

Il teatro di violenze domestiche di Agota Kristof

Riccardo Benedettini

Abstract: Per Agota Kristof la comunicazione teatrale e quella romanzesca non sono nettamente diverse come ci attenderemmo data la differenza tra i due generi letterari. Le prime *pièces*, scritte in Svizzera romanda a partire dalla fine degli anni Settanta del Novecento, contengono quei motivi che andranno in seguito a costruire il sistema immaginativo dei più celebri romanzi. La violenza, latente o manifesta, sovrasta ogni sentimentalismo e delinea, nei suoi contorni precisi di abuso del corpo, quella che sarà la polemica costante in tutta l'attività della scrittrice nel teatro, nel romanzo, nella poesia. Nei tratti della violenza si scorge una distaccata testimonianza dei rapporti sociali, quell'accumularsi delle frustrazioni che fa sì che vicende individuali si trasformino in episodi di una vicenda umana più vasta.

Dunque uccidere era cosa tanto facile?
Italo Svevo, *L'assassinio di via Belpoggio*

– Oui. 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. Mais moi, je ne suis pas morte! Je suis restée couchée là, sans manger, sans boire, je ne sais depuis combien de temps. Et la mort ne vient pas. Quand on l'appelle, elle ne vient jamais. Elle s'amuse à nous torturer. Je l'appelle depuis des années et elle m'ignore. [...]

Nous lui tranchons la gorge d'un coup de rasoir, puis nous allons pomper l'essence d'un véhicule de l'armée. Nous arrosons d'essence les deux corps et les murs de la mesure. Nous y mettons le feu et nous rentrons¹.

Tra le tante immagini di violenza che troviamo nell'opera letteraria di Agota Kristof questa è per noi particolarmente memorabile, di significato propriamente storico. Una madre, vecchia e misera, che trascorre il proprio tempo seduta,

¹ A. Kristof, *Le Grand Cahier*, in Ead., *Le Grand Cahier – La Preuve – Le Troisième Mensonge. Romans*, Seuil, Paris 1991, p. 146.

a non fare nulla, fingendosi sorda e cieca, racconta ai gemelli protagonisti del romanzo la morte della figlia, una bambina il cui nome, Bec-de-Lièvre (ovvero, Labbro Leporino), sembra suggerire l'accumularsi di una serie di frustrazioni; tra queste, un folle desiderio di sesso che troverà realizzazione solo in uno stupro di gruppo, dove l'atteggiamento della vittima, già più volte ritratta vicino alla bestialità, responsabile se non colpevole della sua ultima disavventura, sembra voler discolpare gli aggressori. L'esperienza e più ancora il resoconto preciso, sistematico e quasi senza tristezza o preoccupazione, sorridente anzi «dans un sourire éternel», sceglie il corpo violentato quale metafora della miseria sociale e sessuale. La scena si chiude con i gemelli, anch'essi bambini, che senza timore o esitazione uccidono la donna e, dopo aver dato fuoco ai due corpi, tornano a casa, quasi avessero appena terminato di recitare un ruolo in una delle tante commedie che essi sono soliti rappresentare nelle taverne del paese di frontiera.

Com'è noto, la storia di *Le Grand Cahier* (1986) si colloca nel contesto di una società in guerra. Agota Kristof ha scelto una narrazione estranea a qualsivoglia indicazione spazio-temporale e proprio questo straniamento meglio testimonia quelle 'macerie del Novecento' dove è facile imbattersi nella spontaneità della violenza: i domestici esercizi di resistenza cui si sottopongono i gemelli sono i mezzi che essi hanno apprestato per adattarsi a quei non insignificanti cambiamenti prodotti dall'uomo, il solo modo di non lasciarsi distruggere da una guerra che costantemente stimola il desiderio di aggredire. L'essenza stessa della violenza è, da questo punto di vista, non solo oggetto di un mondo in declino, ma anche quello della possibilità per l'intelletto umano di giungere a impadronirsi di questo schema di sofferenza e morte, spesso erotizzate, liberandosene con non velata ironia: Bec-de-Lièvre è morta felice, appunto.

