

**22, 2014**

**Enfances francophones - Atti della VII Giornata della Francofonia,  
Verona, 19 marzo 2013**

---

**Riccardo BENEDETTINI**

**L'incubo dell'infanzia nell'opera di Agota Kristof**

---

**Per citare l'articolo:**

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/487>

---

Rivista Publifarum

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

---

Documento accessibile online:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/487/772>

Documento generato automaticamente 17-08-2020

---

# L'incubo dell'infanzia nell'opera di Agota Kristof

Riccardo BENEDETTINI

---

## Abstract

Il contributo è volto a riconoscere alcuni aspetti dell'« enfance indurée » di Agota Kristof all'interno della sua produzione narrativa. La solitudine e l'infelicità che hanno segnato l'infanzia della scrittrice trovano un corrispettivo nella scrittura, che diventa così un alibi perfetto per uccidere il padre tanto temuto. Ma vedremo che il delitto non intacca l'innocenza dell'eroe bambino.

---

The paper aims at recognizing some aspects of Agota Kristof's « enfance indurée » within her narrative production. The loneliness and unhappiness that marked the writer's childhood are reflected in her writings. Thus, writing becomes the perfect alibi in order to kill her much dreaded father. But, as we shall see, such crime does not undermine the innocence of the child hero.

---

Je peux même dire que  
j'ai eu une enfance heureuse  
puisque je ne savais pas  
qu'il existait d'autres enfances.  
A.Kristof, *Hier* (1995)

Quando, nel 1986, Agota Kristof pubblica *Le Grand Cahier* è già una donna che ha al suo attivo numerose esperienze diverse. Il suo sogno, è noto, era quello di vivere in Ungheria, da intellettuale dedita ai romanzi da scrivere e alle *pièces* teatrali da far allestire. La sua vita ha invece conosciuto vicende ben differenti. Nata il 30 ottobre 1935 a Csiksvánd, un piccolo villaggio dell'Ungheria occidentale, Agota trascorre l'infanzia proprio negli anni della seconda guerra mondiale. Nel 1941

l'Ungheria entra in guerra a fianco della Germania nazista e il padre di Agota, un maestro elementare dal carattere autoritario, viene arruolato nell'esercito. È a Köszeg, cittadina di origine medievale al confine con il Burgenland austriaco, che la bambina, priva della figura paterna, si trasferisce con la madre e i due fratelli, Attila e Jenö.<sup>1</sup>

Oggi sappiamo che il ricordo di quel periodo fu caratterizzato da un senso di libertà e serenità, anche se in seguito Kristof dichiarerà che magari avrebbe potuto avere un'infanzia più felice e spensierata.<sup>2</sup> Certo i tre fratelli aiutano la madre nel lavoro quotidiano, una donna che da sola ha la responsabilità del mantenimento della famiglia, ma si precipitano anche a giocare per le strade, o sui tetti,<sup>3</sup> della «città di K», momenti che rendono inscindibile il rapporto tra Agota, il piccolo Attila e il grande Jenö: giochi non sempre «innocenti», e vi torneremo. Ma quando nel 1948 Rákosi sale al potere, dando così inizio all'era comunista in Ungheria,<sup>4</sup> i tre fratelli, che alla fine della guerra avevano temuto il ritorno del padre dal fronte, sono costretti alla separazione. A Köszeg manca infatti un liceo e la tredicenne Agota viene fatta entrare in un collegio femminile: allontanata dai fratelli, l'adolescente attraversa un periodo di crisi durante il quale inizia a scrivere. Oltre ad un diario in cui annota i fatti del giorno, le impressioni sulle persone conosciute e la nostalgia per i fratelli lontani, Agota compone le sue prime poesie, genere che continuerà a sentire come proprio anche una volta in Svizzera dove, lo sappiamo, si trasferisce «par hasard» nel 1956 insieme al marito – un professore di storia molto più anziano di lei, che certo sarebbe stato perseguitato dagli uomini del nuovo regime –, e alla loro bambina di soli quattro mesi. Una scelta obbligata, forse un errore.

