

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Variazioni semantiche di « crime » nel romanzo di Andreï Makine

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/133516> since

Publisher:

Tirrenia Stampatori

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Variazioni semantiche di crime in Andreï Makine

MARIA MARGHERITA MATTIODA

Le Crime d'Olga Arbélina: *un romanzo poliziesco?*

Andreï Makine, uno degli scrittori francesi contemporanei ritenuto "classico" nell'uso della lingua francese, può essere considerato anche un autore di romanzi gialli? La domanda senza dubbio provocatoria che poniamo quale incipit del nostro lavoro – tenuto conto di una concezione "nobile" della letteratura, manifestata in svariate occasioni da Makine e espressa nella sua opera letteraria, e del dibattito relativo al giallo quale genere paraletterario – sorge da alcune considerazioni derivanti dal piano della ricezione del romanzo intitolato *Le Crime d'Olga Arbélina*. Pubblicato nel 1998, dopo il grande successo di pubblico e di critica riscosso nel 1995 da *Le testament français*, opera che ha fatto conoscere l'autore di origine russa al mondo letterario francese e internazionale, *Le Crime d'Olga Arbélina* è per certi aspetti sconcertante: la tematica scelta (l'incesto), l'impianto narrativo (racconto poliziesco, romanzo psicologico e d'analisi, memoria), l'allontanamento da modelli precedentemente sperimentati che potevano rappresentare un passaporto per il successo, costituiscono le tracce di una svolta nella sua produzione letteraria e dimostrano il rifiuto di cristallizzazione di uno scrittore che intende la letteratura come una sorta di esperienza mistica.¹ La sfida di Makine ai suoi destinatari si è concretizzata nella creazione di un romanzo allusivo, "très pudique" di per sé, variamente accolto dalla critica e addirittura messo all'indice da alcune lettrici a Lione. Le recensioni apparse sulle principali fonti di informazione letteraria, generalista e specializzata, hanno presentato il libro al grande pubblico talvolta in termini laudativi, quale "nouveau trésor" ("La Vie", février 1998), "beau roman français" ("Elle", février 1998), "vrai roman" ("Le Point", février 1998), talvolta in termini svalutativi come esprimono i giudizi di forte impatto metaforico quali "une caricature du folklore slave" ("Le Nouvel Observateur", février 1998), "un entremets franco-russe tout imprégné de ces poncifs [...] qui identifient, en creux, une idéale âme slave" ("Libération", février 1998), "un carnaval baroque et sanglant" ("Le Monde", février 1998), talvolta con modalità assiologiche che paiono rifuggire la sentenza come dimostra il giudizio "roman inquiétant, dont on ne saurait dire s'il séduit ou s'il fait peur" ("Le Figaro Littéraire", février 1998). Al di là dei

richiami intertestuali che i vari commenti sembrano riportare, non è tanto la valutazione sul piano estetico di un romanzo che ha senza dubbio turbato l'opinione pubblica e fatto discutere la critica ad attirare la nostra attenzione, quanto piuttosto la sua inclusione all'interno del genere poliziesco e la costruzione di un paratesto editoriale² che, in qualche modo, orienta la percezione del lettore potenziale, influenzandone l'interpretazione. Se da un lato vengono elogiate le qualità stilistiche della scrittura dell'autore e osannate le fonti letterarie cui sembra far riferimento (Proust, Barbey d'Aurevilly, Dostoevskij, ...), dall'altro sono riconosciuti nell'impianto narrativo del romanzo elementi propri ad un genere definito per le numerose convenzioni formali e tematiche, spesso prospettato nei termini di:

un modèle paralittéraire cherchant l'attention d'un vaste public à travers un péri-texte éditorial établissant un véritable contrat de lecture dans le cadre d'un sous-genre immédiatement repérable.³

Ne deriva una sorta di concordanza di voci critiche che, nell'impaccio della difficile definizione dell'opera, tendono a inquadrarla negli schemi del genere poliziesco, esitando fra le sue varie rappresentazioni, ossia tra la genericità del romanzo giallo ("Construit comme un roman policier, mais conté dans une langue de poète [...]"),⁴ il thriller psicologico ("œuvre qui adapte en partie les procédés d'un thriller"),⁵ l'affiliazione al polar ("Le crime qui donne son titre au livre pourrait fournir l'intrigue d'un bon polar psychologique. Il est découvert à petites touches, comme autant de pièces d'un puzzle [...]"),⁶ l'inchiesta giudiziaria ("Une double enquête à la surface des choses et dans les tréfonds d'une mémoire et d'une âme va constituer le roman [...]")⁷ e l'ibridazione con altri generi ("Au terme d'un imbroglio passionnel aux échos psychanalytiques, *Le crime d'Olga Arbélina* mène le lecteur à semblables sorcelleries").⁸