Il fatto che Kristof abbia visto nella violenza un problema che avrebbe potuto concernere la diffusione del romanzo, «Si je n'avais pas mis ça, tout le monde pouvait le lire, même les enfants. Cela a empêché beaucoup de monde et je le regrette»², non è senza significato. In realtà la violenza appare strettamente connessa a tutta l'opera della scrittrice e proprio da questo punto di vista possono apparire chiare le ragioni del legame tra la comunicazione romanzesca e la precedente comunicazione teatrale, quasi un modo di reagire alla brutalità e alla ripugnanza degli avvenimenti: estraniarsi da ogni cosa per allontanare la debolezza con la forza della volontà.

Il teatro di Agota Kristof – del quale abbiamo già cercato di chiarire altrove le origini, il significato e una certa performatività che non vuole essere diversa

² Cfr. R. Benedettini, *Conversazione con Agota Kristof* (Neuchâtel, 22 giugno 1999), oggi in Id., *Il corpo in frammenti. Teatro e romanzo in Agota Kristof*, Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese (Feuillages, n. 1), Università di Verona, Verona 2016, p. 128. La cronaca dell'incontro, *Intervista a Agota Kristof. La passione di Agota*, era apparsa sul «Diario» della settimana dal 27 luglio al 2 agosto, VI, 30, 2001, pp. 88-91. La traduzione inglese dell'originale francese è pubblicata sulla rivista americana «Music & Literature. An Arts Journal», con il titolo *A Conversation with Agota Kristof*, giugno 9, 2016, consultabile su: <<http://www.musicandliterature.org>>. Nel 2019 è uscita anche una traduzione in catalano: *Conversa amb Agota Kristof*, in A. Kristof, *L'analfabeta*, Amsterdam-Ara Llibres, Barcelona 2019, pp. 61-86.

da quanto ritroviamo nei posteriori romanzi e novelle³ – è stato elaborato negli anni Settanta del Novecento, anche se la sua pubblicazione risulta essere successiva alla più celebre ‘trilogia’. Per l’‘analfabeta’ Agota, profuga e poi operaia nella Svizzera francofona, il mondo è dunque fatto di continue lotte, all’inizio per la sopravvivenza, quindi per l’integrazione e l’assimilazione⁴. Alla durezza dell’esilio e all’abbandono della propria lingua madre, l’ungherese Kristof reagisce scrivendo delle *pièces* di teatro, prendendo le immagini e le parole del nuovo ambiente e trasferendole sulla pagina con il lessico quotidiano, appreso di giorno in giorno, con costanza e pazienza. La conoscenza di registi, la collaborazione con studenti di scuole di teatro, nonché le ‘letture’ radiofoniche trasmesse dalla «Radio Suisse Romande» tra il 1978 e il 1983, sono conferma della positiva esperienza di integrazione della scrittrice. Il riuscito inserimento di Kristof nella società svizzera facilita la presa di coscienza del passato, che si manifesta in un’opera come *Un Rat qui passe* (Neuchâtel, 1984; versione originale del 1972); l’autrice utilizzerà come pseudonimo in radio proprio il nome dell’incolpevole prigioniero Zaïk, protagonista di quel dramma. La creazione drammatica (in tutto una decina di *pièces*) ha dunque goduto inizialmente di una grande fortuna radiofonica e in seguito di numerose rappresentazioni.

