l'a lue autrement, ma lettre.

Je disais:

- Elle te l'a lue autrement, parce qu'elle ne voulait pas te faire de peine.  
Moi, je t'ai lu ce qui est écrit. Tu as le droit de savoir la vérité, je pense.

Il disait:

- Oui, j'en ai le droit. Mais je n'aime pas la vérité. C'était mieux avant.  
L'infirmière avait raison de me lire la lettre autrement.

Il pleurait. (TM: 29-30)

Lucas, infine, mente alle autorità della città di K., forte del fatto di non avere documenti, dando loro una serie di informazioni false. Innanzitutto, dice di essere nipote della signora Maria Z., ma non ha alcun documento che lo provi. Poi, dopo aver raccontato di aver attraversato la frontiera con suo padre (morto accidentalmente...), dichiara «une fausse date de naissance pour paraître plus âgé, donc majeur» per non essere messo sotto tutela, dunque «l'enfant signe le procès-verbal dans lequel se trouvent trois mensonges. L'homme avec qui il a traversé la frontière n'était pas son père. L'enfant n'a pas dix-huit ans, mais quinze. Il ne s'appelle pas Claus» (TM: 80). È di particolare importanza il fatto che Lucas dica di chiamarsi «*Claus, avec un C*». La spiegazione data è che, al momento di compilare la carta d'identità, Lucas ha pensato «à ce prénom qui [l']accompagnait tout au long de [son] enfance. Alors, au lieu de Lucas, [il a] écrit Claus». L'«ortho-graphe différente» è dovuta al fatto che Lucas viene separato dalla sua famiglia e portato in coma in ospedale all'età di quattro anni, quindi ricorda solo vagamente «ce frère dont [il] croi[t] encore savoir le nom». In realtà, si tratta di un pretesto narrativo che permette al lettore di distinguere Claus (= Lucas) da Klaus!

In conclusione, Lucas/Claus mente a tutti, tranne che al suo medico, al quale dice sempre quanto fuma e quanto beve, sempre «sans mentir», perché sa «qu'il s'en fiche complètement, et de [sa] santé, et de [sa] maladie». Inoltre, Lucas non riesce a mentire al lettore, al quale confessa, come abbiamo visto, che la storia del fratello partito «n'est qu'un mensonge» e che nella città di K, «chez Grand-Mère» era già solo, e immaginava soltanto che fossero in due, «pour supporter l'insupportable solitude». In un'altra scena, accompagnato da un funzionario dell'ambasciata a visitare la sua casa d'infanzia, Lucas si abbandona ai ricordi:

[...] la maison [...] est un peu en retrait de la rue. [...] La lumière est

allumée dans la cuisine, les deux fenêtres du salon s'éclairèrent bientôt d'une lumière bleue. Le bureau reste dans le noir pour l'instant. L'autre partie de la maison, celle qui donne à l'arrière, sur la cour, reste invisible d'ici. Là, il y a encore trois pièces. La chambre à coucher des parents, la chambre des enfants et une chambre d'amis qui servait le plus souvent de chambre de cou-ture à Mère.

Dans la cour, il y avait une sorte de remise pour le bois, pour les vélos et les jouets encombrants, [...] deux tricycles rouges et des trottinettes en bois, [...] une balançoire avec deux sièges suspendus l'un à côté de l'autre. Notre mère nous poussait, nous volions jusqu'aux branches du noyer qui est peut-être encore là, derrière la maison. (TM: 87-88)

Tuttavia, al funzionario, che gli chiede se quella casa risveglia in lui qualche ricordo, Lucas risponde: «Non, rien. Je n'avais que quatre ans à l'époque». È importante notare che a tutte queste menzogne dette da Lucas, si contrappone un disperato bisogno di *verità*, chiesta a suo fratello Klaus. Durante l'incontro con Klaus, infatti, Lucas è *assolutamente sincero*, cosa che contrasta con la parte recitata da Klaus, che «tien[t] [son] rôle jusqu'au bout», mostrando un «cœur aussi dur»: sembra che Lucas, dopo aver mentito a tutti, cerchi disperatamente la complicità dell'unica persona che ama veramente, suo fratello.

Osserviamo il dialogo tra Lucas e Klaus. Lucas dice di riconoscere la casa; Klaus risponde che le case di quella zona sono tutte uguali. Il lettore sa che Lucas ha riconosciuto la casa anche nei dettagli...; le menzogne dichiarate da Lucas al momento di fare il passaporto gli si ritorcono contro; Lucas chiede notizie della sua ferita da arma da fuoco e Klaus gli dice che suo fratello aveva invece una malattia infantile e che è morto con la loro madre durante un bombardamento; Klaus fa notare a Lucas che non si assomigliano nemmeno, solo perché Lucas ha 30 chili di meno... ecc. Nella costruzione di questo dialogo troviamo lo stesso meccanismo che prima abbiamo notato in Lucas: Klaus nega tutto nel discorso con il suo interlocutore (in questo caso, Lucas), ma, allo stesso tempo, lo chiama «mon frère» per tutta la durata della conversazione e, al lettore, spiega:

Lucas viendra demain. Je sais que c'est lui. Dès la première sonnerie du téléphone j'ai su que c'était lui. [...] Lucas viendra demain. [...] Si c'est bien lui. C'est bien lui.

Je n'ai besoin d'aucune preuve pour le savoir. Je le sais. Je le savais, j'ai toujours su qu'il n'était pas mort, qu'il reviendrait. [...]  
Je dois à tout prix écarter Lucas, l'empêcher de rouvrir l'effroyable blessure. (TM: 97)

Abbiamo visto la dichiarazione di poetica contenuta nel *Grand Cahier*: i piccoli scrittori si danno «une règle très simple: la composition doit être vraie» e si impongono di evitare l'uso «[des] mots qui définissent les sentiments», perché essi «sont très vagues; il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits». Tuttavia, ben presto la scrittura di Lucas si rivela essere fatta di menzogne. In *La Preuve*, in particolare, subito dopo la morte del bambino, Lucas scrive, sotto gli occhi del lettore, una menzogna: « Lucas [...] ouvre un cahier d'écolier, y écrit: "Pour Mathias tout va bien. Il est toujours le premier à l'école et il ne fait plus de cauchemars."

Lucas referme le cahier, il sort de la maison, retourne au cimetière et s'endort sur la tombe de l'enfant.» (P: 170)

In *Le Troisième Mensonge*, poi, Lucas stesso confessa con una certa disinvoltura: i «cinq cahiers d'écolier» che costituiscono il suo manoscritto non sono affatto «une sorte de journal», come potrebbe sembrare, ma «des mensonges. [...] Des choses inventées. Des histoires qui ne sont pas vraies, mais qui pourraient l'être». Già da piccolo, comprava spesso «des feuilles de papier, un crayon, une gomme, et un grand cahier dans lequel [il] notai[t] [ses] premiers mensonges». L'ufficiale di polizia che si occupa del suo caso osserva che il manoscritto, che dovrebbe provare l'esistenza di suo fratello scomparso, è in realtà solo «une œuvre de fiction», e che Lucas confonde «la réalité avec la littérature». La sua letteratura. Lucas allora ammette che suo fratello, «n'a peut-être jamais existé». Alla libreria, che gli chiede se scrive «des choses vraies ou des choses inventées», Lucas risponde:

[...] 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. Je lui dis que j'essaie de raconter mon histoire, mais que je ne le peux pas, 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. [...] Un livre, si triste

soit-il, ne peut être aussi triste qu'une vie. (TM: 14)

È di fondamentale importanza, tuttavia, notare che lo stesso Lucas è menzogna, è finzione: quando l'ufficiale giudiziario gli chiede prove della sua parentela con Maria Z., in modo da stabilire i suoi eventuali diritti sulla proprietà della signora, Lucas risponde di non avere «aucun papier», ma solo «des feuilles de papier que [il] achète à la librairie». Con queste parole, Lucas dichiara la sua *identità letteraria*: prima ancora del suo manoscritto, lui stesso è *letteratura*. È un «personnage de papier».

Osserviamo alcuni esempi di passaggio dalla “storia vera” di Lucas alla sua “riscrittura” letteraria. In altre parole, dal II livello narrativo, al III livello metanarrativo.

In *Le Troisième Mensonge* (II livello), Lucas racconta di aver passato la maggior parte dell'infanzia in un ospedale, in cui è arrivato in coma, per una grave malattia, all'età di quattro anni, all'inizio della guerra. Un giorno, l'ospedale viene bombardato e, il mattino dopo, Lucas viene portato da una suora «dans une autre ville». Dopo averla attraversata «à pied jusqu'à la toute dernière maison, près de la forêt», la suora lascia Lucas in affidamento a «une vieille paysanne qu'[il a] appris plus tard à appeler “Grand-Mère”. Elle [l']appelait “fils de chienne”» (TM: 35-36).

Nel verbale di *La Preuve* (che, come abbiamo visto appartiene già al II livello), che apre il primo spiraglio sulla verità, e che fa in qualche modo da ponte tra il manoscritto e la “storia vera” dei gemelli, viene spiegato che «la grand-mère prétendue de Claus T., [...] possédait en effet une maison à l'emplacement de l'actuel terrain de sport. Décédée sans héritier il y a trente-cinq ans, elle figure sur [les] registres sous le nom de Maria Z., épouse V. Il est possible que pendant la guerre on lui ait confié la garde d'un ou de plusieurs enfants».

In *Le Grand Cahier*, Lucas scrive che lui e suo fratello arrivano «de la Grande Ville», dopo aver viaggiato tutta la notte. I bambini, accompagnati dalla loro madre, che cammina in silenzio in mezzo a loro, con gli occhi pieni di lacrime, portano «chacun une petite valise avec ses vêtements, plus le grand dictionnaire» del loro padre, che si passano quando hanno le braccia stanche. «La maison de Grand-Mère est loin de la gare, à l'autre bout de la Petite Ville. [...] Les passants sont peu nombreux, la ville est silencieuse». Arrivati a casa di «Grand-Mère», la madre dei

gemelli le chiede (a malincuore) aiuto: «Je ne demande rien pour moi. J'aimerais seulement que mes enfants survivent à cette guerre. La Grande Ville est bombardée jour et nuit, et il n'y a plus de nourriture. On évacue les enfants à la campagne, chez des parents ou chez des étrangers, n'importe où.» (GC: 8)

Dopo una breve discussione con *Grand-Mère*, la madre dei gemelli le affida i suoi bambini fino alla fine della guerra. Poi li bacia e se ne va piangendo: «Notre Grand-Mère est la mère de notre Mère. [...] Nous l'appelons Grand-Mère. Les gens l'appellent la Sorcière. Elle nous appelle "fils de chienne" ». (GC: 12)

Dell'ospedale in cui viene ricoverato da piccolo (TM), Lucas ricorda «la salle de torture avec sa piscine, ses engins. Les tapis roulants où il fallait marcher à l'infini, soutenu par une sangle; les anneaux auxquels il fallait se suspendre, les bicyclettes immobiles sur lesquelles il fallait continuer à pédaler même quand on hurlait de douleur». Anche nel «Centre de rééducation», in cui Lucas viene trasferito, «les exercices douloureux continuaient» (TM: 26). In *Le Grand Cahier*, i gemelli vincono il dolore, la sofferenza fisica, facendo regolarmente, insieme, degli esercizi di irrobustimento del corpo:

Les coups font mal, ils nous font pleurer.

Les chutes, les écorchures, les coupures, le travail, le froid et la chaleur sont également causes de souffrances.

Nous décidons d'endurcir notre corps pour pouvoir supporter la douleur sans pleurer. [...]

Au bout d'un certain temps, nous ne sentons effectivement plus rien.

C'est quelqu'un d'autre qui a mal, c'est quelqu'un d'autre qui se brûle, qui se coupe, qui souffre.

Nous ne pleurons plus. (GC: 21-22)

Al Centro di Riabilitazione (TM), alcuni bambini «recevaient des lettres que les infirmières leur distribuaient ou leur lisaient quand ils n'étaient pas capables de le faire». Lucas si offriva di leggere le lettere ai bambini analfabeti.

En général, je lisais exactement le contraire de ce qui était écrit. Cela donnait par exemple: «Notre cher enfant, ne guéris surtout pas. Nous sommes très bien sans toi. Tu ne nous manques pas du tout. Nous espérons que tu resteras où tu es, car nous n'avons aucune envie d'avoir un handicapé chez nous. Nous t'embrassons tout de même un peu, et sois



sage, car ceux qui s'occupent de toi ont bien du mérite. Nous n'en ferions pas autant. Nous avons de la chance que quelqu'un d'autre fasse pour toi ce que nous devrions faire, car nous n'avons plus de place pour toi dans notre famille où tout le monde est en bonne santé. Tes parents, tes sœurs, tes frères». (TM: 29)

Ai bambini che ricevevano dei pacchi, Lucas suggeriva che il cibo poteva essere avvelenato, perché «les parents préfèrent un enfant mort à un enfant infirme». Ai genitori che facevano visita ai loro bambini, Lucas annunciava la morte del loro figlio. La psicologa del Centro spiega che Lucas si comporta così perché non riceve mai né lettere, né pacchi, né visite: allora, si vendica sugli altri bambini. In *Le Grand Cahier*, questo episodio della vita di Lucas si trasforma. A casa di Nonna, «Le facteur vient parfois. Il fait tinter la sonnette de sa bicyclette jusqu'à ce que Grand-Mère sorte de la maison. [...] Le facteur lui donne l'argent, un paquet ou une lettre, et il repart vers la ville en sifflotant. Grand-Mère s'enferme dans sa chambre avec le paquet ou avec l'argent. S'il y a une lettre, elle la jette dans le feu» (GC: 61). Poco dopo, i bambini scoprono che le lettere e i pacchi sono destinati a loro, da parte della loro mamma. I bambini, allora, cominciano ad aspettare il postino davanti alla porta di casa e si fanno consegnare la posta: «Le lendemain, chaudement habillés, nous allons en ville pour acheter des bottes de caoutchouc avec de l'argent que notre Mère nous a envoyé. Sa lettre, nous la portons sous notre chemise, chacun son tour.» (GC: 65)

Dopo la morte della vecchia contadina alla quale era stato affidato, Lucas perde la casa e tutti i beni in suo possesso, perché non ha alcun vincolo di parentela con la signora Maria Z., e quindi alcun diritto. Decide allora di oltrepassare la frontiera, per non essere messo sotto tutela, e per cominciare una nuova vita. «C'est à la gare que j'ai rencontré l'homme qui voulait traverser la frontière» (TM: 53). L'uomo «essaye de [se] cacher», lascia intendere di essere perseguitato, e chiede a Lucas di aiutarlo ad espatriare. Dopo cena, l'uomo chiede a Lucas di bruciare i suoi documenti nella stufa, per non essere identificato: «Il me tend sa carte d'identité et d'autres papiers. Je jette tout dans le feu» (TM: 55). Lucas avverte l'uomo del pericolo che corre attraversando la frontiera: non può passare «sans risquer [sa] vie»; poi gli dice che è disposto ad aiutarlo, anche perché ha intenzione di partire con lui. Così, il giorno dopo, «l'enfant traverse la frontière. L'homme passe devant,

l'enfant attend. Une explo-sion. L'enfant s'approche. L'homme est couché près de la deuxième barrière. Alors, l'enfant s'élançe. Marchant dans les traces de pas, puis sur le corps inerte de l'homme, il arrive de l'autre côté [...].».

Nel suo manoscritto, Lucas costruisce il personaggio di suo padre intorno a questo straniero, e con questa scena chiude *Le Grand Cahier*. Il dialogo tra i gemelli e il loro padre, tornato molti anni dopo la guerra, contiene battute molto simili a quelle scambiate tra Lucas e lo straniero (TM). Il padre dei bambini chiede loro se vivono da soli (Grand-Mère è morta da qualche anno), se conoscono la città e gli orari di controllo della frontiera, e se possono aiutarlo ad attraversarla. Anche lui è stato in prigione ed è arrivato nella città di confine «en [se] cachant». I bambini lo avvertono che «la frontière est infranchissable» e che si può tentare solo «au risque de [sa] vie». Per non rischiare di essere accusati di complicità, «le lendemain matin [...]» i bambini frugano nelle sue tasche e prendono «ses papiers, sa carte d'identité, son carnet d'adresses, un billet de train, des factures et une photo de [leur] Mère. [Ils] brûl[ent] le tout dans le fourneau de la cuisine, sauf la photo». In tarda mattinata, al cambio della guardia, i gemelli si avviano verso la frontiera, seguiti dal loro padre.

Père [...] pose une des planches contre la barrière, il grimpe.

Nous nous couchons à plat ventre derrière le grand arbre, nous bouchons nos oreilles avec nos mains, nous ouvrons la bouche.

Il y a une explosion. [...]

Notre Père est couché près de la seconde barrière.

Oui, il y a un moyen de traverser la frontière: c'est de faire passer quelqu'un devant soi.

Prenant le sac de toile, marchant dans les traces de pas, puis sur le corps inerte de notre Père, l'un de nous s'en va dans l'autre pays.

Celui qui reste retourne dans la maison de Grand--Mère. (GC: 183-184)

Come abbiamo visto, Lucas ha il potere di creare storie e personaggi, e dalla sua penna nascono addirittura due *personaggi-scrittori* come lui: *Victor* e il piccolo *Mathias* (entrambi in *La Preuve*). È interessante notare che, a differenza dello stesso Lucas e degli altri *personaggi-scrittori* di Agota Kristof, *Victor* e *Mathias* non scrivono menzogne.

## VICTOR

Victor mente a Lucas quando gli parla di sua sorella come della persona che ama di più al mondo.

Elle ne me dérangeait pas, au contraire. Elle préparait mes repas, elle reprisait mes chaussettes, raccommo-dait mes vêtements, nettoyait la cuisine et tout ce qui était sale. Elle m'était donc utile et, de plus, nous bavardions agréablement après la fermeture du magasin en dégus-tant un bon repas. Elle dormait dans la petite chambre, ici, à côté. Elle se couchait tôt, elle se tenait tranquille. [...]

Sachez, Lucas, que ma sœur est la personne que j'aime le plus au monde. [...] c'est ma sœur qui m'a véritablement élevé. Mon amour pour elle n'a pas diminué avec le temps. [...]

Mon seul espoir, c'est de vendre la maison et la librairie et de m'en aller chez ma sœur. Elle m'empêchera de boire et de fumer, nous mènerons une vie saine, elle s'occu-pera de tout, je n'aurai rien d'autre à faire qu'écrire mon livre, une fois débarrassé de l'alcoolisme et du tabagisme. (P: 100-107)

Nel suo manoscritto, invece, a cui abbiamo accesso come a un "documento originale", trascritto da Lucas nel suo *cahier*, Victor racconta tutta la verità.

Je viens d'étrangler ma sœur. [...]

J'ai vécu avec ma sœur près de deux ans. [...] Je suis venu vivre avec ma sœur pour pouvoir écrire un livre. [...] J'ai pensé qu'ici, auprès de ma sœur qui s'occuperait du ménage, des repas et des vêtements, je retrouverais une vie saine, une vie équilibrée qui me permettrait enfin d'écrire le livre que j'ai toujours voulu écrire.

Hélas, la vie calme et tranquille que je m'étais ima-ginée s'est très vite transformée en enfer.

Ma sœur me surveillait, m'épiait sans cesse. Elle m'a immédiatement, dès mon arrivée, interdit de boire et de fumer [...]. Souvent je m'asseyais à mon bureau avec des feuilles de papier mais j'avais dans la tête un vide absolu [...].

Et puis ma sœur me dérangeait tout le temps, elle entrait dans ma chambre sous toute sorte de prétextes. [...]

Je continuais à boire pendant qu'elle parlait et c'est de loin, comme venant de la pièce à côté que j'ai entendu ma voix lui répondre. Je lui disais qu'elle

avait raison, que je ne pourrais, ne pouvais écrire quoi que ce soit tant qu'elle serait en vie. [...]

Je me suis levé, [...] mes mains ont serré son cou maigre [...]. (P: 139-151)

## MATHIAS

Di Mathias, invece, non possiamo leggere nulla. Sappiamo solo che ha scritto «tout ce qui [lui] est arrivé [...]. [S]es cauchemars, l'école, tout»:

- [...] J'ai tout écrit. Tout ce qui m'est arrivé depuis que nous habitons ici. Mes cauchemars, l'école, tout. J'ai aussi mon grand cahier comme toi. Toi, tu en as plusieurs, moi je n'en ai qu'un, mince encore. (P: 133)

Quando Lucas trova il bambino, è già troppo tardi:

Lucas monte l'escalier, entre dans sa chambre, puis dans celle de l'enfant. Devant la fenêtre il y a un seau en fer-blanc qui contient du papier consumé. Le lit de l'enfant est vide. Sur l'oreiller, un cahier bleu, fermé. Sur l'étiquette blanche, il est écrit: LE CAHIER DE MATHIAS. Lucas ouvre le cahier. Il n'y a que des pages vides et la trace de feuilles arrachées. Lucas écarte le rideau rouge sombre. A côté des squelettes de la mère et du bébé est pendu le petit corps de Mathias, déjà bleu. (P: 167-168)

## 2. Klaus

Fin dalle prime pagine del racconto di Klaus (*Le Troisième Mensonge*), emerge un dato importante: a differenza di Lucas, Klaus non sa mentire. «Tu mens très mal, mon petit» (TM: 143). Tuttavia, anche Klaus sembra avere un'ossessione per la scrittura di fatti reali. Con il suo lavoro di tipografo, è costretto a stampare menzogne.

Ce que nous imprimons dans le journal est en contradiction totale avec la réalité. Nous imprimons tous les jours cent fois la phrase: «Nous sommes libres», [...] «Nous vivons dans l'abondance et le bonheur», [...] mais [...] quand je rentre du travail, tôt le matin, et que je croise les gens qui vont à leur tour travailler, je ne vois de bonheur nulle part, et encore moins de l'abondance. [...] je demande pourquoi nous imprimons tant de mensonges [...]. (TM: 152-153)

In particolare, come abbiamo visto, Klaus mente a suo fratello Lucas e si pone,

rispetto a lui, su un piano diametralmente opposto: più Lucas implora verità e complicità, più Klaus lo allontana. Klaus, inoltre, non solo si rifiuta di credere a Lucas, ma gli racconta anche una serie di bugie sulla sua vita. Va sottolineato che nulla è stato ancora detto sulla vita di Klaus, quindi solo nelle pagine successive emergerà la triste verità. Ma Lucas ha dei sospetti...