Il discorso della stampa costruisce una relazione al testo che si fonda su un modello comunicativo contrattuale, cercando da un lato la promessa rassicurante di una formula testuale prevedibile e consolidata (enigma e soluzione, curiosità e tensione), dall'altro offrendo differenti codici interpretativi che sospingono oltre la superficie del testo per scoprire l'ambiguità e il carattere plurale dell'opera. In effetti, *Le Crime d'Olga Arbélina* è "un roman policier" a tutti gli effetti come riconosce A. Chibani, ma "au même temps, il est un conte"⁹ per cui il lettore è invitato a indagare come in un vero e proprio giallo e ad ascoltare la voce narrante. Quindi, se è pur vero che l'universo diegetico pare iscriversi nella struttura del racconto poliziesco, è altrettanto vero che la ricostruzione del delitto attraverso l'introspezione psicologica si propone di andare oltre gli stereotipi del genere per articolare continui passaggi dal reale all'immaginario, dalla ragione al delirio e sollecitare in tal modo una intensa attività del lettore che, incontrando elementi eterogenei, viene fuorviato dalla possibile lettura seriale¹⁰ e costretto a cercare altri punti di riferimento dai vari processi programmatici del testo.¹¹

Qualche indizio sulla posizione autoriale

Come è noto, l'opera letteraria scaturisce nel momento in cui si costituisce un'identità enunciativa che risulta essere al contempo "prise de position et découpage d'un territoire dont les frontières sont sans cesse à redéfinir",¹² ovvero prende forma attraverso modalità di inserimento nello spazio letterario e sociale da parte dello scrittore che definisce le proprie traiettorie all'interno dei paradigmi dell'intertesto. La stretta relazione esistente fra posizione, memoria intertestuale e genere permette di meglio comprendere le scelte operate da Andreï Makine nello spazio della produzione del testo e il configurarsi della sua opera come la risultante di diverse tradizioni letterarie (russa, francese), quindi, come il prodotto di una fusione qualificata come "entre-deux-mondes", e come modulazione di pratiche differenti che gli permettono di partecipare a una pluralità di posizionamenti:

J'essaie de préserver l'unité stylistique et poétique de l'œuvre tout en variant le registre. Il existe un fil rouge entre mes livres, le même rapport à la temporalité, à la mort.¹³

Tali dichiarazioni dell'autore ci conducono alla questione del suo rapporto con la letteratura poliziesca che in qualche modo ingloba il romanzo pur rappresentando a tutti gli effetti un pretesto per esplorare nuove modalità espressive e per proporre una scrittura capace di sovvertire i canoni consolidati al punto da scrutare il mondo non per cercare i colpevoli, poiché troppo numerosi, bensì per identificare i pochi innocenti. Il peritesto de *Le Crime d'Olga Arbélina* fornisce alcuni elementi che consentono di penetrare all'interno dell'opera con le necessarie cautele e che ne illuminano la posizione all'interno di una scena generica – in copertina appare il termine "roman" quale sottotitolo – e di un archivio intertestuale che mostra la sua collocazione sotto l'egida di Proust e di Dostoevskij, citati in epigrafe al testo. Alquanto eloquente sembra essere il titolo scelto che costituisce una promessa per il lettore e una sorta di ammiccamento sia agli innumerevoli volumi del giallo, sia alle grandi opere della narrativa mondiale (come non pensare a *Delitto e castigo* di Dostoevskij o a *Le Crime de Sylvestre Bonnard* di France?). Altrettanto utili in questo senso risultano le interviste rilasciate dallo scrittore nella fase di lancio del romanzo che rappresentano un'ulteriore chiave di riflessione metatestuale ai fini della pertinenza del discorso interpretativo sull'opera. La genesi del romanzo, iniziato un anno prima de *Le Testament français*, è insita in un aneddoto diffuso in seno alla comunità russa che narra la vicenda di una principessa russa emigrata in Francia intorno al quale, però, sussistono numerose reticenze e si impone il silenzio, ma proprio per questo fonte di un materiale poetico potente ("une situation qui dépassait même celle des romans de Dostoïevski, dont les héros s'arrêtent à la frontière").¹⁴

