

Zeitschrift:	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber:	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band:	43 (2003)
Artikel:	"Mise en écriture / mise en scène" : della sessualità ne "Le Grand Cahier" di Agota Kristof
Autor:	Benedettini, Riccardo
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-268363

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

« MISE EN ÉCRITURE / MISE EN SCÈNE »
DELLA SESSUALITÀ
NE *LE GRAND CAHIER* DI AGOTA KRISTOF

« *On peut toujours apprendre ce qu'on veut,
dit le chevalier, pourvu qu'on y travaille.
Tout métier exige et cœur et peine* »

Ch. de Troyes, *Perceval ou le Roman du Graal*

« *L'uno, in sé disgiungendosi, con sé
si ricongiunge, proprio come l'armonia
dell'arco e della lira* »

Platone, *Simposio* (da Eraclito)

Quando i due gemelli protagonisti de *Le Grand Cahier*¹ di Agota Kristof arrivano nella « Petite Ville », essi ricercano nella scrittura del « grand cahier » un sollievo alla sofferenza : « Nous décidons de poursuivre nos études sans instituteurs, seuls ». Questa strenua resistenza all'inferno nel quale sono precipitati non è la sola soluzione escogitata dai gemelli. Proponiamo qui una lettura del romanzo volta a cogliere l'aspetto erotico di questa ricerca di sollievo. È dunque da simile resistenza che partiremo, insistendo dapprima sul processo di autoeducazione messo in atto dai protagonisti. Quindi

¹ Agota Kristof, *Le Grand Cahier (roman)*, Paris, éd. du Seuil, 1986. L'edizione alla quale facciamo riferimento, e alla quale rinviano le pagine indicate dopo le citazioni, è quella del 1991, che riunisce in un unico volume i tre romanzi della “trilogia” : *Le Grand Cahier – La Preuve – Le Troisième Mensonge (romans)*, Paris, éd. du Seuil, 1991. Nelle note a seguire i titoli saranno rispettivamente segnalati con *GC.*, *P.*, *TM*.

analizzeremo come la coppia gemellare, ormai indifferente e insensibile, reagisce di fronte alla violenza di una sessualità estrema. In ultimo ci soffermeremo su un'assenza testuale : la radicale esclusione di un eventuale rapporto incestuoso tra i fratelli.

1. Dall'inizio della storia, il lettore viene immerso in una dimensione di morte e di orrore che proliferà nel seguito del romanzo in maniera sistematica fino a dominare tutto il *récit*. Assistiamo ad un accrescere progressivo della presa di coscienza del trattamento subito nel corso delle intense scene erotiche. Esse sono trattate dalla scrittrice come una serie di situazioni tipo, pressoché aneddotiche nella loro successione, che rivelano una visione violenta della sessualità². Nella onnipotente volontà creatrice dei due "scrittori", la veridicità diaristica non deve mai risultare diminuita. Costantemente costruito su rifiuti, il linguaggio del *Grand Cahier* è preciso e limato ; l'assoluto controllo della parola rinvia alla flagellazione dei bambini, simbolo della capacità di rafforzare il corpo per mezzo del dolore. Per i narratori « le mot 'aimer' n'est pas un mot sûr, il manque de précision et d'objectivité » (p. 33). La sua immediata eliminazione dallo scritto implica, ed è ciò che importa maggiormente, una cancellazione (senza alcun dubbio molto più sofferta) dalla mente. La negazione dei sentimenti si è introdotta nel linguaggio : mentre i narratori scrivono, sempre al presente e non uscendo mai

² La violenza investe l'universo sessuale mostrato da Agota Kristof anche nei romanzi successivi, come sembrerebbe dimostrare non solo la lettura delle altre due parti della "trilogia" (*P.* e *TM.*) ma anche quella dell'ultimo romanzo dell'autrice, *Hier* (Paris, éd. du Seuil, 1995) e di molteplici sue *pièces* teatrali ; nel 1993 la casa editrice Amiot-Lenganey pubblica, nella collezione « Théâtre », *L'Épidémie*. Le quattro *pièces* più conosciute : *John et Joe*, 1972, *La Clé de l'ascenseur*, 1977, *Un Rat qui passe*, 1972-1984 e *L'Heure grise ou le dernier client*, 1975-1984, sono adesso raccolte in seconda edizione in Agota Kristof, *L'Heure grise et autres pièces (théâtre)*, Paris, éd. du Seuil, 1998. Le altre *pièces*, tutte composte tra il 1970 e il 1980, sono ancora inedite : *Il faut avoir peur des étoiles*, *L'Expiation*, *Le Monstre*, *La Route*. Ringraziamo qui la Maison d'édition du Seuil che ci ha inviato una copia dattilografata di questi testi.

dallo statuto della *fiction*, essi affermano questa angosciante, quotidiana, realtà. Dobbiamo ricordarci che quanto leggiamo nel romanzo corrisponde a ciò che i gemelli vedono muovendosi nello spazio concentrazionario della « *Petite Ville* ». Come metamorfizzati in macchine fotografiche, essi rimangono fedeli alla realtà nel trattamento delle loro composizioni³. È la miseria della macchina, con le sue incapacità di astrazione, che ci interessa. L'oggetto tecnologico che *vede* la realtà con una piattezza disarmante. Il sesso viene reso attraverso una grande economia di vocabolario e di sintassi, conformandosi « à la description fidèle des faits ».

Due preoccupazioni sembrano sottendere l'interesse dell'autrice. La prima è l'allontanamento di ogni esitazione o preoccupazione dei protagonisti di fronte a proposte sessuali ; la seconda è la costante volontà di negare ogni possibilità di implicazione dei loro "sensi". Agota Kristof ha « *mis de l'ordre* » nell'universo caotico del *Grand Cahier* ; Roland Barthes, trattando dei testi sadiani, osserva :

l'ordre est nécessaire à la luxure, c'est-à-dire à la transgression ; l'ordre est précisément ce qui sépare la transgression de la contestation. Cela vient de ce que la luxure est un espace d'échange : une pratique contre un plaisir ; les "débordements" doivent être rentables ; il faut donc les soumettre à une économie et cette économie doit être planifiée⁴.

È evidente che l'erotismo risente a un tempo dell'atmosfera di disinibizione e di violenza generale che motiva nel suo insieme la storia raccontata nel romanzo. Già Georges Bataille scriveva nel 1957 :

³ Abbiamo già parlato di quest'immagine in un precedente lavoro. Se qui la riprendiamo, è perché essa rende particolarmente il debito che la sessualità iperrealista subisce dopo la sua messa per iscritto. Cf. Riccardo Benedettini, « *Le Grand Cahier* d'Agota Kristof fra storia e romanzo » (pp. 25), *Il Confronto letterario*, 38, in corso di stampa.

⁴ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, éd. du Seuil, 1971, p. 164.

le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation. [...] Que signifie l'érotisme des corps sinon une violation de l'être des partenaires ? Une violation qui confine à la mort ? Qui confine au meurtre ?⁵

Anche per Agota Kristof l'erotismo è sempre dominato dalla « violence » e dalla « violation », che confinano spesso con la « mort » e con il « meurtre ». È sempre Bataille a sostenere che un individuo alla ricerca della “totalité” non può raggiungerla che per « degrés », successivi e classificabili : « érotisme des corps », « érotisme des cœurs » e « érotisme sacré » o « expérience mystique »⁶. I due protagonisti del *Grand Cahier*, come cercheremo di dimostrare, si fermano alla prima di queste tre fasi.

La posizione assunta da Agota Kristof non contrasta mai con la morale comune. Di fatto, constatiamo una tendenza crescente ad escludere i due bambini dal piacere legato al momento. “Vittime” degli adulti, i gemelli risultano, nella volontà dell'autrice, sempre “innocenti” : malgrado l'oppressione dei fatti esterni, essi rimangono “puri”. Quanto al rapporto tra voyeurismo ed esibizionismo, la scrittrice sembra mettere in atto un'operazione di censura : come vedremo, niente è detto sul piacere che i protagonisti possono avere ottenuto dal « regard ». I *tableaux* che scandiscono la vita dei gemelli tra i nove e i quindici anni e che raccontano la loro formazione, contemplano scene specificamente sessuali descritte in un modo diretto, senza le ellissi che caratterizzano, al contrario, altre opere di narrazione⁷. Il sesso presentato ne *Le Grand Cahier*, se da un lato

⁵ Georges Bataille, *L'Érotisme*, in *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Gallimard, 1987 (1957), pp. 22-23.