- [...] Et toi, Klaus, comment as-tu vécu après la mort de Mère et de Père?

D'après ce que tu me racontes, tu es devenu orphelin très jeune.

- Oui, très jeune. Mais j'ai eu de la chance. Je n'ai passé que quelques mois dans un orphelinat. Une famille amie m'a recueilli. J'ai été très heureux dans cette famille. C'était une famille nombreuse avec quatre enfants, dont j'ai épousé plus tard la fille aînée, Sarah. Nous avons eu deux enfants, une fille et un garçon. À présent, je suis grand-père, un grand-père heureux.

Lucas dit:

- C'est curieux. En entrant ici, j'ai eu l'impression que tu vivais seul. (TM: 105-106)

Klaus gli concederà la verità solo all'ultima pagina, solo dopo la sua morte...: « Je reviens au cimetière tous les jours. Je regarde la croix où est inscrit le nom de Claus, et je pense que je devrais la faire remplacer par une autre qui porterait le nom de Lucas. »(TM: 163)

Lucas consegna a Klaus il manoscritto, fin dall'inizio concepito per essere scritto "a quattro mani" (*Le Grand Cahier*), perché lo finisca.

Il ouvre sa serviette, il en sort un grand cahier d'éco-lier qu'il pose sur la table.

- Voici mon dernier manuscrit. Il est inachevé. Je n'aurai pas le temps de le finir. Je te le laisse. Tu le finiras. Il faut que tu le finisses. [...] Non, pas maintenant. Quand je serai parti. [...]

J'entre dans la maison, [...] je retourne au bureau pour lire le manuscrit de mon frère. (TM: 103-108)

Lucas est revenu et il est reparti. Je l'ai renvoyé. Il m'a laissé son manuscrit inachevé. Je suis en train de le finir. (TM: 161)

Riportiamo alcuni esempi di passaggio dalla "storia vera" di Klaus alla sua "riscrittura" letteraria. Osservando il II livello narrativo (*Le Troisième Mensonge*), cerchiamo di ricavare i possibili passaggi aggiunti da Klaus (III livello metanarrativo

- GC e P). La prima relazione da evidenziare è tra la madre dei gemelli, dopo «la chose» (TM) e Clara (P). Anche se Clara è un personaggio “reale” nella vita di Lucas, alcuni tratti della sua personalità sembrano costruiti da Klaus, piuttosto, sulla base di alcune sue esperienze “personali”. A proposito di Clara, in *Le Troisième Mensonge*, Lucas aveva detto: «Mon meilleur ami, Peter, qui avait été mon tuteur dans ma jeunesse, est mort il y a deux ans d'un infarc-tus. Sa femme, Clara, qui fut ma maîtresse initiatrice, s'est donné la mort il y a déjà bien longtemps, car elle ne supportait pas l'approche de la vieillesse.» (TM: 37-38)

È immediato, dunque, il riferimento a Clara come amante, «maîtresse initiatrice». Klaus (TM) sembra invece proiettare nel personaggio di Clara, la figura di sua madre impazzita. Ancora piccolo, Klaus va a trovare sua madre all'ospedale psichiatrico. Klaus guarda la donna in vestaglia, seduta su una poltrona: «Elle est grosse et vieille. Ses cheveux, à moitié gris, sont coiffés en arrière [...]». La madre dei gemelli chiede subito notizie di Lucas. È lui il bimbo che la donna ha accidentalmente ferito, sparando a suo marito. Ed è lui che vorrebbe disperatamente rivedere. Quando le viene detto che il bambino davanti a lei è Klaus, «de grosses larmes commencent à couler de ses yeux bleu pâle»:

Elle dit:

- Des mensonges. Toujours des mensonges.

Son nez coule. L'infirmière la mouche. Mère laisse tomber sa tête sur la poitrine, elle ne dit plus rien, elle ne me regarde plus. [...]

Je ne dis rien, je sors de la chambre. [...]

- La femme que j'ai vue n'est pas ma mère. Je n'irai plus la voir [...]. (TM: 127-128)

Una sera, Klaus osserva sua madre dormire: «Elle est si menue, on dirait une enfant. J'écarte ses cheveux gris de son visage, je l'embrasse sur le front, je caresse ses mains ridées posées sur la couverture. Elle sourit dans son sommeil, [...] elle murmure: - Mon petit. Tu es là. [...] Lucas, mon petit Lucas.» (TM: 96)

In *La Preuve*, il primo incontro tra Lucas e Clara ha tratti molto simili a quello tra Klaus e sua madre in ospedale. Lucas entra in biblioteca, dove «une femme aux cheveux gris est assise der-rière un bureau». Lucas trova che ci sia una somiglianza tra questa signora e sua madre, ma qualcosa in lei è diverso...

- Vous ressemblez à ma mère. [...] Ma mère était plus jeune que vous quand elle est morte. [...] Ma mère avait encore des cheveux noirs. Vous, vous avez des cheveux gris <sup>13</sup>[...].

- Je ne vois aucune ressemblance. Votre mère est jeune, belle, élégante.

Lucas demande:

- Pourquoi portez-vous des chaussures à talons plats, et ce costume sans couleur? Pourquoi vous comportez-vous comme une vieille femme? [...] Vous pourriez au moins vous faire teindre les cheveux.

- Mes cheveux sont devenus blancs en l'espace d'une seule nuit. Celle pendant laquelle «ils» ont perdu mon mari pour haute trahison. Il y a trois ans de cela. [...] Je m'appelle Clara. (P: 55-57)

Nel capitolo 8 di *La Preuve*, al suo ritorno nella città di K., Claus (= Lucas) ritrova Clara dopo molti anni. Anche questo incontro sembra il calco della visita di Klaus a sua madre in ospedale. Partita per appoggiare la Rivoluzione, Clara era stata arrestata. Poco dopo la partenza di Lucas, era tornata in città per cercarlo. Rimasta sola e malata, si era trasferita nell'appartamento sopra la libreria, assistita da Peter. Claus entra in camera di Clara. Lei è seduta su una sedia a dondolo davanti alla finestra, con una coperta sulle ginocchia e uno scialle sulle spalle. Ha un libro in mano, ma non legge. Claus la saluta, ma lei non lo guarda nemmeno:

- C'est moi, Clara.

- C'est toi?

Elle regarde Claus, lui tend les bras. Il s'agenouille à ses pieds, lui enlace les jambes, pose la tête sur ses genoux. Clara lui caresse les cheveux.

Claus prend la main de Clara, la presse sur sa joue, contre ses lèvres. Une main desséchée, maigre, couverte de taches de vieillesse.

Elle dit:

- Tu m'as laissée seule longtemps, trop longtemps, Thomas.

Des larmes coulent sur son visage. Claus les essuie avec son mouchoir:

- Je ne suis pas Thomas. N'avez-vous aucun souvenir de Lucas?

Clara ferme les yeux, secoue la tête:

- Tu n'as pas changé, Thomas. [...]

Claus recule, se lève. [...]

Clara se remet à se balancer:

- Allez-vous-en. Qui êtes-vous? Que faites-vous dans ma chambre?

Pourquoi Peter ne vient-il pas? Il faut que je mange et que je me couche. Il

est tard.

Claus sort de la chambre [...]. (P: 179-181)

Qualche tempo dopo, Klaus torna nella casa d'infanzia, dove sua madre è tornata ad abitare dopo le cure dell'ospedale. Klaus osserva sua madre «prudemment, [...] par la fenêtre»: « Mère a maigri. Elle n'a plus l'air d'une vieille femme négligée [...]. Son visage a repris sa douceur d'autrefois, ses cheveux ont repris leur couleur et leur brillance.»(TM: 138-139)

Anche Lucas è solito guardare Clara dalla finestra: « Aux fenêtres de la cuisine, la lumière filtre entre les deux rideaux tirés. Lucas [...] entre dans le jardin de Clara. Ici les rideaux sont plus minces, Lucas distingue deux silhouettes [...].» (P: 60)

La madre di Klaus ha spesso delle crisi, durante le quali trema e mormora parole incomprensibili. Si tormenta perché è convinta di aver ucciso Lucas, il suo «petit garçon», e sa che lui non tornerà mai più: in preda al delirio, si abbandona tremando su una poltrona. Dopo la terribile notte in cui «Ils» hanno arrestato e ucciso suo marito, Clara ha spesso delle crisi. Lucas si prende cura di lei, le somministra dei calmanti, dei farmaci: Clara trema e si lascia cadere sul letto: «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. [...] Les mots incompréhensibles deviennent hurlements. [...] Lucas trouve les calmants, Clara en avale deux avec le reste du thé refroidi.» (P: 63-64) Dopo essersi calmata, Clara mormora: «Je pourrais presque être ta mère. [...] Reste ici. Ne me laisse pas seule».

Ben presto, Klaus comincia a prendersi cura personalmente di sua madre, che «prend des médicaments pour dormir, elle se couche très tôt». Quando lei si rifiuta di prendere le medicine, Klaus gliele scioglie nel tè o nella minestra. A volte, Clara tratta Lucas molto male, ma lui continua a prendersi cura di lei. Le compra le medicine e gliele fa prendere sciolte nel tè. Clara obbedisce e si addormenta. Più tardi (capitolo 8) sarà Peter ad occuparsi di lei. Fortunatamente, Clara dorme molto a causa dei farmaci:

- Elle est une lourde charge pour vous.

Peter sert du ragoût avec des pâtes:

- Non, pas tellement. Elle ne me dérange pas. Elle me traite comme si



j'étais son valet, mais cela m'est égal. (P. 181)

Nell'attesa di un possibile ritorno di Lucas, la madre dei gemelli si fa «teindre ses cheveux», si fa fare curare il viso con delle “maschere” e del trucco: « Je veux avoir l'air convenable quand Lucas revien-dra. Je ne veux pas qu'il me retrouve négligée, vieille et laide.»(TM: 146) Lei «n'aime que Lucas», e aspetta ancora il suo ritorno. Allo stesso tempo, convinta di averlo ucciso, sa che Lucas non tornerà mai più. Quando Lucas torna finalmente, quarant'anni dopo, Klaus cerca a tutti i costi, come abbiamo visto, di tenere lontano suo fratello da sua madre:

Je dois me défendre. Je dois défendre Mère. Je ne veux pas que Lucas détruise notre tranquillité, nos habi-tudes, notre bonheur. [...]

Je dois à tout prix écarter Lucas, l'empêcher de rou-vrir l'effroyable blessure. [...]

Il faut que je les empêche de se voir, sinon ils se reconnaîtront. Mère reconnaîtra Lucas. Et si Lucas ne reconnaît pas notre mère, elle lui dira en le reconnais-sant:

- Lucas, mon fils!

Je ne veux pas de «Lucas, mon fils!». Plus main-tenant. Ce serait trop facile. (TM: 97-99)

Allo stesso modo, Clara (P) non parla d'altri che di suo marito Thomas, che «ne reviendra plus». Durante il periodo di degenza in ospedale, in cui è stata in cura dopo la morte del marito, Clara ha conosciuto un medico, che diventa suo amante. Lucas è disperatamente geloso: « C'est pour lui que vous avez acheté des sous-vêtements noirs, c'est pour lui que vous avez mis des chaussures à talons hauts. Vous auriez dû aussi vous faire teindre les cheveux.» (P: 65-66) L'aggressione al medico e la volontà di Lucas di tenerlo lontano da Clara potrebbero corrispondere all'intenzione di Klaus di tenere suo fratello lontano da sua madre...

- «Il» revient! C'est cela? [...] Vous ne pouvez pas me faire ça! [...]

Clara pleure. Lucas demande:

- Pourquoi pleurez-vous? Ce serait plutôt à moi de pleurer. [14](#)

(P: 72-73)

Anche nella costruzione del personaggio di Victor e di sua sorella (P), pare abbiano contribuito sia Lucas che Klaus.

1. Lucas ha senz'altro elaborato la presenza della libraia nell'appartamento sopra la libreria, mentre lui scrive il *manoscritto*. La libraia propone a Lucas di alloggiare nel suo appartamento sopra la libreria: dopo la chiusura del negozio, la donna fa le pulizie e cucina, cercando però di non disturbare il suo inquilino. Lucas aspetta che la donna se ne vada, poi apre subito una bottiglia di vino. Quindi sistema carta e matite sulla «grande table [...] recouverte d'une nappe de peluche rouge». <sup>15</sup> Il giorno dopo, la libraia gli fa trovare la cena pronta: «La libraire ne me dérange pas. [...] Pendant mon absence, elle nettoie l'appartement, elle emporte aussi mon linge sale et le rapporte propre et repassé.» (TM: 66)

Verso la fine dell'estate, Lucas non ha quasi più denaro. Va spesso nelle osterie dove i clienti gli offrono da bere. La libraia continua a cucinare per lui. Come Victor, Lucas è affetto da una grave malattia. Il medico gli ha «formellement interdit de fumer et de boire». Nel corso di un terribile attacco, Lucas perde conoscenza e si risveglia in ospedale. Solo una volta tornato nella sua amata città d'infanzia, «[ses] douleurs ne sont pas réapparues [...], malgré [sa] consommation exagérée d'alcool et de tabac». <sup>16</sup>

2. Klaus ripropone ancora una volta la figura di sua madre e il suo rapporto con lei. In *Le Troisième Mensonge*, aveva scritto: «Quoi que je fasse, ce n'est jamais bien pour Mère» (TM: 148). Klaus lavora dalle dieci di sera alle sei del mattino, ma sua madre gli rimprovera continuamente di aver abbandonato gli studi. Quando Klaus le mostra le sue prime poesie, lei commenta che Lucas, piuttosto, sarebbe diventato un grande scrittore. Sua madre lo accusa sempre di bere troppo, di essere «un ivrogne, un incapable et un maladroit [...] un pares-seux, un bon à rien». Una sera, gli fa notare che dovrebbe trovare una fidanzata, ma che lui è «trop emporté pour pouvoir plaire aux filles». Anche Klaus, che ha sempre lavorato di notte in tipografia, comincia ad accusare problemi di salute, e a soffrire d'insonnia. Per questo motivo, ha, come Victor, l'abitudine di scrivere di notte. Klaus ha bisogno di silenzio e di solitudine, quando scrive. Sua madre inveisce:

- [...] Monsieur préfère écrire toute la nuit plu-tôt que de s'occuper du

chauffage et du thé. Tu n'as qu'à écrire la journée, travailler comme tout le monde, et non pas pendant la nuit. [...] Dis-le, dis-le claire-ment, c'est moi qui te dérange le jour. Tu ne peux écrire qu'une fois ta mère couchée et endormie, n'est--ce pas? Tu es toujours très pressé de me voir aller au lit le soir. Je l'ai compris. [...] Je ne suis pas très bruyante, ni très envahissante que je sache. Tu n'as qu'à me le dire, et je ne sortirai plus de ma chambre. Je ne te dérangerai plus, tu n'auras plus à faire les courses et les repas, tu n'auras rien d'autre à faire qu'écrire, une fois que je serai dans la tombe. [...] Là, je serai heureuse, et personne ne me reprochera quoi que ce soit [...]. (TM: 109)

Dopo ogni lite, sua madre prende i sonniferi e si addormenta. Klaus si ritira in cucina a bere, poi, come tutte le notti, scrive.

Già la fisionomia della madre di Klaus, «si menue, on dirait une enfant», con «les cheveux gris» e le «mains ridées» (TM: 96), corrisponde a quella di Sophie, che «était devenue toute petite. Menue, elle l'a toujours été, mais pas à ce point. Son visage, ingrat il faut bien le dire, était maintenant sillonné par des centaines de minuscules ridules. En un mot, elle avait beaucoup vieilli» (TM: 101-102). Nella prima conversazione con Lucas, Victor (*La Preuve*) racconta il ritorno di sua sorella Sophie, che non vedeva da molti anni: « Elle ne me dérangeait pas, au contraire. [...] Elle dormait dans la petite chambre, ici, à côté. Elle se couchait tôt, elle se tenait tranquille. J'avais toute la nuit à moi pour marcher de long en large dans ma chambre et aussi dans la cuisine et dans le corridor.» (P: 100)

Ben presto, però, Victor comincia a desiderare con impazienza che sua sorella parta. La sua sola presenza in casa lo disturba. Sophie lo rimprovera spesso «avec dégoût: "Tu fumes trop. Tu fumes sans arrêt." [...] Tu ne fais que manger, boire et fumer! Tu n'es qu'un feignant, un bon à rien, un ivro-gne, un parasite!». E ancora : «Elle m'a immédiatement, dès mon arrivée, interdit de boire et de fumer, et quand je rentrais d'une course ou d'une pro-menade, elle m'embrassait affectueusement, mais, je le savais, uniquement dans le but de sentir sur moi l'odeur de l'alcool ou du tabac. » (P: 140)

Victor ha una grave malattia dovuta al tabagismo. Il medico gli ha vietato di bere e di fumare. Una notte, ha un attacco di cuore e si rifugia in un'osteria, dove, per superare l'angoscia, comincia a bere. Poco dopo, perde conoscenza e si risveglia a casa. Nella discussione che segue, Victor dice a Sophie che non riesce a scrivere

per colpa sua, perché lei lo disturba continuamente, lo spia, gli impedisce di concentrarsi («[...] te voir, ta seule présence dans la maison m'empêchent d'écrire. Tu détruits tout, dégradés tout, anéantis toute création, vie, liberté, inspiration»), Sophie urla:

- C'est trop facile! Ce serait trop facile! Monsieur n'a rien à dire! [...]  
- [...] Tu ne fais que manger, boire et fumer! Tu n'es qu'un feignant, un bon à rien, un ivro-gne, un parasite! [...] pourquoi n'as-tu pas écrit un livre là-bas où je ne te dérangeais pas, où personne ne te dérangeait? Pourquoi? Parce que tu serais incapable d'écrire la moindre ligne d'un livre même médiocre, même dans la situation la plus favorable, et dans les conditions les meilleures.

Je continuais à boire pendant qu'elle parlait et c'est de loin, comme venant de la pièce à côté que j'ai entendu ma voix lui répondre. Je lui disais qu'elle avait raison, que je ne pourrais, ne pouvais écrire quoi que ce soit tant qu'elle serait en vie [...]. (P: 148-151)

C'è un punto, poi, in *Le Grand Cahier*, che non può essere stato scritto da Lucas: Nella conversazione con suo fratello (TM), Lucas gli chiede di mostrargli la tomba dei loro genitori: «[...] Et la tombe de Père, et la tombe de Mère où sont-elles? Peux-tu me les montrer?

- Non, je ne le peux pas non plus. Mon père n'est pas revenu de la guerre, et ma mère est enterrée avec mon frère Lucas dans la ville de S. » (TM: 104)

In *La Preuve*, infatti, Lucas ne sembra ossessionato: «Le père de Lucas est mort aujourd'hui en essayant de traverser la frontière, et Lucas ne connaîtra jamais sa tombe» (P: 11).

«Klaus retourne en ville, il monte au château, puis au cimetière. Il cherche longtemps, mais il ne retrouve pas la tombe de grand-mère et de grand-père. [...] 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: 172-177)

Klaus, invece, racconta di essere andato a visitare la tomba di suo padre (TM): « Nous nous arrêtons devant une tombe avec une croix de bois où est écrit le nom de mon père avec un prénom double, mon prénom et celui de mon frère: Klaus-Lucas T.» (TM: 129) Appare quindi evidente che «La tombe de Grand-Père» descritta in *Le Grand Cahier*,

può essere stata aggiunta solo da Klaus:

Quand Grand-Mère s'en va, nous allons voir la tombe: elle est très bien entretenue. Nous regardons la croix: le nom qui est écrit dessus est celui de notre Grand-Mère, c'est aussi le nom de jeune fille de notre Mère. Le prénom est double avec un trait d'union et ces deux prénoms sont nos propres prénoms. (GC: 52-53)

### 3. Tobias/Sàndor

Nel quarto romanzo di Agota Kristof, *Hier*, pubblicato nel 1995, quattro anni dopo *Le Troisième Mensonge*, troviamo un altro *personaggio-scrittore*: Tobias/Sàndor. Anche Tobias/Sàndor mente spesso. Nelle prime pagine, mente addirittura al lettore! Ma, come vedremo, è solo un gioco. Racconta di essere stato colto da un malore durante una tempesta, nella foresta, di notte: «[...] je me suis laissé tom-ber. J'ai enfoui mon visage dans la boue froide et je n'ai plus bougé. C'est comme cela que je suis mort. Bientôt, mon corps se confondit avec la terre.» (H: 14)

Si osservi la coincidenza di questo frammento di *Hier* con il punto centrale di uno dei racconti più famosi di Edgar Allan Poe, *La verità sul caso del signor Valdemar*, che, come fa notare Gramigna, «ha formato oggetto di una finissima analisi semiologica (ma anche psicoanalitica [...]) da parte di Roland Barthes». <sup>17</sup> In particolare, Gramigna pone l'attenzione su «una frase che si trova alla conclusione del racconto [...]. L'enunciato (di bocca del defunto Val-demar [...]): "E ora, ora sono morto!" costituisce una delle più affascinanti aporie narrative». Essa si annoda e si scioglie proprio nel rapporto fra enunciazione ed enunciato. Il nodo è significato dallo scontro fra logica e linguaggio (o grammatica). Valde-mar *non può* enunciare «io sono morto» perché secondo le leggi del referente, ossia della biologia quale finora si è configurata, la morte non è compatibile con il lin-guaggio. La morte insomma non può autoenunciarsi. In un breve commento a questa battuta, Derrida distingue tra frasi che sono un controsenso (linguistico) e frasi che costituiscono un nonsenso (logico). La frase: «Il verme di» costituisce un nonsenso, cioè, anche lingui-sticamente non è concepibile, non può venire generata secondo le leggi della grammatica. Al contrario: «Que-sto cerchio è un quadrato» sarà assurda logicamente, e non troverà nessuna cittadinanza nel reale, ma ha un

perfetto senso grammaticale, obbedendo alle pure leggi della grammaticalità. «Ciò vuol dire che il linguaggio ha una possibilità di significare che è indipendente dalla possibilità dell'oggetto», chiosa Derrida. <sup>18</sup>

Ecco dunque che l'enunciazione narrativa si rivela fornita di un potere eccezionale: quello di cancellare ogni confine, ogni opposizione fra vero e falso, fra affermazione e negazione: è ciò che avviene anche, come insegna Freud, nella lingua del sogno, dove un'idea può essere espressa esattamente con il suo contrario. È ciò che possiamo indicare come "libertà narrativa". Tale libertà inerisce al racconto in quanto discorso, ossia in quanto atto di linguaggio; in quanto il racconto esiste e agisce a livello delle parole e non dei fatti. <sup>19</sup>

Nel suo romanzo, invece, Agota Kristof riporta il messaggio narrativo entro parametri razionali, logici. Tobias spiega:« Naturellement, je ne suis pas mort. Un prome-neur m'a trouvé couché dans la boue, en pleine forêt. Il a appelé une ambulance, on m'a trans-porté à l'hôpital. Je n'étais même pas gelé, seulement trempé. J'avais dormi une nuit dans la forêt, et voilà tout.» (H: 15)

Poco dopo, tuttavia, Tobias riprende la riflessione su questo punto:

- On ne peut pas écrire sa mort.