È indubbio che la forma teatrale anticipa e chiarisce quelle che saranno le caratteristiche principali nell’evoluzione della tecnica narrativa della scrittrice: un’azione incentrata su un ristretto numero di personaggi, in un luogo e in un tempo eterno che sembrano incisi dalle linee di James Ensor, un mondo dove tutto si ripete attraverso un puntuale uso del dialogo nel quale le maschere danno l’impressione di aver vissuto più vite, più filoni narrativi paralleli, i cui intrighi si dipanano tra la passione della verità e gli ostacoli delle menzogne. La manipolazione della realtà operata nei romanzi si presenta come una ripresa di quel «mondo effimero, ma vero» che Kristof, lettrice di Antonin Artaud e Georges Bataille, aveva già creato nella pratica scenica⁵. Anche per la scrittrice il teatro

³ Cfr. R. Benedettini, *Il Teatro di Agota Kristof*, «Versants», 51, 2006, pp. 153-182. Si veda inoltre il ns. *Il potere del teatro*, in Id., *Il corpo in frammenti*, cit., pp. 95-118.

⁴ A. Kristof, *L’Analphabète. Récit autobiographique*, Zoé, Genève 2004. Agota Kristof è tra quelle prime migliaia di rifugiati che, in fuga dal comunismo, lasciarono l’Ungheria tra il 24 ottobre e il 3 novembre 1956, approfittando del varco apertosi sulla frontiera occidentale del paese. Come la maggior parte dei rifugiati, anche Kristof aveva come meta l’America, più precisamente gli Stati Uniti, ma presa in carico dall’ONU trovò in Svizzera il proprio paese di accoglienza. Sulla *langue venue d’ailleurs*, si può rinviare a: C. Nannoni, *L’aventure de «L’Analphabète»: la traduction italienne du récit autobiographique d’Agota Kristof comme lecture palimpsestueuse de l’original*, «Il Confronto letterario», 75, 2021, pp. 87-111; S. De Balsi, *Agota Kristof écrivaine translingue*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2019; J. Ori, *Écrire vrai: la posture d’authenticité chez Agota Kristof et Katalin Molnár*, «Çêdille, revista de estudios franceses», 14, 2018, pp. 451-475.

⁵ «Des décors, des costumes, des gestes et des cris faux ne remplaceront jamais la réalité que nous attendons. C’est cela qui est grave: la formation d’une réalité, l’irruption inédite d’un monde. Le théâtre doit nous donner ce monde éphémère, mais vrai, ce monde tangent au réel», A. Artaud, *Théâtre Alfred Jarry*, in Id., *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Paris 1956-1994, p. 20.

non è un'imitazione alterante della realtà; esso è la realtà in quanto l'enunciazione sulla scena è creazione inedita della realtà stessa.

Su quest'ordine di considerazioni è fondata la riflessione della «messenger di sventura» (Brecht) Agota Kristof sulla condizione umana. La violenza deforma in maniera radicale e in apparenza irrimediabile il modo stesso di raccontarsi e di agire degli uomini comuni portati sulla scena: essa ha irrorato non solo ogni azione ma anche il linguaggio cui la scrittrice ricorre per dare vita all'Altro teatrale⁶. Adottando questa prospettiva, Kristof vede il cammino della Storia svilupparsi attraverso rovine e terrori; nel procedere lungo quella strada, l'uomo educa sé stesso alla scuola del dolore, consapevole che, quando non ci sarà più niente da imparare, le sofferenze non solo continueranno ma si abatteranno su di lui con ancor più rampicante violenza. Il violento mostruoso della condizione umana non trae dunque origine tanto dai dolori patiti, quanto dalla presa di coscienza di come, per l'uomo, non ci sia più alcuna meta ma solo l'abisso del vuoto, in un consolidato ordine invisibile del tempo. La *pièce* politica *Le Monstre* (senza luogo e senza data di stesura)⁷, la cui azione «se joue dans un monde imaginaire habité par une peuplade primitive, presque nue, portant masques», ne è un esempio: il Mostro divoratore di uomini, contro il quale nulla valgono le armi, è figura rituale di passaggio, capace di esprimere la bestiale violenza delle origini e di far riflettere su come nemmeno le dittature ideologiche possano governare con il solo terrore⁸. Ulteriore segno di questa riflessione riguarda l'erotismo, sempre dominato dalla «violence» e dalla «violation», forze che confinano spesso con la «mort» e con il «meurtre»⁹. Ma Kristof muove l'accento dal concetto di perversione, comune a tante scene del genere erotico¹⁰, e arriva a fare di questi corpi violati lo specchio di un nuovo clima culturale: l'istinto aggressivo è visto in tutta la sua spontaneità, fatto che lo rende ancor più spaventoso agli occhi del lettore/spettatore, ma non dal punto di vista interno all'azione teatrale.