⁶ A queste tre fasi si deve aggiungere la « poésie » che conduce, secondo l'opinione di Bataille, « à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort à la continuité ». Ivi, p. 30.

⁷ Tra i numerosi romanzi contemporanei che trattano della formazione di coppie di gemelli, in mancanza di poter essere esaustivi, un buon esempio ci è offerto da *Les Météores* (Paris, Gallimard, coll. Folio, 1975) di Michel Tournier, testo sul quale torneremo ulteriormente in questo lavoro. Jean e Paul, i membri della

può ricordarci descrizioni cosiddette erotiche⁸, dall'altro capovolge il concetto di perversione presentato in questo genere narrativo, dato che le situazioni sessuali tendono a porsi, agli occhi dei giovani eroi, sullo stesso piano di altre.

Che associa la Seconda Guerra mondiale a un ricordo d'infanzia, il lavoro teatrale a un linguaggio distaccato e lineare, la « crisi dell'alterità » al tema dei gemelli, la scrittura di Agota Kristof sembra ricordarci che la scrittura *deve* sempre rappresentare un pericolo. Nell'introduzione a *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*⁹, Carlo Pasi sostiene che « può sembrare paradossale introdurre il termine ormai usurato di “comunicazione” per trattare di scrittori che si sono scontrati con la minaccia del silenzio. Ed è piuttosto ciò che solitamente appare il suo contrario, una forma di blocco, una difficoltà di dire, a distinguere la loro attività espressiva. Ma, affiancando l'aggettivo “crudele”, si finisce con l'alterare il senso stesso di quel che s'intende con tale nozione, agganciandola a una situazione di conflitto in cui, al desiderio di parlare, si oppone il controdesiderio di tacere »¹⁰. Ne *Le Grand Cahier*, si è colpiti dal minacciante rigore del *récit*, evidenza che ci permette di inserire il romanzo alla fine della traiettoria che Pasi formula nel suo ampio studio¹¹. L'infanzia dei gemelli, vissuta negli anni 1939-1948, costituisce un ulteriore e rappresentativo esempio dell'abisso della « crudeltà del secolo » e il testo della scrittrice pone il lettore in uno

coppia gemellare protagonista, hanno tra di loro dei rapporti sessuali ai quali il narratore fa riferimento parlando di « communion séminale » (*op. cit.*, p. 279).

⁸ A questo proposito, si veda Gaétan Brulotte, « Petite narratologie du récit dit érotique », *Poétique*, 85, febbraio 1991, pp. 3-16.

⁹ Carlo Pasi, *op. cit.*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

¹⁰ Ivi, p. 9.

¹¹ *Ibid.* : « Una volta strappata alla morsa del silenzio, il suo [della parola] impatto avrà una funzione percussiva, sarà come uno shock, modificante » ; e, in conclusione dello studio, p. 358 : « La comunicazione a base di shock [...], se da un lato può procurare scosse permanenti, dall'altro costruisce intorno a sé vaste pareti di silenzio. Spesso irriconciliata, provoca reazioni di rigetto che la confinano ai margini inassimilati della vita. Quel che conta è rimanere indisturbati ».

spazio di « comunicazione crudele ». Sulla base di siffatte considerazioni, vogliamo riflettere sul processo che i due eroi compiono per creare e stabilizzare la loro coscienza.

Nel clima di guerra nel quale sono precipitati, i due bambini si impongono di diventare adulti attraverso esercizi autoeducativi che permettono loro di scoprire il significato della vita¹². Per ottenere fiducia e indipendenza, i gemelli sormontano delle difficoltà (la guerra), sostengono delle prove (gli esercizi di resistenza), prendono delle decisioni (la più importante è certo la separazione finale). È grazie alle esperienze nella casa della « vieille sorcière » che essi si liberano delle loro fissazioni infantili. L'autoeducazione che hanno deciso di darsi si sviluppa da un lato a livello della « scolarizzazione », per mezzo del dizionario del padre e della Bibbia trovata in casa della nonna, dall'altro tramite il superamento pratico delle difficoltà. Volendo conoscere i meccanismi di questa « machinerie », menzioniamoli rispettando il loro ordine di apparizione : « *exercices d'endurcissement* » del corpo (pp. 22-23) e dello spirito (pp. 26-27), di « *mendicité* » (pp. 37-38), di « *cécité et de surdité* » (pp. 41-42), di « *jeûne* » (pp. 46-47), di « *cruauté* » (pp. 50-52) ; a questi, che costituiscono a un tempo il titolo dei differenti capitoli nei quali sono presentati, resta da aggiungere l'esercizio di « *habileté* » e quello di

¹² Bambini obbligati a divenire d'un tratto adulti a causa della pressione della guerra rappresentano un motivo molto frequente anche nel cinema. Per limitarsi al cinema dei Paesi dell'Est, un buon esempio è dato da *L'infanzia di Ivan* (1962), del regista sovietico A. A. Tarkovskij. I rapporti tra il cinema e la letteratura contemporanea non devono essere sottovalutati (si veda la recente trasposizione del romanzo *Hier* nel film *Brucio nel vento* del regista italiano S. Soldini), anche se questo aspetto va al di là dei limiti della nostra analisi. La trasposizione cinematografica de *Le Grand Cahier* presenterebbe molte difficoltà (sul rapporto autobiografia-cinema, si rinvia a Elizabeth W. Bruss, « L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif », *Poé-tique*, 56, novembre 1983, pp. 461-482) ; per quel che riguarda la sua fallimentare *mise en scène* teatrale, vedi Monique Le Roux, « Ne pas faire théâtre de tout ! », *La Quinzaine littéraire*, 587, 16-31 ottobre 1991, pp. 28-29, la quale ricorda che « les épisodes cruciaux dans la “formation” des jumeaux sont obligatoirement édulcorés ou supprimés » (in particolare le scene di sesso).

« *immobilité* », contenuti rispettivamente ne « *Le vol* » (pp. 65-67) e ne « *L’officier étranger* » (pp. 86-88). Inventando simili esercizi come una soluzione alla sofferenza, i gemelli si mostrano non soltanto interessati alla risoluzione dei problemi legati essenzialmente alla quotidianità del vivere in un contesto che è loro ostile ; come rivela la lettura dell’« *exercice de mendicité* », o le domande poste al curato dopo il passaggio del « *troupeau humain* », il loro fine consiste anche nella soluzione di problematiche “spirituali”¹³. Così, dopo essere passata attraverso l’eliminazione di tutto ciò che è superfluo, la scrittura del *Grand Cahier* raggiunge la purezza assoluta. La verità raccontata si sottomette allo stesso principio di rigore. Con gli esercizi i gemelli cercano di compiere questa stessa operazione minimale sul loro corpo, cancellando tutte le debolezze della loro personalità¹⁴. Come i fratelli protagonisti di *Amras* (1964), di Thomas Bernhard, i gemelli del *Grand Cahier* decidono di diven-

¹³ Come scrive Hélène Vexliard (« *Sous l’emprise totalitaire d’Agota Kristof* », in *La résistance de l’humain*, sous la direction de N. Zaltzman, Paris, P.U.F, 1999, pp. 75-106), « le procédé utilisé par les jumeaux est à la fois un régime totalitaire intérieurisé et un moyen de défense, totalitaire lui aussi, imaginé contre ce régime », p. 80). In *Giardino, cenere* (1965) di Danilo Kiš, il bambino protagonista, solito anche lui alla flagellazione del corpo, si sottopone a un esercizio di resistenza al sonno : egli vuole assistere all’arrivo del sonno, per poter un giorno assistere all’arrivo della morte e, così, vincerla. Questo esercizio, che avrebbe potuto costituire un momento interessante nella formazione dei due gemelli, non è però presente nel romanzo di Agota Kristof.