C'est le psychiatre qui m'a dit ça, et je suis d'accord avec lui parce que, quand on est mort, on ne peut pas écrire. Mais, en moi-même, je pense que je peux écrire n'importe quoi, même si c'est impossible et même si ce n'est pas vrai.

En général, je me contente d'écrire dans ma tête. C'est plus facile. Dans la tête, tout se déroule sans difficultés. Mais, dès qu'on écrit, les pensées se transforment, se déforment, et tout devient faux. À cause des mots. (H: 16)

A differenza di Lucas (TM), Tobias/Sàndor mente al suo medico, ma in questo caso si tratta di uno psichiatra: gli dice che Line è solo un personaggio inventato, non esiste, e gli spiega che la scelta del nome "Line" per identificare la donna ideale è dovuta al fatto che sua madre, che lui amava molto, si chiamava Line: « J'avais mon enfance bien préparée pour chaque occasion, mon mensonge était tout à fait au point.

Je l'ai déjà utilisé plusieurs fois. Je l'ai raconté à Yolande, à mes rares amis et connaissances, et c'est la même histoire que je raconterai à Line. [...] Je ne vais

quand même pas lui raconter ma véritable enfance!» (H: 25-26)

Al lettore, invece, racconta la verità sulla sua infanzia. Il secondo capitolo si intitola proprio *Le mensonge*: Tobias/Sàndor si rivolge a un “tu” non ben specificato (anche se, in base ad alcuni dettagli, possiamo ipotizzare che si tratti di Yolande):

Parmi tous mes mensonges, celui-ci est le plus amusant: quand je t’ai dit combien j’avais envie de revoir mon pays.

Tu battais des paupières, attendrie, et tu t’éclaircissais la voix pour trouver des mots récon-fortants et compréhensifs. Tu n’as pas osé rire de toute la soirée. Cela valait la peine de t’avoir raconté cette histoire. (H: 23)

Tobias/Sàndor mente a Line e a Yolande in altre occasioni. A Line si presenta come “Sàndor Lester”, un rifugiato di lunga data. Non le dice di avere già una fidanzata, Yolande. Per tutta la durata della loro storia d’amore, non le confesserà mai né di essere il suo fratellastro, né di aver cercato di uccidere il loro padre. È da notare un momento di complicità con Line e, naturalmente, con il lettore: « [...] Plus tard, j’écrirai un livre, je ne le brûlerai pas et je le signerai Tobias Horvath. Tout le monde croira que c’est un pseudonyme. En réalité, c’est mon nom véri-table mais tu es la seule à le savoir, Line, n’est-ce pas? » (H: 112) Di Tobias/Sàndor non abbiamo alcun documento. Sappiamo che scrive poesie e che ha in mente di scrivere un libro: «[...] J’écris un journal et un livre. [...] j’écris des poèmes dans ma langue maternelle. [...] Plus tard, j’écrirai un livre [...].» (H: 100-112)

Ad un certo punto deciderà di scrivere poesie per Line, nella loro lingua madre, ma le sussurrerà solo a lei... In tutto il romanzo, si alternano pagine di narrativa e frammenti di poesia. Possiamo ipotizzare che si tratti di poesie scritte da lui, ma Agota Kristof lascia il collegamento sottinteso. Nonostante l’assenza di un *testo*, un *manoscritto* di riferimento (come per Lucas e Klaus nella Trilogia) Tobias si concede spesso qualche riga di riflessione sulla scrittura. Nella sezione dedicata al nodo tematico più importante nell’opera di Kristof, *l’écriture* appunto, vedremo come *Hier* sia costellato di ripetute considerazioni sull’argomento.

*Hier* dimostra come il romanzo, come afferma Gramigna, abbia «rivelato la sua capacità conoscitiva e raffigurativa [...] in un massimo di impurità, di contaminazione di elementi apparentemente incongrui. [...] il romanzo [...] è l’organismo metaforico per eccellenza, pronto a mescolare, secondo uno stretto

mimetismo, l'analisi psicologica e il dialogo drammatico, il "passo" del saggio e quello della pura narrazione fenomenica, [...] il punto di vista oggettivo e quello soggettivo, la nota tecnica, la divagazione, il ricorso alla letteratura e la immediata presenza vitale». <sup>20</sup>

## Presenza dello scrittore Kristof

Ci sono alcuni casi in cui Agota Kristof interviene direttamente, dal I livello. La scrittrice fa incrociare i destini dei due gemelli *sotto gli occhi del lettore*, senza che loro ne siano consapevoli. In molti episodi, (e distintamente) fa compiere a Lucas e Klaus gli stessi gesti. Racconta di sogni premonitori che contengono particolari dettagli, che poi si ripetono "nella realtà" (*Le Troisième Mensonge*). Inoltre, riprende scene e situazioni simili in diversi romanzi, e porta alcuni elementi dalla sua vita (*L'Analphabète*) a quella dei suoi personaggi: in altre parole, passa dal I livello al II-III. Si avverte la sua presenza dietro le quinte anche osservando la scelta dei *nomi*, e lo sviluppo in tutta la sua produzione narrativa di nodi tematici ricorrenti (primo fra tutti, la scrittura). Agota Kristof controlla la struttura del testo e ne stabilisce l'ordine. La manipolazione letteraria, infine, è portata all'estremo dalla presenza di brani ripetuti, che costituiscono una sorta di "autocitazione".

### 1. Destini incrociati

Klaus, ancora piccolo, passa un periodo nella città di K. con i genitori di Antonia (zia Mathilda e zio Andreas) e Sarah. Ad un certo punto, Agota Kristof interviene direttamente nella storia e "strizza l'occhio al lettore" con un piccolo colpo di genio

...

Le soir, je tire une chaise devant la fenêtre, je regarde la place. Elle est presque vide. Seuls quelques ivrognes et quelques militaires y circulent. Parfois un enfant, plus jeune que moi il me semble, un enfant claudicant tra-verse la place. Il joue un air de son harmonica, il entre dans un bistrot, il en sort, il entre dans un autre. Vers minuit, quand tous les bistrots ferment, l'enfant s'éloi-gne vers l'ouest de la ville jouant toujours de son har-monica.



[...] Oncle Andréas dit:

- Je l'observe depuis une année. Il habite chez sa grand-mère au bout de la ville. C'est une femme extrêmement pauvre. L'enfant est sans doute orphelin. Il a l'habitude de jouer dans les bistrotts pour gagner un peu d'argent. Les gens ont l'habitude de le voir parmi eux. Personne ne lui ferait de mal. Il est sous la protection de toute la ville, et sous la protection de Dieu.

Je dis:

- Il doit être heureux.

L'oncle dit:

- Certainement. (TM: 136-137)

Con lo scambio di battute delle ultime righe, Agota Kristof stimola ancora una volta il suo lettore e lo fa sorridere amaramente: lui sa quanto Lucas abbia sofferto!

## 2. Gesti gemelli

Abbiamo visto che Lucas e Klaus hanno due cose in comune: la menzogna e la scrittura. In *La Preuve*, Lucas dice a Peter: «Je lui écris tous les jours dans les cahiers. Il doit certainement faire de même» (P: 94). Lucas e Klaus parlano mentalmente l'uno con l'altro, senza dirselo mai. Lucas (*La Preuve*) si siede in giardino, appoggia la testa sul muro bianco della casa e comincia a parlare con un interlocutore immaginario:

- Comment faire maintenant?

- Comme avant. Il faut continuer à se lever le matin, à se coucher le soir, et faire ce qu'il faut faire pour vivre.

- Ce sera long.

- Peut-être toute une vie. (P: 10)

Dice a Clara di vedere suo fratello dappertutto: «Il me parle. [...] Il dit qu'il vit dans une solitude mortelle» (P. 83). Klaus (*Le Troisième Mensonge*), «avant de [s']endormir [...] parle dans [sa] tête à Lucas [...] depuis de nombreuses années»:

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: 156)

Lucas ricorda «le bonheur parfait dans la maison blanche [...] aux volets verts» (TM: 25-26) in cui sua madre cantava, suo padre fischiava tagliando la legna, e suo fratello dormiva accanto a lui. Klaus soffre per la perdita «[du] bonheur dans la maison aux volets verts» (TM: 124). Senza «la chose» che ha distrutto la loro famiglia, suo padre non sarebbe morto, sua madre non sarebbe pazza, suo fratello non sarebbe infermo e lui non sarebbe solo. Durante il loro incontro, Lucas e Klaus scoprono di aver cambiato entrambi i propri nomi in ricordo l'uno dell'altro:

- Et le prénom? Pourquoi avoir changé de prénom?
- A cause de toi, Klaus. Quand je remplissais le questionnaire dans le bureau des gardes-frontière, j'ai pensé à toi, à ton prénom, à ce prénom qui m'accompagnait tout au long de mon enfance. Alors, au lieu de Lucas, j'ai écrit Claus. Tu as fait la même chose en publiant tes poèmes sous le nom de Klaus Lucas. (TM: 103)

Quando Lucas rivede suo fratello dopo tanti anni (TM), osserva: «Lucas dit:

- Tu es un homme heureux, Klaus. / Je réponds: Oui. Très heureux.» (TM: 106)

Quando Klaus vede il bambino claudicante nella città di K. (TM), che, come sappiamo, è Lucas, fa la stessa riflessione: «Je dis: Il doit être heureux./ L'oncle dit: Certainement.» (TM: 137)

Si noti che l'impressione di felicità non corrisponde al vero in nessuno dei due casi.

Sempre durante l'incontro dei due fratelli (TM), Klaus dice di avere una casa nella «ville de K. [...], Place Principale, en face du Grand Hôtel, à côté de la librairie». Anche Lucas ha vissuto «dans la ville de K.», e vi è tornato recentemente, alloggiando «justement [...] au-dessus de la librairie» (TM: 106). Amano tutti e due il noce: Klaus ce l'ha ancora nel giardino di casa, Lucas l'aveva trovato nel giardino del Centro di Riabilitazione. Entrambi amano giocare a scacchi.

Una traccia dell'intervento diretto di Agota Kristof si può notare confrontando alcune frasi dette da Lucas e da Claus (che, come sappiamo, è lo stesso Lucas, tornato dopo molti anni di esilio) in *La Preuve*. Valérie Petitpierre fa notare: [21](#)

Lorsque «Claus» (le Claus fictif) s'entretient avec Peter dans le huitième

chapitre [de *La Preuve*], [...] certains aspects de l'énonciation pourraient trahir le mensonge de Claus-Lucas. En effet, si deux plumes se partagent la rédaction du texte, chaque partie devrait avoir un style propre, ses caractéristiques à elle. Or, les écritures sont parfaitement jumelles. Sinon que «Claus» rem-place «Lucas» sur le devant de la scène, la forme n'évolue guère:

1.

- «Lucas»: Les marronniers sont en fleur rue de la Gare. (P: ch. 4, 85)

- «Claus»: Les marronniers sont en fleur [...]. (P: ch. 8, 171)

2.

- «Lucas»: Lucas dit: - Moi, je vois mon frère partout. [...] Il dit qu'il vit dans une solitude mortelle. (P: ch. 3, 83)

- «Claus»: Claus hausse les épaules: -[...] J'ai vécu pendant trente ans dans une solitude mortelle. (P: ch. 8, 183)

3.

- «Lucas»: [...] Quand [Lucas] passe à la caisse, le libraire, homme obèse et pâle [...]. (P: ch. 1, 23)

- «Claus»: Claus dit: - [...] Je me sou-viens encore de l'homme qui [...] tenait [la librairie]. Un homme pâle et obèse. (P: ch. 8, 174)

4.

- «Lucas»: Clara relève la tête, elle regarde Lucas: - Nous aussi, Thomas et moi, nous n'étions qu'un seul être: «Ils» l'ont assassiné. (P: ch. 3, 65)

- «Claus»: Clara ne le regarde pas, elle récite d'un ton monocorde: - [...] Quand «ils» viennent me voir, la pluie ruisselle sur leurs visages défaits. (P: 8, 180)

Les phrases gardent la même brièveté (1), le vocabulaire employé est identique (2 et 3) et les guillemets sont utilisés exactement au même endroit (4). Certes, on peut justifier cette homogénéité formelle [...]: puisqu'il a lu l'écriture de son frère, «Claus» est susceptible de l'imiter.

A queste osservazioni va aggiunto un ulteriore confronto tra il capitolo 8 di *La Preuve* e il racconto in prima persona del ritorno di Claus/Lucas nella sua città natale (*Le Troisième Mensonge*). Agota Kristof crea un evidente collegamento tra i due romanzi. Neanche *La Preuve* finisce all'ultima pagina. *Le Troisième Mensonge* viene costruito, come abbiamo visto, a partire dal verbale che chiude *La Preuve*.

*La Preuve*0 Claus arrive par le train. La petite gare n'a pas changé, mais un autocar y attend maintenant les voyageurs. Claus ne prend pas le car, il marche à pied vers le centre de la ville. Les marronniers sont en fleur, la rue est aussi déserte et silencieuse qu'autrefois.(P: 171)

Place Principale, Claus s'arrête. Un grand bâtiment à deux étages s'élève à la place des petites maisons simples et basses. C'est un hôtel. Claus y entre et demande à la réceptionniste :

- Quand cet hôtel a-t-il été construit ?
- Il y a dix ans environ, monsieur. [...](P: 171)

Claus reprend sa marche, traverse la ville, laisse les dernières maisons, prend un chemin non goudronné qui le mène à un terrain de sport. Claus traverse le terrain et s'assied dans l'herbe au bord de la rivière. Plus tard des enfants commencent à jouer à la balle. Claus demande à l'un d'entre eux :

- Il y a longtemps que ce terrain de sport existe ?

L'enfant hausse les épaules :

- Le terrain ? Il a toujours existé.(P: 171-172)

Claus retourne en ville, il monte au château, puis au cimetière. Il cherche longtemps, mais il ne retrouve pas la tombe de grand-mère et de grand-père. (P:172)

Il redescend en ville, il s'assied sur un banc place Principale, il regarde les gens qui font leurs courses, rentrent du travail, se promènent à pied ou à bicyclette. Il n'y a que très peu de voitures. (P:172)

Quand les magasins ferment, la place se vide, et Claus entre de nouveau dans l'hôtel.

- Je prends une chambre, mademoiselle[...].
- Vous êtes étranger ? Où avez-vous appris si bien notre langue ?
- Ici. J'ai passé mon enfance dans cette ville.

Elle le regarde :

- Il y a bien longtemps, alors.

Claus rit :

- Vous me trouvez donc si vieux ?

La jeune femme rougit :

- Non, non, ce n'est pas ce que je voulais dire. [...](P:172)

Claus monte dans sa chambre, au premier étage. Ses deux fenêtres donnent sur la place.

Claus [...] tire un fauteuil devant l'une des fenêtres et regarde la rue déserte. De l'autre côté de la place, les anciennes maisons sont restées intactes. Elles sont restaurées, repeintes en rose, en jaune, en bleu, en vert. Le rez-de-chaussée de chacune d'elles est occupé par une boutique ou un magasin : épicerie, «souvenirs», laiterie, librairie, «mode». La librairie se trouve dans la maison bleue où elle se trouvait déjà quand Claus était enfant et qu'il venait y acheter du papier et des crayons.

Le lendemain, Claus retourne au terrain de sport, au château, au cimetière, à la gare. Quand il est fatigué, il entre dans un bistrot, il s'assied dans un parc.(P: 172-173)

En fin d'après-midi, il revient sur la place Principale, il entre dans la librairie.

Un homme aux cheveux blancs, assis au comptoir, lit sous la lumière d'une lampe de bureau.

[...]

- Je suis arrivé hier. En premier lieu, je suis allé à la maison de grand-mère, mais elle n'existe plus. Il y a un terrain de sport à la place. Si je suis entré ici, c'est parce que, dans mon enfance, c'était déjà une librairie. Nous y sommes souvent venus acheter du papier et des crayons. Je me souviens encore de l'homme qui la tenait. Un homme pâle et obèse. C'est lui que j'espérais trouver ici.

[...]

Claus lit :

-«Je confie ma maison et la librairie qui en fait partie à Peter N. – à condition qu'il garde *les lieux en l'état*- jusqu'à mon retour ou, à défaut, jusqu'au retour de mon frère Claus T. Signé: Lucas T.»

Peter dit :

- [...] Maintenant, que vous soyez Claus ou Lucas, cette maison vous appartient.(P:173-178)

### *Le Troisième Mensonge*

Le train part. [...] je suis de retour dans la petite ville de mon enfance.

La gare n'a pas changé. Elle est seulement plus propre et même fleurie, des fleurs d'ici dont je ne sais pas le nom, et que je n'ai jamais vues ailleurs.

Il y a aussi un autobus qui s'en va, occupé par les rares voyageurs du train [...].

Moi, je ne prends pas le bus. Je reste là, devant la gare, [...] et je regarde l'allée des marronniers de la rue de la Gare qui mène à la ville.(TM: 43-44)

- [...] Il y a un hôtel quelque part dans cette ville?
- Bien sûr. [...] Vous ne le savez pas ? Pourtant vous avez l'air de bien connaître la ville. [...] Place Principale, il y a un hôtel tout neuf. Il s'appelle le Grand Hôtel, parce que c'est le plus grand.(TM: 45)

Vers trois heures de l'après-midi, je sors.

Je marche lentement. Après une demi-heure, j'arrive tout de même au bout de la ville. Là, à la place de la maison de Grand-Mère, il y a un terrain de sport très bien entretenu. Des enfants y jouent.(TM: 62)

Je reste longtemps assis au bord de la rivière, puis je retourne en ville. Je passe par la vieille ville, par les ruelles du château, je monte au cimetière, mais je ne retrouve pas la tombe de Grand-Mère.(TM: 62)

Quand je me réveille, la place vit déjà depuis longtemps. Les gens y circulent à pied ou à vélo. Il n'y a que très peu de voitures. Les boutiques sont ouvertes, la librairie aussi.(TM: 61)

[...] j'entre dans l'hôtel.[...]

Il est neuf heures du soir, la place est vide. Des lumières sont allumées dans les maisons. On descend les stores, on ferme les volets, on tire les rideaux, la place se ferme.(TM: 47)

Je dis :

- Quand j'habitais ici, il n'y avait pas d'hôtel. Aucun.

Il dit :

- Ça doit être il y a très longtemps, alors. Place Principale, il y a un hôtel tout neuf. Il s'appelle le Grand Hôtel, [...](TM: 45)

Je choisis une chambre d'angle, de là je vois toute la place, l'église, l'épicerie, les boutiques, la librairie. [...]

Je m'installe devant une des fenêtres de ma chambre, je regarde la place, les maisons, tard dans la nuit.(TM:47)

Tous les jours, je me promène ainsi, pendant des heures, dans toutes les rues de la ville. Surtout dans les rues étroites où les maisons sont enfoncées dans la terre, avec leurs fenêtres au ras du sol. Je m'assieds parfois dans un pare, ou sur les murets du château, ou sur une tombe au cimetière. Quand j'ai faim, je vais dans un petit bistrot, je mange ce qu'il y a à manger. Ensuite, je bois des verres avec des ouvriers, des gens simples.(TM: 62)

Dans mon enfance j'ai souvent rêvé d'habiter une des maisons de la place Principale, n'importe laquelle, mais surtout la maison bleue où il y avait, où il y a toujours une librairie.(TM: 47)

Un jour, j'entre dans la librairie pour acheter du papier et des crayons. Le gros monsieur de mon enfance n'est plus là, c'est une femme qui s'en occupe maintenant. Elle est assise dans un fauteuil près de la porte-fenêtre qui donne sur le jardin, elle tricote. Elle me sourit : [...]

- Vous êtes en vacances ici ? Pour longtemps ?
- Oui, en vacances. En quelque sorte. J'aimerais rester le plus longtemps possible. Cela dépend de mon visa, et aussi de mon argent.
- Votre visa ? Vous êtes étranger ? On ne dirait pas.

[...] Le lendemain, je vais voir la libraire :

- Il m'est impossible de rester à l'hôtel plus long-temps. Il y a trop de monde, il y a trop de bruit. Connaissez-vous quelqu'un qui me louerait une chambre ?

Elle dit :

- Venez habiter chez moi. Ici, en haut.(TM:63-65)

### 3. Sogni premonitori

Lucas (TM) sogna di trovarsi in una grande stanza con suo fratello: « Nous buvons. Mon frère caresse la peluche rouge de la table: Tu vois, rien n'a changé. J'ai tout gardé. Même cette nappe affreuse. Demain, tu peux aller habiter la maison.» (TM: 58-59) Il giorno dopo, Lucas incontra la libraia, che gli propone di andare ad abitare da lei, nell'appartamento sopra la libreria.