Ciò accade ad una Kristof ancora molto giovane, passata improvvisamente da un gruppo di famiglia più o meno amorevole, quello della trascorsa infanzia, ad un'adolescenza solitaria che, lasciata dietro di sé la sicurezza della compagnia fraterna, annuncia una realtà ben diversa, quella di chi non ha più patria, quella dell'esule per il quale, come ricorda Theodor W. Adorno, «anche e proprio lo scrivere può diventare una sorta di abitazione» (ADORNO 1994: 94). È nella scrittura che Kristof trova sostegno e fondamento per la sua nuova esistenza, un'esistenza dove tutto ciò che un tempo era abituale – a cominciare dalla lingua – perde ora ogni familiarità scontata: svegliarsi alle cinque del mattino, correre per

prendere un autobus che ti porti tra le mura di una fabbrica dove, diecimila volte al giorno, devi bucare sempre lo stesso buco, è non solo la vita di Sandor Lester / Tobias Horvath, l' *étranger* protagonista di *Hier* (KRISTOF 1995), ma la stabilità che Agota è riuscita a raggiungere e a mantenere, per oltre vent'anni, nella Svizzera francese. Era ovvio, in questa vita così diversa da come la si era sognata, cercare un punto fermo. Ed ecco la *mise en abîme* delle immagini legate al ricordo, i fantasmi ossessivi del passato che tornano nella scrittura dove sono «carezzati delicatamente, consumati, messi a soqquadro, spostati, rovinati», nel tentativo di prendere posto in una nuova casa anche se «alla fine allo scrittore non è concesso di abitare nemmeno nello scrivere» (ADORNO 1994: 94).

L'uscita del *Grand Cahier* rende celebre la scrittrice, cambiandole radicalmente la vita. Kristof ricorre ad una lingua che non presenta particolari difficoltà espressive, uno stile asciutto e preciso, costruito su semplici enunciati lineari, uno dei cui obiettivi consiste nel mimare il linguaggio usato dai bambini (i gemelli protagonisti ormai abbastanza grandi da narrare), e che per questo è portato ad escludere qualsiasi forma di descrizione metaforica o di giochi di parole: come abbiamo avuto modo di mostrare in altri lavori, l'assoluto controllo della parola rinvia alla flagellazione dei giovani protagonisti, simbolo della capacità di rafforzare il corpo per mezzo del dolore (BENEDETTINI 2003). Anche se i nostri esempî saranno tratti dai quattro romanzi della scrittrice (*Le Grand Cahier*, 1986; *La Preuve*, 1988; *Le Troisième Mensonge*, 1991; e infine *Hier*, 1995) e dalle novelle di *C'est égal* <sup>5</sup>, è tuttavia utile ricordare lo stretto legame tra la scrittura di questi testi e quella delle precedenti *pièces*. L'opera teatrale, realizzata prevalentemente attraverso la stesura di discorsi, è più facile da scrivere per chi usa una lingua diversa da quella madre: Kristof riprende le immagini e le parole del suo ambiente e riversa sulla pagina il vocabolario appreso di giorno in giorno.

Ed anche la narrazione autodiegetica alla prima persona plurale del suo primo romanzo – quel «nous» della coppia gemellare che solo raramente si scinde in «l'un de nous dit et l'autre dit» –, non si allontana molto dalla semiotica teatrale: i sessantadue, non numerati, brevi capitoli del *Grand Cahier* sono di fatto delle piccole scene (*saynètes*) proprie di una rappresentazione (e certo non è un caso che i capitoli dal 35 al 37 abbiano come titolo proprio: *Notre premier spectacle, Le développement de nos spectacles, Théâtre* ). <sup>6</sup>