Sulla stessa linea, si collocano altre affermazioni dell'autore che approfondiscono il contesto letterario e forniscono ulteriori spunti per cogliere le varie sfaccettature del testo che, nello specifico, si enuncia attraverso scene già convalidate nell'universo culturale esistente:

Qualche indizio sulla posizione autoriale

Come è noto, l'opera letteraria scaturisce nel momento in cui si costituisce un'identità enunciativa che risulta essere al contempo "prise de position et découpage d'un territoire dont les frontières sont sans cesse à redéfinir",¹² ovvero prende forma attraverso modalità di inserimento nello spazio letterario e sociale da parte dello scrittore che definisce le proprie traiettorie all'interno dei paradigmi dell'intertesto. La stretta relazione esistente fra posizione, memoria intertestuale e genere permette di meglio comprendere le scelte operate da Andreï Makine nello spazio della produzione del testo e il configurarsi della sua opera come la risultante di diverse tradizioni letterarie (russa, francese), quindi, come il prodotto di una fusione qualificata come "entre-deux-mondes", e come modulazione di pratiche differenti che gli permettono di partecipare a una pluralità di posizionamenti:

J'essaie de préserver l'unité stylistique et poétique de l'œuvre tout en variant le registre. Il existe un fil rouge entre mes livres, le même rapport à la temporalité, à la mort.¹³

Tali dichiarazioni dell'autore ci conducono alla questione del suo rapporto con la letteratura poliziesca che in qualche modo ingloba il romanzo pur rappresentando a tutti gli effetti un pretesto per esplorare nuove modalità espressive e per proporre una scrittura capace di sovvertire i canoni consolidati al punto da scrutare il mondo non per cercare i colpevoli, poiché troppo numerosi, bensì per identificare i pochi innocenti. Il peritesto de *Le Crime d'Olga Arbélina* fornisce alcuni elementi che consentono di penetrare all'interno dell'opera con le necessarie cautele e che ne illuminano la posizione all'interno di una scena generica – in copertina appare il termine "roman" quale sottotitolo – e di un archivio intertestuale che mostra la sua collocazione sotto l'egida di Proust e di Dostoevskij, citati in epigrafe al testo. Alquanto eloquente sembra essere il titolo scelto che costituisce una promessa per il lettore e una sorta di ammiccamento sia agli innumerevoli volumi del giallo, sia alle grandi opere della narrativa mondiale (come non pensare a *Delitto e castigo* di Dostoevskij o a *Le Crime de Sylvestre Bonnard* di France?). Altrettanto utili in questo senso risultano le interviste rilasciate dallo scrittore nella fase di lancio del romanzo che rappresentano un'ulteriore chiave di riflessione metatestuale ai fini della pertinenza del discorso interpretativo sull'opera. La genesi del romanzo, iniziato un anno prima de *Le Testament français*, è insita in un aneddoto diffuso in seno alla comunità russa che narra la vicenda di una principessa russa emigrata in Francia intorno al quale, però, sussistono numerose reticenze e si impone il silenzio, ma proprio per questo fonte di un materiale poetico potente ("une situation qui dépassait même celle des romans de Dostoïevski, dont les héros s'arrêtent à la frontière").¹⁴

Sulla stessa linea, si collocano altre affermazioni dell'autore che approfondiscono il contesto letterario e forniscono ulteriori spunti per cogliere le varie sfaccettature del testo che, nello specifico, si enuncia attraverso scene già convalidate nell'universo culturale esistente:

C'est une anecdote qui relate une passion perverse ou freudienne. Le lecteur peut avoir plusieurs grilles de lecture. Mais c'est surtout l'impossibilité métaphysique d'en parler qui m'a passionné. [...] Ce livre raconte une histoire d'amour absolu. Il se situe au-delà de toute morale et de toute convention. [...] Dans notre vie il y a cette part d'inconnu que l'on peut interpréter comme l'histoire d'un meurtre.¹⁵