Freud ha mostrato come la mancanza di contatti sociali e la perdita dell'amore (*Liebesverlust*) predispongano all'aggressione e la facilitino: possiamo applicare questo nesso anche all'opera di Kristof, alla *naïveté* aggressiva dei suoi

⁶ Le ns. analisi hanno sempre preso a modello C. Pasi, *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 9. Per Kristof, cfr. M. del Carmen García Cela, *Pour une didactique de la cruauté. Le savoir-faire de l'écriture chez Agota Kristof*, «Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses», 28, 2013, pp. 141-156.

⁷ A. Kristof, *Le Monstre et autres pièces*, Seuil, Paris 2007.

⁸ Con un contributo dal titolo «*Nous sommes devenus faibles et vulnérables*». Agota Kristof et les inconvénients de la liberté siamo recentemente intervenuti alla XIV^e Journée de la Francophonie, «*Hier tout était plus beau*»: mémoires (dés)ordonnées dans les écritures francophones venues de l'Est, svoltasi presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Verona il 19 maggio 2022.

⁹ «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?», G. Bataille, *L'Érotisme*, in Id., *Œuvres complètes*, t. X, Gallimard, Paris 1987 (1957), pp. 22-23.

¹⁰ Cfr. G. Brulotte, *Petite narratologie du récit dit érotique*, «Poétique», 85, 1991, pp. 3-16.

personaggi, che arriva a erotizzare la sofferenza e la morte. Nella messa in scena della morte riconosciamo un altro segno della violenza teatralizzata: avendo sopra di sé un cielo vuoto o nero, in ambienti che spesso mancano di veri e propri *décors*, i personaggi sembrano uniti da un contatto molto stretto con un momento della realtà che lega tutti ad «un inconnu parfaitement noir»¹¹, un contatto con l'Invisibile che ogni volta si realizza in maniera violenta (la «bles-sure»), portando alla scomparsa della distinzione soggetto-oggetto¹². Nel teatro di Kristof, è chiaro, i morti ammaestrano e ammoniscono i viventi. Un elemento che ritroviamo anche nella già menzionata *Un Rat qui passe*, pantomima contro il totalitarismo e la neutralità svizzera¹³: imputati e giudici, vittime e carnefici, idealisti e cinici si nascondono qui dietro maschere che confondono la loro identità («Rat: – Avec cette tête de rat, personne ne fait attention à moi. Un rat qui passe, c'est tellement courant», scena 1), ciascuno pronto a difendere con foga le proprie opinioni («Rat: – Je vais te mordre! Oui. Krrr. Je vais te mordre!», scena 1); è d'altro canto il rinvio al ratto, animale pacifico verso chi appartiene al proprio gruppo, ma spietato verso i simili che fanno parte di altre comunità, a fornirci una chiave di lettura legata sempre alla violenza della lotta collettiva di una comunità contro un'altra.

In quest'ottica, la violenza è presenza intima e deformante, in quanto ci rende assuefatti ad un immaginario che trasforma ogni esperienza in modo da farci stare meglio al passo con un mondo, creato dall'uomo, dove talvolta ciò che per tutti sembra essere una «macchina malvagia» altro non è che «un miserabile giocattolo abbandonato in mano capricciosa». Nel teatro kristoffiano la violenza è inoltre sempre connessa strettamente da un lato con un erotismo distruttore, con pratiche sadomasochiste e fantasie di morte che, soddisfacendo il binomio *eros* e *thanatos*, rientrano in ciò che Freud definisce «erotizzazione dell'aggressività»¹⁴. Dall'altro, la violenza è espressione del controllo politico sovietico sull'Ungheria: Kristof accusa la mancanza di libertà individuale dei cittadini, il silenzio degli scrittori, la paura e l'isolamento del proprio popolo dove assassini, spie e traditori, sotto la maschera dell'obbedienza, si sono lasciati andare al terrore senza limiti della tortura¹⁵. Per questo la violenza diventa un fatto culturale e come tale essa

