

| | |
|---------------------|--|
| 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: | 51 (2006) |
| Artikel: | Il teatro di Agota Kristof |
| Autor: | Benedettini, Riccardo |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-269892 |

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: 16.01.2026

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

IL TEATRO DI AGOTA KRISTOF

« *Voi piangerete e vi rattristerete, ma il mondo si rallegrerà.
Voi sarete afflitti, ma la vostra afflizione si cambierà in gioia.
La donna, quando partorisce, è afflitta, perché è giunta la sua ora;
ma quando ha dato alla luce il bambino,
non si ricorda più dell'afflizione per la gioia che è venuto al mondo
un uomo »*

Vangelo di Giovanni, 16, 20-21

Le nove *pièces* teatrali di Agota Kristof, tutte composte in Svizzera negli anni 1970-1980, contengono già gli spunti narrativi che andranno a costruire il sistema immaginativo dei più celebri romanzi posteriori. In esse si trova una reazione meditata alle esperienze della Rivoluzione ungherese, della fuga in Svizzera, insieme con un tentativo di inquadrarle in un'ottica di distaccata testimonianza. Bisogna aggiungervi il ricorso all'umorismo nero per affrontare le rovine e i terrore della Storia.

Sei *pièces* sono state pubblicate in Francia: *John et Joe* (scritta a Neuchâtel, 1972), *La Clé de l'ascenseur* (Cortaillod, 1977), *Un Rat qui passe* (Neuchâtel, 1984, v.o. 1972), *L'Heure grise ou le dernier client* (Neuchâtel, 1984, v.o. 1975), *L'Épidémie* (Neuchâtel, 1983, v.o. 1975), *Le Monstre* (non abbiamo indicazioni circa il luogo e la data di stesura)¹. Tre sono rimaste inedite: *Il faut avoir peur des étoiles* (Cortaillod, 1977), *L'Expiation* (Neuchâtel, 1982) e *La Route*

¹ Le prime quattro sono ora riunite nel volume Agota Kristof, *L'Heure grise et autres pièces. Théâtre*, Paris, Seuil, 1998; *L'Épidémie* e *Un Rat qui passe* sono pubblicate nel 1993 da Amiot-Lenganey nella collezione « Théâtre ». *Le Monstre* è edito sulla *Nouvelle Revue Française*, 534-535, « Les Imaginaires du théâtre », dossier réalisé par Jean-Claude et Sophie-Justine Lieber, Paris, Gallimard, 1997.

(mancano dati sulla redazione)². Sulla base delle interviste, sappiamo che Agota Kristof non è vaga riguardo a questi testi. Essi sono stati scritti in risposta ai lunghi anni di silenzio e di « analfabetismo » che hanno caratterizzato il primo quindicennio della sua vita di profuga nella Svizzera francofona. Il motivo di tale scelta è, a suo avviso, evidente: l'opera teatrale, realizzata prevalentemente attraverso la stesura di discorsi, è più facile da scrivere per chi usa una lingua diversa da quella madre³. La Kristof riprende le immagini e le parole del suo ambiente e riversa sulla pagina il vocabolario appreso di giorno in giorno. La conoscenza di registi, la collaborazione con studenti di scuole di teatro, nonché le « letture » radiofoniche, sono conferma della positiva esperienza di integrazione della scrittrice, socializzazione che accentua la presa di coscienza del passato, come conferma la decisione di utilizzare inizialmente in radio lo pseudonimo Zaïk, nome a un tempo di un prigioniero (non colpevole) di *Un Rat...*

Muovendo anche dalle considerazioni biografiche di Agota Kristof, che non impediscono al critico letterario di cogliervi utili informazioni, noi vorremmo avanzare qui una presentazione di questi testi scritti per il teatro. La scrittrice legge ripetutamente Fëdor M. Dostoevskij e con uguale passione si avvicina a Georges Bataille. Come avremo modo di osservare, le idee di questi scrittori penetrano nel « rivoluzionario » universo kristoffiano: Dio esiste? Che senso ha la sofferenza umana? Le vittime e i carnefici si identificano con Cristo morto sulla croce? Un tema ricorrente è l'epidemia di suicidi che

² È stato possibile studiare questi testi, per i quali è da augurarsi una prossima pubblicazione, attraverso l'utilizzazione del dattiloscritto originale, la cui copia ci è stata messa a disposizione da Mme Mireille Reissoulet (delle Éditions du Seuil), alla quale va la nostra più sincera gratitudine.

³ Rinviamo, fra le numerose interviste a Agota Kristof, a quelle di: Enrico Lombardi, « L'importante è scrivere. Incontro con Agota Kristof », *Linea d'ombra*, 43, novembre 1989, pp. 62-64; Colette Sarrey-Strack, « Kristof, écrivain étrangère de langue française », *lendemains*, XIX, 1994, pp. 182-190. Si veda inoltre il ns. incontro con l'autrice, in « La passione di Agota », *Diario*, della settimana dal 27 luglio al 2 agosto 2001, pp. 88-91.

colpisce i profughi. La religione quale consolazione offre? Essa si rivela un sogno, cioè una menzogna a se stessi e agli altri uomini. Come Dostoevskij, probabilmente anche la Kristof è convinta del legame tra realtà contemporanea (l'attualità) e scrittura. E se così è, la comunicazione non comporta forse una ridefinizione della scrittura, costretta a muoversi nelle zone dell'« impossibile » (Bataille)? A partire dal teatro, avvio di una « evoluzione » che conduce ai romanzi, Agota Kristof esorcizza i propri demoni e ci induce a pensare la letteratura secondo una modalità escatologica.

Il presente lavoro è articolato in due sezioni. Nella prima vengono esaminati i caratteri peculiari della comunicazione teatrale. Si vedrà che questo teatro non si basa su un sistema modellizzante del tutto diverso da quello della successiva prima opera narrativa dell'autrice, *Le Grand Cahier* (1986), che considereremo inoltre spesso per confronti relativi soprattutto al senso straniante della distanza⁴. O, meglio: la narrazione autodiegetica (alla prima persona plurale) del romanzo non si allontana molto dalla semiotica teatrale. Di fatto, tutta l'opera kristoffiana non fa che sviluppare un *dessein préétabli* – espressione da intendersi non « comme concept intellectuel, mais comme forme ou appel de forme », nel senso di Paul Claudel ricordato da Jean Rousset. Quindi passeremo alla descrizione di alcune « situazioni-tipo » delle *pièces*, dando particolare rilievo 1. alla componente storica, e 2. al gioco tra realtà e menzogna. La « linea di condotta » (Brecht) di questo teatro « critico » permette alla scrittrice di dire una « particella di verità » senza, in maniera paradossale, aver voluto rendere conto di come stanno effettivamente le cose. Rivelato l'aspetto catastrofico del mondo, la scrittura, ispirata

⁴ Per i rinvii ai romanzi di Agota Kristof faremo riferimento ai volumi: *Le Grand Cahier – La Preuve – Le Troisième Mensonge. Romans*, Paris, Seuil, 1991, e *Hier. Roman*, Paris, Seuil, 1995. L'effetto di straniamento è cardine fondamentale nell'estetica della scrittrice. A questo proposito si veda, di chi scrive, « *Le Grand Cahier* di Agota Kristof fra storia e romanzo », *Il Confronto letterario*, 38, 2002 – II, anno XIX – Nuova serie, pp. 619-638.

(d)ai fatti degli uomini, favorisce una riflessione sulla contemporanea – ma già evangelica – trasformazione dell’istante e il suo orrore.

1. Princìpi di una scrittura teatrale

Mettendo a confronto quattro livelli di analisi (modello narrativo; fabula; intreccio; discorso), Cesare Segre fa emergere che ai « primi due livelli l’opera teatrale non si differenzia da quella narrativa⁵. Sempre vi sono degli attanti o dei personaggi che svolgono azioni tra cui esistono nessi temporali e causali. Anche il taglio della vicenda [...] non può che essere analogo »⁶. È sugli altri livelli, intreccio e discorso, che Segre individua le principali differenze e peculiarità dei due generi. E così il presente temporale, essenzialmente nella forma di dialogo, realizza la messa in scena dell’intreccio teatrale, dove tutto il « non detto » deve essere « integrato » dallo spettatore. Ma è sullo spettatore che la drammaturgia kristoffiana si fa « non aristotelica ». Si tratta del punto più delicato nell’opera perché non si assiste ora ad un racconto realizzato sull’« imitazione di un’azione » e sulla sua successiva ricezione (*aisthesis*), ma se ne crea uno dove, mentre il drammaturgo *vive* come propri gli eventi traumatici (*pathos*) dei suoi « uomini », il ricevente se ne *distacca*. La soluzione proposta, e vi ritorneremo, è quella dello straniamento, indizio significativo di una crisi d’identità testimoniable, ad esempio, nel ricorso alle maschere in quanto oggetti scenici capaci di rendere lo sdoppiamento dell’individuo⁷. Questo effetto di distanza dà inoltre l’esatto livello di un uso

⁵ *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984. Vedi in particolare i primi capitoli: « Contributo alla semiotica del teatro » (pp. 3-14) e « Narratologia e teatro » (pp. 15-26).