¹⁴ In un saggio di impronta sociologica (« *Disturbi alimentari e desiderio mimetico* », in *Il risentimento. Lo scacco del desiderio nell'uomo contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, coll. Minima, 1999 (1996), pp. 153-188), René Girard riconosce nei disturbi alimentari che angustiano la società contemporanea il « *désir mimétique* » del soggetto di cambiare il proprio corpo nel tentativo di « *être selon l’autre* ». Il digiuno, come le forme patologiche dell’anoressia e della bulimia, esprime il desiderio del soggetto di distruggere la parte di sé che non è considerata, dallo stesso soggetto, « *degna* ». Girard ricorda come questo « *impératif de la maigreur* » fosse già presente ne *l’Adolescente* (1875) di Dostoevskij, e nel personaggio che Kafka presenta nel suo breve racconto *Un digiunatore* (1922). Anche queste componenti eroiche fanno parte dell’esercizio dei gemelli di Agota Kristof.

tare « le centre destructeur de toute destruction » : i primi punivano il corpo per vendicarsi delle sue « infirmités physiques et mentales », e renderlo così più resistente al dolore¹⁵ ; questi, per lottare contro le difficoltà esterne e aumentare la propria forza di carattere. La netta connotazione educativa delle prove, che determinano lo sviluppo interiore e creano la personalità, è introdotta nella spiegazione che i gemelli forniscono alla nonna a proposito delle ferite autoinferte : « Ce n'est qu'un exercice » (p. 22). La flagellazione del corpo ha l'esclusivo valore di un esercizio educativo.

Nel loro processo di autoeducazione, i gemelli non si fermano di fronte a ciò che persino l'occhio di un adulto potrebbe considerare crudele. Gli esercizi dei protagonisti, che erano iniziati con l'autoflagellazione, culminano, secondo una progressione non casuale, con le torture su altri esseri viventi. La narrazione è ancora una volta obiettiva, priva di ogni eventuale giudizio sulle azioni dei protagonisti. Le crudeltà contro gli animali sono attuate attraverso metodi diversi. L'autrice ha varie volte sostenuto di essersi ispirata alla propria infanzia, quando da bambina si divertiva con i due fratelli a torturare gli animali. Per quanto riguarda questi giochi, più o meno frequenti nell'infanzia, noi riteniamo che sia anche possibile ritrovarvi diversi riferimenti letterari. Alcune brevi novelle dello scrittore ungherese Géza Csáth sembrano contenere un modello degli *exercices* in questione¹⁶. È vero che anche i gemelli del *Grand Cahier*

¹⁵ Thomas Bernhard, *Amras et autres récits*, Paris, Gallimard (coll. « Du monde entier »), 1987 (1964), pp. 9-76. Si veda inoltre il passo in cui i due protagonisti cercano di cancellare il ricordo dei genitori perduti (p. 24).

¹⁶ D'altra parte, da un punto di vista generale, un legame Kristof – Csáth è a sua volta giustificato tanto dalla scelta di giovani protagonisti e di temi violenti e macabri, quanto da uno stile obiettivo e conciso nell'esposizione dei fatti narrati. Si vedano in partic. i racconti *Matricidio* (1908) e *La piccola Emma* (1912), in Géza Csáth, *Oppio e altre storie*, Roma, edizioni e/o, 1998. La difficoltà di ricorrere a fonti letterarie francesi per i testi di Agota Kristof sembra sostenuta anche da Noël Cordonier, « Deux modèles de réception de la “trilogie” d'Agota Kristof », in *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*, (Actes du Colloque international de Tours, 9-11 décembre 1999), pp. 85-100.

uccidono la madre di Bec-de-Lièvre invece di salvarla, ma l'assassinio è realizzato con gesti rapidi, sicuri e essenziali. È evidente che questo assassinio deve essere letto alla luce della « precedente » autoeducazione. Per i gemelli protagonisti, un crimine non è mai qualcosa di gratuito e di arbitrario. Se uccidono è soltanto per arrestare la disperazione altrui, per compiere un'azione che l'altro non avrebbe mai il coraggio di portare a termine. Alla conclusione di questi esercizi (che qui non possiamo esaminare in dettaglio in tutta la loro complessità) i gemelli sono capaci di rappresentare nelle taverne della « Petite Ville » la loro particolare visione del mondo attraverso la messa in scena di storie di loro invenzione.

2. Riteniamo che anche per *Le Grand Cahier* si imponga quanto Julia Kristeva ha sottolineato a proposito del *récit céliniano*, vale a dire che si tratta di un « *récit de la douleur et de l'horreur* non seulement parce que les “thèmes” y sont, mais parce que toute la position narrative semble commandée par la nécessité de traverser l'abjection dont la douleur est le côté intime, et l'horreur le visage public »¹⁷. Nel romanzo della Kristof tutto ciò appare in modo chiaro. La guerra ha reso gli uomini « *avares et égoïstes* », il sesso è di conseguenza colto nelle sue manifestazioni più estreme. Gli « *exercices de résistance* » hanno privato i due bambini di ogni potenziale implicazione (fisica, emotiva, sessuale, erotica). Prova non equivocabile ne è l'assenza radicale di difficoltà e imbarazzo nel compimento di queste esperienze sessuali : anestetizzati dagli esercizi, essi uccidono e amano senza la minima partecipazione¹⁸. « Lo stadio iniziale che, semplificando, chiameremo del conflitto interiore, tende a prolungarsi all'esterno attraverso un impatto affilato e perturbante

¹⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, éd. du Seuil (coll. Points/Essais, 152), 1980, p. 165. Sul voyeurismo, Kristeva scriveva : « Le voyeurisme accompagne l'écriture de l'abjection. L'arrêt de cette écriture fait du voyeurisme une perversion », pp. 57-58.

¹⁸ A proposito della parola « *amour* », nella P. Lucas afferma : « Je ne connais pas la signification de ce mot. Personne ne la connaît » (p. 251).

che altera la comunicazione. Per cui la tensione (lo shock) che si crea a diversi livelli nel percorso espressivo – frammentazione e inceppamento di un meccanismo disturbato – cerca affannosamente il suo esito, esplorando altre zone-funzioni marginali e occultate attraverso nuovi disordini comunicativi, “grandi irregolarità di linguaggio” »¹⁹.

A diverse riprese, Agota Kristof ci presenta un panorama completo dei comportamenti sessuali : dall’omosessualità alla pedofilia, dall’eterosessualità alla zoofilia. Il sesso svolge un ruolo conduttore nella narrazione di undici scene del romanzo. Queste azioni si ripartiscono in due grandi categorie : le pratiche a cui i gemelli partecipano per esperienza diretta (quattro) e quelle di cui sono semplici testimoni (sette). Quasi tutti i personaggi del romanzo intervengono nei due gruppi : Bec-de-Lièvre, la fantesca, l’attendente, l’ufficiale straniero e il suo amico, la cugina e il suo innamorato ; quindi i ragazzi della « Petite Ville », il curato e il cane.

Con l’apparizione di Bec-de-Lièvre, però interviene un cambiamento in direzione di una presa di coscienza della sessualità :

Nous la surprenons buvant du lait en suçant le pis de l’une de nos chèvres. [...] Nous la regardons. C’est la première fois que nous la voyons de près. [...] Elle dit :

– [...] J’aime le lait [...], mais ce que j’aime surtout, c’est sucer le pis. C’est bon. C’est dur et tendre à la fois.

Nous ne répondons pas. Elle s’approche.

– J’aime aussi sucer autre chose.

Elle avance la main, nous reculons. Elle dit :

– Vous ne voulez pas ? Vous ne voulez pas jouer avec moi ? J’aimerais tellement. Vous êtes si beaux (p. 35).