Le testimonianze dello scrittore lasciano emergere alcuni concetti fondamentali che possono essere ricondotti alla sfera dell'immaginario poliziesco, quale ad esempio la riattivazione dei grandi miti fondatori (la tragedia di Edipo), la crisi identitaria e l'enigma dell'inconscio, lo sdoppiamento dell'io e il percorso psicanalitico, il riferimento ad un sistema di valori e il suo sovvertimento, poiché, come sostiene J. Kristeva esistono chiare analogie fra poliziesco e psicanalisi¹⁶ e come spiega F. Evrard:

Le genre policier féconde des mythes à travers ses fictions fabuleuses qui expriment une vérité profonde mise en énigmes, une vérité concernant l'homme et le monde qui semble toucher un domaine et que le raisonnement ne peut cerner.¹⁷

Seppur tentato dalla prova del giallo, Makine prende le distanze dal genere, riconoscendo il valore di alcuni scrittori, ma sottolineandone i limiti e rimarcando le frontiere fra letteratura e paraletteratura, come si evince dall'opinione espressa a proposito di uno dei grandi maestri francesi del giallo, Georges Simenon:

Je suis partagé. Quand le genre policier lorgne du côté de la grande littérature, c'est toujours ambivalent. Chez Dostoïevski, la part du policier est minime. C'est un thème déclencheur et prétexte. Chez Simenon, au contraire, ce vague à l'âme psychologique me paraît suspect. Il n'empêche, c'est un très bon auteur. N'a-t-il pas écrit un roman en 24 heures, enfermé dans un cube de verre? C'est une belle performance.¹⁸

La posizione autoriale pare propendere, quindi, per una collocazione "sulle spalle dei giganti" ai fini di raggiungere le sommità di una letteratura pura e sublime, pur non negando la possibilità di sconfinare al di là dei percorsi della tradizione e spaziare nelle modalità espressive di altri generi quale pretesto formale per sviluppare i suoi temi di predilezione. Non resta che interrogare il testo...

Crimine o delitto? Tracce lessicali e evasioni testuali

Se la scena inglobante di Andreï Makine non è certamente quella del *polar*, è possibile tuttavia osservare come nel racconto delle vicende di Olga Arbélina egli utilizzi e trasformi le forme del romanzo poliziesco, dimostrando di conoscere l'universo dei vari "sottogeneri" (enigma, suspense, noir) che adatta alle esigenze della narrazione, non solo ai fini della rappresentazione del desiderio del lettore, come constata E. Occechi, ma anche e soprattutto ai fini di un'ermeneutica del silenzio¹⁹ che prevede l'uso di tutti gli strumenti conoscitivi a disposizione dello

scrittore. Per superare la reticenza e oltrepassare la soglia dell'indicibile, risulta necessario svolgere un'indagine, interrogare fatti e persone, cogliere i dettagli degli eventi e ricomporre il mosaico della storia, metafora dell'esistenza stessa e delle sue infinite possibilità. Nel tentativo di scoprire ciò che si cela dietro una vicenda apparentemente irraggiungibile,²⁰ per lo meno a livello di articolazione logica del discorso, l'autore invade i territori del silenzio per sondare i misteri intangibili dell'animo umano e far vibrare, attraverso le reti del linguaggio delle emozioni, un'espressione poetica in grado di "nommer l'inconnu" e far emergere "le crime". Il titolo indica una scelta precisa atta a costruire un orizzonte di attese e a indurre il lettore a inferire un contenuto possibile legato alla messa in scena di un delitto:

Parallèlement à la «réverbération du titre sur la trame textuelle», la représentation du désir d'Olga préfigure celui du lecteur, lui désigne l'attitude à adopter, tout en entretenant l'illusion que le personnage est constamment en retard sur ses attentes.²¹

In effetti, le parole del titolo germinano nel testo attivando sul piano del significato le svariate accezioni del termine che si riflette egualmente sulla macrostruttura dove traccia molteplici sviluppi narrativi e discorsivi. Un approccio di tipo semasiologico ci consente di individuare alcuni elementi distintivi del genere poliziesco e, allo stesso tempo, di fare qualche considerazione sul rapporto fra poliziesco e letteratura.