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ Si vedrà che la maschera, come scrive Hubert Damisch, è ad un tempo « un intruso, e come tale deve essere cacciato via se non ucciso », e un « fantasma resuscitato » (« *Maschera* », in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1979, vol. VIII, pp. 777-794, p. 781). Su alcuni violenti effetti del conflittuale passaggio « dal doppio all’unità », si veda il ns. « “Mise en écriture / mise en scène” della sessualità ne *Le Grand Cahier* di Agota Kristof », *Versants*, 43, 2003, pp. 135-161.

del comico all'interno di una struttura che, non comica, fabbrica situazioni di comicità, caratteristica spesso ricordata dall'autrice come elemento da tenere presente per una completa comprensione della sua opera.

Con la distanza, espressione di estraneità, la « voce » della Kristof diventa interamente « scrittura » teatrale. Come precisa Paul Zumthor, « la distance que l'homme [...] semble prendre envers lui-même, son éloignement de son propre corps » conducono ad « un art nouveau, qu'anime une volonté de singularisation »⁸. Il passo successivo è che « quels que soient le contenu et la fonction du texte nous sommes ainsi, de toutes parts et de toutes manières, renvoyés à la modalité vocale-auditive de sa communication »⁹. La coesistenza tra oralità e scrittura studiata da Zumthor ci sembra venire in aiuto anche per un'interpretazione di questi drammi moderni, nel definire i quali riteniamo non trascurabile, ma forse ancora sottovalutata, la fase radiofonica della loro diffusione. L'opera teatrale, lo sappiamo, viene innanzitutto definita e percepita in termini spaziali. « Il primo fattore che ci colpisce quando entriamo in un teatro – scrive Keir Elam – è l'organizzazione fisica del luogo teatrale: le sue dimensioni, la distanza palcoscenico-pubblico, la struttura dell'auditorium (o la posizione dello spettatore rispetto agli altri spettatori o agli attori), la grandezza e la forma del palcoscenico. [...] Anche con il dispiegarsi nel tempo del discorso teatrale, queste costrizioni rimangono quelle che influenzano principalmente la percezione e la ricezione »¹⁰. Nel teatro della Kristof questi elementi sembrano ridursi a un *grado zero*, caratteristica comune anche allo spettacolo radiofonico dove la *mise en scène*, intesa come manifestazione frontale, lineare e visibile, risulta sostituita da una messa in onda « obliqua » e rivolta ad un unico organo di senso, l'udito. Mancando di un centro e di margini, lo spazio scenico invisibile della radiofonia è non delimitato. Così, la mancanza di fisicità architettonica (proscenio e palcoscenico), di

⁸ *La Lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p. 29.

⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰ Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988 [1980], p. 67.

componenti della messa in scena (scenografia, coreografia e illuminazione), nonché della fisicità degli interpreti e degli spettatori, è causa di una differente ideazione e percezione dell'opera, concepita a metà strada tra lo spettacolo e la lettura. Anche la ricezione, avvenendo in privato, chiama in causa direttamente l'immaginazione dello spettatore, cui si richiede un maggiore processo di astrazione. Se il teatro, scrive Anne Ubersfeld, rappresenta « des activités humaines, l'espace théâtral sera le lieu de ces activités, lieu qui, de toute nécessité, aura un rapport (de mime ou distance) avec l'espace référentiel des actants humains. Autrement dit, l'espace du théâtre est l'*image* (voire l'*image* en creux, négative) et la contre-épreuve d'un espace réel »¹¹. Il teatro radiofonico, invece, non può essere l'immagine di uno spazio reale poiché quanto lo caratterizza è l'assenza di una dimensione visibile. Ma questo coincide con l'opera kristoffiana, che può infatti realizzarsi completamente svincolata da qualsiasi riferimento spaziale e temporale. La pregnanza semantica del gesto (i fattori cinesici che costituiscono la teatralità) si intreccia alla parola e alla voce (nonché agli indicatori paralinguistici) e il dialogo, espressione delle esigenze sceniche, è forma del genere teatrale e punto di contatto per la scrittrice con i romanzi, come l'inclinazione a conservare, anche se in forme mediate, il genere breve, l'atto unico, la scena. La « parola » utilizzata assolve in questo modo alle sue tre principali funzioni: essa è « informazione », « espressione » e « appello ».

La prima funzione, più oggettiva e didattica, è ben espressa dalle rubriche, dove è impiegato di solito un verbo all'indicativo e alla terza persona. In *John et Joe*, opera in tre scene, la scena si svolge in una « petite place, terrasse de café avec deux tables, des chaises ; au fond, la porte du bistrot. John arrive de gauche, Joe de droite. Ils sont habillés pauvrement, mais avec recherche. Ils ont entre 40 et 50 ans. Au milieu de la scène, devant les tables, ils se rencontrent ». La Kristof informa circa lo spazio scenico, denomina i personaggi, tratteggiandone vagamente l'età e gli abiti, dettaglio non secondario

¹¹ *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978, pp. 152-153.

considerato che in questa *pièce* tutto nasce da questioni di abbigliamento, quasi che l'abito crei la maschera (*persona*), secondo i canoni più ortodossi del teatro classico. Vedremo (*Un Rat..., L'Épidémie*) che esistono degli abbigliamenti-tipo, dei segnali-arredo in grado di indicare dei ruoli, insomma delle maschere che producano effetto sulla gente. Ne *La Clé...*, dramma in una sola scena, al levarsi del sipario « une femme est assise à la fenêtre, dans une chaise roulante, le dos tourné aux spectateurs ». Il dato obiettivo della sedia a rotelle, che si spiega in seguito con la presenza di una donna priva di gambe, assume anche un connotato simbolico se è vero che, come scrive Roland Barthes, « marcher est peut-être – mythologiquement – le geste le plus trivial, donc le plus humain »¹². In contrapposizione a questa immobilità, *La Route*, « cauchemar » in quindici scene seguite da un « post-scriptum ». Qui la parola informa subito del viaggio senza sosta dei protagonisti, anch'esso conferma della loro estraneità al mondo: « Imaginons une époque, loin dans le futur. La terre est entièrement couverte de béton. Il n'y a plus que les routes. Rien d'autres. Les gens, nés sur la route, vivent sur la route. À pieds, ils marchent sur ces routes construites pour la circulation en voiture. Les voitures ne fonctionnent plus depuis longtemps »¹³.

La dimensione espressiva raggiunge la situazione limite nel grido, nella confessione, nella lirica. « On entend un long hurlement », si legge ne *La Clé...* È il grido della protagonista, che il marito, con l'aiuto di un amico medico, ha privato dell'uso delle gambe, dell'udito e della vista. Anche la cecità costituisce un elemento di non secondaria importanza. « Cette spécialisation des aveugles constitue un fait ethnologique remarquable. [...] Ceux dont l'infirmité signifie la jouissance des dieux, et que leur “seconde vue” met en rapport avec l'envers des choses, hommes affranchis de la vision commune,

¹² « L'acteur d'Harcourt », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 25.