¹¹ Scrive G. Bataille che «ce monde des vivants est placé devant la vision déchirante de l'inintelligible (pénétrée, transfigurée par la mort mais glorieuse)», in *Le Coupable*, cit., p. 286.

¹² «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», G. Bataille, *L'expérience intérieure*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 74. Per l'idea di *blesure*, cfr. G. Bataille, *L'Alleluiah*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., pp. 577-579.

¹³ A. Kristof, *L'Heure grise et autres pièces*, Paris, Seuil 1998.

¹⁴ Sul rapporto violento tra morte ed eccitazione sessuale, si veda G. Bataille, *L'Histoire de l'érotisme* (1951), in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. VIII.

¹⁵ In A. Kristof, *L'Expiation*, in Ead., *Le Monstre et autres pièces*, cit. Cfr. Ead., *Due pezzi teatrali. L'espiazione – L'epidemia*, introduzione di R. Benedettini, traduzione di F. Cremaschi, Lamantica Edizioni, Brescia 2017.

viene vissuta dai protagonisti delle *pièces*, finendo per essere non solo un'arma, ma una presenza viva e inquietante, una passione quando non una agonia.

Sul concetto di una violenza che è lotta per l'esistenza, spesso contro l'alienazione mentale, e che si pone persino come ministra della natura, vogliamo ora citare tre *pièces* in cui ritroviamo le forme più cospicue di quella 'violenza domestica' che, per riprendere l'espressione di Philippe Sollers, possiamo definire all'origine di una «*désénonciation généralisée*»¹⁶. La prima è *La Clé de l'ascenseur* (Cortailod, 1977). Quattro personaggi – «la femme», «le mari», «le médecin» e «le garde-chasse» – si muovono nello spazio di una camera il cui unico accesso è dato da un ascensore. Il dramma si apre con un lungo monologo della protagonista, la quale sogna di essere una giovane castellana in attesa del proprio principe¹⁷. Come in Beckett e in Ionesco, il monologo diventa eco della disperazione del personaggio in preda alla solitudine. La mutilazione della donna da parte del marito e di un medico connivente è al centro della storia: una progressiva distruzione del corpo, causata dall'incontro iniziale con un altro uomo, il guardiacaccia, da porsi in stretta relazione con il fallimento dell'amore di coppia. La deformante violenza è evidente: dalla vegetazione «d'une couleur verte, violente», al corpo sevizato della protagonista, costretta infine su una sedia a rotelle, privata persino dell'udito e della vista; dai rumori e dalle luci che provengono dalla vallata, simbolo anche questi delle forme più alienanti e disumane di un progresso insensibile («*Les bâtiments, les routes dévorent la terre... C'est terrible!*»), al desiderio di autodistruzione della donna, prigioniera per anni del marito:

Elle se retourne vivement. C'est une vieille femme ridée, mal soignée, aux yeux hagards.

(Ironique:) D'ailleurs, que je l'aime ou pas, qu'est-ce que cela peut faire à présent? Je n'ai que lui. Alors, je l'aime et je l'attends. Que pourrais-je faire d'autre? Il n'y a personne d'autre à aimer, ici. Ni à haïr. Il n'y a que moi. *(Sauvage:)* Et je me hais! Sale vieille femme impotente, je te hais! Il ne te reste qu'à te jeter par la fenêtre, dans l'abîme, et fracasser sur les rochers ta tête sourde et aveugle!

(Un temps.)

Mais pourquoi? Pourquoi subitement toute cette haine?