Attraverso l'uso del segno linguistico *crime*, il romanzo si costruisce come una sorta di dizionario virtuale in cui il lemma è rappresentato nei suoi diversi aspetti semantici ed esemplificato nelle varie configurazioni diegetiche. In primo luogo, esso apre le porte su un universo oscuro in cui si ipotizza che sia stato commesso un delitto: la principessa russa Olga Arbélina viene trovata, sulla riva di un fiume, accanto al cadavere di un ex ufficiale appartenente alla comunità di esiliati russi di Villiers-la-Forêt. Il referente sembra quindi precisarsi nelle prime pagine del volume nei termini di delitto passionale, benché lo sgomento della collettività metta in luce la contrapposizione fra i due personaggi apparentemente incompatibili fra loro. Si delinea, quindi, la trama del classico romanzo ad enigma²² in cui l'ellissi dell'azione fondante implica la ricostruzione dei fatti attraverso l'inchiesta, ovvero essenzialmente attraverso i discorsi dei vari partecipanti (interrogatori, confessioni, discussioni, commenti, pettegolezzi...); esso diviene un meccanismo formale scientemente utilizzato e messo in discussione da Makine:

Tout le monde à Villiers-la-Forêt [...] désirait que ce fut un meurtre. Cette version correspondait à quelque incontournable cliché de l'imagination chez les gens sans grande imagination, au schéma classique d'un meurtre passionnel.²³

La relazione di iponimia/iperonimia che si stabilisce fra il generico *crime* e una delle sue specificazioni, *meurtre*, è ulteriormente dettagliata dall'aggettivo *passionnel* che precisa la tipologia del crimine facendola scivolare, al contempo,

in altri procedimenti formali che provocano lo slittamento da un genere ad un altro ("Tout crime passionnel acquiert, pour les spectateurs désangagés, un intérêt secrètement théâtral." *COA*, 31) e alterano le modalità del poliziesco per avvicinarle a forme letterarie più nobili (*pièce romantique oubliée, drame*). La narrazione a focalizzazione esterna porta sulla scena della tragedia un caleidoscopio di punti di vista che convergono nell'organizzazione cognitiva dell'indagine dove sono convocati la persona sospetta, i testimoni, l'intera collettività che contribuisce a fornire versioni soggettive, a sollevare interrogativi, a interpretare le voci di corridoio. Se da un lato viene istruita l'inchiesta per ricostruire i fatti, dall'altro ci sembra che il ruolo dell'investigatore sia confinato in secondo piano, benché faccia la sua apparizione nella designazione istituzionale del "juge d'instruction" il cui compito è quello di determinare lucidamente quanto accaduto e, quindi, di "savoir s'il y avait eu un crime ou non" (*COA*, 30). Omicidio o incidente? Il romanzo apre un interrogativo fondamentale – lo dimostrano i continui scambi lessicali fra *meurtre, crime, noyade, accident, drame* – e costringe il lettore a riflettere sulle verità che gli vengono confidate, sui frammenti di conversazioni pubbliche e private che gli vengono fornite, sollecitando la sua attenzione che pare essere costantemente messa in gioco in quello che si delinea, in queste prime scene, come un testo "à mi-chemin entre jurisprudence et roman policier" (*COA*, 31). Due sono i procedimenti narrativi che mettono in parallelo il discorso della giustizia, il cui punto di partenza è la presunzione di innocenza, e il discorso popolare per cui non c'è dubbio che si tratti di un delitto effettivo: l'inchiesta del procuratore è fatta del silenzio dell'ascolto, la contro-inchiesta collettiva si nutre di mille voci per le quali il mistero sta nel come i due protagonisti del dramma abbiano potuto trovarsi insieme. La conclusione delle indagini propende per la tesi dell'innocenza di Olga Arbélina e la sentenza di non luogo a procedere mette fine in modo perentorio alla vicenda che si dissolve nell'oblio. Almeno così sembra, ma in realtà la narrazione riparte da questo punto, staccandosi dall'"effet de réel"²⁴ del fatto di cronaca, per cambiare il punto di vista, optare sulla focalizzazione interna del personaggio principale, designato nel titolo, e convocare nuovamente il lettore per ulteriori accertamenti investigativi nel ruolo che pare essere dapprima quello di biografo di una vicenda umana e, in seguito, nelle vesti professionali dello psicanalista. Nella seconda parte del romanzo, il racconto si incentra sulla figura di Olga Arbélina che, assolta dalla giustizia, diviene oggetto di un duplice percorso di *quête/enquête* volto a ricostruire il suo passato, la sua personalità, il suo profilo psicologico eventualmente deviante. L'enigma concerne ora la superstita dell'incidente sul fiume, sola testimone diretta e unica sospetta del caso, e si sviluppa nel labirinto della sua memoria dove nulla è lineare e dove esistono soltanto frammenti sparsi di un'esistenza a tratti quieta, a tratti sconvolta e precipitata nel corso della storia che ha determinato il suo destino. L'inchiesta prosegue, ma subisce una metamorfosi strutturale, abbandonando la procedura euristica proiettiva a vantaggio di una ricerca individuale retrospettiva che modifica le coordinate spazio-temporali della narrazione realista per modellare uno spazio