In questa giornata dedicata al tema dell'infanzia nella letteratura francofona, <sup>7</sup> noi ci vogliamo chiedere: quanto narrato nel *Grand Cahier*, la struttura del romanzo, il suo stile e, probabilmente, la sua stessa ispirazione, sono elementi riconducibili ad un unico processo? E inoltre: questo processo è estendibile anche al resto della produzione narrativa di Kristof? Viene da rispondere di sì, purché si decida di avvicinare questo processo ad alcuni comportamenti infantili. La letteratura, come sappiamo da Georges Bataille in poi, «c'est l'enfance, enfin retrouvée» (BATAILLE 1998: 10). Prendiamo la novella *L'enfant*, che fa parte della raccolta *C'est égal*. Al piccolo protagonista è stato rifiutato un oggetto che lui desidera intensamente: un fucile. Nell'ottica del bambino, il rifiuto dei genitori di comprargli il fucile è contraddetto dal comportamento del padre che «au service militaire [...] avait un fusil, un vrai, pour tuer» (KRISTOF 2005: 34). Non gli resta che sedersi sul marciapiede, arrabbiato con i genitori. Ma questo tentativo di «supporter l'insupportable solitude» (KRISTOF 1991 c: 389) non può durare a lungo. Come può il bambino reagire alla negazione e ristabilire un contatto con il mondo degli adulti? Il gesto, è naturale, deve essere compiuto come se non si trattasse di una resa. Ecco che egli deve attirare la loro attenzione, compiendo ovviamente qualcosa di scorretto, addirittura di riprovevole: le linguacce ai passanti, gli sputi, le urla fino alla promessa conclusiva, «Quand je serai grand, je vous tuerai» (KRISTOF 2005: 35). Si tratta di un chiaro esempio di ostilità ed aggressività che lascia presupporre, nella predizione del metalinguaggio, un destino infelice, condizione umana sempre ricorrente in Kristof.

Anche i gemelli del *Grand Cahier*, abbandonati dalla madre e dal padre nell'universo caotico della guerra, legati solo ad una nonna che «les gens [...] appellent la Sorcière» (KRISTOF 1991 a: 14), non si preoccupano delle loro azioni. I

Dieci Comandamenti sono oramai diventati carta straccia e alla santa formulazione «Tu ne tueras point» si è sostituita la constatazione: «Tout le monde tue» (*Ibid.*: 81). I due bambini –che hanno continuato a studiare da soli («Nous décidons de poursuivre nos études sans instituteurs, seuls», *Ibid.*: 29) e deciso di rafforzare i loro corpi (o meglio il loro corpo) per mezzo del dolore (attraverso gli *exercices* d'«endurcissement du corps et de l'esprit», di «mendicité», di «surdit  », di «c  cit  », di «je  ne», di «cruaut  », d'«immobilit  »)–, agiscono quasi senza rendersi conto della gravit   delle loro azioni: prendono, per esempio, dell'esplosivo, lo nascondono tra la legna per il riscaldamento, insieme ad una cartuccia di un fucile militare, ed aspettano che la fantesca della canonica, certo colpevole di aver ritirato la mano con il pane e marmellata fintamente offerto ad uno dei deportati del «troupeau humain» ( *Ibid.*: 104), accenda il fuoco. Non    colpa loro se la stufa della cucina esplode, prendendo la donna in piena faccia. Un incidente naturale. O probabilmente avevano le loro buone ragioni, come suppone la nonna. Stessa serenità e tranquillit   negli avvertimenti che essi danno al postino, al curato e alla cugina:

- a. Si vous ne nous le donnez pas, nous vous emp  cherons de vous lever jusqu'   ce que vous soyez mort de froid. [...] Désormais c'est    nous que vous remettrez le courrier. Sans cela, nous vous tuerons. Vous avez compris? (*Ibid.*: 59-60);
- b. Peu importe que ce soit vrai ou faux. L'essentiel, c'est la calomnie. Les gens aiment le scandale (*Ibid.* :70);
- c. Si tu montes dans le galetas, tu meurs. Est-ce clair? (*Ibid.*: 122).

Avvertimenti sempre molto corretti, nella sostanza oltre che nella forma. I ricattati sono ben al corrente della verit   di ci   che    loro presentato e dei rischi che possono correre a seguito di un eventuale rifiuto:

- a. Le facteur dit: - Vous en seriez capables, graines d'assassins. Vous aurez votre courrier,   a m'est bien égal. La Sorcière, je m'en fous (*Ibid.*: 60);
- b. Il prend de l'argent dans sa poche, nous le donne: - Venez chaque samedi ( *Ibid.*: 70);
- c. - Je vois. Vous êtes deux petits salopards complètement cingl  s. Je ne

monterai jamais dans votre saleté de galetas, c'est promis (*Ibid.*: 122).