¹³ Ricordiamo la distinzione fra « azioni statiche » (i personaggi sono riuniti in uno stesso luogo, dove hanno sede gli incontri) e « azioni cinetiche » (i personaggi si spostano continuamente, rendendo così possibili gli incontri), in Cesare Segre, *op. cit.*, p. 21.

réduits à n'être pour nous que voix pure », scrive Zumthor¹⁴. La donna occupa il primo piano della scena e regge la parte al centro del suo atto unico. Le didascalie si concentrano sull'espressione della sofferenza umana: « Bref rire dément », « égarée, elle se tourne vers le public », « cri dément », « morne », « rêveuse », « sec », « sanglots », « ricanant », « long hurlement », « d'une voix cassée, vieillie », « ironique », « sauvage ». La tragedia che spinge ad esprimersi è quella di un essere umano che perora il proprio diritto inalienabile alla vita: « Oui, j'ai mes yeux. Ils sont bleus. Mais je ne vois plus. J'ai des jambes mais je ne peux plus marcher. J'ai des oreilles mais je n'entends rien. Rien ! Même pas ma propre voix. Ma voix ! Ma voix ! [...] Tant d'années ont passé. Combien de temps vit un oiseau ? Deux ans ? Quinze ans ? Je n'en ai aucune idée. Combien de temps vivent les gens ? Une éternité, il me semble ». La tensione drammatica raggiunge l'apice quando la protagonista « attrape la sacoche du médecin, y prend un bistouri » per conficcarlo « dans le dos de son mari ». Segue il gesto di aprire la finestra, « par laquelle entre le bruit lointain d'une grande ville et d'une autoroute toute proche », mutamento di rapporto spaziale che è al contempo un distaccato rinvio al castello isolato della « belle et jeune châtelaine » cui si fa riferimento nel lungo monologo di inizio *pièce*. L'uso dei rumori è interessante dal punto di vista drammaturgico: il suono della città e delle macchine fa da contrappunto al monologo disperato della donna. In conclusione, quando la moglie ha ucciso il marito che vuole farle togliere anche la voce, la parola si fa espressione diretta di appello: « *LA FEMME* (*Doucement* :) Non, pas ma voix. Même si je ne l'entends plus, d'autres pourront l'entendre. Quelqu'un d'autre... Beaucoup d'autres... (*Crescendo* :) Il faut que je leur dise... Je vais tout leur dire... Écoutez-moi ». E si prenda anche la lunga confessione de *L'Expiation*. Il testo, di quindici pagine, è costruito su nove sequenze, ciascuna preceduta da didascalie che precisano lo spazio scenico (I. « Dans l'appartement de l'aveugle et de sa femme »; II.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 64.

« Un parc au printemps »; III. « Dans un hôpital »; IV. « Dans un couloir de métro »; V. « Dans la cuisine de la vieille »; VI. « Devant la maison de la vieille » e in seguito « à la cuisine »; VII. « Dans la chambre »; VIII. « Dans le bureau de l'officier »; IX. Assenza di indicazioni precise anche se il discorso dell'ufficiale nella scena precedente lascia intendere un netto cambiamento cronogeografico). I personaggi sono: « la femme, l'aveugle, le sourd, le docteur, l'enfant, la mère, la vieille, 1 voix, 2 voix, l'officier ». L'assenza di nomi propri – che ritroviamo ne *L'Épidémie*, ne *La Route*, ne *La Clé...*, ne *L'Heure grise...* – costituisce una caratteristica dello straniamento operato dall'autrice ed è al contempo un elemento frequente, come sappiamo, della successiva scrittura narrativa. Il castigo eterno – l'espiazione di cui si parla nel titolo – assume una duplice maschera: a) quella della solitudine e del disprezzo cui sono condannati i boia e i loro familiari (« L'ENFANT : Maman, tu me donnes une pièce pour l'aveugle ? LA MÈRE : Aveugle ? Tu parles ! Un fainéant ! Ça ne devrait pas être permis ! »); b) quella del terrorista che diventa sordo perché salta su una bomba che egli stesso ha posizionato (« Je suis sourd, mais ma tête est remplie d'explosions, de cris, de râles, de pleurs. Impossible d'oublier ») e del carnefice che si acceca (« J'ai fixé le soleil à son zénith jusqu'à ce qu'il fasse nuit. Nuit totale. Partout. Toujours... Pour expier nos crimes. La mort me paraissait trop facile, trop rapide »)¹⁵. Nella nona sequenza emerge la stretta connessione fra le tre funzioni della parola:

« *L'aveugle* : Je ne me suis pas remis avec le “temps”. Reflets de mon passé honteux, d'intolérables visions me hantent. Ma femme, par contre, n'a jamais eu le moindre remords.

La femme (voix off) : J'en ai assez ! Cesse enfin de te tourmenter, de me tourmenter ! Nous ne sommes pas responsables... Nous ne

¹⁵ Questi motivi, ricordiamolo, trovano poi una « ripresa » negli *exercices* « de mendicité » e « de cécité et de surdité » de *Le Grand Cahier*, così come la cecità sembra avere ulteriore personificazione nella figura di *Bec-de-Lièvre*.

faisions qu'obéir aux ordres... Nous étions au service d'une cause... C'était un travail comme un autre... Il fallait bien que quelqu'un le fasse... Nous n'étions pas les seuls à le faire... Ailleurs aussi on torture... On torture partout dans le monde...

L'aveugle : Partout dans le monde des tortionnaires tentent de se justifier ainsi. Mais aucun ordre, aucune cause n'excusera nos crimes. Ils sont de ceux pour lesquels le pardon ou l'oubli n'existent pas. De notre âme, leur souillure ne peut être effacée ni par la mort, ni par l'expiation »

Il « tempo » permette di riflettere sulla connotazione lirica della parola anche in *Un Rat...* L'azione, sulla quale tornemo, si svolge nell'appartamento-prigione del giudice Bredumo. Lo spazio architettonico è progettato in undici brevi scene articolate su due piani (« la chambre » e « le salon »), messi in comunicazione da una « porte-bascule ». Alla trasformazione della camera in cella corrispondono gli scambi di identità (ne siamo informati fin dalla prima didascalia) dei protagonisti: Bredumo è a un tempo il settantenne prigioniero politico Keb, Rat-Bredumo e Roll-Bredumo. In questa *pièce* la Kristof mette in luce la pericolosità della parola (scritta) in uno Stato sottoposto a regime totalitario¹⁶. Keb rinuncia al proprio passato di poeta e, divenendo giudice, obbedisce agli ordini del governo. Ma Keb-Bredumo altri non è che il poeta Roll, il « jeune homme grand et beau » che dà il via alla *mise en scène* declamando una poesia (il poeta, portavoce del discorso del « piacere », è considerato dalla società con sospetto). Segue l'entrata di Brig, « habillé en gardien de prison ». A Brig è assegnato il compito di ricordare la proibizione di scrivere versi (« C'est défendu de faire des vers ») e l'importanza del lavoro (« Voyez-vous ça ! Monsieur fait des vers ! Et moi, je travaille, je trime... Monsieur s'ennuie ? Moi, je travaille »). Simmetricamente, gli stessi personaggi si avvicendano nelle ultime scene:

¹⁶ Le « marques de coups » sul viso del prigioniero informano sui metodi di carcerazione, come si leggerà anche ne *Le Grand Cahier* (« L'interrogatoire ») e ne *La Preuve* (p. 175).

Roll chiude la scena VII; Brig apre la scena VIII, con una battuta che, sebbene variata nella forma, riprende quanto espresso in apertura: « Il est interdit de faire des vers ». Esempio ulteriore di questa circolarità temporale – nonché ripetizione intesa come necessità tecnica per il poeta – sono i versi pronunciati da Roll, « Hier tout était plus beau / La musique dans les arbres / Le vent dans mes cheveux / Et dans tes mains tendues / Il y avait du soleil », posti successivamente in epigrafe a *Hier*¹⁷.

I momenti lirici trovano conferma nella presenza del canto, della musica, della danza (*Un Rat...*, *La Clé...*, *Le Monstre*, *L'Épidémie*, *L'Heure grise...*) e nei cori, concepiti quali mezzi per esplorare la profondità umana e per collegarsi ad una forma poetica arcaica. Essi fanno la loro comparsa ne *Le Monstre*, la cui azione « se joue dans un monde imaginaire habité par une peuplade primitive, presque nue, portant masques. La pièce se compose de six tableaux et peut être jouée sans décors ». La povertà della scenografia contribuisce a fondere nella contemporaneità il teatro antico, e sotto questa luce si comprendono meglio le gesta dei personaggi che, spaventati dall'arrivo del mostro impostore, reagiscono cantando la propria sventura (« LES FEMMES : Malheur, Malheur / La paix est finie / Quel danger nous menace / Malheur, Malheur / Que va-t-il arriver / A nos enfants / Si gracieux / Si fragiles / Si innocents / Malheur malheur / A nos hommes / Si forts / Si courageux / Si beaux/ Malheur malheur / Un grand danger nous menace », il proprio coraggio (« LES HOMMES : Nous sommes les hommes / Au grand courage / Nous défendrons nos femmes / Nos enfants / Nos maisons / Contre tout danger / Contre toute menace / Rien ne nous fait peur / Nous vaincrons / Nous sommes les hommes) e recitando un nuovo *Pater Noster*: « TOUS : Dieu unique de notre monde unique / Dieu éternel de notre monde éternel / Viens à notre aide / Nous sommes devenus faibles et vulnérables / Nous nous prosternons dans la poussière / Relève tes enfants / Notre douleur est grande / Oh nous avons besoin de Toi /

¹⁷ Nel romanzo gli ultimi due versi recitano « Et dans tes mains tendues / le soleil ».