- Venez habiter chez moi. [...] Dès demain, si vous voulez. [...]  
Elle s'en va. J'ouvre tout de suite la bouteille de vin . [...] J'entre au salon.  
C'est une grande pièce simplement meublée. Entre ses deux fenêtres, une grande table est recouverte d'une nappe de peluche rouge. (TM: 65-66)

In un altro sogno, Lucas (TM) si trova in una città sconosciuta. Nevica. La loro casa d'infanzia si trova nell'ultima strada. Lucas apre il cancello in ferro battuto, che non è chiuso a chiave. Sale i cinque scalini che portano alla veranda:

- C'est moi, Klaus. [...]  
- Notre fils est ici, dans la maison. Avec nous. Allez- vous-en.  
- [...] Je me suis trompé. Mon nom est Lucas. Je suis votre fils, Lucas. [...]  
- Entrez donc.

Il me précède au salon, il s'assied dans un fauteuil.

- [...] Où étiez-vous jusqu'à présent?  
- A l'étranger. [...]  
- [...] Et pourquoi reviens-tu main-tenant? [...] Nous avons une vie tranquille, nous ne voulons pas être dérangés. [...] Rien ne prouve que vous soyez Lucas. Allez-vous- en.

[...] Père m'attrape par le bras, il me fait traverser le salon et la véranda, il ouvre la porte et me pousse dans l'esca-lier. [...]

Je tombe, ma tête heurte une marche, je saigne, je reste couché dans la neige. (TM: 89-91)

Come si vede, il sogno anticipa in molti punti l'incontro tra i fratelli il giorno dopo. Già al telefono, Klaus gli chiede: « [...] D'où venez-vous? - J'ai vécu longtemps à l'étranger. [...] - Je ne crois pas que vous soyez mon frère. Je ne reçois jamais, je ne veux pas être dérangé. [...] pourquoi maintenant? [...]

Pourquoi après cinquante ans d'absence?» (TM: 95-96)

Quando Lucas arriva nella sua casa d'infanzia, ora abitata da Klaus, la porta è aperta:

- Vous vous appelez donc Claus, avec un C. [...]  
- [...] Quand je remplissais le questionnaire dans le bureau des gardes-frontière, j'ai pensé à toi, à ton prénom, à ce prénom qui m'accompagnait tout au long de mon enfance. Alors, au lieu de Lucas, j'ai écrit Claus. [...] Mon frère monte dans la grande voiture noire qui démarre et l'emporte. En montant l'escalier de la véranda, je glisse sur les marches verglacées, je tombe, mon front heurte un angle de pierre, le sang coule dans mes yeux, se mélange avec mes larmes. J'ai envie de rester couché là jusqu'à ce que je gèle et que je meure, mais je ne peux pas, je dois m'occuper de Mère demain matin. (TM: 100-108)

#### 4. Scene ricorrenti

In tutti i romanzi di Agota Kristof c'è almeno una scena di violenza, di aggressione, di ricatto. In *Le Grand Cahier*, i bambini sono costretti spesso a difendersi contro i grandi. Si costruiscono delle armi affilando delle pietre, e portano sempre in tasca un rasoio. Un pomeriggio, per difendere la loro amica Bec-de-Lièvre, i gemelli aggrediscono un ragazzo più grande:

[...] l'un de nous lui fait un croche-pied, l'autre le frappe à la tête avec un sac de sable. Le garçon tombe. Il reste à terre, assommé. [...]  
- [...] Ces petits salopards sont capables de tout. Une fois, ils m'ont fendu la tempe avec une pierre. Ils ont aussi un rasoir et ils n'hésitent pas à s'en servir. Ils t'égorgeraient sans scrupules. Ils sont complètement fous. (GC: 59)

Per ottenere l'aiuto del curato in modo da salvare dagli stenti la loro vicina di casa e sua figlia, i gemelli non esitano a ricattarlo: «Peu importe que ce soit vrai ou faux. L'essentiel, c'est la calomnie. Les gens aiment le scandale» (GC: 74).

In *La Preuve*, Lucas aggredisce l'amante di Clara, per allontanarlo da lei.

Lucas saisit l'homme par le col de son manteau, sort un rasoir de sa poche:  
- La prochaine fois que vous retournerez chez elle, je vous trancherai la

gorge.

- Vous êtes complètement fou! [...]

De la poche de sa veste, Lucas tire une chaussette remplie de gravier et il en assène un coup sur la tête de l'homme qui tombe inanimé sur le sol verglacé. (P: 75)

Al commissariato, il medico nega di essere stato aggredito. Racconta di essere scivolato sulla strada ghiacciata:

- Je n'ai pas porté plainte contre vous, bien que je vous reconnaisse parfaitement. [...] Tout cela est très ennuyeux pour moi. Je vous prie de garder une discrétion absolue. Je suis un psychiatre de niveau international. J'ai des enfants.

Lucas dit:

- La seule solution, c'est de quitter la ville. C'est une petite ville. Tôt ou tard, tout le monde serait au courant. Même votre femme. (P: 77-78)

In *Hier*, Tobias cerca di uccidere suo padre con «le plus grand couteau dans le tiroir, un couteau à couper la viande»: «J'ai plongé le couteau dans le dos de l'homme, je me suis appuyé dessus de tout mon poids pour qu'il pénètre bien et traverse aussi le corps de ma mère» (H: 39). Molti anni più tardi, Line racconta che suo padre (che è anche il padre di Tobias, e che evidentemente non può svelare la sua doppia vita) ha raccontato di essere stato aggredito da un vagabondo, che l'ha pugnalato per rubargli il portafoglio. Arrivato nell'altro paese, Tobias/Sàndor tenta anche di uccidere il marito della sua amata Line:

Je lui barre le passage devant sa porte.

- Que voulez-vous, Sàndor?

- Vous punir pour ce que vous avez fait subir à Line. C'était votre enfant, Koloman, pas le mien. [...]

Je sors le couteau de ma veste et je le lui enfonce dans le ventre. Je ne parviens pas à le retirer. Koloman s'enroule autour de la lame, s'écroule. Je le laisse là, par terre. Je reprends mon vélo. Je m'enfuis, ses hurlements atroces dans les oreilles. (H: 138)

Tuttavia, l'uomo non muore. A condizione che Line gli lasci la custodia della loro figlioletta Violette, Koloman non sporge denuncia contro Tobias: dichiara di essere stato aggredito da uno sconosciuto.

Agota Kristof racconta spesso, inoltre, di adulteri e di amori incestuosi. In *La Preuve*, Yasmine racconta che, dopo la morte di sua madre, suo padre sposa sua cognata, la zia della ragazza: «Je vivais avec mon père et avec ma tante, la sœur de ma mère. C'est ma tante qui m'a élevée. Quand mon père est revenu de la guerre, il l'a épousée. Mais il ne l'aimait pas. Il n'aimait que moi» (P: 34). Da questa relazione, nasce un bambino, Mathias. Anche Victor (P), riportando nel suo manoscritto una discussione con sua sorella Sophie, parla improvvisamente, e per la prima volta delle «expériences sexuelles enfantines dont elle était l'initiatrice, étant [son] aînée de plusieurs années, et qui [l']ont choqué au-delà de ce qu'elle pouvait imaginer». Sophie «répondait que ce n'étaient que des jeux d'enfants [...]» (P: 150-151). In *Le Troisième Mensonge*, Klaus racconta «la chose» che ha distrutto la sua famiglia: l'incidente è stato indirettamente causato dalla relazione extraconiugale che suo padre aveva con un'altra donna, Antonia.

Père dit:

- Je vais vivre avec elle. [...] Je l'aime. [...] elle attend un enfant. C'est pourquoi je ne peux plus me taire. [...] Je vous aime. Je m'occuperai toujours des garçons et de toi. Mais j'aime aussi une autre femme. Peux-tu comprendre cela?

- Non. Je ne peux pas, et je ne veux pas le comprendre.

Nous entendons un coup de feu. [...] C'est Mère qui a tiré. Elle tient le revolver de Père. Elle tire encore. Père est par terre, Mère tire toujours.

(TM: 113-114)

Dopo la tragedia, Antonia prende Klaus in affidamento. Pochi mesi più tardi, nasce Sarah. Klaus e Sarah passano molto tempo insieme. Senza accorgersene, si innamorano:

Nous pleurons tous les deux, nous nous enlaçons, couchés sur le divan du salon. Nous nous serrons de plus en plus fort, nous nous accrochons l'un à l'autre par les bras, par les jambes. Les larmes coulent sur notre visage, dans nos cheveux, dans notre cou, dans nos oreilles. Nous sommes secoués de sanglots, de tremblements, de froid. [...]



Moi, je regarde Sarah, cette petite fille de sept ans, mon premier amour. Je n'en aurai pas d'autre. (TM: 140-141)

Ma Klaus e Sarah sono fratello e sorella, non potranno mai amarsi. In *Hier*, la relazione extraconiugale è raccontata da un'altro punto di vista: quello della giovane amante e di suo figlio Tobias. Il maestro, Sàndor, ha una moglie, due figli e una figlia, Line. Da una relazione con «Esther, [...] la voleuse, la mendiante, la pute du village», nasce Tobias.

Il venait souvent. Et ce n'était pas un paysan. [...]

Cet homme-là, celui qui caressait mes cheveux, je l'ai retrouvé à l'école.

[...]

L'instituteur est entré et je l'ai reconnu. Caroline a dit:

- C'est mon père [...]. (H: 29-30)

È interessante notare come il dialogo tra il maestro e Esther, quando lui decide di abbandonarla per tornare con sua moglie, sia molto simile a quello tra il padre e la madre dei gemelli, ma in senso inverso:

Sàndor a dit à ma mère:

- Tobias doit faire des études. [...] Si tu l'aimes vraiment, disparaïs. Il ne peut rien devenir de bon avec une mère comme toi. Tu ne seras qu'une charge, une honte pour lui, toute sa vie. [...]

Ma mère a demandé:

- Vous ne m'aimez plus?

L'homme a répondu:

- Je ne t'ai jamais aimée. Tu m'as ensorcelé avec ton visage, tes yeux, ta bouche, ton corps. Tu m'as possédé. Mais Tobias, lui, je l'aime. Il m'appartient. Je m'occuperai de lui. Mais il faut que tu t'en ailles. Toi et moi, c'est fini. J'aime ma femme et mes enfants. Même celui qui est né de toi, je l'aime. Toi, je ne peux plus te supporter. Tu n'es qu'une erreur de jeunesse, la plus grande faute que j'aie jamais commise dans ma vie. (H: 35-37)

In *Le Troisième Mensonge*, la madre dei gemelli uccide suo marito. In *Hier*, è Tobias ad aggredire suo padre. Subito dopo, parte, attraversa la frontiera e si costruisce una nuova identità. Molti anni dopo, ritrova Line, a cui non aveva mai rivelato di essere il suo fratellastro, e vive una storia d'amore con lei: « J'ai lu ou

entendu quelque part que, chez les Pharaons, le mariage idéal était un mariage entre frère et sœur. Je le pense aussi, bien que Line ne soit que ma demi-sœur. (H: 87)

Ici, personne ne sait que nous sommes frère et sœur, Line elle-même ne le sait pas, il n'y a aucun obstacle. »(H: 99)

Line se jette dans mes bras. Je l'embrasse sur les joues, sur le front, sur les yeux, dans le cou, sur la bouche. Mes baisers sont mouillés de pluie et de larmes. Je reconnais les larmes sur le visage de Line car elles sont plus salées que les gouttes de pluie. [...] Je la serre contre moi, je l'embrasse sur la bouche, longtemps, très longtemps, tandis que les éclairs nous illuminent, que le tonnerre gronde, qu'une immense chaleur m'envahit [...]. (H: 116-117)

Nello stesso romanzo, viene raccontata la storia, in tono minore, di un altro amore "clandestino". Tobias fa la conoscenza di alcuni suoi compatrioti: la giovane Véra, sua sorella Kati e suo cognato Paul. Al ritorno dalle loro vacanze, Paul e Kati trovano Véra morta. Tobias è convinto che Véra si sia tolta la vita perché innamorata di lui, e non ricambiata. Poco dopo scopre che Paul e Véra si amavano, e che lei si era suicidata per quell'amore impossibile. Si noti come gli amori "proibiti" finiscano sempre nel sangue. L'unica soluzione possibile è cedere alla triste "normalità": «il existe peut-être des femmes qu'on puisse aimer, d'une certaine façon» (P: 29).

Un caso particolare: l'insonne (*La Preuve*) racconta la vicenda dell'affittacamere presso cui abita. L'anziana donna aveva perso il marito e i figli in guerra: «Sa fille n'avait que dix-sept ans. Elle est morte sur le front où elle s'était engagée comme infirmière après un accident terrible qui l'avait défigurée» (P: 117). Il riferimento alla «servante de la cure» di *Le Grand Cahier* è immediato: mentre, come ogni mattina, la ragazza accendeva il fuoco, la stufa della cucina era esplosa. La ragazza, rimasta sfigurata, era partita per il fronte per curare i feriti. Era morta poco tempo dopo.

Allo stesso tempo, la descrizione della fantesca, scritta poche pagine prima, è simile a quella di un personaggio che comparirà in *La Preuve*: Agnès. «La servante de la cure» (GC) viene presentata come la nipote dell'anziana signora che si occupava del curato tempo prima. Quando si allontana, i bambini vedono le sue

trecce bionde dondolare sullo scialle nero, e i suoi fianchi danzare sotto la gonna rossa: «On peut voir un bout de ses jambes entre la jupe et les bottes. Les bas sont noirs et, sur ce lui de droite, une maille a filé» (GC: 80). Una mattina, la fantesca e i gemelli stanno cogliendo le ciliegie in giardino. Alla vista del giovane ufficiale, la fantesca «regarde l'officier, elle rit très fort. Elle se suspend à une branche d'arbre, elle se balance, elle saute, elle se cou-che dans l'herbe et, finalement, elle lance une pâquerette aux pieds de l'officier» (GC: 87-88).

Nelle prime pagine di *La Preuve*, Lucas vede nel suo giardino una bambina che si dondola sui rami del ciliegio. È Agnès, la nipote dell'anziana signora che si occupa del curato: «La petite fille saute à terre, elle tripote les rubans roses attachés au bout de ses tresses [...] elle attrape la grande branche du cerisier et se balance en riant» (P: 15-16). Agnès torna a trovare Lucas in libreria qualche anno dopo: quando sale sulla scala per prendere un libro, scopre «ses porte-jarretelles et ses bas noirs sur lesquels une maille file» (P: 160).

I collegamenti possibili non finiscono qui: un'altra scena, che vede protagonisti Agnès e Lucas, ricorda molto una situazione raccontata da Klaus in *Le Troisième Mensonge*. In *La Preuve*, Agnès torna dopo molti anni a trovare Lucas. In un primo momento, lui non la riconosce. Secondo Mathias, Agnès è una bella donna, ma per Lucas «ce n'est qu'une gamine». Una sera, Lucas la riaccompagna a casa:

Devant la maison d'Agnès, elle demande:

- Vous ne voulez pas entrer?

-Non.

- Pourquoi?

- Vous n'êtes qu'une enfant, Agnès.

- Non, je ne suis plus une enfant. Je suis une femme.

[...] Lucas dit:

- Bonne nuit, Agnès. Je dois m'en aller. [...]

Le lendemain Lucas dit à Mathias:

- Avant d'inviter quelqu'un à manger chez nous, tu pourrais demander mon avis.

- Agnès ne te plaît pas? C'est dommage. Elle est amoureuse de toi. [...] Tu n'aimerais pas l'épouser?

- L'épouser? Quelle idée! Non, certainement pas. (P: 161)

In *Le Troisième Mensonge*, Sarah ritorna dopo molti anni a trovare Klaus nella

tipografia. Neanche Klaus la riconosce al primo sguardo.

Sarah est belle, fraîche, élégante. Elle a dix-huit ans maintenant. C'est elle qui parle d'abord:

- Tu ne m'embrasses pas, Klaus? [...]

Sarah dit tout bas:

- As-tu oublié combien on s'aimait? Je ne t'ai pas oublié, Klaus.

- Moi non plus. Mais cela ne sert à rien de se revoir. Tu ne l'as pas encore compris?

- Si. Je viens de le comprendre.

Elle fait signe à un taxi qui passe et s'en va. (TM: 153-155)

Tornato a casa, Klaus trova sua madre già sveglia. Lei gli fa notare che Sarah è molto carina e che sarebbe ora per lui di trovare moglie. Naturalmente, Klaus non è d'accordo...

Un ultimo riferimento ci porta addirittura fuori dalla trilogia: in *Hier*, Tobias accompagna a casa la giovane compatriota Véra. Tuttavia, per lui, Véra è «encore presque une enfant», e, quando lei gli chiede un bacio, Tobias la bacia sulla fronte e se ne va. Gramigna riporta un'osservazione di Mauriac, che, «nel saggio *Le romancier et ses personnages*<sup>22</sup> constatava [...] che la vita fornisce al romanziere appena i lineamenti di un essere, l'abisso di un dramma, insomma un punto di partenza che gli permette di avventurarsi in una direzione diversa da quella che la vita ha preso; di rendere effettivo ciò che era solo virtuale, di realizzare delle vaghe possibilità; e rilevava che di solito sono i personaggi secondari di un libro quelli che l'autore coglie dalla realtà direttamente, quasi senza mutarli».

## **5. Biografia nella menzogna: dal I livello (*L'Analphabète*) al II-III livello**

Nel suo saggio *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune osserva che «pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage». <sup>23</sup>

Questa identità «se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne. C'est ce que Gérard Genette appelle la narration "autodiégétique" dans sa classification des "voix" du récit [...]. <sup>24</sup> Mais il distingue fort bien qu'il peut y avoir

récit “à la première personne” sans que le narrateur soit la même personne que le personnage principal. C’est ce qu’il appelle plus largement la narration “homodiégétique”». <sup>25</sup> A volte, l’auteur fa ricorso all’uso di uno pseudonimo, «un nom d’auteur. Ce n’est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom». <sup>26</sup> Dans le cas du nom fictif (c’est-à-dire différent de celui de l’auteur) donné à un personnage qui raconte sa vie, il arrive que le lecteur ait des raisons de penser que l’histoire vécue par le personnage est exactement celle de l’auteur: soit par recoupement avec d’autres textes, soit en se fondant sur des informations extérieures, soit même à la lecture du récit dont l’aspect de fiction sonne faux. [...] Aurait-on toutes les raisons du monde de penser que l’histoire est exactement la même, il n’en reste pas moins que le texte ainsi produit n’est pas une autobiographie: celle-ci suppose d’abord une identité assumée au niveau de l’énonciation, et tout à fait secondairement, une ressemblance produite au niveau de l’énoncé. Ces textes entreraient donc dans la catégorie du “roman autobio-graphique”: j’appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu’il croit deviner, qu’il y a identité de l’auteur et du person-nage, alors que l’auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l’affirmer. [...] A la diffé-rence de l’autobiographie, il comporte des degrés. La “ressemblance” supposé par le lecteur peut aller d’un “air de famille” flou entre le personnage et l’auteur, jusqu’à la quasi-transparence qui fait dire que c’est lui “tout craché”. [...] Que [l’auteur] le laisse coquettement deviner, ou que le lecteur le devine malgré lui, peu emporte. L’autobiographie n’est pas un jeu de devinette, c’est même exactement le contraire. Manque ici l’essentiel, ce que j’ai proposé d’appeler le pacte autobiographique [...] [c’est-à-dire] l’affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l’auteur sur la couverture. <sup>27</sup>

Tuttavia, Lejeune avverte:

si l’identité n’est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l’auteur; si elle est affirmée (cas de l’autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc.). En face d’un récit d’aspect autobiographique, le lecteur a souvent ten-dance à se prendre pour un limier, c’est-à-dire à chercher les ruptures du contrat (quel que soit le contrat). C’est de là

qu'est né le mythe du roman "plus vrai" que l'autobiographie: on trouve toujours plus vrai et plus profond ce qu'on a cru découvrir à travers le texte, malgré l'auteur. <sup>28</sup>

Sfogliando *L'Analphabète* pagina per pagina, si possono notare una serie di riferimenti ai testi di *finzione*, scritti negli anni precedenti all'autobiografia. Agota Kristof ha nutrito i suoi romanzi di scene, personaggi, sensazioni e colori vissuti nella vita reale. L'autobiografia è stata scritta molto più tardi, quindi ha riproposto in parte frammenti di vita già raccontati. Tutti i protagonisti raccontano la propria storia a partire dall'età di quattro anni, allo scoppio della guerra <sup>29</sup>: in *L'Analphabète*, la scrittrice comincia il suo racconto quando ha quattro anni, e «la guerre vient de commencer» (A: 5). Come abbiamo visto, anche Lucas e Klaus cominciano a raccontare la propria storia, a partire dallo stesso momento. Tobias (*Hier*), vive l'inizio della guerra poco prima di cominciare la scuola: «[...] il y a la guerre et beaucoup de gens seront bientôt morts. Surtout des hommes. [...] On entend par-ler de la guerre tous les jours à la radio» (H: 31).

Agota Kristof è nata in Ungheria, uno dei «petits pays sans importance», in un villaggio privo di stazione, di elettricità, di acqua corrente, di telefono. A nove anni si trasferisce con la sua famiglia a Kőszeg, città di frontiera. Le storie della Trilogia e di *Hier* sono ambientate in una *piccola città* di frontiera, come Kőszeg. <sup>30</sup> «La maison de Grand-Mère» in cui i gemelli vanno ad abitare (GC), e che sarà teatro del *Grand Cahier* e di una parte di *La Preuve*, si trova lontano dalla stazione, all'altro capo della «Petite Ville»:

Après, il n'y a plus que la route poussiéreuse, bientôt coupée par une barrière. [...] Nous savons qu'au-delà de la barrière, cachée par les arbres, il y a une base militaire secrète et, derrière la base, la fron-tière et un autre pays. (GC: 10)

In gran parte del secondo romanzo, *La Preuve*, dopo la separazione dei gemelli, Lucas resta ancora nell'ultima casa del villaggio, davanti alla linea di frontiera. Un altro personaggio, Victor, il libraio, parla spesso della *Petite Ville*, diventata, dopo la guerra, una città morta, vuota, zona di frontiera dimenticata. In *Le Troisième Mensonge*, uno dei due gemelli, Claus/Lucas racconta di essere stato affidato, durante la guerra, a una vecchia contadina che abita nell'ultima casa ai confini

della città, vicino alla frontiera. In *Hier*, Tobias racconta di essere nato «dans un village sans nom, dans un pays sans importance», e di aver vissuto con sua madre «près du cimetière, dernière rue du village, dernière maison» (H: 26-28).