L’immagine di Bec-de-Lièvre che succhia la mammella acquista una connotazione espressamente sessuale se ci poniamo dalla parte dell’immaginario della bambina. Il suo gesto, la sua sete, designano il piacere da lei provato nella suzione di qualcosa che è « bon, dur et

¹⁹ Carlo Pasi, *La comunicazione...*, cit., pp. 13-14.

tendre à la fois ». Intimamente, questo suscita in lei una soddisfazione mentale e erotica, soprattutto se esplicitiamo il simbolico e chiaro gioco di corrispondenze : la mammella equivale al pene e il latte, liquido vitale e benefico, allo sperma. D'altra parte, il cambiamento di prospettiva era celato nell'affermazione « J'aime aussi sucer autre chose », il cui significato aumentava per mezzo dell'azione di tendere la mano nel tentativo (fallito) di prendere i(l) pene(i) dei due bambini. È la sola occasione, nel romanzo, in cui il sesso si presenta in modo ambiguamente allusivo²⁰. Questo primo episodio contiene diversi elementi utili per la caratterizzazione dei suoi protagonisti. Da un lato Bec-de-Lièvre che, alla ricerca instancabile di un amore impossibile da trovare, offre il proprio corpo, mostrando così un'attitudine passiva di sottomissione che la distinguerà sempre²¹. Dall'altro i gemelli, con la loro decisione di indietreggiare, azione comune e repentina, in pieno rispetto di una comunicazione intramezzare e non verbale che li rende un'unica entità, fisica e mentale. Qui essi rifiutano il sesso, altrove lo accetteranno, ma restando sempre « détachés ».

Bec-de-Lièvre è la protagonista anche di un episodio in cui la dimensione sessuale è presentata senza allusioni e ambiguità. I fratelli assistono, non visti, al “gioco” tra la bambina e il loro cane e ne riportano una dettagliata descrizione nel « grand cahier » (pp. 39-40). Quello che qui ci interessa è la presenza della zoofilia che, come sappiamo dalla Bibbia letta durante il processo di « scolarizzazione » della coppia, costituisce la violazione di un tabù²². Il rapporto con un animale, contrario alle norme sociali, fa della bambina la vittima di un comportamento persecutorio da parte della comunità. Tutti quelli che hanno peccato – in questo caso un peccato della carne –

²⁰ Anche se non è veramente per pudore che la proposta della bambina manca della brutale precisione che caratterizzerà tutte le altre scene a contenuto sessuale.

²¹ Aspetto che rivela il carattere *statico* del personaggio di Bec-de-Lièvre.

²² « Cum omni pecore non coibis nec maculaberis cum eo mulier non subcumbet iumento nec miscebitur ei quia scelus est » (*Lev.*, 18, 23).

sono messi al bando²³. Georges Bataille illustra come il « passage de l'animal à l'homme » si sia verificato attraverso l'imposizione di alcuni *interdits*, riguardanti la *sexualité* e la *mort*²⁴. Notiamo del resto la singolarità di tutti questi *interdits* che fanno de *Le Grand Cahier* un vero « catalogue » di *transgressions*, dove la norma sembra essere « l'interdit de l'interdit ». Ancora una volta, dunque, l'erotismo presentato da Agota Kristof deve essere interrogato secondo la formula : « L'érotisme en son ensemble est infraction à la règle des interdits »²⁵. Questo rapporto con il cane è però essenzialmente dovuto alla mancanza di contatti umani di Bec-de-Lièvre. La sessualità animale che caratterizza il suo personaggio trova del resto una corrispondenza tanto nella sporcizia e nella trascuratezza della sua casa (p. 34) quanto nel suo ripugnante aspetto fisico (p. 35). La casa diventa un attante del *récit* : è il luogo dove si compie lo stupro, è il luogo dove morirà la madre. Gli occhi della bambina rivelano la bestialità oscura nella quale essa vive (« Vous avez vu mes yeux ? Le matin, quand je me réveille, mes cils sont collés, mes yeux sont pleins de pus »). Chiusi alla luce del sole, simbolo di vita, questi occhi danno l'impressione di anticipare la morte violenta della protagonista²⁶. Rifiutata da tutti, Bec-de-Lièvre afferma : « Il n'y a que les bêtes qui m'aiment » (p. 40). In realtà, si può supporre che la bambina provi vergogna per la connotazione “colpevole” del suo gesto. Ciò che le resta da fare è chiedere quel segreto che è « la condition de l'activité sexuelle, comme il est celle de l'accomplissement des besoins naturels »²⁷. I gemelli reagiscono rassicurando la

²³ « Omnis anima quae fecerit de abominationibus his quippiam peribit de medio populi sui » (*Lev.*, 18, 29).

²⁴ Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, in *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Gallimard, 1976 (1951), p. 52.

²⁵ Georges Bataille, *L'Érotisme*, cit., p. 95.

²⁶ « Lucerna corporis est oculus si fuerit oculus tuus simplex totum corpus tuum lucidum erit si autem oculus tuus nequam fuerit totum corpus tuum tenebrosum erit si ergo lumen quod in te est tenebrae sunt tenebrae quantae erunt » (*Mt.*, 6, 22-23).

²⁷ Georges Bataille, *L'Histoire...*, cit., p.52.

bambina, senza alcuna condanna : « Nous t'avons vue jouer avec notre chien. [...] Et nous te permettons de jouer avec notre chien tant que tu veux » (p. 40). L'accento è messo sull'aspetto del gioco, quasi ad attribuirgli una funzione di difesa dei più deboli.

La prima esperienza sessuale dei gemelli (cap. « Le bain ») passa attraverso due momenti : (S1) descrizione del bagno ; (S2) realizzazione dell'atto sessuale. Proposto dal personaggio della fantesca, questo bagno (S1) comporta delle implicazioni più o meno simboliche. In primo luogo, constatiamo che esso rappresenta per i due bambini un ritorno all'infanzia. In secondo luogo, in quanto rito di purificazione, esso preannuncia una nuova tappa della loro « rinascita ». La scena richiama quanto era raccontato ne « La saleté » (A) : « Chez nous, à la Grande Ville, notre Mère nous lavait souvent. Sous la douche ou dans la baignoire. [...] Chez Grand-Mère, il est impossible de se laver. Il n'y a pas de salle de bains » (p. 20). Ora, se accettiamo la germinazione tra il momento del bagno attuale (S1) e quello del passato (A), e se ci ricordiamo di quanto sostenuto a proposito dell'abbandono delle comodità dopo l'arrivo nella « Petite Ville », potremmo infine effettuare un'ulteriore associazione : da quando la madre non è più con loro, il suo ruolo, rifiutato dalla nonna, è assunto dalla fantesca²⁸. Poiché questa sovrapposizione di ruoli comporta un pericolo di incesto²⁹, la punizione per averne infranto il tabù è rappresentata dalla morte della donna, che costi-

²⁸ Questo bagno (S1) comporta un recupero di alcuni aspetti piacevoli della vita precedente. Il raffronto delle azioni della madre con quelle della fantesca parla chiaro. Da A a S1 le azioni si ripetono in maniera identica. Del resto, è la stessa fantesca a suggerire questa interpretazione. Simile identificazione « mère/servante » sembra essere sostenuta anche da un altro personaggio, il poliziotto, nel capitolo « L'interrogatoire ». Il tema della *mise à l'écart* dei gemelli durante l'« infanzia » costituisce un *topos* della « storia » gemellare. Cf. Jean-Claude Pons – René Frydman, *Les jumeaux*, Paris, P.U.F. (coll. Que sais-je ?), 1998 (1994), capp. VII-IX.

²⁹ « Turpitudinem patris et turpitudinem matris tuae non discoperies mater tua est non revelabis turpitudinem eius » (*Lev.*, 18, 7).

tuisce un impedimento definitivo alla riproposizione dello stesso atto, la violazione del divieto del corpo materno (« Vous reviendrez tous les samedis pour vous baigner », aveva detto la fantesca).

La valenza rituale del bagno (S1) è confermata dal fatto che, una volta pulito, il corpo dei gemelli è pronto all'iniziazione sessuale (S2)³⁰. Se la nudità, dunque, comporta un'apertura agli altri, il rifiuto dei fratelli confermerebbe ulteriormente quanto aveva percepito Bataille : « l'action décisive est la mise à nu. La nudité s'oppose à l'état fermé »³¹. Prima di entrare nella vasca – anticipazione dell'esperienza amorosa – i due giovani narratori osservano la fantesca e si soffermano su un suo attributo fisico : i peli. Il tema dei peli è frequente nel romanzo : compariva anche nella descrizione di Bec-de-Lièvre e sarà presente in quella dell'ufficiale straniero ; quindi ricorre in tutta l'opera narrativa di Agota Kristof³². Come scrive Jacques Chessex, discepolo fedele di Bataille, « les poils, c'est la sauvagerie. Ils installent le scandale originel au bas de ce ventre poli, le fumet de bête, la mémoire première de la race »³³. L'accostamento tra la fantesca e la bambina ci permette di intravedere altre analogie riguardanti la sessualità. In B, Bec-de-Lièvre aveva succhiato la mammella della capra mostrandosi subito dopo desiderosa di sostituire « le pis » con i(l) pene(i) dei gemelli. In S2, la situazione è capovolta da un punto di vista strettamente “tecnico”, ma identica per quanto riguarda il suo contenuto ; la narrazione è precisa nella sua formulazione : dapprincipio la fantesca « suce [leurs] sexes », poi « elle tire [leurs] têtes vers ses seins ». Da un punto di vista fisico, la corrispondenza tra il seno e i(l) pene(i) si indirizza sulla presenza

³⁰ La descrizione di S2 segue lo stesso schema di proposta-rifiuto-distacco che abbiamo analizzato nel primo episodio di *Bec-de-Lièvre* (B).