Qu'ai-je fait? Rien. C'est cela, n'est-ce pas? Je n'ai rien fait! Rien!

Quand la ville arrivera au pied de notre rocher, je me jetterai en bas pour que les gens me couvrent de crachats et d'injures et que ma tête éclate sur les pavés de la rue.

(Un temps.)

Je ne pourrai plus entendre les injures. Aucun blâme, aucun sarcasme ne peuvent m'atteindre. Rien ne peut m'atteindre¹⁸.

¹⁶ Ph. Sollers, *La science de Lautréamont*, in Id., *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris 1968, p. 144.

¹⁷ S. Cutcan, *Subversion ou conformisme? La différence des sexes dans l'œuvre d'Agota Kristof*, Peter Lang, Bern 2014.

¹⁸ A. Kristof, *La clé de l'ascenseur*, in Ead., *L'Heure grise et autres pièces*, cit., pp. 76-77.

Le ferite inflitte al corpo, il delirio e la dolorosa agonia che ne conseguono, la voce allucinata nell'oscurità della scena e il distacco assoluto, non privo di ironia, che è manifestazione della sofferenza subita, preannunciano tematiche dei futuri romanzi e novelle¹⁹. La *pièce* si chiude con l'ultima menomazione che i due uomini vorrebbero imporre alla donna: quel taglio delle corde vocali che le impedirebbe di gridare e soprattutto di disturbare il marito («Je sais ce que vous me voulez. Ma voix! C'est cela, n'est-ce pas? Oui, c'est cela! Mais je ne veux pas! Non! Pas ma voix! Pas ma voix, vous entendez! Ma vie, si vous voulez, mais pas ma voix! Non!»)²⁰. Ma, se il buio confonde le maschere dei personaggi, certo non può confondere le loro voci, che esprimono le sofferte contraddizioni nelle quali si dibatte l'essere umano; da qui la rivolta finale della donna che, con un bisturi, uccide entrambi i seviziatori, lasciandosi andare al grido liberatorio di «Écoutez-moi!».

La costante progressione del gioco sadico e la conseguente eccitazione del desiderio sessuale convergono nel ricordo dell'amante perduto in *L'Heure grise ou le dernier client* (Neuchâtel, 1984; versione originale del 1975). I due protagonisti, «elle» e «lui», una prostituta e un cliente abituale, si muovono in una camera con un grande letto e una finestra dalla quale proviene la nostalgica musica di un violino suonato da un terzo personaggio, «le musicien», figura che alla fine della *pièce* ucciderà la donna con un colpo di pistola. Il rapporto tra il cliente e la prostituta «violemment maquillée» è come rimasto inalterato malgrado il trascorrere degli anni, creando tuttavia una situazione di crudele gelosia esasperata che rovescia con forza grave una sessualità agognata quanto oramai prescritta. Lo spettatore assiste all'ultimo incontro fra i due, i quali parlano della morte e di un avvenire che risulta illuminato dalla luce di un coltello, oggetto presente in un continuo va e vieni sulla scena. Ogni parte del corpo femminile che il cliente aveva un tempo denudato è ora perduta e resta viva solo nel ricordo, mentre la prostituta si lascia andare a sogni di violenza che, allontanandola dal presente, la riconducono a quel passato in cui il corpo era oggetto di erotiche passioni:

ELLE: ... Alors, je vais rêver de ce que Monsieur voudrait que je revâsse. [...]
 Bon (*Elle ferme les yeux.*) Moi, je suis sur une colline et ils me... [...]
 (*Il lève le couteau.*)
 [...] Je ne te vois pas encore. Ils sont en train de me violer. [...] Donc l'aurore se lève, les autres sont partis, tu t'approches de moi et tu me violes à ton tour. [...]
 LUI: Je te tuerai un jour²¹.