in altri procedimenti formali che provocano lo slittamento da un genere ad un altro ("Tout crime passionnel acquiert, pour les spectateurs désangagés, un intérêt secrètement théâtral." *COA*, 31) e alterano le modalità del poliziesco per avvicinarle a forme letterarie più nobili (*pièce romantique oubliée, drame*). La narrazione a focalizzazione esterna porta sulla scena della tragedia un caleidoscopio di punti di vista che convergono nell'organizzazione cognitiva dell'indagine dove sono convocati la persona sospetta, i testimoni, l'intera collettività che contribuisce a fornire versioni soggettive, a sollevare interrogativi, a interpretare le voci di corridoio. Se da un lato viene istruita l'inchiesta per ricostruire i fatti, dall'altro ci sembra che il ruolo dell'investigatore sia confinato in secondo piano, benché faccia la sua apparizione nella designazione istituzionale del "juge d'instruction" il cui compito è quello di determinare lucidamente quanto accaduto e, quindi, di "savoir s'il y avait eu un crime ou non" (*COA*, 30). Omicidio o incidente? Il romanzo apre un interrogativo fondamentale – lo dimostrano i continui scambi lessicali fra *meurtre, crime, noyade, accident, drame* – e costringe il lettore a riflettere sulle verità che gli vengono confidate, sui frammenti di conversazioni pubbliche e private che gli vengono fornite, sollecitando la sua attenzione che pare essere costantemente messa in gioco in quello che si delinea, in queste prime scene, come un testo "à mi-chemin entre jurisprudence et roman policier" (*COA*, 31). Due sono i procedimenti narrativi che mettono in parallelo il discorso della giustizia, il cui punto di partenza è la presunzione di innocenza, e il discorso popolare per cui non c'è dubbio che si tratti di un delitto effettivo: l'inchiesta del procuratore è fatta del silenzio dell'ascolto, la contro-inchiesta collettiva si nutre di mille voci per le quali il mistero sta nel come i due protagonisti del dramma abbiano potuto trovarsi insieme. La conclusione delle indagini propende per la tesi dell'innocenza di Olga Arbélina e la sentenza di non luogo a procedere mette fine in modo perentorio alla vicenda che si dissolve nell'oblio. Almeno così sembra, ma in realtà la narrazione riparte da questo punto, staccandosi dall'"effet de réel"²⁴ del fatto di cronaca, per cambiare il punto di vista, optare sulla focalizzazione interna del personaggio principale, designato nel titolo, e convocare nuovamente il lettore per ulteriori accertamenti investigativi nel ruolo che pare essere dapprima quello di biografo di una vicenda umana e, in seguito, nelle vesti professionali dello psicanalista. Nella seconda parte del romanzo, il racconto si incentra sulla figura di Olga Arbélina che, assolta dalla giustizia, diviene oggetto di un duplice percorso di *quête/enquête* volto a ricostruire il suo passato, la sua personalità, il suo profilo psicologico eventualmente deviante. L'enigma concerne ora la superstita dell'incidente sul fiume, sola testimone diretta e unica sospetta del caso, e si sviluppa nel labirinto della sua memoria dove nulla è lineare e dove esistono soltanto frammenti sparsi di un'esistenza a tratti quieta, a tratti sconvolta e precipitata nel corso della storia che ha determinato il suo destino. L'inchiesta prosegue, ma subisce una metamorfosi strutturale, abbandonando la procedura euristica proiettiva a vantaggio di una ricerca individuale retrospettiva che modifica le coordinate spazio-temporali della narrazione realista per modellare uno spazio

onirico e una fuga nel tempo in cui Olga tenta di risolvere i misteri della propria coscienza attraverso l'assemblaggio delle immagini sfasate che si accumulano nella sua mente secondo una logica irrazionale, istintiva, eppure implacabile. La parola chiave *crime* è attualizzata in questa e nelle sezioni che seguono (II, III, IV) nella sua accezione più ampia e generale ossia come "manquement très grave à la morale, à la loi"²⁵ non scevra da connotazioni di carattere religioso connesse al concetto di peccato. Se nella prima parte la semantica di *crime* era sospesa fra il termine comune (*assassinat, meurtre*) e il tecnicismo giuridico ("infraction punie par la loi"), si riscontra in seguito un'estensione d'uso che corrisponde ad un vero e proprio percorso di riflessione sui confini esistenti fra lecito e illecito, fra bene e male, fra innocenza e colpa in cui viene sospeso il ruolo del giudicante per esplorare unicamente un luogo mentale in cui si affaccia a poco a poco la verità.