³¹ *L'Erotisme*, cit., p. 23.

³² Nella *P.*, Mathias sogna più volte una tigre dai « poils soyeux » (p. 264), e nel *TM*. uno dei due gemelli sogna un puma, « un animal splendide, beige et doré, dont les poils soyeux brillent sous le soleil brillant » (p. 348). Un sogno simile in *Hier*, quando Sandor sostiene che « [s]es mains pendantes ont senti avec effroi les poils soyeux et doux du tigre » (p. 9).

³³ *Carabas (récit)*, Paris, Grasset, 1971, pp. 142-143.

del latte/sperma : « Je leur donnerai à boire du bon lait bien sucré ». Potremmo aggiungere che l’azione dei gemelli (« Nous en suçons les bouts roses devenus très durs ») segna anche, per il suo carattere infantile, un vero salto all’indietro nella memoria ; è per questo che la scena è avvolta in un’atmosfera rassicurante, necessaria all’iniziazione sessuale dei suoi protagonisti.

Nous faisons notre exercice d’immobilité dans le jardin. [...] L’officier est assis, torse nu, les yeux fermés, sur le banc devant sa chambre, la tête appuyée contre le mur blanc, en plein soleil. Soudain, il vient vers nous ; il nous parle, mais nous ne répondons pas, nous ne le regardons pas. Il retourne sur son banc (p. 86).

In seguito si mette in scena una sessualità in cui il godimento è spettacolarmente ottenuto attraverso il dolore. Coinvolti in un rapporto sadomasochista, i due bambini mettono i piedi nel territorio del proibito « permesso agli adulti ». Riprendendo la descrizione delle perversioni data da Jean-Paul Sartre³⁴, si riconosce che Agota Kristof ha mostrato un rapporto « perverso », se intendiamo per perversione ogni amore che non è vissuto con reciprocità, dove il corpo non si trascende nell’altro. Tutto rientra nella domanda : in che cosa la guerra è responsabile di questa violenza generale ? Se stabiliamo un’equazione in cui il sadomasochismo sta al sesso come la guerra sta alla vita civile, ne concludiamo che il rapporto eterosessuale tra la fantesca e l’attendente (come quello tra la cugina e l’innamorato) perde ogni connotazione eccitante (abituale, esso sembra mancare di “interesse”), mentre il primo rapporto con l’ufficiale, sessualità allo stato puro, corrisponde esattamente al fine ultimo delle esperienze sessuali : la profanazione, l’empietà (Bataille). Rispettando a un tempo l’ordine rigoroso che caratterizza non più soltanto la scrittura del *Grand Cahier*, ma anche lo sviluppo di qualunque azione sadomasochista, consideriamo, in primo luogo, il

³⁴ *L’être et le néant. Essai d’ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, cap. « Les relations concrètes avec autrui », pp. 428-503.

meccanismo che dà il *la* all’attrazione dell’ufficiale verso i gemelli. Malgrado la dimensione atemporale di cui è pervaso il romanzo, possiamo riconoscere nella figura dell’ufficiale straniero quella di un ufficiale tedesco durante l’occupazione nazista dell’Ungheria negli ultimi anni della Seconda Guerra mondiale³⁵. Si comprende allora che il testo stesso offre la spiegazione. Nel suo linguaggio scorretto, l’attendente dice : « M. l’officier admiration pour vous. Il trouver vous extraordinaires ». Ammirazione per cosa ? Per la forza di volontà dei bambini, per il rigore con il quale essi si sottopongono a degli esercizi la cui finalità è di « vaincre la douleur, la chaleur, le froid, la faim, tout ce qui fait mal ». Gli eroi incarnano, sotto molteplici aspetti, l’ideale nazista di cui essi stessi sono le prime vittime. Paradossalmente, l’ufficiale non può che rimanere sedotto dalla loro singolare educazione. Il nazismo è feticismo del coraggio, rispetto delle gerarchie, culto della bellezza. E i gemelli soddisfano a pieno tutte queste esigenze. La loro sopportazione del dolore sa di una precisa retorica fasci-nazista.

L’ufficiale rappresenta anche un sostituto paterno che, a differenza del vero padre, accetta la coppia e non cerca di separarla. A prima vista, le due scene del frustino (F) e della minzione (M) sul corpo dell’ufficiale potrebbero erroneamente farci pensare a un cambiamento radicale nella costante indifferenza della coppia : (F) « 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

³⁵ Per un’analisi dettagliata di questo aspetto rinviamo ancora al ns. precedente lavoro. Si veda anche Marie Bornand, « Pour une écriture de l’exil. Ch. Delbo, J. Améry, A. Kristof, A. Volodine », in *L’Histoire dans la littérature (Études réunies par L. Adert et E. Eigenmann)*, (Actes du 2^e Colloque de la relève universitaire suisse en études littéraires, Université de Genève, 6-7 juin 1997), Genève, Librairie Droz S.A., 2000, pp. 97-105. Per una visione generale della relazione storia/sessualità, rinviamo a George L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza, 1996 (1982), con particolare riguardo al cap. I « Virilità e omosessualità » (pp. 25-52) e al cap. VII « Fascismo e sessualità » (pp. 175-206), come all’interessante Michael Rinn, « Le nazi : prince des ombres », *Versants*, 37, 2000, pp. 119-137.

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 » ; (M) « Plus tard, vers le matin, nous voulons nous lever, mais l'officier nous retient. [...] – 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 ». Come abbiamo già notato, non viene mostrata la minima debolezza nel comportamento dei bambini. Essi agiscono da *macchina* sessuale. L'azione si svolge nel più totale rispetto di un ordine superiore : (F) « Il dit un seul mot que, sans connaître sa langue, nous comprenons. Nous frappons » ; (M) « Pissez ! [...] Nous le faisons ». Che i gemelli « n'obéissent jamais aux ordres », non è una contraddizione, poiché, contrariamente a quanto avviene di solito, essi non vanno al di là delle apparenze. Nel frammento F, i due interrompono la loro “punizione” a causa del « cri final, inhumain » dell'uomo e perché « épuisés » ; nel frammento M, dopo aver portato a termine il comune bisogno fisiologico, essi tornano ai lavori quotidiani come se niente fosse. Insomma, F non implica una presa di coscienza ma soltanto un “esaurimento” fisico. In maniera parallela, M non è l'inizio o l'acme di un rapporto sessuale tra adulti consenzienti : nel testo di Agota Kristof viene meno il piacere a due (o a più) per la trasgressione. Manca dunque quel godimento che possiamo invece constatare nel contesto delle ripetute, e man mano sempre più articolate, minzioni dei protagonisti di un *récit* come *Histoire de l'œil* (1967) di Bataille.