Per la creazione di alcuni personaggi, Agota Kristof si è certamente ispirata alla sua famiglia: i suoi fratelli, soprattutto Yano, il maggiore, sua madre, amante di giardini e orti, e suo padre, l'unico maestro del villaggio. Una scena particolarmente interessante in questo senso, è presente nelle prime pagine di *La Preuve*:

Lucas [...] s'arrête devant une fenêtre éclairée, ouverte. C'est une cuisine. Une famille est en train de prendre le repas du soir. Une mère et trois enfants autour de la table. Deux garçons et une fille. Ils mangent de la soupe aux pommes de terre. Le père n'est pas là. Il est peut-être au travail, ou en prison, ou dans un camp. Ou bien il n'est pas revenu de la guerre. (P: 10-11)

Il padre della scrittrice è «le seul instituteur du village. Il enseigne à tous les degrés, du premier au sixième. Dans la même salle» (A: 5). Da bambina, viene mandata spesso da sua madre in classe da lui: lì, seduta in fondo alla classe, «derrière les plus grands», Agota Kristof «attrape la maladie inguérissable de la lecture». Agota Kristof entra in un collegio statale, gratuito, a 14 anni; suo fratello Yano, poco più grande di lei, è in collegio già da un anno, ma in un'altra città; Tila, suo fratello minore (che ha tre anni meno di lei), resta ancora qualche anno con sua madre, poi entra in collegio anche lui.

In *Hier*, Tobias scopre di essere figlio illegittimo dell'unico maestro del villaggio: «Il n'y avait qu'une seule école dans le village. L'instituteur donnait des leçons aux élèves de tous les niveaux, jusqu'au sixième». Ma il maestro ha tre figli: Caroline, e «là, derrière, il y a [son] frère aîné avec les grands. Et, à la maison, il y a [son] petit frère qui n'a que trois ans» (H: 29-30). Il maestro propone alla madre di Tobias di mandarlo in un «internat gratuit. [Son] fils aîné y est déjà. Ils sont nourris et logés. Il n'y a rien à payer» (H: 35). Due anni più tardi, anche il fratello piccolo di Line entra in collegio. Anche la famiglia di Line adulta ha riferimenti interessanti. Line è una delle madri di famiglia che lavorano in fabbrica: «Elles courent à onze heures pour préparer le repas de midi.

La direction le permet car, de toute façon, elles travaillent aux pièces. A treize heures, elles reviennent comme nous tous. Les enfants et les maris ont mangé. Ils

sont retournés à l'école ou à l'usine. » (H: 50)

Il villaggio di Line è a 6 chilometri dalla sede della fabbrica, e Line prende tutti i giorni l'autobus con sua figlia di cinque mesi, che lascia all'asilo nido. Suo marito ha vinto una borsa di studio per lavorare nel paese straniero. Un ritratto di famiglia molto simile a quello di Agota Kristof compare, infine, anche in *La Preuve*: Agnès ha un fratello maggiore che le insegna tutto, e ne ha uno più piccolo di cui si deve occupare perché i loro genitori lavorano.

La sofferenza per la perdita della sua «*maison familiale qu'habitent à présent des étrangers*» (A: 15), è espressa in molti testi. Allo scoppio della Rivoluzione (*La Preuve*), Clara parte per vendicare suo marito. Poco tempo dopo, «*quelqu'un d'autre habite déjà sa maison*». Dopo l'assassinio di sua moglie, il vecchio insonne (P) è costretto ad abbandonare la loro casa, che poi diventa un orfanotrofio. Mathias e Lucas si pentono presto di essersi trasferiti in città: « [...] On n'aurait pas dû quitter la maison de grand-mère.

- Tu as peut-être raison. On n'aurait peut-être pas dû quitter la maison de grand-mère. » (P: 133)

Prima dell'esecuzione, Victor parla a Peter del suo amore per «*la petite ville lointaine, le lieu idéal que je n'aurais jamais dû quitter*». In *Le Troisième Mensonge*, Lucas ricorda «*le bonheur parfait dans la maison blanche*». Dopo la guerra, Lucas racconta che la casa in cui abitava gli viene sequestrata dalle autorità, e diventa proprietà dello Stato. Nella seconda parte del romanzo, Klaus, alla fine della guerra, torna a visitare la sua vecchia casa. Quando vede la luce accesa in cucina pensa, in un primo momento, che sia abitata da stranieri. In *C'est égal*, la novella *La maison* racconta della perdita della casa d'infanzia come della perdita di una parte di sé. A dieci anni, un ragazzo osserva i suoi vicini di casa traslocare. Tornato nel suo giardino, piange: «*Ce n'est pas possible. Quitter une maison pour une autre, c'est aussi triste que si on avait tué quelqu'un*». <sup>31</sup>

A quindici anni, si trasferisce anche lui in un'altra città, con sua madre. Il dolore per la perdita della sua casa lo porterà alla follia.

Nei giorni di solitudine, in collegio, Agota Kristof piange l'infanzia perduta:

Plus de course pieds nus à travers la forêt sur le sol humide jusqu'au  
«*rocher bleu*»; plus d'arbre où grimper, d'où tomber quand une branche



pourrie se casse; plus de Yano pour me relever de ma chute; plus de promenade nocturne sur les toits; plus de Tila pour nous dénon-cer à mère.  
(A:16)

Il quadro d'infanzia ricorda molto quello dei gemelli del *Grand Cahier*. Solo molti anni dopo, già in Svizzera, Agota Kristof «com-mence à écrire de courts textes sur [ses] souvenirs d'enfance» (A: 47).

La scrittrice «pleure surtout [sa] liberté perdue»: non può andare a trovare suo fratello Yano, che è a soli venti chilometri di distanza e anche lui ha il divieto di lasciare la città. In ogni caso, non avrebbero soldi sufficienti per pagare il biglietto del treno. In *La Preuve*, Victor racconta che prima della guerra la frontiera era aperta e che il treno attraversava il confine proseguendo fino all'altro paese. Dalla fine della guerra, e, ancora, dopo la rivoluzione d'ottobre, alla radio, avvertono che «les déplacements individuels par train ou par autocar sont interdits». In *Le Troisième Mensonge*, Klaus cerca di prendere un treno per raggiungere suo fratello, ma non ha i soldi sufficienti per comprare il biglietto. In ogni caso, i viaggi all'estero sono proibiti.

Il dolore per il fratello perduto viene amplificato fino a diventare, come è noto, uno dei temi centrali dell'*ouvrage* di Agota Kristof. Tutto ha inizio con la separazione dei gemelli, alla fine del *Grand Cahier*, quando uno dei due attraversa la frontiera e «s'en va dans l'autre pays. Celui qui reste retourne dans la maison de Grand--Mère». Molti anni prima, gli insegnanti avevano provato a separarli, perché « Ils ne font qu'une seule et même personne. [...] 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. [...] On ne sait jamais ce qu'ils peuvent pen-ser». Allora, i bambini cominciano la scuola in due classi diverse: « Cette distance entre nous nous semble monstrueuse, la douleur que nous en éprouvons est insupportable. C'est comme si on nous avait enlevé la moitié de notre corps. Nous n'avons plus d'équilibre, nous sommes pris de vertige, nous tombons, nous perdons connaissance.» (GC: 27)

In *La Preuve*, Lucas piange la perdita di suo fratello, partito per sempre: « Je connais la douleur de la séparation. [...] Le départ d'un frère avec qui je ne faisais qu'un. [...] Il est parti. Il a traversé la frontière. [...] Il fallait [...] que nous apprenions à vivre l'un sans l'autre. Seuls. » (P: 65); e ancora Lucas dice : « Moi, je

vois mon frère partout. Dans ma chambre, dans le jardin, marchant à côté de moi dans la rue. Il me parle. [...] Il dit qu'il vit dans une solitude mortelle. » (P: 83)

A Peter, Lucas racconta che suo fratello vive dall'altra parte della frontiera da molti anni e che la corrispondenza tenuta tra loro consiste nella scrittura dei *cahiers*: «Je lui écris tous les jours dans les cahiers. Il doit certainement faire de même» (P: 94). In *Le Troisième Mensonge*, Lucas ha un ricordo di suo fratello così vago da sembrare solo un sogno: « Et celui qui était couché dans l'autre lit de la petite chambre, et qui respirait au même rythme que moi, ce frère dont je crois encore savoir le nom, était-il mort, ou n'avait-il jamais existé? » (TM: 26) Diventato scrittore, Klaus compone delle poesie che firma «du pseudonyme "Klaus Lucas" en souvenir de [son] frère mort ou disparu».

Nell'ambito di un discorso che riguarda le precarie condizioni di vita nel collegio e la mancanza di denaro, perfino di una piccola somma per pagare il calzolaio, Agota Kristof inserisce un dato importantissimo sulla sua vita: «Père est en prison et nous n'avons aucune nouvelle de lui depuis des années» (A: 19). Il tema del padre in prigione torna nei suoi romanzi in modo ossessivo. Nel *Grand Cahier*, i bambini raccontano che, dopo la guerra, i "Liberatori" vanno al potere: contro il nuovo governo non è permessa nessuna critica, nessuna battuta.

Sur une simple dénonciation, on jette en pri-son n'importe qui, sans procès, sans jugement. Des hommes et des femmes disparaissent sans que l'on sache pourquoi, et leurs familles n'auront plus jamais de leurs nouvelles. (GC: 160)

Il padre dei gemelli è stato al fronte, poi, prigioniero di guerra. Nel quadro di famiglia che Lucas vede attraverso una finestra aperta, «le père n'est pas là. Il est peut-être au travail, ou en prison, ou dans un camp. Ou bien il n'est pas revenu de la guerre». Il padre di Yasmine è in prigione per aver avuto rapporti incestuosi con sua figlia. Lucas spiega a Mathias che la prigione è un grande edificio con le sbarre alle finestre, in cui vengono rinchiusi le persone per varie ragioni. In genere, si dice che sia gente pericolosa. Poi aggiunge che anche suo padre è stato in prigione e che potrebbe essere rinchiuso anche lui in qualsiasi momento. Quando Mathias sarà grande, invece, «les choses auront changé et plus personne ne sera enfermé». Alle guardie di frontiera Lucas (*Le Troisième Mensonge*) spiega che la fuga è stata

voluta da suo padre, perché veniva sempre messo in prigione o sorvegliato. Sul giornale stampato nella tipografia in cui lavora Klaus (TM), è scritto ogni giorno «Nous sommes libres», ma tutti sanno che ci sono molti prigionieri politici. In *Hier*, dopo l'aggressione al marito di Line, Tobias/Sàndor attende l'arrivo della polizia: «Pourtant, je n'ai pas peur. Prison ou fabrique, cela m'est égal» (H: 139). Anche la morte del padre ha echi continui in tutta l'opera della scrittrice.

Tutti i romanzi sono intessuti di riferimenti storici (la Seconda guerra mondiale, l'occupazione tedesca, poi sovietica, e la Rivoluzione d'ottobre), anche se mai nessuna data, né nessun luogo o nome vengono mai riportati esplicitamente. In *La Preuve*, viene raccontato che, dopo la repressione della rivoluzione d'ottobre, c'è ancora qualche resistenza, scontri, scioperi. Ci sono anche arresti, sparizioni, esecuzioni.

Pris de panique, deux cent mille habitants quittent le pays. [...] Il y a eu trente mille morts dans la capitale. On a même tiré sur un cortège où il y avait des femmes et des enfants. [...] Beaucoup de gens ont traversé la frontière pendant cette période trouble où la frontière était sans surveillance. (P: 128-129)

Agota Kristof ricorda bene quella notte di fine novembre 1956, quando ha «perdu définitivement [son] appartenance à un peuple». L'occasione è data dalla notizia di un bambino turco morto di freddo e di sfinimento mentre cercava di attraversare clandestinamente il confine svizzero con la sua famiglia. Dopo una prima reazione di sgomento e di biasimo per «une telle irresponsabilité», il contraccolpo è violento e immediato: «Un vent froid de fin de novembre s'engouffre dans ma chambre bien chauffée, et la voix de ma mémoire s'élève [...]» (A: 32). A ventun anni, sposata da due e con sua figlia di quattro mesi tra le braccia, Agota Kristof attraversa la frontiera che separa Ungheria e Austria. I profughi, guidati da un «passeur», pagano il viaggio con tutti i soldi che hanno: «de toute façon, cet argent n'aurait aucun valeur en Autriche». Il gruppo, composto da una decina di persone, tra cui molti bambini, procede in silenzio per circa un'ora. La bambina dorme tra le braccia di suo padre; Agota Kristof «porte deux sacs. Dans l'un des sacs il y a des bibe-rons, des langes, des habits de rechange pour le bébé, dans l'autre sac, des dictionnaires».

Come è noto, il passaggio della frontiera è un nodo tematico centrale nell'opera della scrittrice. Il *Grand Cahier* inizia con l'arrivo dei gemelli nella «Petite Ville». I bambini hanno viaggiato tutta la notte con la loro madre, e portano «chacun une petite valise avec ses vêtements, plus le grand dictionnaire de [leur] Père». Camminano a lungo, in silenzio. Dopo la fine della guerra, il padre dei gemelli, appena uscito di prigionia, chiede ai bambini di aiutarlo ad attraversare la frontiera perché è un individuo politicamente sospetto, e per questo è continuamente sorvegliato: «[...] Il m'est impossible de vivre plus longtemps dans ce pays. [...] Je préfère mourir plutôt que de rester ici» (GC: 178). È interessante notare come la scrittrice si conceda una punta di ironia su se stessa: i gemelli gli consigliano di attraversare la frontiera di giorno, perché la sorveglianza è meno attenta in tarda mattinata: « Les gardes-frontière pensent que personne n'est assez fou pour essayer de passer à ce moment-là. [...] seuls les gens stupides essaient de passer la frontière de nuit. La nuit, la fréquence des patrouilles est multipliée par quatre et la zone est continuellement balayée par les projecteurs.» (GC: 182)

Tuttavia, la verità verrà fuori solo alla fine: «il y a un moyen de traverser la frontière: c'est de faire passer quelqu'un devant soi». In *Le Troisième Mensonge*, Lucas incontra alla stazione «l'homme qui voulait traverser la frontière» (TM: 53). L'uomo offre a Lucas del denaro in cambio del suo aiuto e della sua discrezione, ma Lucas gli fa notare che «ce n'est pas un grand sacrifice de laisser cette somme derrière [lui]. De toute façon, cet argent ne vaut rien de l'autre côté». Lucas parte con lui: «l'homme marche devant, il n'a pas de chance. Près de la deuxième barrière, une mine saute et l'homme avec.[...] Marchant dans les traces de pas, puis sur le corps inerte de l'homme, [Lucas] arrive de l'autre côté, il se cache derrière les buissons».

Dal piccolo villaggio austriaco che li ha accolti in un primo momento, i rifugiati vengono portati a Vienna. Poco prima di Natale, Agota Kristof e la sua famiglia arrivano in Svizzera, a Neuchâtel, per l'esattezza a Valangin.

Quelques semaines plus tard, je commence le travail dans une fabri-que d'horlogerie à Fontainemelon.

Je me lève à cinq heures et demie. Je nourris et j'habille mon bébé, je m'habille, moi aussi, et je vais prendre le bus de six heures trente qui me

conduira à la fabrique. Je dépose mon enfant à la crèche, et j'entre dans l'usine. J'en sors à cinq heures du soir. Je reprends ma petite fille à la crèche, je reprends le bus, je rentre. Je fais mes courses au petit magasin du village, je fais du feu (il n'y a pas de chauffage central dans l'appartement), je prépare le repas du soir, je couche l'enfant, je fais la vaisselle, j'écris un peu, et je me couche, moi aussi. (A: 41-42)

L'esperienza di vita oltrefrontiera era già presente nella Trilogia. In *La Preuve*, il fratello scomparso Claus, torna dopo molti anni nella città di K., dopo aver vissuto per trent'anni «là-bas», in una società fondata sul denaro, in una «solitude mortelle». Lucas (*Le Troisième Mensonge*) racconta del suo viaggio di ritorno verso il paese della sua infanzia: dalla stazione, guarda per l'ultima volta la città in cui ha vissuto per quarant'anni.

Autrefois, [...] 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 sacca-gée, ses parcs ont disparu, de hauts bâtiments neufs l'enlaidissent. Ses vieilles rues étroites sont encombrées de voitures jusque sur les trottoirs. Les vieux bistrots sont remplacés par des restaurants sans style ou par des self-services où on mange en vitesse, parfois même debout. [...] Dans ce pays riche et libre, je n'ai pas fait fortune (TM: 37-38). [32](#)

Klaus/Lucas (TM) ricorda in un flash-back il suo arrivo nel paese straniero, con le prospettive per il futuro. Accompagnato dal suo tutore, Claus arriva in «une ville plus petite, située entre un lac et une forêt. La maison de jeunesse se trouve dans une rue en pente, au milieu d'un jardin, près du centre de la ville» (TM: 82). [33](#)

A Peter, Claus dice di voler fare un lavoro qualsiasi per guadagnare un po' di denaro. Peter gli suggerisce che potrebbe ottenere una borsa di studio e imparare così la nuova lingua. Claus parla a Peter della sua passione per la scrittura, e pur sapendo di dover lavorare per vivere, progetta di «travailler le jour et écrire tranquillement le soir». Sempre in *Le Troisième Mensonge*, infine, Lucas racconta a suo fratello di aver vissuto per molti anni «à l'étranger», dove dice di aver scritto dei libri. Tuttavia, il quadro più completo di riferimento, per questa parte della vita di Agota Kristof, resta senza dubbio *Hier*. È da notare che la scrittrice traduce parte della sua esperienza nel personaggio di Tobias/Sàndor, parte nel personaggio di

Line.

1. Ricordando il passato, Tobias non vede «qu'une image grise, fuyante comme [ses] autres souvenirs»:

Comme les montagnes noires que j'ai traversées une nuit d'hiver, comme la chambre de la ferme délabrée où je me suis réveillé un matin, comme la fabrique moderne où je travaille depuis dix ans, comme un paysage trop vu que l'on n'a plus envie de regarder. (H: 24)

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. (H: 120)

Nato «dans un village sans nom, dans un pays sans importance», Tobias è figlio illegittimo del rispettato maestro del villaggio e di Esther, «la voleuse, la mendicante, la pute du village». L'odio contro quell'uomo, il disgusto per quella vita, portano il bambino alla disperazione. Il suo unico desiderio è quello di partire per sempre, non tornare più, dimenticare, scomparire, morire. A dodici anni, dopo aver tentato di uccidere i suoi genitori, Tobias parte, viaggia senza fermarsi andando «où le soleil se couchait», verso altri paesi a ovest, fino ad attraversare la frontiera: «Je voulais gagner le plus vite possible assez d'ar-gent pour être complètement libre. Je suis devenu ouvrier d'usine» (H: 41). Tobias parla spesso della condizione operaia, della fabbrica, dell'assenza di speranza, di quella vita che non riesce più a sopportare:

Se lever à cinq heures du matin, marcher, courir dans la rue pour attraper le bus, quarante minutes de trajet, l'arrivée dans le quatrième vil-lage, entre les murs de l'usine. Se dépêcher pour enfile la blouse grise, pointer en se bousculant devant l'horloge, courir vers sa machine, mettre en marche, percer le trou le plus vite possible, percer, percer, toujours le

même trou dans la même pièce, dix mille fois par jour si possible, c'est de cette vitesse que dépendent notre salaire, notre vie. (H: 17)

La giornata di lavoro, «la course imbécile» comincia alle cinque del mattino. Una volta salito sull'autobus che lo porta in fabbrica, Tobias «ferme les yeux, et toute l'horreur de [sa] vie présente [lui] saute au visage». Tobias lavora in una fabbrica di orologi, un immenso edificio che domina la vallata, che produce pezzi di ricambio e pezzi semilavorati per altri stabilimenti: «Aucun d'entre nous ne pourrait assembler une montre complète. Quant à moi, je perce un trou avec ma machine dans une pièce définie, le même trou dans la même pièce depuis dix ans. [...] Dans l'atelier, chacun est seul avec sa machine.» (H: 48)

2. Line è una delle madri di famiglia che lavorano in fabbrica. Tobias la incontra per la prima volta dopo molti anni sull'autobus che lo porta in fabbrica: «une jeune femme avec un enfant dans les bras» sale alla prima fermata. A volte, Line guarda a lungo fuori dalla finestra e Tobias si accorge che qualcosa in lei è cambiato: lo sguardo. «La Line de mon enfance avait des yeux rieurs et heureux, la Line de maintenant a un regard sombre, triste, comme tous les réfugiés [...]» (H: 83). Alla fine della giornata in fabbrica, Line corre all'asilo nido a prendere sua figlia, poi si ferma in paese a fare la spesa. Nel negozio, però, è costretta a indicare con il dito ciò che desidera comprare: «Elle ne sait donc pas la langue de ce pays». A casa, trova suo marito, che ha vinto una borsa di studio per lavorare all'estero: «Il est physicien. [...] Il fait de la recherche». Per questo Line ha dovuto seguirlo lì con la bambina, che ha cinque mesi: «[...] J'aurais pu rester au pays mais mon mari n'a pas voulu se séparer de l'enfant. Ni de moi» (H: 92).

Agota Kristof spiega che anche il paese più ricco è solo un deserto per i rifugiati, «un désert qu'il [...] faut traverser pour arriver à ce qu'on appelle "l'intégration", "l'assi-milation"». Alcuni di loro non sopravviveranno: due torneranno in Ungheria nonostante li aspetti la prigionia, altri due, giovani e celibi, continueranno il loro viaggio fino agli Stati Uniti e al Canada.