Dieu unique de notre monde unique / Dieu éternel de notre monde éternel ». Agli interventi corali si aggiungano le indicazioni didascaliche relative ai gesti « tecnici », indicatori cinesici che, in misura variabile, cercano di supplire alla parola. Il gesto corrisponde alla ortodossa definizione data dai nostri attuali dizionari, si prenda a testimone il *Grand Robert*: « Mouvement du corps (principalement des bras, des mains, de la tête) volontaire ou involontaire, révélant un état psychologique, ou visant à exprimer, à exécuter quelque chose ». Poco numerosi, ma scelti con attenzione, i gesti valorizzano in questi passi la voce¹⁸. Essi sono di due tipi, concernenti rispettivamente 1) il « déplacement » (« Des hommes et des femmes accourent de toutes parts... Les femmes se dispersent, les hommes marchent en dansant et en chantant vers le fond de la scène »), e 2) la « gestuelle » (« Les hommes lèvent leurs lances et ... les enfoncent dans la chair du Monstre... Les hommes ramassent de grosses pierres en courant partout. Ils se lèvent ensemble et ... ils les lancent sur le Monstre »). L’alternanza dei momenti lirico-descrittivi con quelli dialogici costituisce un fattore ritmico che pone in risalto l’elemento teatrale, dando alla struttura scenica un ampio modo, tipicamente kristoffiano, di « vedere » il narrato.

Nella sua *Teoria del dramma moderno*, Peter Szondi riconosce nell’atto unico di fine secolo la migliore espressione del venire meno dei rapporti intersoggettivi, il « dramma dell’uomo non libero » in cui il sipario cala rapidamente senza azione quando si rivela « la premessa che determinava la tensione »¹⁹. Il teatro della Kristof

¹⁸ Secondo Keir Elam, « il teatro è capace di ricorrere alla forma più “primitiva” di significazione, conosciuta in filosofia come *ostensione*. Per far riferimento, indicare o definire un dato oggetto semplicemente lo si prende e lo si mostra al ricevente del messaggio in questione » (*op. cit.*, p. 36, il corsivo è nel testo). Sul carattere del gesto, elemento teatrale nella sua essenza, si può vedere anche AA.VV., *Il gesto*, a cura di Sergio Bertelli e Monica Centanni, Firenze, Ponte delle Grazie, 1995.

¹⁹ Torino, Einaudi, 1962 [1956]¹, pp. 76-77. Come afferma Strindberg nel 1889, « una scena, un quart d’heure: sembra questo ormai il genere di teatro per gli uomini d’oggi », *ibid.*, pp. 75-76.

oggettivizza la brevità sulla quale si sofferma Szondi. Si veda l'epidemia suicidaria dell'omonima *pièce*. La rigorosa, quanto comica, brevità delle battute fra più personaggi in uno stesso spazio scenico è conferma della connessione fra gesta, parola e presenza salvifica. Il Salvatore ha tolto un'impiccata dall'albero cui si è appesa e l'ha condotta dal Medico:

« *Sauvée* : Où suis-je ? C'est ça, l'autre monde ? (Docteur ricane)
Sauveur : Non, vous êtes toujours sur terre. Vous vivez. C'est moi qui vous ai sauvée.
Sauvée : Quel âne !
Sauveur : Pardon ?
Docteur : Oui, vous avez bien entendu. Elle a dit : quel âne !
Sauvée : Egoïste, hypocrite, crétin, introverti, fœtus.
Sauveur : Moi ?
Docteur : Vous. Parfaitement.
Sauveur : Pourquoi ?
Sauvée : Parce que ! » (scène 1).

Si ritrova l'indicazione del ruolo (sociale) al posto del nome proprio come elemento atto a far scomparire la personalità psicologica dell'individuo. Agota Kristof, lo abbiamo detto, si ispira alla propria vita e le menzioni di suicidî tra i profughi abbondano nelle interviste così come a teatro (*Il faut avoir peur des étoiles*) e nei romanzi (*Hier*, pp. 62-63). Il linguaggio cui la scrittrice fa ricorso è preciso e affilato, alieno da qualsiasi sentimentalismo:

Alexandre : Darling.
Gabrielle : Bonjour, Alexandre. J'ai pensé que tu allais me suivre.
Alexandre (avec un rire gêné) : Naturellement, Darling.
Gabrielle : Appelle-moi Gabrielle. Je n'aime pas darling. Darling ne veut rien dire.
Alexandre : Darling veut dire chérie, je crois, ou quelque chose de ce genre.
Gabrielle : Oui, quelque chose de ce genre,

si legge nel VI « tableau » de *Il faut avoir peur des étoiles*. Sappiamo che la stessa esclusione si presenta nel *Grand Cahier*: « Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues ; il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits » e « Nous parlons normalement. [...] Nous parlons correctement », sostengono i gemelli in alcuni passi centrali del romanzo (« Nos études » e « L'achat du papier, du cahier et des crayons »). Dalla *saynète* dedicata ai *loro* studi risulta inoltre che essi eliminano dalla scrittura tutto ciò che è « Pas bien » e conservano solo ciò che è « Bien ». Lo stesso rigore è mostrato quando i due fratelli diventano autori ed interpreti dell'*Histoire du pauvre et du riche*, « pièce de théâtre » in cui il ricco, incurante dell'insegnamento evangelico (*Lc*, 11, 9 e *1 Tm*, 5,18), nega al povero un piatto di minestra e il giusto salario per poi però, di fronte alla propria tavola imbandita, pronunciare un cristiano, quanto contraddittorio, ringraziamento: « Merci, Seigneur Jésus, pour tous tes bienfaits ». I gemelli « indurirono il cuore come un diamante » (*Zc*, 7, 12) e per questo il loro linguaggio, la parola depositata nel « grande quaderno », non è « mai comune », come i loro gesti non sono mai casuali ma sempre precisi.

Considerato questo sviluppo della scrittura, ci sembra di poter tornare ora al problema della « letterarietà » del testo teatrale kristoffiano. Sulla frequente confusione tra « scriver *bene* » e « scriver *bello* » si è espresso Luigi Pirandello:

« Bisogna far parlare i personaggi come [...] *debbono* parlare. E questo non vuol mica dire che ne risulterà un linguaggio comune e non letterario. Che significa “non letterario” se s’intende far opera d’arte? Il linguaggio non sarà mai *comune*; perché sarà *proprio* a quel dato personaggio in quella data scena, *proprio* del suo carattere, della sua passione o del suo giuoco. E se i personaggi parleranno ciascuno in questo lor proprio modo, e non secondo la sciatteria volgare d’un linguaggio improprio, approssimativo, che denoterà soltanto l’incapacità dell’autore a trovar la giusta espressione perché non sa scrivere, la commedia sarà scritta bene, e una commedia scritta bene, se anche ben

concepita e ben condotta, è opera d'arte letteraria come un bel romanzo o una bella novella o una bella lirica »²⁰.

Nelle *pièces* in esame i personaggi parlano « normalement, correctement », insomma come « *debbono* parlare ». La parola, innervata nella dinamica dell'azione, si fa performativa: essa, come quella di Dio nella Scrittura, *deve* avverarsi²¹. Tuttavia, anche se i personaggi agiscono, annunciano, predicano e parlano come individui *engagés*, essi non riferiscono in maniera « storica », come non cercano di spiegare le *gesta* degli uomini. Il linguaggio letterario cui fa ricorso l'autrice permette loro di parlare al posto di chi è stato sopraffatto, come gli Evangelisti parlano per coloro che sono stati toccati dalla Grazia di Dio. Si è detto che parola e gesti in effetti collaborano, si intrecciano o si contraddicono a seconda delle situazioni. Dobbiamo intendere questa interazione nel senso di uno scambio strettamente connesso e vitale, da mettere in relazione con quella « *situation de performance* » che Zumthor riconosce « lorsque *communication et réception* [...] *coïncident dans le temps* »²². La successione assoluta di presenti che « teatralizzano » la storia (Ubersfeld), i monologhi a vantaggio del pubblico, i dialoghi quotidiani, i gesti umili e talvolta banali, sono espedienti tecnici di testi teatrali nei quali tutto assume un preciso valore simbolico e dei quali conosciamo solo ciò che i protagonisti affermano di pensare e di volere. « Alors, je vais rêver de ce que Monsieur voudrait que je rêvasse », pronuncia la « Lei » de *L'Heure grise...* apprestandosi a « sognare » il proprio « viol ». Ne *L'Amphithéâtre des morts*, Guy Hocquenghem ha scritto che « l'adéquation totale (faire ce qu'on dit et dire ce qu'on fait) est un

²⁰ « Teatro e letteratura » (1918), *Ariel. Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, anno IX, n. 2, maggio-agosto 1994, pp. 102-103. Il corsivo è nel testo.