La sicurezza dei due gemelli è evidente: essi non farneticano intimidazioni ma agiscono, come dichiarano altri personaggi che, sebbene non minacciati direttamente, sono ben consapevoli della pericolosità e della forza di questa piccola banda. Ci riferiamo in particolare agli episodi degli «autres enfants», coetanei che certo non si rivelano dei compagni di gioco, e dell'interrogatorio da parte del poliziotto:

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 (*Ibid.*: 55);

Le policier se met à crier: - Cessez de faire les marioles! C'est vous qui livrez du bois à la cure! C'est vous qui traînez toute la journée dans la forêt! C'est vous qui dévalisez les cadavres! Vous êtes capables de tout! Vous avez ça dans le sang! Votre Grand-Mère aussi a un meurtre sur la conscience. Elle a empoisonné son mari. Elle, c'est le poison, vous, ce sont les explosifs! Avouez, petits salopards! Avouez! C'était vous! (*Ibid.*: 113-114).

Azioni dunque scoperte, dirette, senza sottintesi e che si spingono fino all'assassinio. Dagli «exercizî di crudeltà» sugli animali («Quand il y aura quelque chose à tuer, il faudra nous appeler. C'est nous qui le ferons. [...] Nous n'aimons pas ça. C'est pour cette raison que nous devons nous y habituer», *Ibid.*: 51),- di cui Kristof ha talvolta ricordato la valenza autobiografica - fino alla morte data, con assoluta tranquillità e indifferenza, agli uomini:

Nous vous tuons si vous le voulez vraiment. Donnez-nous votre revolver (*Ibid.*: 93);

- Oui, madame, nous en sommes capables. Vous pouvez compter sur nous.

Nous lui tranchons la gorge d'un coup de rasoir, puis nous allons pomper l'essence d'un véhicule de l'armée.

Nous arrosons d'essence les deux corps et les murs de la mesure. Nous y mettons le feu et nous rentrons (*Ibid.*: 146).

In ogni caso, Kristof presenta sempre degli “omicidi innocenti”. Vittime degli adulti, schiacciati dai flagelli esterni - che vanno dalla guerra, alla fame, all'abuso sessuale -, i bambini protagonisti rimangono paradossalmente puri, come si può capire anche dalle parole di preghiera del curato: «Dieu tout-puissant, bénissez ces enfants. Quel que soit leur crime, pardonnez-leur. Brebis égarées dans un monde abominable, eux-mêmes victimes de notre époque pervertie, ils ne savent pas ce qu'ils font. Je vous implore de sauver leur âme d'enfant, de la purifier dans votre infinie bonté et dans votre miséricorde. Amen» (*Ibid.*: 131). Le scelte dei due gemelli sono inoltre sempre rappresentate tramite un effetto di distanza che dà l'esatto livello di un uso del comico all'interno di una struttura che, non comica, fabbrica situazioni di comicità. Si pensi a due scene importanti, stavolta non legate alla morte ma alla sessualità, altro elemento di rilievo nella scrittura kristoffiana: la prima, in cui i gemelli, dopo essere stati immersi e lavati nella vasca da bagno della fantesca, succhiano le mammelle della donna come se poppassero «du bon lait bien sucré» (*Ibid.*: 79); la seconda, quando dopo aver dormito nel letto dell'ufficiale, al risveglio orinano sul corpo dell'uomo («Il dit: - Sur moi.Oui. N'ayez pas peur. Pissez! Sur mon visage. Nous le faisons, puis nous sortons dans le jardin car le lit est tout mouillé. Le soleil se lève déjà; nous commençons nos travaux du matin», *Ibid.* : 90), quello stesso corpo che, in una precedente scena, essi avevano fustigato a colpi di frusta («Il nous tend deux cravaches et il se couche sur son lit à plat ventre. Il dit un seul mot que, sans connaître sa langue, nous comprenons. Nous frappons. Une fois l'un, une fois l'autre», *Ibid.*: 88). Insomma, i due bambini tornano ad essere dei lattanti ma sono di fatto degli amanti; l'ufficiale straniero, simbolo del potere, è invece reso senza forze: «Le corps, les cheveux, les habits de l'officier, les draps, le tapis, nos mains, nos bras sont rouges. Le sang gicle même dans nos yeux, se mêle à notre transpiration, et nous continuons de frapper jusqu'à ce que l'homme pousse un cri final, inhumain, et que nous tombions, épuisés, au pied de son lit» (*Ibid.*). Due preoccupazioni sembrano sottendere l'interesse dell'autrice. La prima è l'allontanamento di ogni esitazione o preoccupazione dei protagonisti anche di fronte a proposte sessuali estreme; la seconda è la costante volontà di negare ogni possibilità di implicazione dei loro 'sensi'. Come ha scritto Rosanna