Quatre autres, encore plus loin, aussi loin que l'on puisse aller, au-delà de la grande frontière. Ces quatre personnes [...] se sont donné la mort pendant les deux premières années de [leur] exil. Une par les barbituriques, une par le gaz, et deux autres par la corde. La plus jeune

avait dix-huit ans. Elle s'appelait Gisèle. (A: 44)

Tobias (*Hier*) racconta che, durante la pausa pranzo, era solito leggere, o giocare a scacchi. Da solo. «Les autres ouvriers jouent aux cartes, ils ne me regardent pas. Au bout de dix ans, je suis encore un étranger pour eux» (H: 51). Alcuni rifugiati, al colmo della disperazione, si tolgono la vita: la più giovane, Véra, prende una dose letale di sonniferi, Robert si taglia le vene, Albert si impicca, Magda si uccide con il gas:

La quatrième fois qu'on fait la quête au bistrot, le garçon me dit:

- Vous, les étrangers, vous faites tout le temps des collectes pour des couronnes, vous allez tout le temps à des enterrements.

Je lui réponds:

- On s'amuse comme on peut. (H: 63)

La novella *La mort d'un ouvrier* è un ultimo grido disperato:

Tu croyais qu'il suffisait de garder les yeux ouverts pour que la mort ne puisse pas t'atteindre. Tu les as écarquillés jusqu'à la limite de tes forces, mais la nuit est venue, elle t'a pris dans ses bras. [...]

- Cancer, avait dit le médecin, et la propreté de ton lit d'hôpital te remplit d'horreur.

[...] Vous étiez six ou sept à mourir d'un jour à l'autre. Comme à la fabrique. Tu n'y étais pas seul non plus, vous étiez vingt ou cinquante à faire le même geste d'un jour à l'autre.

Ta fabrique ne fabriquait pas seulement des montres, elle fabriquait aussi des cadavres.

Et, à l'hôpital comme à la fabrique, vous n'aviez rien à vous dire l'un à l'autre.

Tu ne voulais plus parler, tu voulais seulement te souvenir de quelque chose, mais tu ne savais pas de quoi. Il n'y avait pas de quoi se souvenir.

Tes souvenirs, ta jeunesse, ta force, ta vie, la fabrique les avait pris. Elle ne t'a laissé que la fatigue, la fatigue mortelle de quarante ans de travail. (CE: 24-26)

Riprendendo il saggio di Lejeune, resta da spiegare che «la théorie si répandue selon laquelle le roman serait plus vrai (plus profond, plus authentique) que l'autobiographie» <sup>34</sup> va definita meglio:



Il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l'un ni l'autre [...]. Plutôt: l'un *par rapport* à l'autre. Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de textes [...] c'est la création, pour le lecteur, d'un "espace autobiographique". <sup>35</sup>

Gramigna conclude:

Una parte della storia del romanzo andrà ricercata nei rapporti aperti o segreti, esaltati o ripudiati, fra il diario scritto o soltanto immaginato di un autore e le pagine delle sue *fabulae*: funzione doppia e reciproca nella quale trova qualche motivo l'operazione di invenzione e metafora continua che è il romanzo. <sup>36</sup>

## 6. Gioco di nomi

Nessun luogo viene mai nominato né nella Trilogia, né in *Hier*. In *Le Grand Cahier*, nessun personaggio ha un nome di battesimo, neanche i gemelli. I personaggi sono simbolici, fiabeschi. I parenti dei gemelli hanno la maiuscola: *Mère*, *Grand-Mère*, *Père*, *Grand-Père*. Alcuni hanno dei soprannomi: *Grand-Mère* è conosciuta da tutti come *La Sorcière*, perché si racconta che abbia avvelenato suo marito, la figlia della vicina è chiamata *Bec-de-Lièvre*. I gemelli stessi sono chiamati dalla Nonna «fils de chienne». In generale, quindi, i personaggi sono catalogati per "type": la vecchia strega, la bella madre, l'amico omosessuale, il buon vecchio, il poliziotto cattivo, ecc. Quando i bambini vanno a vedere la tomba del loro Nonno, osservano la croce: « le nom qui est écrit dessus est celui de notre Grand-Mère, c'est aussi le nom de jeune fille de notre Mère. Le prénom est double avec un trait d'union et ces deux prénoms sont nos propres prénoms. » (GC: 52-53)

Sull'identità legata ai documenti o alla firma, è da notare il commento del postino:

- Vous voulez une signature ou une croix?

Il dit:

- Ça va, la croix. Une croix en vaut bien une autre. (GC: 64)

In più punti, nella *Trilogia*, si insiste sul fatto che carte e documenti, facilmente sottoponibili a manipolazioni di ogni genere, soprattutto durante la guerra, non provano niente. Non sono più autentici «des feuilles de papier qu[on] achète à la

librairie» (TM: 50).

In *La Preuve*, scopriamo i nomi dei gemelli. «Celui qui reste» si chiama Lucas. Quello che «s'en va dans l'autre pays», e che ritornerà nell'ultimo capitolo, si chiama Claus. Come abbiamo visto, Lucas e Claus sono l'uno l'anagramma dell'altro. Lucas non ha documenti, e si procura facilmente una nuova carta d'identità. Nel capitolo 8, il gemello partito, Claus torna dopo tanti anni per cercare suo fratello Lucas. Claus mostra il suo passaporto per provare la sua identità, ma Peter non gli crede: «cela ne prouve rien».

Claus dice:

- Je regrette, je n'ai aucun autre moyen de prouver mon identité. Je suis Claus T. et je suis à la recherche de mon frère Lucas. [...]

- [...] A l'âge de trente ans, il a disparu. [...] [Il a quitté] cette ville, et peut-être aussi ce pays. Et il revient aujourd'hui sous un autre prénom. J'ai toujours trouvé stupide ce jeu de mots avec vos prénoms.

- Notre grand-père portait ce prénom double, Claus- Lucas. Notre mère, qui avait beaucoup d'affection pour son père, nous a donné ces deux prénoms. Ce n'est pas Lucas qui est devant vous, Peter, c'est Claus. (P: 174-175)

In *Le Troisième Mensonge*, sarà rivelata la verità sui nomi dei gemelli. Ricordiamo anche che Yasmine (*La Preuve*) chiama suo figlio "Mathias", come suo padre, con cui l'ha concepito. «[...] Je l'ai appelé Mathias. C'est le nom de mon père. Aucun autre nom ne m'est venu à l'esprit» (P: 37). Tobias (*Hier*) prende il nome di suo padre (e del padre di Line), "Sàndor". Ritroveremo i nomi "Mathias" e "Sàndor" in un micro-racconto inedito: *Où es-tu Mathias?*

Sono da notare alcuni particolari. Alcuni personaggi sono chiamati per nome, altri, anche se il loro nome viene menzionato, vengono riconosciuti piuttosto per categoria: la sorella di Victor, ad esempio, (Sophie), il vecchio insonne (Michael), la direttrice dell'orfanotrofio (Judith). Alcuni personaggi vengono ripresi da *Le Grand Cahier*. Il curato, innanzitutto, di cui però non si ricorda l'episodio con Bec-de-Lièvre (GC: 71), e il libraio, Victor, che qui è un personaggio più completo, prende anche un nome di battesimo. Tuttavia, la sua debolezza emergeva già in *Le Grand Cahier*. Altri personaggi nascono in *La Preuve*, ma compariranno anche in *Le Troisième Mensonge*. Peter N., che qui è il segretario del Partito, in *Le Troisième Mensonge* è il tutore di Lucas. Clara, in *Le Troisième Mensonge*, è la moglie di Peter, «maîtresse

initiatrice» di Lucas. Joseph, (l'ortolano) è anche il nome del *passeur* in *L'Analphabète*. Altri personaggi non hanno nome, come in *Le Grand Cahier*: la zia di Yasmine, il medico (amante di Clara), il commissario, il maestro.

Come abbiamo detto, il mistero dei nomi dei gemelli viene svelato nel terzo romanzo della Trilogia. Claus (P) era in realtà lo stesso Lucas, che aveva dato un falso nome, in ricordo di suo fratello perduto. L'altro gemello si chiama Klaus. Come abbiamo visto, Lucas sbaglia l'ortografia del nome: arrivato nell'altro paese, «l'enfant signe le procès-verbal dans lequel se trouvent trois mensonges. L'homme avec qui il a traversé la frontière n'était pas son père. L'enfant n'a pas dix-huit ans, mais quinze. Il ne s'appelle pas Claus». Dopo mesi di ricerche, senza alcun esito perché gli archivi della città erano stati distrutti durante la guerra, il poliziotto che si occupa del caso di Claus T., trova, consultando l'elenco telefonico, un uomo che ha il suo stesso nome. «Klaus T., avec un K. [...] Klaus T. écrit sous un pseudonyme. Son nom de plume est Klaus Lucas». Quando ritrova suo fratello Klaus dopo quarant'anni, però, non riesce a dimostrare la sua identità: sul suo passaporto ci sono alcuni errori... Nel corso della conversazione, Lucas e Klaus scoprono di aver cambiato entrambi i propri nomi in ricordo l'uno dell'altro. Lucas spiega:

- Quand j'ai traversé la frontière, j'avais quinze ans. J'ai donné une fausse date de naissance pour paraître plus âgé, donc majeur. Je ne voulais pas être mis sous tutelle.

- Et le prénom? Pourquoi avoir changé de prénom?

- A cause de toi, Klaus. Quand je remplissais le questionnaire dans le bureau des gardes-frontière, j'ai pensé à toi, à ton prénom, à ce prénom qui m'accompagnait tout au long de mon enfance. Alors, au lieu de Lucas, j'ai écrit Claus. Tu as fait la même chose en publiant tes poèmes sous le nom de Klaus Lucas. Pourquoi Lucas? En souvenir de moi? [...]

- En souvenir de mon frère, en effet. [...]. (TM: 102-103)

Klaus, infatti, racconterà poco dopo di aver composto e stampato le sue poesie con lo pseudonimo «Klaus Lucas» in ricordo di suo fratello «mort ou disparu». Klaus spiega a Lucas di aver vissuto presso una famiglia, di cui ha sposato la figlia maggiore, Sarah. Ora è un nonno felice: la sua nipotina si chiama Sarah come sua moglie, i suoi nipoti, «des jumeaux» si chiamano «Klaus et Lucas, évidemment». In realtà, Klaus si innamora della sua sorellastra, Sarah, nata dalla relazione di suo

padre con un'altra donna. Klaus e Sarah, hanno dunque lo stesso padre. Ma Klaus non perde le speranze: «Frère et sœur. Quelle importance? Personne ne le saurait. Nous portons un nom différent» (GC: 150). Klaus visita la tomba di suo padre, sulla cui croce è scritto il suo nome: *Klaus--Lucas*. Dopo la morte di Lucas, Klaus osserva la tomba di suo fratello:

À côté de la tombe de mon père, une nouvelle tombe est creusée. On y descend le cercueil de mon frère, on y plante la croix qui porte mon nom avec une ortho-graphe différente.

Je reviens au cimetière tous les jours. Je regarde la croix où est inscrit le nom de Claus, et je pense que je devrais la faire remplacer par une autre qui porterait le nom de Lucas. (TM: 162-163)

Nessuno dei personaggi incontrati da Lucas ha un nome, tranne, come abbiamo visto, Peter, Clara, e, naturalmente, Klaus. Lucas continua a usare la tecnica di identificazione per tipo, per categoria, per mestiere, che ha usato nei manoscritti: la maestra, la direttrice, la vecchia, la suora, il biondino paralitico, la vecchia contadina, l'uomo in divisa, il giovane in borghese, l'uomo con i capelli bianchi, una donna anziana, l'uomo che voleva attraversare la frontiera, il poliziotto, il direttore e la direttrice, il dottore, il ragazzino che porta le valigie e sua madre (cameriera dell'albergo), la libraia, l'ufficiale di polizia, la guardia, l'uomo dell'ambasciata. Al contrario, i personaggi incontrati da Klaus hanno quasi tutti un nome: Antonia, Sarah, Zia Mathilda e zio Andreas, Véronique, Gaspar e sua figlia Esther (Esther è anche il nome della madre di Tobias - *Hier* -). *Père* e *Mère* sono scritti con la maiuscola. Fanno eccezione l'infermiera, la direttrice del Centro, l'uomo dell'ambasciata e «un enfant claudicant» (Lucas!).

In *Hier* il legame tra nome e identità è più chiaro. Quando Tobias parla allo psichiatra della sua fidanzata Yolande, gli fa notare che nome ridicolo abbia la ragazza: «Et elle est elle-même aussi ridicule que son nom» (H: 18). «Elle n'est pas Line», che, al contrario, rappresenta la sua donna ideale. Line, la sua sorellastra, esiste davvero, ma alla fine Tobias scoprirà che Line è solo una delle sue invenzioni: «Toutes les femmes de ma vie s'appel-lent Line» (H: 140). Nato, come abbiamo visto, in un villaggio senza nome, «Tobias Horvath» ha, secondo Line «un nom rigolo». Ha lo stesso nome del padre del maestro, il nonno di Line (ma anche suo nonno!): si tratta del primo di una serie di indizi che porteranno Tobias a

scoprire di essere figlio illegittimo del maestro. Dopo aver tentato di uccidere suo padre e sua madre, ed essere fuggito all'estero, Tobias cambia nome, «parce qu[il a] changé de vie».

Je ne m'appelais plus Tobias Horvath. Je m'étais fabriqué un nom nouveau avec les noms de mon père et de ma mère. Je m'appelais main-tenant Sàndor Lester et j'étais considéré comme un orphelin de guerre. (H: 40)

Una volta scoperta la sua identità, Line lo chiama a volte Sàndor (nome con cui l'ha conosciuto da grande, nel paese straniero), a volte Tobias (il suo vero nome, con cui l'aveva conosciuto nell'infanzia). Tobias progetta di scrivere un libro, che firmerà «Tobias Horvath». Tutti penseranno che sia uno pseudonimo, invece si tratta del suo vero nome. Dopo la partenza di «Caroline», Tobias sposa Yolande. I loro figli si chiameranno «Line» e «Tobias». Tutti i personaggi hanno un nome, tranne lo psichiatra. Tobias Horvath - Sàndor Lester, il maestro (Sàndor: *Sàndor* è anche il nome di un personaggio del racconto inedito), Yolande, Esther (la madre di Tobias), Ève, Ivan e sua moglie, Vera, sua sorella Kati, suo cognato Paul, Jean, Line, sua figlia Violette, suo marito Koloman.

Alla scelta dei nomi e alla facilità con cui ci si costruisce un documento dopo la guerra, si ricollega, poi, un ampio discorso sull'*identità*, a partire proprio dal gioco di parole tra *papier* (documento) e *papier* (carta), cioè, come abbiamo visto, dall'identità "letteraria" di Lucas, "personnage de papier" («je n'ai aucun papier. Je n'ai que des feuilles de papier que j'achète à la librairie»).

## 7. Nodi tematici ricorrenti

Il nodo tematico più importante, e certamente il più presente, è la scrittura. Abbiamo già visto come, secondo i "personaggi-scrittori" di Agota Kristof, la scrittura sia principalmente una forma di menzogna. Già la *parola* contiene in sé l'inganno, la menzogna, il falso. In *Le Grand Cahier*, come è noto, i bambini cercano di evitare l'uso del verbo "amare" perché esso «n'est pas un mot sûr, il manque de précision et d'objectivité», e, più in generale, delle parole che definiscono i sentimenti perché esse sono «très vagues; il vaut mieux [...] s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits». I gemelli fanno periodicamente degli "esercizi" di

irrobustimento dello spirito per sopportare le ingiurie, per abituarsi «aux mots qui blessent»: seduti l'uno di fronte all'altro, i bambini si dicono «des mots de plus en plus atroces» finché le parole non entrano più nel cervello, e nemmeno nelle orecchie. Allo stesso modo, compiono l'esercizio al contrario, per dimenticare «les mots anciens», quelle parole d'amore che riempiono i loro occhi di lacrime. È importante dimenticare quelle parole, cancellarne il ricordo, perché nessuno più dice loro parole simili «et parce que le souvenir [...] est une charge trop lourde à porter». Allora, i gemelli si ripetono l'un l'altro parole dolci, parole d'amore: «À force d'être répétés, les mots perdent peu à peu leur signification et la douleur qu'ils portent en eux s'atténue» (GC: 24-25).

Lucas (*La Preuve*) non conosce il significato della parola "amore". Nessuno lo conosce. Klaus (*Le Troisième Mensonge*) non trova una definizione adatta per "l'incidente" che ha distrutto la loro famiglia, non ha ancora trovato la parola per qualificare ciò che è successo loro: «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» (TM: 144). Nella novella *Les faux numéros*, Lucien incontra una donna sconosciuta in un appuntamento al buio. Lei definisce la loro avventura «passionnante». Lucien commenta:

Il y a des gens qui disent des mots comme ça avec facilité. Moi, je ne pourrais jamais parler de la sorte. Il y a un tas de mots que je suis incapable de dire. Par exemple: «passionnant», «exaltant», «poétique», «âme», «souffrance», «solitude», etc. Tout simplement, je n'arrive pas à les pro-noncer. J'en ai honte, comme si c'étaient des mots obscènes, des gros mots [...]. (CE: 61-62)

Anche « la description fidèle des faits », tuttavia, deve sempre fare i conti con l'insufficienza della parola: «Dans la tête, tout se déroule sans difficultés. Mais, dès qu'on écrit, les pensées se transforment, se déforment, et tout devient faux. À cause des mots» (H: 16). Lucas (*Le Troisième Mensonge*) osserva il cielo d'autunno: al tramonto, il cielo assume colori, arancione, giallo, viola, rosso «et d'autres couleurs pour lesquelles il n'existe pas de mots». Il padre di Antonia, zio Andréas, parla a Klaus della bellezza della città di K., delle strade, delle case, del cielo: «Il n'y a pas de nom pour les couleurs de ce del-là» (TM: 133).

Nella novella *D'une ville*, un'anonima protagonista descrive la sua città natale:

Là, le ciel parfois, au crépuscule, prenait des teintes tellement extraordinaires que les gens sortaient de leurs maisons pour essayer de donner un nom aux couleurs. Celles-ci se mélangeaient d'une façon si curieuse qu'aucun nom ne leur convenait. (CE: 94)

La scrittura è anche l'unico modo per sopportare il dolore della separazione, della solitudine. In *L'Analphabète*, Agota Kristof racconta: « L'envie d'écrire viendra [...] quand le fil d'argent de l'enfance sera cassé, quand viendront les mauvais jours, [...]. Quand, séparée de mes parents et de mes frères, j'entrerai à l'internat dans une ville incon-nue, où, pour supporter la douleur de la sépara-tion, il ne me restera qu'une solution: écrire.» (A: 12)

Durante le ore di silenzio forzato in sala studio, in collegio, comincia a tenere un diario, che redige in una scrittura inventata, segreta, in modo che nessuno lo possa leggere: «J'y note mes malheurs, mon chagrin, ma tristesse, tout ce qui me fait pleurer en silence le soir dans mon lit» (A: 15). Lucas (*La Preuve*), dà lo stesso consiglio al piccolo Mathias:

- Dors bien, Mathias. Et quand tu auras trop de peine, trop de chagrin, et si tu ne veux en parler à personne, écris-le. Ça t'aidera.

L'enfant répond:

- Je l'ai déjà écrit. J'ai tout écrit. Tout ce qui m'est arrivé depuis que nous habitons ici. Mes cauchemars, l'école, tout. J'ai aussi mon grand cahier comme toi. Toi, tu en as plusieurs, moi je n'en ai qu'un, mince encore. Jamais je ne te permettrai de le lire. Tu m'as défendu de lire les tiens, je te défends de lire le mien. (P: 133)

In *Le Troisième Mensonge*, Lucas scrive delle lettere alla maestra, a suo fratello, ai suoi genitori, senza mai spedirle. Tornato molti anni dopo nella sua città d'infanzia, compra subito fogli e matite. Una volta in prigione, chiede subito che gli sia portato l'occorrente per scrivere. Ancora piccolo, Klaus (*Le Troisième Mensonge*), dopo l'ennesima discussione con sua madre, impazzita dopo aver ucciso suo marito e involontariamente ferito uno dei suoi due bambini, si ritira nella sua stanza e scrive poesie. Appena rientrato dall'ospedale psichiatrico, perché sospettato di aver tentato il suicidio, Tobias (*Hier*) pensa subito a scrivere. Dopo l'ennesimo suicidio di

un suo compatriota, la sera scrive. Dopo le noiose giornate passate con Yolande, Tobias «ne pense qu'à rentrer le plus vite possible pour [se] mettre à écrire». Dopo una serie di sfortunati eventi (la gravidanza di Line, poi interrotta, l'aggressione di Tobias a Koloman, il divorzio tra Line e suo marito, la perdita dell'affidamento di Violette), Line decide di partire, e di lasciare Tobias per sempre. Due anni dopo la partenza di Caroline, Tobias sposa Yolande. Avranno due figli, Line e Tobias. Yolande è una madre esemplare. Tobias lavora ancora in fabbrica. « Au premier village, personne ne monte dans le bus. Je n'écris plus. » (H: 19).

Tuttavia, la scrittura può anche diventare un'ossessione mortale. In un'intervista rilasciata a Philippe Savary, Agota Kristof afferma: « 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. Écrire, 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. [...] Sans écrire, je me sentrais complètement inutile.» <sup>37</sup>

Victor (*La Preuve*), dopo aver strangolato sua sorella, si siede alla scrivania per scrivere: «Les policiers ont enfoncé la porte et ont trouvé Victor ivre mort, continuant à taper tranquillement son manuscrit» (P: 138-139). Nell'ospedale psichiatrico in cui viene ricoverato, Victor chiede solo che gli sia portato «régulièrement de quoi écrire», <sup>38</sup> per poter finalmente completare il suo manoscritto. Victor aveva venduto casa e libreria e si era trasferito a casa di sua sorella per scrivere un libro. Ben presto, la situazione era precipitata: dopo l'ennesima furiosa discussione, Victor aveva ucciso sua sorella perché lei lo disturbava, lo spiava, gli impediva di scrivere. Stremato dalle continue sofferenze, il piccolo Mathias (*La Preuve*) si toglie la vita. Pochi minuti prima, brucia il suo quaderno. Rientrato poco dopo, Lucas trova il secchio con i resti del «CAHIER DE MATHIAS». Le pagine sono state strappate. Dopo la morte del bambino, Lucas non scrive più.