²¹ Sull'uso del concetto linguistico di performatività a teatro, vedi Alessandro Serpieri, « Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale », *Strumenti Critici*, 32-33, giugno 1977, pp. 90-137.

²² *Op. cit.*, p. 19.

rêve totalitaire »²³. Così accostate, le *pièces* di Agota Kristof pongono, in termini forse ancora più esplicativi, i dilemmi principali di tutta la sua scrittura. Passiamo ad analizzarne alcuni aspetti – soffermandoci in particolare sul concetto di storia, di mito e di mostruosità – che chiariscono come questo teatro rivoluzionario metta sulla scena la « verità ».

2. Per una « Linea di condotta »

Qui come altrove noi scopriamo nella Kristof quella « disintegrazione dell’essere individuale e collettivo » ribadita da Dostoevskij per il quale, osserva René Girard, « nous sommes descendus peu à peu jusqu’à l’homme du souterrain, véritable loque humaine livrée à la honte et à la servitude, girouette dérisoire plantée sur les ruines de l’“humanisme occidental” »²⁴. Al mondo, come vedremo, servono dei capi per comandare gli schiavi. Al contempo, il susseguirsi di periodiche lotte intestine è mezzo per scaricare l’aggressività. In questo contesto di messa a morte rituale, il teatro assume una valenza sacra, in grado di esprimere l’universo sotterraneo dell’uomo. « Il teatro – scrive Bataille – non appartiene affatto al mondo uranico della testa e del cielo: appartiene al mondo del ventre, al mondo infernale e materno della Terra profonda, al mondo buio delle divinità ctonie. L’esistenza dell’uomo non sfugge all’ossessione del seno materno né a quella della morte: essa è connessa al tragico nella misura in cui non ha il rifiuto della Terra umida che l’ha generata e a cui ritornerà »²⁵. La posizione di dominio del totalitarismo sovietico corrisponde alla superiorità del padrone sul servo. « Se la natura eterogenea del servo si confonde con quella dell’immondizia in cui

²³ Paris, Gallimard, 1994, p. 66.

²⁴ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, 1985 [1961], p. 113.

²⁵ Georges Bataille, « Chronique nietzschiéenne », *Acéphale*, 3-4, juillet 1937, citato da Carlo Pasi, *Georges Bataille. La ferita dell’eccesso*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 141.

la situazione materiale lo condanna a vivere, quella del padrone si forma con un atto di esclusione di ogni immondizia, atto la cui direzione è la purezza ma la cui forma è sadica », riconosce sempre Bataille²⁶. Tali argomenti acquistano un preciso significato nel quadro generale della poetica kristoffiana.

Conviene subito osservare che i soggetti delle *pièces*, tragici nella loro obiettività, sono in gran parte tratti dalla storia contemporanea: il totalitarismo (*Un Rat...*), l'attività sovversiva (*Il faut avoir peur des étoiles*), la vita presente di quelli che furono un tempo i carnefici (*L'Expiation*). Quando gli avvenimenti vanno oltre la relazione puramente veritiera, come nel caso della « favola » della castellana che aspetta il ritorno del principe « chassé de son pays par la jalousie des seigneurs félons » (*La Clé...*), ci si pone in una prospettiva di sogno, o meglio di incubo. Ma ciò non significa che Agota Kristof si discosti da una presentazione fedele, per così dire fotografica. Il teatro – come poi i romanzi – è altrettanto preciso e letterario anche quando ricorre alla « libertà » inventiva della leggenda, del mito e del ritorno ciclico della Storia. L'interesse è rivolto ai popoli liberati e alla nuova realtà di vivere in fratellanza, tuttavia sedotti da ulteriori flagelli: le lotterie, le strade, l'industrializzazione, la venuta di falsi profeti e di sognatori. Di fronte all'incapacità dell'uomo di adeguarsi al proprio tempo, ecco la fuga in una dimensione che si pone al di là dei limiti spaziali e temporali, del vero e del falso, del buono e del cattivo (*Le Monstre*, *La Route*, *L'Épidémie*). I personaggi messi in scena accettano di essere gettati nell'incertezza di un presente angosciante ed assurdo, la cui unica verità è che la pace, e il suo mantenimento, sono solo momentanei (*John et Joe*, *L'Heure grise...*). L'identità di questi protagonisti, che cambia con l'alternarsi delle

²⁶ *Ibid.*, p. 125. Sull'ampio sviluppo di questa tematica nella narrativa della Kristof, si veda il ns. precedente lavoro in *Versants*, *art.cit.*

maschere messe sul viso-anima, è la testimonianza degli avvenimenti eccezionali che hanno mutato completamente la loro vita²⁷.

Per meglio comprendere la dimensione storico-letteraria di questo teatro commenteremo in particolare alcuni passi tratti da *Un Rat...* e da *Le Monstre*. Nella prima *pièce*, la costruzione su quadri che mettono in movimento tutta una serie di dati scenici e narrativi prepara la successione dei fatti. « Une fois, il y a longtemps, quand nous n'avions pas encore pris le pouvoir, on m'avait arrêté. C'était après une manifestation que nous avions organisée, lui [Brig] et moi. On m'a pris. On m'a battu. Je n'ai pas pleuré, c'était des ennemis qui me battaient. Ils voulaient savoir qui étaient les autres organisateurs. Ils m'ont torturé. Je n'ai pas parlé » (I, 5). Il povero e vecchio Keb ricorda così il proprio passato di poeta e rivoluzionario. Alla battuta « les hommes peuvent se tromper, mais le Parti, jamais ! », Rat gli ribatte: « Il se croit au théâtre, ma parole ! »²⁸. Ed i ruoli, come già preannunciato, si rovesciano e si chiariscono. Il detenuto Keb si trasforma in giudice, Bredumo, colui « qui tient dans ses mains le sort d'une centaine de ses semblables ». Il dialogo finale tra i due compagni di un tempo, Keb e Brig, diviene una condanna di tutti i regimi totalitari. « Je dois signer la condamnation d'une centaine de personnes – afferma Keb – [...] Et je dois en condamner une douzaine à la peine de mort. C'est le pourcentage exigé. [...] Ils sont innocents, Brig. Ils sont tous innocents. Je le sais »; « Tout le monde le sait », gli risponde Brig (I, 10). Qualora Keb si rifiutasse di obbedire, infatti, chiunque altro sarebbe in grado di attuare la condanna ed egli stesso entrerebbe a far parte del numero dei condannati. Arma dei crimini

²⁷ Sulla nozione di identità nella narrativa della Kristof, si veda: Rosanna Gorris, « La Trilogie d'Agota Kristof ou la frontière du silence et de l'insupportable solitude », *Studi di letteratura francese*, XXIV, 1999, « L'estranéité », Olschki Editore, pp. 97-115; Massimo Fusillo, « La gemellarità, il nomadismo e la ricerca dell'identità (nel romanzo contemporaneo) », lavoro di prossima uscita in un volume sul Viaggio edito da Liguori.

²⁸ « Le "théâtre dans le théâtre" dit non le réel, mais le *vrai*, changeant le signe de l'illusion et dénonçant celle-ci dans tout le contexte scénique qui l'entoure », scrive Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 52.

del governo, Keb, « ce vieux, qui a sacrifié sa vie à un idéal et qui voit maintenant que c'était en vain », assurge a simbolo di coloro che, in nome del Partito, rinunciarono a tutto²⁹.

Lo spazio nel quale si muovono i personaggi contribuisce a manifestare la portata polemica di questo testo, così come le affermazioni di due ospiti indesiderati, la coppia Argas, che nelle scene VI e IX rendono visita ai coniugi Bredumo. Agota Kristof non rinuncia ad uno spiccat uso del ridicolo come elemento di distanziazione. Ricorrendo all'ironia, la scrittrice attribuisce una funzione fondamentale al « bidone », o bugiolo, un tempo in uso nelle carceri per raccogliere gli escrementi dei detenuti:

Roll : Qu'elle est belle, ma prison ! Qu'il fait froid ! Qu'il fait nuit !
C'est merveilleux !

Brig revient avec un bidon.

Brig : Voici ton bidon, jeune homme.

Roll : C'est pour quoi faire ?

Brig : C'est pour remplacer les toilettes.

Roll (*Regardant de près* :) Mais il est déjà presque plein !

Brig : C'est normal. Ça doit être authentique.