Mostrando un corpo sfinito che non teme più le violenze («Je n'ai plus peur d'être violée»), Agota Kristof sottolinea come il sadismo possa esercitarsi segretamente, nella reificazione del corpo stesso. Il corpo della prostituta è annientato dal tempo («J'ai complètement oublié la couleur de mes cheveux. Leur vraie

¹⁹ R. Benedettini, *La comunicazione patologica delle novelle di Agota Kristof*, «Quaderni di Lingue e Letterature», Università degli Studi di Verona, 36, 2011, pp. 39-52.

²⁰ A. Kristof, *La clé de l'ascenseur*, in Ead., *L'Heure grise et autres pièces*, cit., p. 80.

²¹ Ivi, pp. 177 sgg.

couleur. Pourtant... ils étaient bruns... Quand j'étais une jeune fille»), mentre il suo spirito è oppresso dalla follia («C'est ton couteau que je voulais, ton beau couteau brillant, dans ma gorge, dans ma belle gorge blanche quand j'étais encore jeune»). È con pietà e indignazione che il cliente contempla questo corpo decrepito, questo chiacchiericcio etilico, questa vecchiaia nella quale egli intravede l'immagine di un destino che non potrà mai più compiersi: «On pourrait aussi aller à l'église de temps en temps, pendant qu'on y est. *Il la regarde, elle ne répond plus*».

L'Épidémie è da leggersi come una parabola. Il tema della *pièce* è un'epidemia di suicidi che, causata da un virus, si cerca invano di interrompere mettendo gli infetti in quarantena²². La violenza compiuta contro i malati, «Ils doivent être tous pendus dans la forêt... Ou asphyxiés par les gaz de leurs voitures, ou... revolverisés...», riuniti in un posto isolato da sbarramenti controllati da guardie armate («Si vous sortez d'ici, vous contaminez tout le pays. Le monde!»)²³, è l'espressione di un sadismo collettivo. È con la soddisfazione propria dei torturatori che gli incaricati della guarigione, nelle figure del «Docteur» e del «Convainqueur», evocano stermini di massa: «Nous allons d'un village à l'autre avec un contaminé comme vous. Il passe le virus à tout le monde, et quand il ne reste plus personne, nous rasons le village. C'est simple»²⁴. La propaganda del governo lascia intendere che tutti gli infetti non devono disperare: il carattere menzognero di questi appelli è evidenziato dalla loro stessa ripetitività, «Le temps guérira les blessures»²⁵, in contrasto con le ragioni apparentemente sconosciute dell'epidemia: «D'autre part, pourquoi y a-t-il une épidémie? Ce sont des questions qui mènent très loin. Et comme personne ne peut répondre à ces questions, on simplifie. Cause inconnue, ça existe»²⁶.

Nella storia di questi superstiti della vita possiamo anche riconoscere delle tracce di autobiografia: Agota Kristof ha più volte ricordato nelle interviste quello che sarà poi un tema ricorrente nella sua opera letteraria e drammaturgica, vale a dire i numerosi suicidi che scavano la comunità dei rifugiati. La violenza suicidaria diventa il segno distintivo di uomini e donne costretti ad abbandonare una vita tranquilla per diventare vittime del lavoro, e della noia, in un paese occidentale: tanti destini paralleli sfuggiti alla repressione politica ma che si ritrovano comunque vittime di una vita difficile, per giunta lontani dagli affetti familiari. Esseri deboli, mal vestiti, dediti all'alcolismo per dimenticare le proprie angosce interiori e il cui unico *bonheur* assassino è togliersi la vita, impiccandosi o avvelenandosi. Ritroviamo inoltre una problematica che avevamo già individuato nelle due precedenti *pièces*: l'attenzione al corpo femminile abusato. L'erottizzazione dei corpi mutilati, come quello della bella ragazza «Sauvée», «pendue» e suo malgrado

²² M. 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», maggio 1993, pp. 178-185.

²³ A. Kristof, *L'Épidémie*, in Ead., *Le Monstre et autres pièces*, cit., p. 100.

²⁴ Ivi, p. 152.