La tendenza autodistruttiva dell'ufficiale si riflette sulle sue fantasie di morte. Il colore del sadomasochismo è il nero : stivali, cuoio, croci in metallo su torsi nudi ecc. Ma questa preferenza simbolica l'assimila ancor più al gusto estetico nazista. D'altra parte, il culto della superiorità fisica sembra enunciato nella presentazione « torse nu » dell'ufficiale. È nel capitolo « L'ami de l'officier » che assistiamo a una « proiezione » del masochismo verso l'esterno. Possiamo rileggere le parole dell'amico, « Tu dis ça pour me blesser, pour me faire mal. Tu fais tout pour me tourmenter, pour m'humilier. Un jour, je te tuerai » (p. 92), per comprendere come il masochismo dell'ufficiale sia stato infine sostituito dal sadismo. L'*amitié particu-*

lière (H) che unisce i soldati è mortalmente e maschilmente rinvigorita dalla pistola, la cui voluttuosa e iterata minaccia conferma il carattere di un meccanismo sadomasochista che assume una valenza rituale e teatrale. La costante progressione del gioco sadico, e la relativa eccitazione del desiderio sessuale, convergono nel ricordo dell'amante perduto. Ma, come ormai sappiamo, in mezzo a questo universo di guerra non c'è posto per l'amore. Simile amore proibito, che resta inciso nella mente e che aumenta nel dolore (« *Je ne peux pas vivre sans lui* », afferma l'ufficiale), è subito sostituito da una serie di sospiri affannati, segno manifesto del compimento concreto dell'azione sessuale. È in questo gioco mortale e distruttivo che si esprime la potenzialità erotica e vitale di un desiderio che è in essenza bisogno della carne. La pratica sadomasochista e le fantasie di morte su cui ci siamo soffermati costituiscono un esempio di ciò che Freud definisce « *erotizzazione dell'aggressività* » e soddisfano le esigenze del binomio di eros e thanatos.

Se ne deduce che nei testi di Agota Kristof la sessualità non è separata dal contesto di morte, di cui il “gioco” tra i due ufficiali segnerebbe una prima tappa. « Il reste [...] un rapport entre la mort et l'excitation sexuelle. La vue ou l'imagination du meurtre peuvent donner [...] le désir de la jouissance sexuelle »³⁶, e « la sexualité et la mort ne sont que les moments aigus d'une fête que la nature célèbre avec la multitude inépuisable des êtres, l'un et l'autre ayant le sens du gaspillage illimité auquel la nature procède à l'encontre du désir de durer qui est le propre de chaque être »³⁷. Il trionfo della coppia eros-thanatos si produce però nell'episodio della morte di Béatrice-de-Lièvre (V). « C'est elle qui les a appelés. Elle est sortie sur la route, elle leur a fait signe de venir. Ils étaient douze ou quinze. Et pendant qu'ils lui passaient dessus, elle n'arrêtait pas de crier : – Comme je suis contente, comme je suis contente ! Venez tous, venez, encore un, encore un autre ! – Elle est morte heureuse, baisée à mort » (p. 146). Anche il racconto della madre non lascia spazio al dubbio : questa morte, ottenuta in maniera così volontariamente

³⁶ Georges Bataille, *L'Erotisme*, cit., p. 18.

³⁷ Ivi, p. 64.

estrema, costituisce per la bambina la sola occasione di piacere, eliminando il dolore di una vita nella quale i desideri erano rimasti insoddisfatti³⁸. Con la sua sistematizzazione dell'aspetto erotico e di quello autodistruttivo, essa costituisce uno dei rari momenti di serena e compiuta felicità all'interno del romanzo.

I fatti di erotismo violento e distruttore (F, M, H, V) non hanno inciso sulla sensibilità dei gemelli, che sono rimasti impassibili tanto di fronte al sangue che copriva l'ufficiale e il loro corpo (F) quanto di fronte al cadavere di Bec-de-Lièvre (V), coperto di sangue e di sperma³⁹. D'altra parte, la lotta che i due bambini ingaggiano contro la sporcizia stringe un ulteriore legame tra sessualità e auto-educazione. Il sangue e lo sperma che accomunano l'episodio F al V, l'urina di M, sono dei liquidi che rivelano una mancanza di pulizia contro la quale i gemelli hanno sempre lottato. Essi non tolleravano la sporcizia della casa della nonna, la “vieille sorcière” : « quand elle a besoin d'uriner, elle s'arrête où elle se trouve, écarte les jambes et pissoit par terre sous ses jupes » (p. 14) ; quando, quasi alla fine del romanzo, Grand-Mère si ammala, i gemelli la spogliano, la lavano e la rivestono con indumenti puliti, tentativo peraltro fallimentare perché, guarita, la donna getterà i nuovi vestiti (pp. 156-157). Questa preoccupazione di preservare fisicamente la dignità della malata va di pari passo con la lotta contro la malattia e la sofferenza. L'igiene diventa per loro, in un certo senso, un nuovo imperativo : è con il denaro guadagnato nelle taverne della « Petite Ville » che i gemelli comprano subito il necessario per lavarsi. Insomma, la sporcizia è sempre legata a qualcosa di spiacevole, persino di disgustoso, e i due

³⁸ Alla nera luce di questo “sacrificio”, comprendiamo meglio le affermazioni di Pasi circa la comunicazione in Bataille : « Dalla santa alla prostituta, dall'attrazione alla repulsione e viceversa ; ancora dalla sofferenza più atroce alla gioia estatica che provoca, in un cortocircuito vertiginoso, l'allacciamento simultaneo degli opposti in cui entrambi escono esaltati. [...] È come se, “sadianamente”, l'eccesso del dolore potesse dischiudere il vertice del godimento e la vita trovasse la sua massima accensione alle soglie della morte » (Carlo Pasi, *La comunicazione...*, cit., pp. 170-171).

³⁹ Georges Bataille, *L'Erotisme*, cit., p. 56 : « De lui-même le sang est signe de violence ».

bambini non sono in grado di tollerarla. Essi devono pulirla, cancellarla, dimenticarla. Ma, accanto a questi liquidi e secrezioni corporali un altro elemento sembra minare il loro rigoroso distacco : il cadavere in quanto corpo in decomposizione. « Le moment de l'extrême angoisse demeure lié à la phase de décomposition : les os blanchis n'ont plus l'aspect intolérable des chairs corrompues, dont la vermine se nourrit. [...] Ces os [...] introduisent un premier aspect décent – solennel et supportable – de la mort, cet aspect est encore angoissant, mais sans l'excès de virulence active de la pourriture », scrive Bataille⁴⁰. Questa « pourriture » è contraria ai principi di pulizia che i fratelli hanno deciso di rispettare⁴¹. Quando arrivano nel “Camp de transit” e scoprono la prova del sadico sterminio di popoli compiuto dai nazisti, i gemelli vomitano (p. 135), *écaurement* che segna la presa di coscienza della *décomposition* legata alla morte. È il solo momento in cui i due giovani imperturbabili restano scioccati. Persino davanti al corpo straziato della madre, essi si mostrano tranquilli : « Nous regardons notre Mère. Ses boyaux lui sortent du ventre. Elle est rouge partout. Le bébé aussi. La tête de notre Mère pend dans le trou qu'a creusé l'obus. Ses yeux sont ouverts et encore mouillés de larmes » (p. 138). I gemelli hanno vinto l'orrore dell'*aspect affreux* di quelle che Bataille definiva *matières mouvantes, fétides et tièdes*.

3. La letteratura contemporanea è ricca di “amori” gemellari di tipo carnale⁴². Nel tentativo di costruirsi un’armatura unica capace di

⁴⁰ Ivi, p. 59.

⁴¹ Se essi hanno in orrore la decomposizione del cadavere, al contrario non temono « les os blanchi ». La passione per gli scheletri era presente in un altro racconto di Géza Csáth, « Padre e figlio » (1908), in *op. cit.*, pp. 102-107.

⁴² Si pensi a *Sangue welsungo* di Th. Mann, a *Le Nœud* di S. Corinna Bille, a *Les Météores* di M. Tournier, a *Sulla collina nera* di B. Chatwin, a *I due gemelli* di G. Pressburger ; si possono aggiungere le relazioni fra i gemelli « virtuali » ma indissolubili di *Amras* di Th. Bernhard, di *Anna, Soror...* di M. Yourcenar, dell'*Uomo senza qualità* di R. Musil. Per l’aspetto « éminemment érotique » dell’immagine dei gemelli, si veda *Dictionnaire des mythes littéraires (sous la direction du Professeur Pierre Brunel)*, nouvelle édition augmentée, Paris,

contenerli e di proteggerli dalla sofferenza, i gemelli di Agota Kristof non hanno considerato quanto questa protezione avrebbe finito per renderli insensibili al contatto fisico con gli altri corpi. Si potrebbe sostenere che tale passività sia dovuta alla loro giovane età; ma ciò significherebbe dimenticare l'aspetto più importante del loro carattere⁴³. Anche se, sulla base di Bataille, sappiamo che « la communication profonde veut le silence », non è casuale che l'eventualità di un incesto fra i due fratelli sia taciuta da parte di una scrittrice che sembra voler esaurire, catalogandoli, tutta la casistica delle esperienze sessuali⁴⁴. Non cercheremo di risolvere questo nodo in maniera diretta ; piuttosto avanzeremo due ordini di argomenti che dimostreranno l'assoluta letterarietà di questi due *êtres de papier*. Ne *Les Météores* di Michel Tournier « la cellule gémellaire doit en toute justice plier ses membres – sinon le reste de l'humanité – à son ordre intime »⁴⁵. Ma l'accostamento dei due romanzi permette di constatare quanto il tema del doppio venga trattato dai due autori in modo profondamente diverso⁴⁶.