Presi dall'ossessione per la scrittura, i "personaggi-scrittori" sono spesso circondati da persone che impediscono loro di scrivere. Abbiamo visto come la sorella di Victor (P) lo disturbi di continuo. Spesso, lo costringe ad ascoltare «son bavardage stupide».



In *Le Troisième Mensonge*, Klaus è costretto a subire i continui rimproveri di sua madre. Anche Tobias (*Hier*) è sempre disturbato dal suo amico Jean:

[...] je ne peux pas me débarrasser de lui. Il vient chez moi presque tous les soirs, il m'empêche d'écrire, [...] de dormir. Il me lit les lettres de sa femme, de ses enfants. Il me parle de son mal du pays, de l'ennui qu'il ressent de ne pouvoir vivre avec les siens. Il pleure presque constamment. Il n'y a que le lard et les pommes de terre pour le consoler. Le ventre plein, il va dormir au centre des réfugiés [...]. Quand il s'en va enfin, je me mets à écrire. (H: 74)

Je suis fatigué. Hier soir, j'ai encore écrit en buvant de la bière. Les phrases tournent dans ma tête. Je pense que l'écriture me détruira. (H: 79)

La scrittura è anche l'unico desiderio, l'unico scopo della vita. Appena arrivato nell'altro paese, Lucas/Klaus (TM) dice al suo tutore, Peter, che la sua unica ambizione è «seulement avoir la paix, pour écrire». Tobias (*Hier*), ha un progetto di vita che riguarda anche Line:

Line restera ici avec moi. Mariée ou non, enfant ou pas, peu importe. Nous vivrons ensemble.

Nous travaillerons à la fabrique un certain temps, puis je publierai des livres, des poèmes, des romans, des nouvelles et nous deviendrons riches. Nous n'aurons plus besoin de travailler, nous achèterons une maison à la campagne. [...] Nous écrirons des livres, nous peindrons des tableaux. Ainsi passeront les jours.

Nous n'aurons plus besoin de courir ni d'attendre quoi que ce soit. (H: 123-124)

Tutti gli scrittori di Agota Kristof, scrivono in un *cahier*. La scrittrice stessa, dopo aver preso appunti per i suoi romanzi, la sera copia tutto in un *cahier*: «Je com-mence à écrire de courts textes sur mes souvenirs d'enfance. Je suis encore loin de penser que ces courts textes vont devenir un jour un livre. [...] Il faut encore le dactylographier, le corri-ger, le dactylographier une nouvelle fois, éliminer tout ce qui est de trop, corriger encore et encore, jusqu'à ce que je trouve le texte présentable.» (A: 47)

I gemelli (*Le Grand Cahier*) comprano in cartolibreria l'occorrente per scrivere: un

blocco di carta a quadretti, due matite e «un grand cahier épais». La «leçon de composition» si svolge in cucina: i bambini mettono sul tavolo i fogli, le matite e «le Grand Cahier».

Nous nous mettons à écrire. Nous avons deux heures pour traiter le sujet et deux feuilles de papier à notre disposition. [...]

Si c'est «Bien», nous pouvons recopier la composition dans le Grand Cahier. (GC: 32-33)

I gemelli nascondono in soffitta «le cahier de composition», il dizionario di loro padre e gli altri oggetti che sono costretti a tenere segreti. Nel corso dell'indagine sul ferimento della fantesca, in cerca di prove che incastrino i ragazzi, il poliziotto apre il baule in cui si trova «le Grand Cahier où tout est écrit. Mais le policier n'est pas venu pour lire» (GC: 116). Già nelle prime pagine di *La Preuve*, Lucas apre il baule in soffitta, prende «un grand cahier d'écolier», vi scrive qualche frase. Spesso, Lucas compra in libreria fogli, matite e «un cahier épais». Nel timore che il piccolo Mathias possa leggere i quaderni, Lucas li consegna a Peter perché li nasconda:

- J'aimerais que vous gardiez ceci pour moi, Peter. [...] Des cahiers d'écolier.

Peter hoche la tête:

- C'est ce que m'avait dit Victor. Vous écrivez. Vous achetez énormément de papier et de crayons. Depuis des années, des crayons, des feuilles quadrillées et de grands cahiers d'écolier. Vous écrivez un livre?

- Non, pas un livre. Je prends simplement des notes.

Peter soupèse les cahiers:

- Des notes! Une demi-douzaine de cahiers épais.

- Avec les années, ça s'accumule. Pourtant j'en élimine beaucoup. Je ne garde que ce qui est absolument nécessaire. [...] Ces cahiers sont destinés à Klaus. A lui seul. [...] Je lui écris tous les jours dans les cahiers. Il doit certainement faire de même. (P: 91-94)

Quando entra in possesso del manoscritto di Victor, Lucas lo ricopia nel suo *cahier*. Nel capitolo 8 di *La Preuve*, Peter consegna a Klaus, appena ritornato dal paese straniero in cui ha vissuto quarant'anni, i «cinq grands cahiers d'écolier» che suo fratello Lucas ha lasciato per lui: «Tenez. Ils vous sont destinés. Il y en avait

beaucoup plus au départ, mais il les reprenait, les corrigeait, éliminant tout ce qui n'était pas indispensable. S'il en avait eu le temps, je crois qu'il aurait tout éliminé. Klaus secoue la tête: Non, pas tout. Il en aurait gardé l'essentiel. Pour moi.» (P: 176)

In *Le Troisième Mensonge*, Klaus/Lucas dice a Peter che, nel suo paese natale, ha già scritto, completando «plusieurs cahiers». A suo fratello Klaus, che ha finalmente ritrovato dopo quarant'anni, Lucas (TM) mostra il suo manoscritto incompleto, «un grand cahier d'écolier». Lucas consegna il manoscritto a Klaus perché lo finisca. Poi, parte: «Lucas est revenu et il est reparti. Je l'ai renvoyé. Il m'a laissé son manuscrit inachevé. Je suis en train de le finir» (TM: 161). Klaus (TM) torna, a qualche mese dalla sua partenza, in casa di Antonia e Sarah. In casa non c'è nessuno. In particolare, Klaus nota che nei cassetti e negli armadi non c'è «aucun cahier». Tobias (*Hier*) scrive dovunque si trovi, sull'autobus, in fabbrica, nello spogliatoio. La sera, ricopia su «des cahiers d'écolier» tutto ciò che durante il giorno ha scritto «dans [sa] tête».

Tutti i tentativi di scrittura “falliti”, in qualche modo, finiscono tra le fiamme di un “fuoco purificatore”. Già in *Le Grand Cahier*, i gemelli correggono e valutano l'uno il tema dell'altro: «Si c'est “Pas bien”, nous jetons la composition dans le feu [...]» (GC: 33). In *La Preuve*, Lucas dice a Victor che, dopo aver scritto, brucia i fogli sbagliati: «Les feuilles ratées me servent à allumer le feu» (P: 23). A Lucas (P), che vorrebbe impedire a Peter, e a chiunque altro tranne suo fratello, di leggere i suoi *cahiers*, Peter consiglia di bruciarli: «C'est la seule solution pour que personne ne puisse les lire» (P: 93). Poco prima di togliersi la vita, il piccolo Mathias (P) brucia il suo *cahier*. Al vecchio insonne, preoccupato alla vista del fuoco, il bambino spiega che sta bruciano i compiti sbagliati: « Le feu s'est éteint bientôt après [...]. Devant la fenêtre il y a un seau en fer-blanc qui contient du papier consommé. [...] Sur l'oreiller, un cahier bleu, fermé. Sur l'étiquette blanche, il est écrit: LE CAHIER DE MATHIAS. [...] Il n'y a que des pages vides et la trace de feuilles arrachées.» (P: 167-168). In *Le Troisième Mensonge*, la libreria presso cui ha abitato Lucas per qualche mese, brucia i fogli stropicciati e quelli che Lucas aveva buttato nel cestino. Tobias (H) brucia quasi tutto ciò che scrive: «Plus tard, j'écrirai un livre, je ne le brûlerai pas et je le signerai» (H: 112).

In *L'Analphabète*, Agota Kristof parla della lingua degli Zigani, che abitavano al

confine del villaggio: lei pensa che non si tratti di una lingua vera e propria, ma piuttosto di «une langue inventée qu'ils parlaient entre eux seulement» come quella parlata da lei e da suo fratello Yano, per non farsi capire da Tila. In collegio, la scrittrice aveva cominciato a tenere un diario, scritto in una lingua inventata, «une écriture secrète pour que per-sonne ne puisse le lire». Quel «journal à l'écriture secrète» è rimasto in Ungheria... Non c'è traccia, nella Trilogia, di questo modo di comunicare con un codice segreto: i *cahiers* devono essere nascosti, perché nessuno li possa leggere. Si noti, a questo proposito, il rischio corso dai gemelli (GC), quando il poliziotto trova «le Grand Cahier où tout est écrit. Mais le policier n'est pas venu pour lire».

### **Poesie**

In collegio, le luci si spengono alle dieci di sera: Agota Kristof legge ancora un po', poi, mentre si addormenta in lacrime, «des phrases naissent dans la nuit».

Elles tournent autour de moi, chuchotent, prennent un rythme, des rimes,  
elles chantent, elles devien-nent poèmes:

«Hier, tout était plus beau,  
La musique dans les arbres  
Le vent dans mes cheveux  
Et dans tes mains tendues  
Le Soleil». [39](#) (A: 16)

Agota Kristof dice di aver lasciato in Ungheria le sue prime poesie. Klaus (TM) e Tobias (H) scrivono poesie. Tobias le dedica a Line: sono scritte nella loro lingua madre.

### **Teatro**

Per guadagnare un po' di soldi, Agota Kristof organizza dei piccoli spettacoli teatrali a scuola, poi in collegio. «Le spectacle marche bien», le ragazze hanno molto successo. Il teatro è anche la prima forma di scrittura scelta dalla scrittrice, se si escludono le poesie in ungherese scritte nel suo paese natale: le prime due *pièces* in lingua francese vengono rappresentate in un bistrot, il *Café du Marché* di Neuchâtel. Nel 1983, comincia a collaborare con la scuola di teatro del Centro culturale di Neuchâtel: «Mon tra-vail consiste à écrire une pièce sur mesure pour une quinzaine d'élèves. Ce travail me plaît beau-coup, j'assiste à toutes les répétitions» (A: 46-47). Nella Trilogia, il teatro compare solo in *Le Grand Cahier*. I

gemelli cominciano a girare per i bistrot di notte cantando e suonando l'armonica. «Parfois, si les gens sont attentifs, pas trop ivres et pas trop bruyants, nous leur présentons une de nos petites pièces de théâtre, par exemple l'Histoire du pauvre et du riche» (GC: 104). Per presentare i loro spettacoli, i bambini scelgono «la place du marché. C'est là qu'il y a le plus de magasins et le plus de monde».

In *L'Analphabète*, Agota Kristof afferma con certezza che, anche se il suo destino fosse stato diverso, lei avrebbe comunque scritto, «n'importe où, dans n'importe quelle langue»: «Je sais que je n'écrirai jamais le français comme l'écrivent les écrivains français de naissance, mais je l'écrirai comme je le peux, du mieux que je le peux.

Cette langue, je ne l'ai pas choisie. Elle m'a été imposée par le sort, par le hasard, par les circonstances.» (A: 54)

Tobias (H) scrive un diario e un libro nella lingua del paese d'adozione. Line gli fa notare che è già difficile scrivere nella propria lingua madre, ma Tobias risponde: «J'essaie, c'est tout. Que cela marche ou que cela ne marche pas, ça m'est égal» (H: 100). Per Line, Tobias comincia a scrivere delle poesie nella loro lingua madre: «Je n'écris plus dans la langue d'ici mes histoires bizarres, j'écris des poèmes dans ma langue maternelle. Ces poèmes sont destinés à Line, bien sûr» (H: 101).

Ritmo della scrittura: come una macchina in movimento. In *L'Analphabète*, la scrittrice racconta: «Pour écrire des poèmes, l'usine est très bien. Le travail est monotone, on peut penser à autre chose, et les machines ont un rythme régulier qui scande les vers» (A: 42). Klaus (TM) ricorda il rumore della macchina da scrivere di suo padre: «C'était un bruit agréable et rassurant comme une musique [...]» (TM: 112). In tipografia, il rumore delle macchine aiuta Klaus a scrivere: «Il donne un rythme à mes phrases, il réveille des images dans ma tête» (TM: 152). Tobias (H) scrive dappertutto, anche in fabbrica, «devant [sa] machine».

### **Come si diventa scrittori?**

Il faut tout d'abord écrire, naturellement. Ensuite, il faut continuer à écrire. Même quand cela n'intéresse personne. Même quand on a l'impression que cela n'intéressera jamais personne. Même quand les manuscrits s'accumulent dans les tiroirs et qu'on les oublie, [...]. (A: 45)

Voici la réponse à la question: on devient écrivain en écrivant avec patience et obstination, sans jamais perdre la foi dans ce que l'on écrit. (A:

49)

Victor (*La Preuve*), racconta a Lucas della sua ambizione di scrivere un libro, fin dall'adolescenza:

Je n'ai que cinquante ans. Si j'arrête de fumer et de boire, ou plutôt de boire et de fumer, je pourrai encore écrire un livre. Des livres, non, mais un seul livre, peut-être. Je suis convaincu, Lucas, que tout être humain est né pour écrire un livre, et pour rien d'autre. Un livre génial ou un livre médiocre, peu importe, mais celui qui n'écrira rien est un être perdu, il n'a fait que passer sur la terre sans laisser de trace.

[...] Vous même, Lucas, vous écrivez un livre. Sur qui, sur quoi, je l'ignore. Mais vous écrivez. Depuis votre enfance vous ne cessez d'acheter des feuilles de papier, des crayons, des cahiers.

Lucas dit:

- Vous avez raison, Victor. Écrire, c'est ce qu'il y a de plus important. (P: 107-108)

Al suo tutore, Peter, Klaus/Lucas parla della sua unica ambizione:

- [...] Je veux seulement avoir la paix, pour écrire. [...] Il n'est pas nécessaire de faire des études pour devenir écrivain. Il est juste nécessaire de savoir écrire sans faire trop de fautes. Je veux bien apprendre à écrire votre langue correctement, mais cela me suffit.

Peter dit:

- On ne gagne pas sa vie en écrivant.

Klaus dit:

- Non, je le sais. Mais je pourrai travailler le jour et écrire tranquillement le soir. [...]

- [...] Vous avez déjà écrit?

- Oui. J'ai rempli plusieurs cahiers. [...] Quand j'aurai appris à écrire votre langue, je les traduirai et je vous les montrerai. (TM: 83-84)

In *Hier*, Tobias osserva:

- [...] c'est en devenant rien du tout qu'on peut devenir écrivain. D'ailleurs, les choses se sont présentées ainsi et pas autrement. [...]

- Moi, je crois que pour devenir écrivain il faut avoir une très grande culture. Ensuite, il faut avoir beaucoup lu et beaucoup écrit. On ne devient

pas écrivain du jour au lendemain.

Je dis:

- Je n'ai pas une très grande culture mais j'ai beaucoup lu et beaucoup écrit. Pour devenir écrivain, il faut seulement écrire. Bien sûr, il arrive qu'on n'ait rien à dire. Et parfois, même quand on a quelque chose à dire, on ne sait pas comment le dire. (H: 111-112)

## 8. Struttura del testo

È di fondamentale importanza la scelta della posizione dei capitoli nel testo: a seconda della posizione delle diverse "sezioni" (il cap. 8 della P, il verbale, il racconto dell'infanzia di Lucas e del suo ritorno nella città della sua infanzia, la telefonata e l'incontro dei gemelli, il racconto dell'infanzia di Klaus a partire dall'incidente, e il finale che riunisce i due destini), cambia la ricezione del loro contenuto da parte del lettore e cambia anche il grado di complicità e di condivisione dei sentimenti del lettore stesso. Ad esempio, quando Lucas racconta di essere stato "abbandonato" dalla sua famiglia nel Centro di riabilitazione, il lettore condivide la sua solitudine, la sua rabbia, perché non sa neanche lui che cosa sia realmente successo alla sua famiglia. Con lo stesso meccanismo, nel lettore resta acceso il dubbio che il fratello gemello non sia mai esistito. La spiegazione arriva molto dopo, nella seconda parte del romanzo. Un altro elemento molto importante è la scelta di collocare alla fine di *La Preuve* (manoscritto di Lucas, e quindi opera di finzione) quel verbale, che, come abbiamo visto, rappresenta il primo documento "reale", che apre la strada alla «descrizione fedele dei fatti» (GC). La sua posizione, cronologicamente, è in *Le Troisième Mensonge*:

Le lendemain matin, un officier de police m'inter-roe. Il est jeune, ses cheveux sont roux et son visage est couvert de taches de rousseur.

Il me dit:

- Vous n'avez plus le droit de séjourner dans notre pays. [...] Je vais avertir votre ambassade. Ils vous rapatrieront.

Je dis:

- Je ne veux pas partir d'ici. Je dois retrouver mon frère. [...] j'ai un manuscrit écrit de sa propre main. Il se trouve sur la table du salon de mon appartement, au-dessus de la librairie. (TM: 71)

È interessante anche analizzare l'inizio e la fine dei romanzi di Agota Kristof. La

Trilogia comincia quando i gemelli hanno quattro anni, all'inizio della guerra. Alla fine:

Lucas est revenu et il est reparti. Je l'ai renvoyé. Il m'a laissé son manuscrit inachevé. Je suis en train de le finir. [...] [Lucas] s'est donné la mort aujourd'hui. Il s'est jeté sous un train [...].

Je pense [...] que nous serons bientôt de nouveau tous les quatre réunis. Une fois que Mère sera morte, il ne me restera plus aucune raison de continuer.

Le train, c'est une bonne idée. (TM: 161-163)

*Hier* comincia con una visione e, poco dopo, con il tentativo di suicidio di Tobias: «je voulais simplement me reposer». L'incontro con Line apre uno spiraglio di "salvezza", di felicità quasi, nella vita monotona di Tobias, nella sua «course imbécile»:

Line restera ici avec moi. [...] Nous vivrons ensemble. [...] je publierai des livres, des poèmes, des romans, des nouvelles et nous deviendrons riches. Nous n'aurons plus besoin de travailler, nous achèterons une maison à la campagne. [...] Nous écrivons des livres, nous peindrons des tableaux. Ainsi passeront les jours.

Nous n'aurons plus besoin de courir ni d'attendre quoi que ce soit. (H: 123-124)

Invece, alla fine, la vita di Tobias si può riassumere in poche parole: «Line est venue puis elle est repartie» (H: 140). Tobias prende coscienza di aver sbagliato tutto. In realtà non ha mai amato né Line, «ni personne, ni rien, ni la vie». Così, dopo la partenza di Caroline, Tobias sposa Yolande. Con lei avrà due figli.

Ma femme, Yolande, est une mère exemplaire.  
Je travaille toujours à la fabrique d'horlogerie.  
Au premier village, personne ne monte dans le bus.  
Je n'écris plus. (H: 149)

Anche il racconto che la scrittrice fa della sua vita (*L'Analphabète*) ha inizio quando lei ha quattro anni e la guerra è appena cominciata. Anche se il suo destino non l'avesse portata lontano da casa, Agota Kristof avrebbe certamente scritto «n'importe où, dans n'importe quelle langue». Nonostante le difficoltà di una lingua



che le è stata imposta dalla sorte, dalle circostanze, lei accetta la sfida: «Le défi d'une analphabète».

Agota Kristof sceglie il destino dei suoi scrittori: Lucas termina la sua parte di scrittura del manoscritto e, dopo averlo consegnato a Klaus perché lo finisca, si toglie la vita. Klaus completerà il manoscritto che gli ha dato Lucas e poi lo seguirà nella morte. Già i “personaggi-scrittori” creati da Lucas e Klaus avevano avuto un tragico destino: Victor aveva dovuto uccidere sua sorella (ed era stato condannato all'impiccagione per questo), perché lei gli impediva di scrivere e perché nella sua vita non era mai successo niente che valesse la pena di essere scritto; Mathias brucia i fogli del suo *cahier*, in cui aveva raccontato le sue sofferenze, i suoi incubi, perché la scrittura non era riuscita ad alleviare il suo dolore, e si toglie la vita. Tobias/Sàndor, invece, sceglie una vita banale, «la course imbécile», ma il prezzo da pagare è terribile: «Je n'écris plus». *L'Analphabète* si conclude invece con una sfida, «le défi d'une analphabète».

## 9. Pagine gemelle

Abbiamo già analizzato il passaggio tra *La Preuve* e *Le Troisième Mensonge*, che mostra la ripetizione dell'arrivo di Klaus (P)-Lucas (TM) nella città della sua infanzia, dalla terza persona (P) alla prima (TM). I confronti successivi mostrano i punti in cui la manipolazione letteraria è portata all'estremo.