I tratti semantici distintivi di trasgressione alla legge e di contrario alla morale appaiono sin dall'inizio della rimemorazione della vita della protagonista che si apre con la scena di un aborto clandestino praticato nel piccolo appartamento parigino della sua amica di infanzia:

[...] cette femme faisant subir à l'autre une opération jugée criminelle. Olga répéta mentalement: «Un avortement clandestin», et pensa que l'in vraisemblance de sa situation aurait pu être encore plus saisissante. Il eut suffi d'imaginer combien son corps à moitié nu était proche des passants derrière les volets. (COA, 49-50)

Prima scena di una sorta di discesa negli abissi di una coscienza sdoppiata in una vita diurna, socialmente legittimata e regolata – Olga, nobildonna abbandonata dal marito con un figlio malato, è bibliotecaria della piccola comunità russa di Villiers-la-Forêt –, e totalmente smarrita in una vita notturna in cui tutto sfugge e si confonde, quasi per oscurare strani accadimenti impalpabili. La ricerca della verità si configura, quindi, come un viaggio nel profondo della notte per ritrovare tutte le tessere di un mosaico che resiste ai tentativi di ricomposizione logica, nonostante esso costituisca l'unico strumento per restituire unità all'incoerenza e al caso che sembra regolare l'universo.²⁶ Il dialogismo della narrazione (Olga e la sua voce interiore), la modalità interrogativa che sprona l'intelletto a domare la reticenza del cuore e la modalità sospensiva che crea continuamente l'attesa di una qualche rivelazione costruiscono intorno al personaggio una tensione narrativa che attinge parte dei suoi procedimenti alla suspense:

Elle vit un inconnu, un très jeune homme qui se tenait près du fourneau... Elle vit son geste. Avec cette précision qu'ont les mouvements et les objets derrière la fenêtre d'une pièce observée d'un extérieur nocturne, par un temps froid. Une précision presque hallucinante à cause du vertige. (COA, 88)

Come nel romanzo a suspense, in cui i personaggi "ont une faute passée dont ils portent la culpabilité",²⁷ Olga Arbélina è una eroina tragica che porta in sé la condanna di mali atavici che si trasmettono inesorabilmente alla discendenza e s'ospingono verso il dramma e la follia. La colpa di Olga è la malattia del figlio emo-

filiaco:²⁸ essa determina un rapporto madre/figlio di tipo edipico che a livello diegetico si riflette nella costruzione di un universo chiuso in cui si sviluppa l'incubo, ovvero "ce long trajet où l'on cherche toujours à rattraper le temps perdu, où l'on revit son enfance, son passé, souvent dans la régression".²⁹ Gli strumenti della psicanalisi divengono, così, funzionali alla rappresentazione del percorso della protagonista che tenta di passare dalla percezione di un groviglio mostruoso, sovente espresso metaforicamente (*le reptile, la bête, l'hydre, le dragon*) alla sua enunciazione, dall'illicibile alla sua denominazione linguistica. In questo senso, la storia di Olga Arbélina diviene romanzo *sul crimine* secondo la sfumatura di J. Kristeva che ivi individua la possibilità di gnosi attraverso il confronto con quanto latita nel più profondo della psiche. L'istanza enunciativa si adopera, dunque, attraverso una scrupolosa raccolta di tracce indiziarie, per dare un nome a "un néant innomable" e per giungere a formulare quell'atto inconcepibile, tanto illecito quanto immorale, che si delinea dapprima con l'orrore della vittima:

Car pour nommer, il ne fallait pas parler de sentiments, mais dire ces mots rudes, laids, frustes qui se transvasaient, en coulée poisseuse dans sa gorge: «Il me violait. [...]» (COA, 160)