Roll : Ça sent mauvais.

Brig : Oui. Ça pue. C'est parfait.

Brig sort.

Roll : C'est authentique. Parfait. (*Il renifle* :) J'aurais préféré sans bidon (scena 1).

L'importanza del *bidone* (che come oggetto fa parte della scenografia) è stata colta anche da Micheline B. Servin: « La prison s'indique avec le bidon (d'aisance) et la pièce s'arrête sur lui. Le théâtre n'a

²⁹ Con la storia dell'imputato Rubashov, costretto ad autoaccusarsi malgrado la propria innocenza, l'ebreo ungherese Arthur Koestler mostra, nel romanzo *Darkness at Noon* (1941), quali « moti della coscienza » siano capaci di spingere un uomo a rinunciare persino alla propria vita in nome del Partito. « L'individuo non era nulla, il Partito era tutto », riflette il protagonista. Cfr. trad it. *Buio a mezzogiorno*, Milano, Mondadori, 1996, p. 90.

jamais vidangé les latrines de la société mais il permet au moins de les renifler »³⁰. A queste considerazioni di ordine scenico, si aggiunga il riferimento ad altri elementi che permettono di cogliere il gioco tra finzione e realtà, tra presente e passato, tra storia e invenzione. Le idee espresse dagli Argas sviluppano una serie di ciniche argomentazioni. Mme Argas parla esplicitamente di « épuration », di « arrestations » e di « disparitions », e sostenendo che « tout le monde le sait » e che « on ne parle que de ça », essa sposta il tema della conversazione sul passato del giudice:

Mme Bredumo : Charles a fait de la prison dans sa jeunesse.

Mme Argas : Oh, racontez-nous ! Comme cela doit être intéressant !

Roll-Bredumo : Oui, c'était extrêmement amusant.

Argas : Vous avez souffert pour vos idées politiques sous l'ancien régime. C'est très beau (I, 6).

³⁰ Micheline B. Servin, « L'épidémie. Un rat qui passe. Textes de Kristof, mise en scène de Michel Raskine, à la Comédie de Caen », *Les Temps Modernes*, mai 1993, pp. 178-185: p.184. Il teatro, tuttavia, non è stato il primo a far « renifler » le latrine della società. Lo aveva fatto anche Koestler. In *Buio a mezzogiorno*, infatti, compare più volte un inquietante e « fetido » bugliolo. Esso non è soltanto un elemento accessorio della stanza del detenuto Rubashov, ma è anche l'unica possibilità di distinguere tra la desiderata dimensione onirica e quella più angosciosa e reale. « ... e poi c'era il bugliolo. [...] Anche questo faceva parte di un sogno? No, Ivanov, era reale, il fetido secchio era reale. Egli [Rubashov] si trovava nel suo Paese, ma era diventato un Paese nemico; e Ivanov, che era stato suo amico, era diventato ora un avversario » (p. 167). Koestler mette bene in luce come le identità e i ruoli dell'individuo all'interno della società siano soggetti ad una possibile evoluzione e, addirittura, alla casualità. Se il proprio Paese si trasforma in Paese nemico, e un amico diventa un avversario, una spiegazione ci deve essere: « Egli stesso [Rubashov] ed Ivanov erano stati gemelli nella loro formazione; non venivano dallo stesso ovulo, e tuttavia s'erano nutriti attraverso lo stesso cordone ombelicale di una convinzione comune; l'intensa atmosfera del Partito aveva modellato il carattere di entrambi negli anni decisivi dello sviluppo. Essi avevano lo stesso *standard* morale, la stessa concezione della vita, pensavano negli stessi termini. Le loro posizioni avrebbero potuto essere indubbiamente capovolte » (pp. 128-129).

A questo punto Bredumo lascia il salone per ritornarvi nella scena IX. Si scambiano qui le battute forse più aspre dell'intera *pièce*:

Mme Argas : Si nous appartenons à la classe dirigeante, c'est grâce à notre travail, à notre intelligence, et surtout à notre fidélité au Parti.

Argas : C'est vrai, c'est tout à fait vrai ce que tu dis de notre fidélité au Parti. Ce qui est difficile dans l'exercice du pouvoir, c'est l'éducation du peuple. Ils sont paresseux, ils ne travaillent pas, ils ne s'instruisent pas...

Mme Argas : Tout ce qu'ils savent faire, c'est crier dans la rue et se mettre en grève. Qu'ils travaillent un peu plus et qu'ils fassent moins d'enfants ! (I, 9).

Dopo aver rappresentato un popolo che sfrutta le ricchezze e gli agi delle classi superiori, l'intransigenza di Mme Argas arriva al punto di proporre « qu'on leur distribue des pilules ou qu'on les stérilise. De gré ou de force ». Il ricordo degli stenti patiti in Svizzera durante il periodo di guerra (« Nous avons eu des privations très dures, très sévères, des rationnements insupportables, en Suisse. Mais personne ne s'est plaint ») si fa espressione di uno stereotipato riformismo che trova un contrappunto severo, distaccato quanto non senza ironia, nella schietta risposta di Rat-Bredumo: « Ça, c'est de la grandeur d'âme garantie Swiss made ! Est-ce qu'ils en exportent vers les pays moins favorisés ? ».

Per riprendere l'assunto da cui eravamo partiti, ci sembra di poter affermare che in questi testi Agota Kristof vive la propria condizione di profuga come « messaggero della sventura » (Brecht). Il senso critico della distanza e la convinzione degli ideali rivoluzionari rinvigoriscono una « linea di condotta » teatrale in cui la Storia si unisce ad una concezione più mitica. Il mito, è noto, deve essere posto su un piano « metastorico » che « funziona come luogo di "destorificazione" del divenire [...] in cui, mediante l'iterazione di identici modelli operativi, può essere di volta in volta riassorbita la proliferazione storica dell'accadere, e qui amputata del suo negativo

attuale e possibile »³¹. Ne deriva la sua finalità propiziatoria, purificatrice e rigeneratrice, che deve essere tenuta presente quando trattiamo della scrittura di un'autrice che ha costruito un'intera trilogia romanzesca sulla figura mitica di due gemelli. Il « mito dell'eterno ritorno » (Eliade), l'idea che in Natura le cose si ripetano all'infinito e che *nihil novi sub sole*, trova ne *La Route* una nuova significazione. Come osserva Pierre Brunel, è possibile annoverare tra i miti letterari alcune « images-forces » come quelle del Progresso, della Razza, della Macchina, « capables d'exercer une fascination collective assez comparable à celle des mythes primitifs », e dunque di attivare il processo della mitizzazione all'interno di un determinato immaginario culturale e letterario, divenendo miti d'epoca³². La Kristof presenta il punto di approdo del continuo progresso della nostra civiltà:

L'Humanité est retombée dans un état primitif, et ne connaît notre civilisation que par les «légendes». Les «légendes» parlent de soleil, d'étoiles, de terre, de boue, de fleurs, d'herbe, d'arbres, de maisons. Superstition ou vérité ? Certains y croient. D'autres pensent que la Terre, depuis le commencement des temps, est recouverte de béton et de brouillard.

C'è forse un fine a queste strade? Sembra di no, anche se per il momento si tratta solo dell'incubo di un « costruttore di strade », Monsieur Dubéton, destinato a morire in un incidente d'automobile mentre il suo progetto viene comunque portato avanti: « Lauréat du concours Sud-Ouest, Monsieur Edmond Dubéton, ingénieur de grand talent, vient de décéder dans un accident de la circulation. "Pour honorer sa mémoire, son génial projet sera réalisé sans aucun changement" a déclaré, ému, Monsieur le Maire », formula il *post-scriptum*. La storia assume un carattere monotono e ripetitivo e solo

³¹ Ernesto de Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959, p. 96.

³² In *Dictionnaire des mythes littéraires* (nouvelle édition augmentée), Paris, Editions du Rocher / Jean-Paul Bertrand Editeur, 1988, p. 13.

la letteratura, come Agota Kristof ha più volte sostenuto, rappresenta una fonte di *bonheur* per l'uomo. Ricorrendo al linguaggio della leggenda e del mito, l'autrice esprime la « verità » sulla vita, dove l'assunzione della negatività costituisce così una tecnica di esorcizzazione. Se nella camera-prigione di Bredumo è vietato comporre versi (il poeta partecipa della pazzia), ne *La Route* (scena 15) il personaggio nominato non a caso « Le Fou » è incaricato di mettere un cartello sull'erba con suscritto « Il est interdit de marcher sur la pelouse »³³. Condannati ad un eterno movimento, i personaggi di questo nuovo mondo devono circolare sulla strada « sans voiture, à pied, jusqu'à la fin des temps, pour l'éternité ».