Tabella2

<p><i>C'est égal - Je pense</i>  A présent, il me reste peu d'espoir. Avant, je cher-chais, je me déplaçais tout le temps. J'attendais quelque chose. Quoi? Je n'en savais rien. Mais je pen-sais que la vie ne pouvait être que ça, autant dire rien, la vie devait être quelque chose, et j'attendais que ce quelque chose arrive, <i>je le cherchais même</i>.  Je pense maintenant qu'il n'y a rien à attendre, alors je reste dans ma chambre, assis sur une chaise, je ne fais rien.  <i>Je pense qu'au-dehors il y a une vie</i>, mais dans cette vie il ne se passe rien. Rien pour moi.  <i>Pour les autres, peut-être, il se passe des choses</i>, c'est possible, cela ne m'intéresse plus.  Je suis là, assis sur une chaise, chez moi. <i>Je rêve un peu, pas vraiment</i>. A quoi pourrais-je rêver? <i>Je suis assis là, simplement</i>. Je ne peux pas dire que je suis bien, <i>ce n'est pas pour ça que je reste là, pas pour mon bien-être</i>, au contraire.  Je pense que je ne fais rien de bien à rester là, [...], et <i>je sais aussi que je devrai me lever forcément une fois</i>, plus tard.  <i>J'aimême</i> un vague malaise à rester là assis, sans rien faire depuis des heures ou des jours, je ne sais pas. Mais je ne trouve aucune raison de me lever et <i>de faire quelque chose</i>. <i>Simplement</i>, je ne vois pas, mais pas du tout, ce que je pourrais faire.</p>	<p><i>Hier - Je pense</i>  A présent, il me reste peu d'espoir. Avant, je cher-chais, je me déplaçais tout le temps. J'attendais quelque chose. Quoi? Je n'en savais rien. Mais je pen-sais que la vie ne pouvait être que ça, autant dire rien, la vie devait être quelque chose, et j'attendais que ce quelque chose arrive, <i>je le cherchais</i>.  Je pense maintenant qu'il n'y a rien à attendre, alors je reste dans ma chambre, assis sur une chaise, je ne fais rien.  <i>Je pense qu'il y a une vie au-dehors</i>, mais dans cette vie il ne se passe rien. Rien pour moi.  <i>Pour les autres, peut-être qu'il se passe des choses</i>, c'est possible, cela ne m'intéresse plus.  Je suis là, assis sur une chaise, chez moi. <i>Je rêve un peu, pas vraiment</i>. A quoi pourrais-je rêver? <i>Je suis assis là, c'est tout</i>. Je ne peux pas dire que je suis bien, <i>ce n'est pas pour mon bien-être que je reste là</i>, au contraire.  Je pense que je ne fais rien de bien à rester là, <i>assis</i>, et [...] <i>que je devrai forcément me lever à la fin</i>, plus tard.  <i>J'éprouve</i> un vague malaise à rester là assis, sans rien faire depuis des heures ou des jours, je ne sais pas. Mais je ne trouve aucune raison de me lever <i>pour faire quoi que ce soit</i>. [...] Je ne vois pas, mais pas du tout, ce que je pourrais faire.</p>
--	---

<p><i>Je pourrais évidemment</i> mettre un peu d'ordre, faire du nettoyage, ça, oui.  <i>C'est plutôt sale chez moi, et négligé.</i> Je devrais au moins me lever pour ouvrir la fenêtre, ça sent la fumée, le pourri, le renfermé, ici.  <i>Mais tout cela ne me gêne pas outre mesure. Un peu,</i> mais pas assez pour que je me lève. Je suis habi-tué à ces odeurs, je ne les sens pas, je pense seulement que si par hasard quelqu'un entrerait... Mais «quel-qu'un» n'existe pas. Personne n'entre. Pour faire tout de même quelque chose, je me mets à lire le journal qui est sur la table <i>depuis... depuis un certain temps, quand je l'ai acheté...</i>  Je ne prends pas la peine de saisir le journal, bien entendu. Je le laisse là, sur la table, <i>je le lis de loin, mais ça n'entre pas dans ma tête ou dans mes yeux, je n'y vois que des mouches noires mortes,</i> alors j'arrête de faire des efforts.  De toute façon, je sais que sur l'autre page du jour-nal il y a un jeune homme, pas trop jeune, comme moi exactement, qui lit le même journal dans une bai-gnoire ronde, encastrée, il regarde les annonces, le cours de la bourse, très détendu, un whisky de bonne marque à portée de la main au bord de la baignoire. Il a l'air beau, vif, intelligent, au courant de tout.  En pensant à cette image, je suis obligé de me lever, et je vais vomir <i>dans l'évier non encastré,</i> bêtement accroché au mur de la cuisine. Et tout ce qui sort de moi bouche <i>cet évier</i> de malheur.  Je suis <i>bien étonné</i> à la vue de <i>ce tas d'immon-dices</i> dont le volume <i>me semble</i> le double de ce que j'ai pu manger <i>durant</i> les dernières vingt-quatre heures. En contemplant l'ignoble chose, je suis pris d'une nausée nouvelle et je sors précipitamment de la cuisine.  Je vais dans la rue pour oublier, je me promène <i>comme quiconque,</i> mais il n'y a rien dans les rues, seulement des gens, des magasins, c'est tout.  <i>Je n'ai pas envie de retourner chez moi à cause de mon évier bouché,</i> je n'ai pas envie de marcher non plus, alors je m'arrête sur le trottoir, tournant le dos à un grand magasin, je regarde les gens entrer et sortir, et je pense que ceux qui sortent devraient rester <i>dedans,</i> et ceux qui entrent devraient rester dehors, <i>ça économiserait pas mal de mouvement et de fatigue.</i>  <i>Ce serait un bon conseil</i> à leur donner, mais ils n'écouteraient pas. Donc, je ne dis rien, je ne bouge pas, <i>je n'ai même pas froid ici,</i> dans l'entrée, je profite de la chaleur qui <i>sort</i> du magasin à cause des portes constamment ouvertes, et je me sens presque aussi bien que tout à l'heure, assis dans ma chambre. (CE, pp. 100-103)  <i>C'est égal - Le canal</i>  Il marche dans les rues de sa ville natale et cherche à rejoindre son fils. Son fils qui l'attend dans une des maisons de la ville, dans la maison où lui-même atten-dait son père autrefois. [...] Il quitte la place, et se retrouve dans une vieille rue large que bordent des maisons de bois, des granges décrépites. Le sol est poussiéreux, et il lui est doux de marcher pieds nus dans cette matière. [...] Une tension étrange règne pourtant.  L'homme se retourne, et voit le puma à l'autre extrémité. Un animal splendide, beige et doré, dont les poils soyeux brillent sous le soleil brûlant.  Tout brûle. Les maisons, les granges s'enflamment, mais il lui faut continuer sa marche entre ces deux murs de feu, car le puma lui aussi se met en marche et le 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, l'infini n'existe pas, toutes les rues se terminent, elles débouchent sur une place, sur une autre rue. Au secours ! »  Il a crié. Le puma est près de lui, juste derrière lui. L'homme n'ose plus se retourner, il ne peut plus avan-cer, ses pieds s'enracinent dans le sol. Il attend avec un effroi indicible que l'animal, enfin, lui saute sur le dos, le déchire des épaules jusqu'aux cuisses, lui lacère la tête.</p>	<p><i>Bien sûr, je pourrais</i> mettre un peu d'ordre, faire du nettoyage, ça oui.  <i>C'est plutôt sale, chez moi, négligé.</i> Je devrais au moins me lever pour ouvrir la fenêtre, ça sent la fumée, le pourri, le renfermé [...] .  [...] <i>Cela ne me gêne pas [...]. Ou cela me gêne un peu,</i> mais pas assez pour que je me lève. Je suis habi-tué à ces odeurs, je ne les sens pas, je pense seulement que si, par hasard, quelqu'un entrerait... Mais «quel-qu'un» n'existe pas. Personne n'entre. Pour faire tout de même quelque chose, je me mets à lire le journal qui est sur la table <i>depuis un certain temps, depuis que je l'ai acheté...</i>  Je ne prends pas la peine de saisir le journal, bien entendu. Je le laisse là, sur la table, <i>je lis de loin, mais rien n'entre dans ma tête.</i> [...] Alors j'arrête de faire des efforts.  De toute façon, je sais que sur l'autre page du jour-nal il y a un jeune homme, pas trop jeune, comme moi exactement, qui lit le même journal dans une bai-gnoire ronde encastrée, il regarde les annonces, le cours de la Bourse, très détendu, un whisky de bonne marque à portée de main au bord de la baignoire. Il a l'air beau, vif, intelligent, au courant de tout.  En pensant à cette image, je suis obligé de me lever, et je vais vomir <i>dans mon lavabo non encastré,</i> bêtement accroché au mur de la cuisine. Et tout ce qui sort de moi bouche <i>ce lavabo</i> de malheur.  Je suis <i>fort étonné</i> à la vue de <i>cette immon-dice</i> dont le volume <i>me paraît</i> le double de ce que j'ai pu manger <i>au cours</i> des dernières vingt-quatre heures. En contemplant l'ignoble chose, je suis pris d'une nausée nouvelle et je sors précipitamment de la cuisine.  Je vais dans la rue pour oublier, je me promène <i>comme tout le monde</i> mais il n'y a rien dans les rues, seulement des gens, des magasins, c'est tout.  <i>A cause de mon lavabo bouché, e n'ai pas envie de rentrer chez moi,</i> je n'ai pas envie de marcher non plus, alors je m'arrête sur le trottoir, tournant le dos à un grand magasin, je regarde les gens entrer et sortir, et je pense que ceux qui sortent devraient rester à <i>l'intérieur,</i> et ceux qui entrent devraient rester dehors, <i>cela économiserait pas mal de fatigue et de mouvements.</i>  <i>Ce serait là un bon conseil</i> à leur donner, mais ils n'écouteraient pas. Donc, je ne dis rien, je ne bouge pas, <i>je n'ai [...] pas froid ici,</i> dans l'entrée, je profite de la chaleur qui <i>s'échappe</i> du magasin <i>par les portes</i> constamment ouvertes, et je me sens presque aussi bien que tout à l'heure, assis dans ma chambre. (H: 43-46)  <i>Le Troisième Mensonge</i>  Je marche dans les rues de la ville de mon enfance. C'est une ville morte, les fenêtres et les portes des maisons sont fermées, le silence est total.  J'arrive dans une vieille rue large bordée de maisons en bois, de granges décrépites. Le sol est poussiéreux, et il m'est doux de marcher pieds nus dans cette poussière.  Une tension étrange règne pourtant.  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 les épaules jusqu'aux cuisses, qu'il me lacère la tête, le visage.</p>
--	--

<p>Mais le puma le dépasse, continuant son chemin, impassible, pour se coucher aux pieds d'un enfant qui n'était pas là auparavant, mais qui vient d'apparaître et qui caresse la tête du puma. L'enfant regarde l'homme paralysé par la peur.</p> <p>- Il n'est pas méchant, il est à moi. Vous ne devez pas en avoir peur, il ne mange pas de viande, il ne mange que des âmes.</p> <p>Il n'y a plus de flammes, le brasier s'est éteint, toute la rue n'est que cendres douces et refroidies.</p> <p>Un sourire éclaire les traits de l'homme.</p> <p>- Tu es peut-être mon fils? Tu m'attendais?</p> <p>- Je n'attendais personne, mais en effet, tu es mon père. Suis-moi. [...]</p> <p>- Non, dit le puma, [...] Ceci n'est pas la rivière de l'éternelle jeunesse.</p> <p>[...]</p> <p>Il incline sa grosse tête sur ses pattes de devant, et tout l'édifice s'écroule. (CE, pp. 18-23)</p> <p><i>C'est égal - La maison</i></p> <p>Sous la véranda de la maison, un garçon apparaît, les yeux tournés vers la lune.</p> <p>L'homme s'approche de lui.</p> <p>- Je t'aime, dit-il, et il lui semble que c'est la première fois qu'il prononce ces mots usés.</p> <p>L'enfant le dévisage d'un regard sévère.</p> <p>- Petit garçon, dit l'homme, pourquoi regardes-tu la lune?</p> <p>- Je ne regarde pas la lune, répond l'enfant agacé. Je ne regarde pas la lune, je regarde l'avenir.</p> <p>- L'avenir? dit l'homme. L'avenir, j'en viens. Et il n'y a que des champs morts et boueux.</p> <p>- Tu mens, tu mens, crie l'enfant en colère. Il y a de la lumière, de l'argent, de l'amour, des jardins pleins de fleurs!</p> <p>- J'en viens, moi, répète doucement l'homme, et il n'y a que des champs morts et boueux.</p> <p>Alors l'enfant le reconnaît et se met à pleurer.</p> <p>[...] (CE: 43)</p> <p><i>La Preuve</i></p> <p>Clara ne le regarde pas, elle récite d'un ton monocorde :</p> <p>Il pleut <i>comme toujours</i>. Pluie fine et froide, elle tombe sur les maisons, sur les arbres, sur les tombes.</p> <p>Quand « ils » viennent me voir, la pluie ruisselle sur <i>leurs visages défaits</i>. « Ils » me regardent et le froid devient plus intense. Mes murs ne me protègent plus. Ils ne m'ont jamais <i>protégée</i>. Leur solidité n'est qu'illusion, leur blancheur est souillée. (P: 180)</p> <p>[i:]Hier Hier tout était plus beau la musique dans les arbres le vent dans mes cheveux et dans tes mains tendues le soleil Ieri tutto era più bello la musica tra gli alberi il vento nei miei capelli e nelle tue mani tese il sole (A. Kristof, <i>Ieri</i>, Torino, Einaudi, 2002, trad. Marco Lodoli)</p>	<p>Mais le puma me dépasse, continuant 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.</p> <p>L'enfant me dit :</p> <p>- 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.</p> <p>Il n'y a plus de flammes, le brasier s'est éteint, toute la rue n'est que cendres douces et refroidies.</p> <p>Je demande à l'enfant :</p> <p>- Tu es mon frère, n'est-ce pas ? Tu m'attendais?</p> <p>- Non, je n'ai pas de frère, je n'attends personne. Je suis le gardien de l'éternelle jeunesse. [...]</p> <p>[...]</p> <p>Le visage se décompose, les yeux disparaissent, et je ne tient plus dans mes mains qu'un crâne anonyme et friable qui s'écoule entre mes doigts comme du sable fin. (TM, pp. 21-24)</p> <p><i>Hier</i></p> <p>Un enfant était assis dans la cour et regardait la lune.</p> <p>Il avait six ans, je l'aimais.</p> <p>- Je t'aime, lui dis-je.</p> <p>Et l'enfant me dévisageait d'un regard sévère.</p> <p>- Petit garçon, je viens de loin. Dis-moi, pour-quoi regardes-tu la lune?</p> <p>- Ce n'est pas la lune, répondit l'enfant agacé, ce n'est pas la lune, c'est l'avenir que je regarde.</p> <p>- J'en viens, moi, lui dis-je doucement, et il n'y a que des champs morts et boueux.</p> <p>- Tu mens, tu mens, cria l'enfant. Il y a de l'argent, de la lumière, de l'amour. Et il y a des jardins pleins de fleurs.</p> <p>- J'en viens, moi, répétais-je doucement, et il n'y a que des champs morts et boueux.</p> <p>L'enfant me reconnut et se mit à pleurer.</p> <p>[...]</p> <p>(H:76-77)</p> <p><i>Hier</i> - Ils</p> <p>Il pleut. Pluie fine et froide, elle tombe sur les maisons, sur les arbres, sur les tombes.</p> <p>Quand ILS viennent me voir, la pluie ruisselle sur <i>leur visage décomposé, fluide</i>. ILS me regardent et le froid devient plus intense, mes murs blancs ne me protègent plus. Ils ne m'ont jamais <i>protégé</i>. Leur solidité n'est qu'illusion, leur blancheur est souillée.</p> <p>(H:75)</p> <p><i>L'Analphabète</i></p> <p>Hier, tout était plus beau La musique dans les arbres Le vent dans mes cheveux Et dans tes mains tendues Le Soleil (A, fr.:16; it.:20)</p> <p>Prima era tutto più bello la musica tra i rami il vento tra i miei capelli e nelle tue mani protese il Sole (A. Kristof, <i>Ieri</i>, Bellinzona, Casagrande, 2005, trad. Letizia Bolzani)</p>
--	--

## Il segreto della scrittura

Si osservi, in conclusione, come Lucas, Klaus e Tobias siano *autori, scrittori*, e non solo *personaggi*. Agota Kristof sceglie per loro una narrazione *“intime”*: «Pour

quelle raison continuer ce journal?» si domandava Amiel in una annotazione del 20 settembre 1864 e rispondeva subito: «parce que je suis seul. C'est mon dialogue, ma société, mon compa-gnon, mon confident. C'est aussi ma consolation, ma mé-moire, mon souffre-douleur, mon écho, le réservoir de mes expériences intimes, mon itinéraire psychologique, ma protection contre la rouille de la pensée, mon prétexte à vivre...». <sup>40</sup> Gramigna riporta una riflessione di Maria Corti <sup>41</sup> sulla tesi dell'«autore implicito» di Wayne C. Booth. Booth sostiene che il «narratore implicito» è il «secondo io dell'autore»:

Anche un romanzo nel quale non venga raffigurato un narratore, suggerisce l'immagine implicita di un autore nascosto fra le quinte, in qualità di regista, di burattinaio [...].

Questo autore implicito [...] crea, insieme con la propria opera una versione superiore di se stesso... <sup>42</sup>

È la burattinaia Kristof che permette tutto questo, perché gioca con le *parole*, con questi frammenti di un puzzle sconosciuto, forse un po' magico, con questi pezzi che, scambiati di posto, creano immagini sempre nuove, in un numero infinito di combinazioni. E lei, in disparte, si diverte un mondo a vedere il suo lettore in questo labirinto di carta. Solo il lettore più affezionato, o forse il più curioso, potrà scoprire che tra le righe di una storia di solitudine e di dolore, lei ci svela i meccanismi più intimi della creazione letteraria. Come scrive H. F. Amiel in *Fragment d'un journal intime*, che Agota Kristof mostra di avere nella sua libreria, <sup>43</sup> le parole, le pagine scritte conservano «la matière» di una storia vissuta, ma ne alterano«l'esprit»: «Au lieu d'un bouquet, je n'ai plus qu'un herbier, les fleurs elles mêmes sont aplaties, sans parfum et sans fraîcheur. Or une fleur séchée n'est plus vraie, est un mensonge». <sup>44</sup>

---

## Note

<sup>1</sup> A. Kristof, *L'Analphabète*, Carouge-Genève, Zoé, 2004, pp. 9-10 (A).

[↑ 2](#) Si rimanda all'intervista che Agota Kristof mi ha concesso nella sua casa di Neuchâtel: «Agota Kristof e il segreto della scrittura», *La Vallisa*, 66, dicembre 2003, pp. 30-39

[↑ 3](#) V. Petitpierre, *Agota Kristof – D'un exil l'autre*, Carouge-Genève, Zoé, 2000, p. 7.

[↑ 4](#) A. Kristof, *Le Grand Cahier*, Paris, Seuil, 1986, pp. 32-34 (GC, d'ora in avanti).

[↑ 5](#) A. Kristof, *La Preuve*, Paris, Seuil, 1988, p. 185 (P d'ora in avanti).

[↑ 6](#) A. Kristof, *Hier*, Paris, Seuil, 1995, p. 16 (H, d'ora in avanti).

[↑ 7](#) «Agota Kristof e il segreto della scrittura», cit., p. 32.

[↑ 8](#) A. Kristof, *Le Troisième Mensonge*, Paris, Seuil, 1991, p. 68 (TM, d'ora in avanti).

[↑ 9](#) V. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980, p. 50.

[↑ 10](#) E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1976, p. 88.

[↑ 11](#) G. Gramigna, Op. cit., pp. 91-95.

[↑ 12](#) «Agota Kristof e il segreto della scrittura», cit., p. 36

[↑ 13](#) Cfr. la delusione di Klaus: «La femme que j'ai vue n'est pas ma mère».

[↑ 14](#) Si noti che Lucas non piange mai, anzi critica spesso chi si abbandona al pianto. La sua reazione al dolore è di solito il vomito: questa frase, dunque, non sembra adatta a Lucas.

[↑ 15](#) In *La Preuve*, Victor riceve Lucas nell'appartamento sopra la libreria: «Victor est assis près de la fenêtre devant une table recouverte d'une nappe en peluche rouge» (p. 99).

[↑ 16](#) Anche Victor pensa che l'unica soluzione per stare bene sia di tornare nella sua città.

[↑ 17](#) R. Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, in AA. VV. *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, pp. 29-54, cit. in: V. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, cit., p. 113.

[↑ 18](#) J. Derrida, *La controversia dello strutturalismo*, Napoli, Liguori, 1975, p. 228.

[↑ 19](#) Cfr. G. Gramigna, Op.cit., pp. 113-115.

[↑ 20](#) Ivi, p. 11.

[↑ 21](#) V. Petitpierre, *op. cit.*, pp. 166-169.

[↑ 22](#) F. Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Corrêa, 1952.

[↑ 23](#) Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 15.

[↑ 24](#) G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

[↑ 25](#) Ph. Lejeune, *op. cit.*, pp. 15-16.

[↑ 26](#) Ivi, p. 24.

[↑ 27](#) Ivi, pp. 24-26.

[↑ 28](#) Ivi, p. 26.

[↑ 29](#) La Seconda guerra mondiale. Calcolando gli anni da questa premessa, tutte le date (storiche e "biografiche" dei protagonisti) coincidono: lo scoppio della Seconda guerra mondiale, l'arrivo dell'Armata Rossa, il dopoguerra, la Rivoluzione d'ottobre del 1956, ecc.

[↑ 30](#) Si noti soprattutto, *la ville de K.* (Kőszeg, appunto) della Trilogia.

[↑ 31](#) A. Kristof, *C'est égal*, Paris, Seuil, 2005, p. 37 (CE).

[↑ 32](#) Questa descrizione corrisponde a Neuchâtel.

[↑ 33](#) Anche questa descrizione si adatta bene a Neuchâtel.

[↑ 34](#) Ph. Lejeune, Op.cit., p. 41.

[↑ 35](#) Ivi, p. 42.

[↑ 36](#) G. Gramigna, *Op.cit.*, p. 52.

[↑ 37](#) *Le Matricule des Anges*, n. 14, novembre 95-gennaio 96.

[↑ 38](#) Cfr. TM, p. 14: anche Lucas, in prigione per irregolarità nei permessi di soggiorno in territorio straniero, chiede che gli sia portato «de quoi écrire».

[↑ 39](#) La poesia diventerà l'epigrafe di *Hier*.

[↑ 40](#) H. F. Amiel, *Fragment d'un journal intime*, Paris, Stock, 1949, p. 35.

[↑ 41](#) M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, cfr. particolarmente pp. 42-43.

[↑ 42](#) W. C. Booth, *Distance et point de vue*, in AA. VV. *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 92-93.

[↑ 43](#) Cf. *Le Matricule des Anges*, n. 14, novembre 95-janvier 96.

[↑ 44](#) H. F. Amiel, *Fragment d'un journal intime*, cit., p. 17.