Gorris Camos, nel suo «Da Sefarad a Zarphath: i fantasmi dell'esilio, da Primo Levi ad Agota Kristof», «per eccesso di dolore», i bambini possono diventare « *mostri feroci*», capaci di oltrepassare «le frontiere del bene e del male» - in questo caso, lo vedremo tra poco, una linea di frontiera ben precisa - e di precipitare «nel fondo, nell'abisso, buio della vendetta, del Male, dell'assassinio, luogo di non ritorno, da cui non c'è più via d'uscita se non la morte o la scrittura» (GORRIS 1999: 86-87).

Tra gli omicidi compiuti dai gemelli (varî animali, la madre di Bec-de-Lièvre, il loro stesso padre), vogliamo ora soffermare la nostra attenzione sull'assassinio del padre:

- Bonne nuit, Père. Dormez bien. Nous vous réveillerons demain.  
[...] Père prend les deux planches sous les bras, il avance, il 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.  
Nous courons jusqu'aux barbelés avec les deux autres planches et le sac de toile.  
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 (KRISTOF 1991 a: 166-169).

Vorremmo considerare la figura del padre procedendo proprio dalla sua morte. Cercheremo di vedere il padre come problema fondamentale nella narrazione kristoffiana, considerando l'impegno tradito che egli ha con i(l) figli(o) e riflettendo su come il suo tradimento non riguardi solo la condizione paterna ma quella dell'uomo in genere. Inoltre, a causa della sua speciale relazione con i bambini protagonisti, questa particolare figura avrà a che vedere con molti dei complessi dei personaggi stessi. <sup>8</sup>

Padre e figlio sono una cosa sola, entrambi legati nella definizione stessa dell'infanzia. Ma in Kristof questo legame è venuto meno non solo nell'infanzia ma anche in tutte le altre fasi della vita: «*l'enfance est le puits de l'être*», come scrive

Gaston Bachelard, un «puits» che, anche per Kristof, sembra racchiudere dell'«eau noire et lointaine» (BACHELARD 1974: 98. Il corsivo è nel testo). Le parole conclusive della novella *Mon père* lasciano trasparire tutta l'insoddisfazione della scrittrice verso il padre: «Nulle part mon père ne s'est promené avec moi la main dans la main» (KRISTOF 2005: 107). Nel saggio antropologico *Il disagio della civiltà* del 1930, Sigmund Freud scrive di non sapere indicare un bisogno ereditato dall'infanzia che sia altrettanto forte quanto quello della protezione paterna: le 'follie' dello psicotico ne rappresenterebbero una *preuve*, dal momento che il malato non sarebbe stato in grado di superare il passaggio dal padre reale alla sua matrice trascendente (FREUD 1971: 207). Protezione, legame, sicurezza, fiducia: tutti elementi che sono disattesi nei nostri testi. Nel *Grand Cahier*, un primo significativo esempio si ha nel capitolo *L'école*, la cui storia rappresenta un'importante analessi nell'ordine temporale del narrato:

Notre Père dit:

- Oui, tout peut s'arranger si on les sépare. Chaque individu doit avoir sa propre vie.

Quelques jours plus tard, nous commençons l'école. Chacun dans une classe différente. Nous nous asseyons au premier rang.

Nous sommes séparés l'un de l'autre par toute la longueur du bâtiment. 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.

Nous nous réveillons dans l'ambulance qui nous conduit à l'hôpital.

Notre Mère vient nous chercher. Elle sourit, elle dit:

- Vous serez dans la même classe dès demain.

A la maison, notre Père nous dit seulement:

- Simulateurs!

Bientôt, il part au front (KRISTOF 1991 a : 29).