Il fondo mitico è da considerare anche ne *Le Monstre*. I titoli precisi dei *tableaux* (« L'arrivée du monstre », « Nob et Lil », « Le rêve », « L'alliance », « La décision », « La disparition du monstre ») mostrano come il testo avanzi in una progressione ciclica, attraverso l'impiego di una tecnica di ripetizione tipica di questo teatro. Nella intersezione fra inganno e verità, fra gioco e dramma, le maschere (e fra queste quella del Mostro) documentano di temi riguardanti la verità della fede verso un Dio ignoto e della corruttibilità degli individui. I « primitivi » hanno ricevuto la visita di un Mostro, rimasto intrappolato durante la notte in un « grand piège » fatto « de chaînes et de cloches ». Il buio nel quale si trovano i protagonisti – come il sogno del III *tableau*, le già menzionate cecità ne *La Clé...* e ne *L'Expiation*, la « panne » iniziale de *La Route* cui segue l'illuminazione dei cartelli segnaletici – stabilisce un rapporto con quello degli eventuali radioascoltatori³⁴. Nob, il « jeune hom-

³³ Così ad esempio nel bel racconto di Heinrich Böll, *Mein trauriges Gesicht* (« La mia faccia triste »), il protagonista triste viene arrestato, in un regime dittoriale, perché è d'obbligo avere la faccia allegra; rilasciato, è subito incarcerato in quanto la sua faccia, ora allegra, va contro un nuovo decreto, secondo il quale i cittadini devono avere la faccia triste. E per Ivan Karamazov, invece, « tutto è permesso », grido a un tempo di rivolta titanica quanto autodistruttiva.

³⁴ La menomazione del teatro radiofonico diventa così il suo punto di forza. Cfr. Rudolf Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto*, Roma, Editori Riuniti, 1987 [1979]; nel cap. « Elogio della cecità: liberazione dal corpo » (pp. 80-120),

me » che avanza per primo sulla scena, rappresenta l'eroe che, grazie al suo « courage », deve combattere ed uccidere il mostro. Nell'impresa è aiutato dall'« Homme Vénérable », simbolo di « sagesse »: incarnazione di un potere misterioso e impersonale, lo stregone si pone nella zona intoccabile della sovranità (la « superiorità » nel senso di Bataille). Nob fa riunire gli abitanti dello strano mondo intorno al Mostro, la cui descrizione è data in questi termini: « Il y a un animal énorme dans le grand piège », « un animal bizarre », « grand », « horrible », « cela ne ressemble à rien, à rien de ce que nous avons pu voir jusqu'à présent », « c'est... c'est un animal que l'on n'a jamais vu par ici. Il est énorme, il ne ressemble à rien », « qu'il est laid ! Puant ! Visqueux ! Répugnant ! Monstrueux ! Abominable ! ». Il Mostro « dégage une odeur répugnante. Une odeur insoutenable », respira con un « halètement » che si può sentire da lontano e, colpito da frecce avvelenate e da sassi, continua a vivere (« La respiration continue »), senza perdere sangue (« LES HOMMES : Pas de sang. Pas de sang. Pas de sang »)³⁵. Non essendo riuscita a cacciarlo, la popolazione finisce col tempo per abituarsi alla sua presenza. Il Mostro si è infatti tramutato in una collina, piena di fiori dall'odore « rassurant » e « agréable », sulla quale gli idolatri vanno a passeggiare, a danzare e a cantare. Solo Nob si astiene da questo « bonheur », avendo riconosciuto il « grand danger » che vi si cela: storditi e resi felici dal profumo dei fiori, gli uomini vengono divorati dal Mostro (« NOB: Il mange n'importe quoi, même des hommes... L'immense bonheur qu'il vous donne, c'est pour vous attirer dans sa bouche immonde ») che, diventando sempre più grande, rende neces-

l'autore sostiene che « la sfera acustica abbia, per sua natura, più affinità con lo svolgimento drammatico di quanto non ne abbia quella ottica. E questo è un presupposto assolutamente vero e costituisce un dato fondamentale per l'arte uditiva » (p. 91).

³⁵ La « ferita » è per Bataille condizione inevitabile di apertura all'*altro* e di perdita dell'*ipse*. Così, la comunicazione « demande un défaut, une "faille" ; elle entre, comme la mort, par un défaut de la cuirasse. Elle demande une coïncidence de deux déchirures, en moi-même, en autrui », in « Le coupable », *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, t. V, p. 266.

sario lo spostamento della città (« HOMME VÉNÉRABLE : Les gens doivent de nouveau rebâtir leur maisons ailleurs »). Svegliatosi da un sogno in cui degli uomini mascherati portano sulla scena vari « bébés monstres » (poi lanciati sulla popolazione felice di accoglierli), Nob stabilisce un patto di alleanza con l'« Homme Vénérable ». « Le seul moyen d'empêcher le Monstre de grandir, c'est de le priver de sa nourriture préférée qui est la chair humaine », esclama il saggio. Quanto alla decisione, essa è stata presa « par l'observation et par la réflexion », scelta obbligata tra « la mort pour tous, ou la disparition du Monstre ». Così viene definito il progetto di lotta:

HOMME VÉNÉRABLE : La première chose à faire est de construire un mur de pierre autour du Monstre. Que toute la population y participe. On leur dira que c'est pour empêcher le Monstre de grandir. Ils seront d'accord. Seconde chose : ramasser toutes les armes, les jeter dans le précipice.

TOUS : Désarmer les hommes ?

HOMME VÉNÉRABLE : Oui. Par la force, ou par la ruse. Les désarmer tous. Sauf vous. Vous garderez vos armes, car vous en aurez besoin. (Un temps) : Vous en aurez besoin, car à l'avenir vous devrez tirer sur quiconque s'approchera du mur que nous aurons bâti autour du Monstre. Tirer sans pitié, sans considération. Sur vos parents, sur vos amis, sans distinction.

TOUS : Sans distinction !

HOMME VÉNÉRABLE : Même parmi vous, ceux qui faibliront, ceux qui voudront traverser le mur... Les autres doivent les tuer sans hésitation.

TOUS : Sans hésitation !

Nella didascalia dell'ultimo *tableau* leggiamo: « L'Homme Vénérable est assis sur son tapis, seul. Au fond de la scène Nob fait son tour de garde. Il est seul. Bruit de pas. Un homme arrive ». Il testo che segue si scandisce in tre momenti:

a) intervento del superstite contro Nob (« UN HOMME : Tu es sans pitié. Tu ne connais que la haine. Tu es rempli de haine... Et tu es devenu toi-même un monstre. Tu ne fais que tuer depuis des mois. Tu as exterminé ton peuple... Je ne te demande pas de me laisser

vivre, puisque je suis venu ici pour mourir. J'ai perdu tout ce que j'aimais. J'aimerais les rejoindre dans la mort. Mais laisse-moi mourir auprès du Monstre. Laisse-moi respirer encore une fois le parfum de ses fleurs. Laisse-moi connaître le bonheur encore une fois »);

b) ricomparsa del vecchio Saggio (« HOMME VÉNÉRABLE : Oui, c'est fini. Ton rêve s'est réalisé, Nob. Tu vivras dans un monde sans monstre. Seul. Puis tu mourras. Seul. Nob, tu entends ? (Un temps) : Le Monstre a gagné, Nob. Il nous a tués. Il a tué... la vie. Je me suis trompé, peut-être. J'aurais dû laisser mourir les gens dans le bonheur illusoire des fleurs ? Peut-être. Je ne sais plus. C'est trop tard. Je me suis trompé, oui, mais c'est trop tard »);

c) Nob rimasto solo:

(Nob pousse le vieillard et prend sa place sur le tapis de jonc, dans l'attitude de l'Homme Vénérable. Il échange son masque contre celui du vieux).

NOB

(avec une voix de vieillard) :
 Cela s'est passé ici ou ailleurs
 Quelque part
 Une fois.
 Aujourd'hui hier ou demain.