éditions du Rocher/Jean-Paul Bertrand éditeur, 1988, a.v. « Gémeaux : quadratures et syzigies ».

⁴³ Che i due bambini debbano essere considerati degli adulti, e che siano dunque estranei ad ogni problematica infantile, è un aspetto che dovrebbe ormai risultare evidente. Per quanto essi siano piccoli, i gemelli hanno dei talenti eccezionali : alla loro capacità d'espressione orale e scritta, dobbiamo aggiungere le loro doti teatrali. Poiché essi, di fronte alle persone, vogliono mostrarsi « des hommes sérieux », è probabile che a questa « inaction sexuelle » corrisponda una, almeno metaforica, autosoddisfazione erotica.

⁴⁴ Sul tema del “segreto” in letteratura, cf. il num. monografico « Littérature et secret », *Versants*, 2, hiver 1981-1982.

⁴⁵ Michel Tournier, *Les Météores*, cit., p. 449.

⁴⁶ Vedi Angela Guidotti, *Specchiati sembianti : il tema dei gemelli nella letteratura*, Milano, Franco Angeli, 1992, e Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998. Si veda anche Hélène Müller, « Les jumeaux, mythe et modernité. Le motif des jumeaux dans la “Petite Fadette”, chez M. Tournier et A. Kristof », in *George Sand au-delà de l'identique*, (Actes du XIII^e Colloque international de Hannover, luglio 1997), pp. 175-198.

È la madre dei protagonisti ad informarci che i suoi figli sono « deux. Deux garçons » (p. 10) ; ed è sempre lei a sostenere : « ils ne font qu'une seule et même personne » (p. 28). Simile unicità gemellare è largamente esemplificata anche ne *Les Météores* : i due gemelli, Jean e Paul, sono indicati con il nome composto di Jean-Paul e si esprimono alla prima persona singolare : « Jean-Paul se dresse sur son séant et dit : "J'ai faim" »⁴⁷. Questa volta l'unione è perfettamente realizzata, dato che i fratelli parlano individualmente e arrivano ad avanzare opinioni personali ed opposte sulla loro coppia. Nella scena del bagno con la fantesca, pur apprendendo l'abituale identità d'azione alla prima persona plurale (« Nous ne bougeons pas » ; « Nous nous déshabillons et nous entrons dans le bain ensemble » ; « Nous sommes assis sur un banc »), i fratelli sono e restano due, anche se in seguito sceglieranno di presentarsi tramite un *nous* collettivo per esprimere la loro perfetta uguaglianza e specularità : « Il y a assez de place pour nous deux », e « elle [la fantesca] est maintenant assise entre nous deux ». L'identica dualità in oggetto esige la precisione della fantesca, « C'est toi, ou c'est toi ? », la quale in seguito si rivolgerà loro al plurale : « Allez, déshabillez-vous ! » Nell'incontro tra i gemelli e l'attendente, compare un altro elemento : rientrando a casa ubriaco, e trovando i gemelli addormentati, questi esclama in un primo momento : « Deux vous êtes ou moi trop boire ? », quindi ride. Una situazione simile si presenta anche ne *Les Météores*, in quanto l'apparizione improvvisa di due persone identiche genera una reazione di stupore e di incredulità : « Ce triste manège qui se répétait avec chaque visiteur, commençait par des exclamations de surprise provoquées par notre ressemblance et se prolongeait par le jeu des comparaisons, des substitutions, des confusions »⁴⁸.

Ne *Le Grand Cahier*, d'altronde, la narrazione non fa mai riferimento ai nomi dei gemelli. Se è vero che l'indicazione del

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁸ Ivi, p. 164. Su questa problematica, cf. in partic. René Zazzo, *Le paradoxe des jumeaux. Précedé d'un dialogue avec Michel Tournier*, Paris, Stock/Laurence Pernoud, 1984 : « Un couple de jumeaux vrais est tout à la fois, ou selon mon humeur, risible et troublant », p. 83.

protagonista di un testo letterario attraverso la sua semplice iniziale denota « un puissant facteur de dépersonnalisation, de désindividualisation, de déréalisation »⁴⁹, è ancor più evidente che non menzionarlo affatto diventa sinonimo della più grande volontà di spersonalizzazione dell'individuo, facendogli acquisire una “dimensione” assoluta. Del tutto identici fisicamente, e non riconoscibili per mezzo di nomi diversi, i due gemelli diventano così una sola entità. René Zazzo sostiene : « Les jumeaux vrais sont *le même individu en deux exemplaires*. Eh bien non ! Ce sont deux individus différents »⁵⁰. Il *paradoxe* al quale egli si riferisce nel titolo del suo studio è che « les jumeaux, génétiquement identiques, ne sont pas identiques psychologiquement »⁵¹. Ma se Michel Tournier assume il *paradoxe*, Agota Kristof, che mette in scena un'identità gemellare assoluta (quasi un solo essere raddoppiato), ci fa assistere al processo inverso⁵². « Les deux jumeaux du roman ont peu de points communs avec la problématique des jumeaux humains. [...] Dans la fiction des jumeaux d'Agota Kristof, il s'agit d'un seul être dédoublé, comme obtenu par clonage » scrive giustamente Hélène Vexliard⁵³. Manifestazione esplicita e bifronte del contrasto tra verità e menzogna, essi possono

⁴⁹ Jean-Yves Tadié, *Le roman au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990, p. 66.

⁵⁰ René Zazzo, *Le paradoxe...*, cit., p. 77. Il corsivo è dell'autore.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Ne *Les Météores*, Jean scrive : « La cellule gémellaire se veut intemporelle, et donc incréée tout autant qu'éternelle, et elle récuse de toutes ses forces les prétentions géniteuses qui peuvent s'élever à son endroit » (*op. cit.*, p. 464). Nella loro massima autosufficienza, i gemelli di Tournier si privano persino delle « prétentions géniteuses » : Paul avrebbe usurpato – sempre secondo la visione di Jean – il ruolo del padre, imponendo al fratello le proprie decisioni. Un simile rapporto superiore-inferiore, conseguenza della « récusation » in oggetto, non è presente nel nostro romanzo, dove assistiamo invece al rifiuto dei genitori. I membri della coppia gemellare non hanno bisogno di andare a cercare gli altri per creare una nuova coppia. Il legame che, dalla loro nascita, fa di loro due esseri del tutto identici supera in forza e in intimità ogni unione, anche quella del matrimonio.

⁵³ « Sous l'emprise... », in *op. cit.*, pp. 93-94.

invertirsi e sostituirsi senza che la realtà dei fatti cambi di un minimo⁵⁴.