Siamo di fronte ad un padre cattivo, che ha deluso l'impegno con i figli e si è reso responsabile della loro prima, pur fallimentare, separazione. I bambini di Kristof sono drammaticamente obbligati a prendere coscienza del fatto di essere stati

abbandonati, delusi e lasciati soli. Così l'adulto del *Troisième Mensonge*, che festeggia il proprio compleanno lo stesso giorno di Agota Kristof, il 30 ottobre appunto, è un chiaro esempio del tentativo di molti bambini di mascherare il disagio in cui sono costretti e le cui tracce hanno lasciato un segno nella vita futura: «Le 30 octobre, je fête mon anniversaire. [...] Je suis ivre. Je commence à parler de mon frère, comme chaque fois que j'ai trop bu. 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» (KRISTOF 1991 c: 389). L'infanzia di questi protagonisti è un'iniziazione alla vita che è al contempo l'iniziazione alla tragedia dell'adulto. Come possono reagire questi bambini delusi? Possono rimanere incapaci di perdonare, fissarsi nel trauma dell'abbandono, pieni di rancore e di voglia di vendicarsi, tagliati fuori dall'amore. L'esito più grave è certo l'uccisione del padre. È il caso dei gemelli una volta che, da soli, hanno deciso di separarsi e rendersi autonomi; quello di Sandor, la cui madre era «la voleuse, la mendicante, la pute du village» (KRISTOF 1995: 27), che a dodici anni arriva ad uccidere (o perlomeno ritiene di aver ucciso) entrambi i genitori: «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. Après cela, je suis parti» (*Ibid.*: 39). Isacco che sacrifica Abramo. E quando il parricidio liberatore non è possibile, i bambini uccidono se stessi. Nella *Preuve* (che fin dal titolo allude alla *prova* che i «cahiers d'écolier» forniscono a Claus dell'esistenza di Lucas), il rapporto incestuoso tra la giovanissima Yasmine e il padre è seguito dalla nascita di Mathias, il cui nome, come afferma la ragazza, è lo stesso di quello del padre: «Je l'ai appelé Mathias. C'est le nom de mon père. Aucun autre nom ne m'est venu à l'esprit» (KRISTOF 1991 b: 37). Bambino nato con notevoli problemi fisici («Il est bossu, contrefait. Il a des jambes trop maigres, un corps mal proportionné», *Ibid.*: 202), Mathias viene deriso dai compagni di scuola, gelosi della sua grande intelligenza, con offese del tipo «l'araignée», «le bossu», «le bâtard»; egli non piange e non ride («Les blessures physiques n'ont pas d'importance quand je les reçois. Mais si je devais en infliger à quelqu'un, cela deviendrait une autre sorte de blessure pour moi que je ne saurais supporter», *Ibid.*: 283) ma si impicca, all'età di sette anni e quattro mesi, perché, tra le varie sofferenze, è geloso dell'amore che Lucas, sorta di padre adottivo, sembra rivolgere a Samuel, un bambino dai capelli

biondi e dagli occhi azzurri che gli ricorda il fratello perduto. <sup>9</sup> Un nuovo tradimento.

Ma ecco che, una volta ucciso il padre traditore, i bambini diventati adulti devono trovare un ancoraggio soggettivo per “sopportare quell'insopportabile solitudine” già menzionata. E così il protagonista della novella *Les professeurs* concede tutto il suo amore, prestandogli attributi paterni, al proprio insegnante di letteratura; per proteggerlo dagli altri alunni, che non sembrano capire i grandi meriti di quest'uomo, egli lo uccide: «J'ai mis fin à ses souffrances. Mon acte humanitaire fut récompensé par sept ans de prison» (KRISTOF 2005: 31). Mancando prima il padre, poi il professore, urge per il protagonista una nuova identificazione: quella con i carcerieri e il direttore della prigione. «Mais ceci est une autre histoire», come recita la conclusione della novella (*Ibid.*). È chiaro che, in questo orizzonte di assenza, l'incompletezza genera un'insoddisfazione cui i protagonisti reagiscono nelle maniere più diverse. Noi sappiamo che il *Grand cahier* è una sorta di racconto della crescita, fisica e spirituale, dei due bambini protagonisti; che la *Preuve* ne mostra i cambiamenti apportati dall'età adulta e che il *Troisième Mensonge* ripresenta, separatamente, le loro esistenze ma sotto una visuale contrastata, in cui la menzogna arriva ad annullare la verità. È soprattutto in quest'ultimo romanzo che la liberazione dal padre provoca nel bambino una scelta paranoide, consistente nel crearsi un rapporto perfetto, quello con il gemello inesistente: «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'imaginais seulement que nous étions deux, mon frère et moi, pour supporter l'insupportable solitude» (KRISTOF 1991 c: 389). Siamo di fronte ad un chiaro esempio di « *enfance indurée* qui opprime la psyché de tant d'adultes», per riprendere ancora una volta il pensiero di Bachelard (BACHELARD 1974: 85, corsivo nel testo).