²⁵ Ivi, pp. 124 e 132.

²⁶ Ivi, p. 124.

«dépendue», suggerisce una metafora della città moderna: il corpo è separato in tanti frammenti quanti sono quelli a cui si è ridotta la vita sociale. Ed ecco dunque che qui si lega un'altra immagine che abbiamo detto essere cara alla scrittrice: la violenza della società attuale contro la natura. L'epidemia, fa ammettere Kristof al personaggio del «Convainqueur», ha un solo fine: «Il faut faire de la place. Pour des usines, des autoroutes, des bases de toutes sortes»²⁷, così che il mondo possa essere ridotto ad una grande zona industriale, un'unica distesa piatta, setacciata, senza case, senza alberi, senza colline.

Nelle *pièces* abbiamo dunque trovato varie forme di violenza che i personaggi subiscono in particolare sul loro corpo. La donna deve accettare le violenze del compagno e, una volta mutilata, anche quelle delle voci allucinate. Il pericolo, la morte, in Agota Kristof, provengono sia dal contesto privato o sociale – dove in genere non c'è posto per l'amore, se non in una condotta sadomasochista – sia dai fantasmi dei protagonisti, i cui *rêves* spesso si trasformano in *cauchemars*²⁸. Le violenze sono sempre strettamente connesse, così come le angosce che ne scaturiscono, quella della paura legata alla follia e quella della repressione. Quando la violenza non si esercita direttamente sul corpo, essa assume una forma che reifica il corpo stesso e lo umilia, riducendolo a una vittima inerte tra le mani dell'aggressore. La scrittrice sottolinea i solchi tracciati dalla deteriorazione dei corpi, dalle malattie dovute all'alcolismo e dall'invecchiamento. Il trascorrere del tempo, come la scelta dello straniamento spazio-temporale, le permettono di dare un valore universale ai propri racconti e al lettore/spettatore di subire la nostalgia di un passato oramai irripetibile.

La violenza, che si collega allo stesso processo, ne conferma bene il carattere e ciò comporta una riflessione anche sulla tirannia che, sotto le forme di un mostro dai fiori ingannevoli, o di un'epidemia di suicidi, dissimula il proprio carattere spaventoso²⁹. Che dire della rivoluzione e dei suoi effetti? Anche se con tratti stilizzati, con la stringatezza che è quella dell'obiettività, di cui il lettore non può fare a meno di sentire la potenza tragica, Agota Kristof descrive il potere e i suoi furori, che sotto varie maschere annientano il corpo di esseri senza difese. Ma nonostante le violenze più atroci, osservando i fatti che sceglie, ci si accorge che Kristof prende le sue distanze rispetto a quell'odio e tende a condurre il lettore e lo spettatore verso una pietà. Il rivoluzionario non deve e non può fare il boia, è il messaggio che ricaviamo dall'*Expiation*: effettuare questo passaggio significa entrare nel mondo della negazione, di sé come uomo e come rivoluzionario. Kristof, con la semplice rappresentazione dei fatti, cerca di suggerire l'idea che la società tutta intera è colpevole di questi crimini e di questa violenza.

²⁷ Ivi, p. 152.

²⁸ C. Trevisan, *Les enfants de la guerre: Le Grand Cahier d'Agota Kristof*, «Amnis», 6, 2006; R. Benedettini, *L'incubo dell'infanzia nell'opera di Agota Kristof*, in *Enfances francophones*, Atti della VII Giornata della francofonia, Verona 19 marzo 2013, «Publiforum. Rivista on-line dell'Università di Genova», dir. de S. Arena, L. Colombo, P. Perazzolo, E. Quaglia, 22, 2014, consultabile su: <<http://www.publiforum.farum.it>> (01/2023).

²⁹ R. Benedettini, «*Et les jours du tyran sont comptés*». Agota Kristof e la libertà riacquistata, «Un coup de dés», dir. de C. Saggiomo et D. Fadda, 8, 2020, pp. 87-101.