La *pièce* si chiude con la morte del Mostro, l'estinzione degli abitanti del mondo primitivo e la solitudine di Nob, diventato vecchio. Resta da definire questo Mostro. Di particolare interesse, in quanto elemento di sicuro effetto sugli spettatori, la mostruosità costituisce un tema insistentemente ripetuto nel teatro della Kristof: gli uomini-macchina de *La Route*, il principe-marito-carnefice de *La Clé...*, la lotteria di *John et Joe*, la follia de l'*Épidémie*. E « mostruosa » sarà la « biologica » coppia gemellare del *Grand Cahier*. Il motivo trova però nella rappresentazione de *Le Monstre* un'articolazione diversa, consonante da un lato con il carattere drammaticamente « storico » della scrittura dell'autrice e dall'altro, grazie all'effetto di straniamento, con la volontà di testimoniare lo spazio del sacro. Il tema « mostro e politica », lo sappiamo, è molto diffuso. Di pari

passo all'idea che « le guerre si fanno perché i popoli vivano sicuri in pace », si manifesta la richiesta del Saggio: « Un travail sanglant pour sauver notre monde ». Dietro la *fiction* mitica (e menzognera), si rivela nel modo più netto come il Comunismo abbia costruito un muro per lasciare fuori il « male » della felicità³⁶. Se il testo esplicita un trasparente intento politico e culturale, meno evidente è la rivendicazione di un *senso* che va oltre la rappresentazione « realistica ». Per ingannare gli uomini, lo abbiamo detto, il Mostro si è ricoperto di splendidi fiori profumati. Il terrore deve camuffarsi per non risultare spaventevole, deve dire libertà quando intende schiavitù, deve servirsi di miraggi e parlare di felicità quando vuole far scendere la notte. Ed è così che la « paura delle stelle » si affianca a quella per *les fleurs*. Con le opportune modifiche, *Le Monstre* ci sembra poter costituire una « rielaborazione » del passo evangelico in cui Paolo, ad Atene, va in collera nel vedere la città nell'idolatria e, tenendo il discorso nell'Areopago, annuncia il Dio sconosciuto (*Atti*, 17, 16-34). Una delle verità della fede è che l'uomo, mangiando del frutto proibito, è diventato un peccatore e uno schiavo della vanità delle cose transitorie. Questa verità assume un valore ultratemporale che pare evocato dalla cornice fuori del tempo della *pièce*. Pur risolvendosi nel nulla, il sacrificio di Nob ha valore in quanto tale. « Ces contacts vidants et donnant sur le vide, au-delà des blessures de la nudité, [...] tiennent à l'élection du désir et donnent aux séductions qu'il a subies leur valeur vertigineuse »³⁷. In quest'ottica, « il va de soi que l'on approche du sommet dans la mesure où l'on est détruit »³⁸. Con Bataille, Agota Kristof crede non

³⁶ Sul Male nella « Trilogia » della Kristof è intervenuto Jean-Philippe Imbert, « Writing for Want of a Better World: Agota Kristof and the Trilogy of all Evils », *Perspectives on Evil and Human Wickedness*, Fifth Global Conference, Prague (19th – 24th March 2004). Gli Atti del Congresso sono in corso di pubblicazione. Ringraziamo l'autore di averci fatto pervenire il suo contributo sotto forma di dattiloscritto.

³⁷ Georges Bataille, « L'Alleluiah », in *op. cit.*, p. 577.

³⁸ *Ibid.*, p. 579.

solo che il Mostro sia fatto per dare la morte o per riceverla, senza alternative, ma anche che Dio sia morto, uscito dalla storia umana, e che il cristianesimo altro non sia che una sopravvivenza priva di senso³⁹. All'assurdità dell'esistenza che ne consegue fa eco (*tableau 4*) il desiderio di Nob di vivere « *dans le monde qui suit la mort* », un mondo, sostiene il Saggio, che « *existe* » ma nel quale « *il n'y a rien d'autre que la nuit* ».

*
* *

« Qui nous emporterait plus loin et plus sûrement que nos rêves ?...
des rêves où nul autre que nous ne pénètre...
Mais peu d'hommes savent rêver.
Rêver, c'est se mentir à soi-même,
et pour se mentir à soi-même il faut d'abord apprendre à mentir à tous »

Georges Bernanos, *Un Crime* (1935)

Di nuovo il « buio ». Attraverso questa sorta di « rideau intercep-teur » (J. Rousset), Agota Kristof risolve due problemi, quello di incentrare l'azione in uno spazio libero e rendere la credibilità fattuale di una eventuale diffusione radiofonica. Come scrive Gaston Bachelard, « ogni sera la radio deve dire agli animi infelici: "Si tratta di non dormire più sulla terra, si tratta di rientrare nel mondo notturno che avete scelto" »⁴⁰. Il buio confonde le già incerte maschere dei personaggi ma non può confondere le loro voci, che esprimono le sofferte contraddizioni in cui si dibatte l'essere umano. In *Le Monstre* il nesso è espresso dallo « smascheramento » del secondo *tableau*:

³⁹ Ma se è nel nostro prossimo, spesso affamato e che ci chiede se gli diamo qualcosa (*Mt. 25, 35*), che noi *possediamo* la presenza del Signore, come interpretare la scena de « *Les pommes de grand-mère* » in *Le Grand Cahier* ?

⁴⁰ « Radio e fantasia », in *Il diritto di sognare*, Bari, Dedalo, 1993 [1970], p. 191.

NOB : Lil, j'aimerais voir ton âme.

LIL : Oh, Nob ! On ne doit découvrir son âme que devant l'homme qu'on épouse, ou devant la mort.

NOB : Tu le peux aussi devant l'homme que tu aimes.

LIL : Je t'aime, Nob.

(Elle enlève son masque, Nob enlève le sien. Ils se regardent.)

NOB : Maintenant nous sommes comme mari et femme.

LIL : Mais quelle tristesse dans ton âme, pauvre Nob. Demain, tu viendras avec moi. Le Monstre, comme tu l'appelles, te guérira.

NOB : C'est toi qui as besoin de guérir, Lil. Toi et tous les autres.

La didascalia avverte che i due innamorati « s'endorment enlacés ». In questo senso, la voce si fa anche espressione dell'approccio erotico, come appare dal contesto onirico del terzo *tableau*. Questo non frequente « enlacement » permette di considerare ancora un ultimo aspetto, quello della solitudine dell'individuo. « Le volpi hanno le loro tane e gli uccelli dell'aria i loro nidi. Ma il Figlio dell'uomo non ha dove posare il capo » (*Mt.* 8, 20). Riportando le parole rivolte da Gesù il Nazareno ad uno scriba che vorrebbe seguirlo, *questo* Matteo testimonia dell'assenza di sicurezza e calore familiare per il genere umano. Siamo in una situazione analoga a quella dei personaggi delle *pièces*. L'immagine degli uccelli (« J'ai rêvé que j'étais un oiseau et je m'envolais, très haut, très haut, très loin », afferma Nob) instaura una costante tematico-espressiva e costituisce un altro interessante oggetto di vaglio. Al trasparente e vagheggiato desiderio di libertà si contrappone una realtà di assoluta miseria, dove i morti sono chiamati a seppellire i loro morti⁴¹.

La trasformazione dell'istante e il suo orrore sono dunque, lo si è detto, al centro della presa di coscienza di questo teatro. Avendo sopra di sé un cielo vuoto o nero, i personaggi considerano la morte una funzione chiave. Scrive Bataille che « ce monde des vivants est

⁴¹ Cfr. *Mt*, 8, 19. Al proposito, si pensi a quanto è inscenato ne *L'Épidémie* e ne *Il faut avoir peur des étoiles*, come poi nella « Trilogia » e in *Hier*. L'argomento si presta a riflessioni più complesse che non ci è possibile affrontare in questo ambito.

placé devant la vision déchirante de l'*inintelligible* (pénétrée, transfigurée par la mort mais glorieuse) »⁴². La morte lega l'uomo ad « un inconnu parfaitement noir » il cui fascino deriva dal fatto che « il n'aura jamais rien, pas la plus petite parcelle de connu, puisqu'il est l'anéantissement du système qu'il avait le pouvoir de connaître »⁴³. Il contatto con l'Invisibile si realizza in maniera violenta (la « blessure » alla quale abbiamo accennato prima), portando alla scomparsa della distinzione soggetto-oggetto: « Il n'y a plus sujet = objet, mais “brèche béante” entre l'un et l'autre et, dans la brèche, le sujet, l'objet sont dissous, il y a passage, communication, mais non de l'un à l'autre: l'un et l'autre ont perdu l'existence distincte »⁴⁴. Tale circostanza non può essere considerata fortuita né si può non mettere in relazione con le componenti concettuali che abbiamo cercato di rintracciare nel nostro percorso.

E permane in questa riflessione sulla condizione umana il cardine orientativo di tutta l'opera (teatrale come poi narrativa) di Agota Kristof.

Riccardo BENEDETTINI
Università di Pisa

⁴² Georges Bataille, « Le Coupable », *op. cit.*, p. 286.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Georges Bataille, « L'expérience intérieure », in *op. cit.*, p. 74.