L'alienazione da sé dopo il tradimento del padre ha una funzione essenzialmente autoprotettiva, che si ritrova anche in *Hier* quando Sandor, ricoverato in ospedale, parla della propria infanzia in questi termini: «J'attendais cela. Mon enfance! Tout le monde s'intéresse à mon enfance. Je me suis bien sorti de ces questions si idiotes. J'avais mon enfance préparée pour chaque occasion, mon mensonge était tout à fait au point. Je l'ai déjà utilisé plusieurs fois» (KRISTOF 1995: 25).

Ed ora, mi si permetta un rapido riepilogo. Il bisogno, l'infelicità e la nostalgia che

hanno caratterizzato l'infanzia e molte fasi successive della vita di Agota Kristof, trovano un corrispettivo nella letteratura della scrittrice, la cui scrittura diventa così un alibi perfetto per uccidere il padre tanto temuto. Il ricorso ad una realtà apparentemente obiettiva, che esclude la dimensione dei desideri e degli affetti, la creazione di un io che, duplicato nella gemellarità indifferenziata, consente di resistere a tutta una serie di oppressioni altrimenti insopportabili, la libertà sfrontata e i capricci dell'infanzia, pur se disciplinati attraverso una serie di esercizi ben regolati, permettono a Kristof di rivaleggiare con il potere dominante. Eroi senza età, «gardien[s] de l'éternelle jeunesse» (KRISTOF 1991 c: 348), i bambini di Kristof danno libero corso alle loro pulsioni, anche se i crimini di cui si macchiano non intaccano l'innocenza del loro essere eroi positivi. Per rendersi irraggiungibili dal dolore e quindi fuori dalla vera vita, quella dove il padre li ha traditi, essi hanno deciso di rinforzarsi, dando pieno riconoscimento all'altro, reale o fittizio che esso sia.

## BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, a cura di ST. BRUGNOLO, Pisa, Pacini, 2012.

AA. VV., *L'Enfance de la littérature*, sous la direction de PH. FOREST et ST. AUDEGUY, *La Nouvelle Revue Française*, 605, juin 2013.

TH. W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1994 [1951].

G. BACHELARD, *Les Rêveries vers l'enfance*, in *La poétique de la rêverie*, Paris, Puf, 1974, p. 84-123.

M. BACHOLLE, *Representing the Double Bind: Doubleness and Schizophrenia in the Works of Annie Ernaux, Agota Kristof and Farida Belghoul*, Ann Arbor (USA), DAI, 1999.

EAD., «Pushing the Limits of Autobiography: Schizophrenia in the Works of Farida Belghoul, Agota Kristof, and Milcho Manchevski», *Romance Languages Annual*, X, 1999.

EAD., *Un Passé contraignant. Double bind et transculturation*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

G. BATAILLE, «Avant-propos» a *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, « Folio

Essais », 1998 [1957].

R. BENEDETTINI, «La passione di Agota», *Diario*, 27 luglio -2 agosto 2001.

ID., «*Le Grand Cahier* di Agota Kristof fra storia e romanzo», *Il Confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Pavia*, 38, 2002 - II, anno XIX - Nuova serie.

ID., «*Mise en écriture / mise en scène* della sessualità ne *Le Grand Cahier* d'Agota Kristof», *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, 43, Genève, Slatkine, 2003.

ID., «Il teatro di Agota Kristof», *Versants*, 51, Genève, Slatkine, 2006.

ID., «Bibliografia su Agota Kristof», *Variations autour d'Agota Kristof*, *Publifarum*, 13, 2010,

[http://www.publifarum.farum.it/ezine\\_articles.php?publifarum=2220bc21388397c4ff85ed0bd](http://www.publifarum.farum.it/ezine_articles.php?publifarum=2220bc21388397c4ff85ed0bd)

ID., «La comunicazione patologica delle novelle di Agota Kristof», *Quaderni di Lingue e Letterature*, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lingue e Letterature straniere, 36/2011.