Già nel dialogo tra la madre e il padre, emergeva la difficile necessità di dividere la coppia gemellare. La madre osservava : « Je les connais. Ils ne font qu'une seule et même personne » ; e il padre replicava : « Justement, 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. Oui, ils m'inquiètent. Ils sont bizarres. On ne sait jamais ce qu'ils peuvent penser. Ils sont trop avancés pour leur âge. Ils savent trop de choses ». Nel romanzo di Tournier, uno dei gemelli sostiene che « l'homme n'est pas fait pour la gémellité »⁵⁵ ; in Agota Kristof, la madre vede bene la difficoltà di una tale relazione (« les jumeaux posent toujours des problèmes ») ma malgrado ciò è convinta che « ce n'est pas un drame » e che « tout s'arrangera », quasi sedotta dall'idea di “confondere” i due figli in un solo bambino. Al contrario, il « Simulateurs ! » del padre parla chiaro, come d'altronde l'immediato « Bientôt, il part au front » dei figli. Oppostosi al desiderio dei gemelli, l'uomo è subito punito : la guerra, e la prospettiva di morte che implica, diventa il mezzo per rinviare un ostacolo. « Oui, il y a un moyen de traverser la frontière : c'est de faire passer quelqu'un devant soi ». Il padre è la sola figura che si presenta loro davanti quando hanno infine deciso di separarsi⁵⁶. La coppia kristoffiana non

⁵⁴ La mitologia sull'origine divina dei gemelli, oltre ad avere attribuito loro poteri magici, li ha spesso legati a un'idea dell'anima come doppio dell'individuo. Cf. Otto Rank, « La conception dualiste de l'âme et le culte des jumeaux », in *Don Juan et le double*, Paris, Payot (coll. Petite Bibliothèque Payot), 1973, pp. 89-104. Interessante sarebbe anche un confronto con il tema dei bambini « nati con la camicia » (cioè involti nella membrana amniotica), per il quale si rinvia a Carlo Ginzburg, *I benandanti : stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi (coll. PBE Nuova serie. Storia e geografia 146), 1996 e 2002 (1966).

⁵⁵ *Les Météores*, cit., p. 163.

⁵⁶ Anche secondo Hélène Vexliard il padre non è altro che una semplice « marionnette utilitaire brutalement sortie d'on ne sait quelle boîte pour se faire soudainement exploser » (« Sous l'emprise... », in *op. cit.*, p. 90).

ha bisogno degli altri perché all'interno della cellula gemellare l'altro non è l'opposto ma il doppio. Ne *Les Météores*, tuttavia, era presente una « autosuffisance sexuelle » : Paul, difensore dell'intimità gemellare – e per questo più vicino alla coppia di Agota Kristof – scrive sul proprio diario che « *quand on a connu l'intimité gémellaire, toute autre intimité ne peut être ressentie que comme une dégoûtante promiscuité* »⁵⁷ ; anche le parole di Jean parlano di « communion séminale »⁵⁸. I due gemelli di Michel Tournier hanno dei rapporti sessuali reciproci e utilizzano un'espressione in codice per indicarli : « Bep, tu joues ? » (p. 273)⁵⁹. La loro condizione psichica è molto complessa e profonda : Jean desidera la rottura della « cellule gémellaire », che considera « un esclavage » (p. 273), « le contraire de l'existence » (p. 274) e una « cage » (p. 277)⁶⁰.

Nel romanzo di Agota Kristof, malgrado il legame indissolubile che unisce i fratelli sia alla base delle loro azioni e reazioni, non si fa mai riferimento a implicazioni sessuali. Al sesso presentato ne *Le Grand Cahier* manca la « force centrifuge »⁶¹ che spinge violentemente l'individuo « vers [s]on lointain »⁶². Ma i due *frères-pareils* non arrivano neppure ad esprimere ciò che possiamo definire « force

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 265. Il corsivo è dell'autore.

⁵⁸ Ivi, p. 279. Per un reale corrispettivo di ciò che è definibile come « autoerotismo a due », vedi in partic. René Zazzo, *Le paradoxe...*, cit., p. 186.

⁵⁹ La psicanalisi insegna che nelle differenti fasi dello sviluppo, un momento molto importante è costituito dalla fase dell'autoerotismo. In una coppia di gemelli « ce qui est masturbation solitaire pour l'enfant singulier devient alors masturbation double et donc une relation sexuelle », ivi, p. 62.

⁶⁰ Michel Tournier si ispira del resto a un fatto realmente accaduto (ivi, p. 48). Secondo la definizione di Georges Bataille : « S'il [l'«erotismo dei cuori»] se sépare en apparence de la matérialité de l'érotisme des corps, il en procède en ce qu'il n'en est souvent qu'un aspect stabilisé par l'affection réciproque des amants », in *L'Érotisme*, cit., p. 25.

⁶¹ Georges Bataille, *L'Histoire...*, cit., p. 34 : « Le principe du *don* animant le mouvement de l'activité générale se retrouve à la base de l'activité sexuelle. C'est vrai de sa forme la plus simple : physiquement, l'acte sexuel est le don d'une énergie exubérante ». Il corsivo è dell'autore.

⁶² Michel Tournier, *Les Météores*, cit., p. 333.

centripète ». Anche se la separazione conclusiva può rivelarsi come un'affermazione della « force centrifuge », la « force centripète », fino a quel momento non espressa (o per lo meno passata sotto silenzio), prenderà il sopravvento nei romanzi posteriori. Per i due fratelli « la douleur de la séparation », il fatto che la « force centripète » domini sulla forza « centrifuge », rende impossibile ogni rapporto amoroso “normale”, come la formazione di una famiglia. Ciascuno vivrà solo nell'attesa del ritorno dell'altro : « Vous pensez qu'il est mort, n'est-ce pas ? Mais Claus n'est pas mort. Il est vivant et il reviendra » (P., p. 250). « Mais suis-je vraiment seul ? », esclama Paul de *Les Météores*. Agota Kristof ha trovato una risposta nella creazione del « grand cahier », emblema di un legame che – come per i protagonisti di *Amras* – sembra diventare sempre più saldo dopo il loro distacco. Il suo contenuto, come l'*éolien* di Jean e Paul (o, meglio, Jean-Paul), costituisce dunque un « dialogue absolu, parce que impossible à faire partager à un tiers, dialogue de silences, non de paroles. [...] Chacun de ses mots et des ses silences s'enracinait dans la masse viscérale commune où nous nous confondions. Langage sans diffusion, sans rayonnement, concentré de ce qu'il y avait en nous de plus personnel et de plus secret »⁶³.

Per concludere, di fronte a uno stato di natura corrotto, la coppia gemellare ha deciso di ribellarsi secondo la propria natura. In un primo tempo, i protagonisti, dedicandosi alla fatica del lavoro, sono rientrati in possesso della sicurezza perduta a seguito dell'abbandono del mondo familiare. In termini freudiani, potremmo dire che i fratelli hanno “cancellato” la loro fantasia e mantenuto saldo il principio di realtà, all'interno di una realtà che è modificata per sempre. Quindi, il deliberato e prezioso cambiamento, che trova espressione nel trionfo di una sessualità dalle nette pulsioni sadomasochiste e che immobilizza il corpo dei gemelli nel ruolo di marionette sessuali. Agota Kristof è giunta, con questo suo primo romanzo, a un capovolgimento e a un paradosso : la coppia è un modo di essere

⁶³ Ivi, p. 183.

necessario ai due gemelli per trovarsi e comunicare, ma anche un legame da sciogliere per poter condurre un'esistenza autonoma⁶⁴. Il rigore con il quale i fratelli si sottopongono all'atto sessuale li rende « voyant[s] par un long, immense et raisonné épuisement de la réalité »⁶⁵. Questa operazione di esaurimento della realtà conduce ad una vegganza che si esprime tramite un linguaggio improntato alla più assoluta purezza stilistica. Nell'universo – della parola e dell'azione – di Agota Kristof, l'ordinata ed energica visione della sessualità è specchio dell'inumanità della guerra. Perseverando nel supplizio, i gemelli torturano senza piacere. Le ferite che inondano di sangue il corpo dell'ufficiale torturatore si trasformano in un'atroce riflessione sulle ingiustizie del mondo contemporaneo, presa di coscienza che senz'altro vede un suo inizio letterario nelle ancora troppo poco conosciute *pièces* teatrali dell'autrice. Ci dobbiamo chiedere allora se la « mise en écriture / mise en scène » di una sessualità insistentemente violenta sia una soluzione per esaltare l'effetto di straniamento proprio del romanzo e per rafforzarne al contempo il valore di condanna del totalitarismo.

Riccardo BENEDETTINI
Università di Pisa

⁶⁴ Bernard Noël ha scritto : « Après le règne du Je, il va bien falloir que vienne le règne du Nous, dont le couple exprime déjà la nostalgie. Je voudrais perdre dès maintenant mon nom ; je voudrais que commence cette entreprise collective », in *Le château de Cène (suivi de Le château de Hors, L'outrage aux mots, La pornographie)*, Paris, Gallimard (coll. L'Imaginaire), 1990 (1969), p. 86.

⁶⁵ Ivi, p. 114.