FR. FEJTO, *La Tragédie hongroise*, 1956, Paris, Horay, nouvelle édition revue et complétée, 1996.

S. FREUD, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Boringhieri, 1971.

R. GORRIS CAMOS, «Da Sefarad a Zarphath: i fantasmi dell'esilio, da Primo Levi ad Agota Kristof», in *Primo Levi testimone e scrittore di storia* (Atti del convegno «Giornate di studio in ricordo di Primo Levi», Saint-Vincent, 15-16 ottobre 1997), a cura di P. Momigliano Levi e R. Gorris, Firenze, La Giuntina, 1999, p. 79-88.

EAD., «La trilogie d'Agota Kristof ou la frontière du silence et de l'insupportable», *Studi di Letteratura francese*, («L'étranéité»), XXIV, 1999, p. 97-115.

EAD., « *Venus d'ailleurs* : Agota Kristof et les autres », in *Le Goût du roman*, a cura di M. Majorano, Bari, Graphis, 2002, p. 198-228.

A. KRISTOF, *Le Grand Cahier* (a) - *La Preuve* (b) - *Le Troisième Mensonge* (c) (romans), Paris, Seuil, 1991.

EAD., *Hier*, Paris, Seuil, 1995;

EAD., *C'est égal. Nouvelles*, Paris, Seuil, 2005;

E. LOMBARDI, «L'importante è scrivere. Incontro con Agota Kristof», *Linea d'ombra*, 43, novembre 1989, p. 62-64;

C. SARREY-STRACK, «Kristof, écrivain étrangère de langue française », *Lendemain*

XIX, 1994,p. 182-190.

E. D. VALENTA, *Doubled Selves and Fractured Childhoods: A Study of the récit d'enfance in Nathalie Sarraute, Agota Kristof and Claude Esteban*, A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University in partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, August 1991, U.M.I., 214p.

R. YOTOVA, *La trilogie des jumeaux d'Agota Kristof*, Gollion, Infolio, 2011.

---

## Note

[↑ 1](#) La cittadina di Köszeg, come la «Petite Ville» del *Grand Cahier*, è in effetti bagnata da una «toute petite rivière», il fiume Gyöngyös, ed è circondata su due lati da una«très grande forêt». Per una bio-bibliografia della scrittrice, cfr. BENEDETTINI 2002 e 2010.

[↑ 2](#) Tra le numerose interviste alla scrittrice, rinviemo a quelle di: E. Lombardi 1989; C. Sarrey-Strack 1994; Benedettini 2001.

[↑ 3](#) L'immagine speculare di un bambino che salta fra i tetti di alcune case è stata scelta dall'editore ungherese Magvető per illustrare copertina della prima edizione del volume *Trilógia. A Nagy Fűzet / A Bizonyíték / A Harmadik Hazugság*.

[↑ 4](#) Per un quadro della storia d'Ungheria degli anni in cui Kristof è cresciuta, cfr. Fejtő 1996.

[↑ 5](#) Per un'analisi delle novelle, cfr. Benedettini 2011.

[↑ 6](#) Per un'analisi delle *pièces* teatrali,cfr. Benedettini 2006.

[↑ 7](#) Sull'infanzia per come essa appare in letteratura, ma anche per l'infanzia della letteratura e la letteratura nella sua infanzia, cfr. AA. VV. 2012 e 2013. Sul *récit d'enfance* in Kristof, cfr. E. D. Valenta 1991.

[↑ 8](#) Si tratta di una possibile 'lettura' psichiatrica, che condividiamo, dell'opera di Kristof, per la quale s può rinviare ai lavori di M. Bacholle 1999 e 2000 (qui segnatamente sulla scrittrice il cap. 2,71-127).

[↑ 9](#) I bambini assassini di Kristof sono spesso dotati di una incredibile bellezza, che li rende seducenti sia agli occhi delle donne che a quelli degli uomini. È inoltre

frequente il passaggio dal nome della gioia a quello della pena: i personaggi maschili portano infatti spesso il nome di un santo, come Lucas, Marc, Pierre, Jean, Mathias, Tobias, Samuel. E questo aspetto sacro si presenta anche nel caso di molte protagoniste femminili: Ève, Maria, Sarah, Esther, Judith.

Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Università di Genova  
Open Access Journal - ISSN 1824-7482