Poi con l'accettazione della complice che, purificata dalla devozione materna, tenta di oltrepassare il dramma del reale, inserendolo in una dimensione metafisica e religiosa:

Et ce qu'elle vivait devint alors si plein, si douloureusement proche du mystère révélé qu'elle ouvrit la porte-fenêtre, remplit ses mains de neige et y plongea le visage, comme dans un masque à éther. (COA, 216)

Le valenze semantiche di *crime* si condensano nel nucleo centrale della vicenda fra la colpa grave, condannata e punita dalle leggi sociali, su cui si innestano connotazioni negative di orrore e immoralità (*crime, perversion, monstruosité, péché*), per poi evolvere verso una polarizzazione positiva del termine, mediante un rovesciamento di punti di vista che coinvolge egualmente il lettore su cui viene spostato il misfatto dei due personaggi incestuosi. Dapprima confinato nello spazio del non detto, poi integrato nel discorso mediante l'implicito creato dai pronomi anaforici (*Cela, cette nuit*) e gli indizi lessicali che implacabilmente etichettano le azioni come delittuose ("*geste dangereux ou criminel*", COA, 86; "*la monstruosité de ce qui était arrivé*", COA, 158; "*La chambre se remplit du silence visqueux de ces pièces nocturnes repliées sur un lent accouplement, ou bien sur un meurtre, ou encore sur le minutieux travail qui doit faire disparaître les traces de ce meurtre. Oui, la surdité d'une chambre où au plus profond de la nuit, les corps se déplacent dans une pantomime amoureuse ou criminelle.*", COA, 165; "*Criminel était le silence qu'elle avait gardé. Son acceptation. Sa résignation. [...] Criminelle toute cette nuit...*", COA, 166), l'incesto viene enunciato esplicitamente per poi scomparire dal tessuto lessicale del romanzo pervaso dai suoi echi

e dall'impossibilità dell'enunciatore di renderli comprensibili agli altri ("[...] il s'était mué en crime, monstruosité, horreur", *COA*, 169; "aveu imprononçable", *COA*, 173; "Mais cela! [...] c'était inconcevable...", *COA*, 175; "[...] oui, ce que je vis de monstrueux, de criminel, d'odieux, est la nature même de cette vie dénaturée...", *COA*, 176).

Di fronte all'inadeguatezza del linguaggio razionale a tradurre gli accadimenti in termini culturalmente accettabili, la struttura narrativa opera uno slittamento di prospettiva, modificando la percezione del crimine da parte della vittima dapprima ignara, poi conscia di quanto sta avvenendo (Olga scopre il sonnifero nella tisana serale), mediante la sua trasformazione in complice accondiscendente in nome dell'amore materno. Il delitto perde a questo punto i tratti negativi, per essere posto in una dimensione parallela oltre le parole e al di là del bene e del male, "en dehors de tout jugement" (*COA*, 197). L'incesto pare coincidere in questa sezione con il termine *folie*, per poi assumere valenze estreme ed essere rimodelato nel linguaggio delle emozioni che lo innalza a gesto d'amore rimesso al giudizio divino:

Si ce qu'ils vivaient pouvait se dire l'amour, alors c'était un amour absolu car frappé d'un interdit inviolable et pourtant violé, un amour vu par le seul regard de Dieu car monstrueusement inconcevable pour les hommes, un amour vécu comme l'éternel premier instant d'une autre vie... (*COA*, 233)

In tal modo, cessa di essere un atto riprovevole agli occhi della donna e viene mutato, con un supremo atteggiamento di sfida al pubblico moralismo, in un istante assoluto nel quale perde ogni connotazione concreta e si iscrive nella perfezione dell'armonia cosmica:

Tout devait être exactement ainsi, elle le comprenait à présent: cette femme, cet adolescent, leur indicible intimité dans cette maison suspendue au bord d'une nuit d'hiver, au bord d'un vide, étrangère à ce globe grouillant de vies humaines, hâtives et cruelles. Elle l'éprouva comme une vérité suprême. Une vérité qui se disait avec cette transparence bleutée sur le perron, le frémissement d'une constellation juste au-dessus du mur de la Horde, avec sa solitude face au ciel. (*COA*, 210)

La verità affiora nella mente di Olga Arbélina dove subisce una metamorfosi assiologica e viene restituita mediante strategie testuali che provocano la sospensione del giudizio del narratore e del lettore, offuscando la presenza di vittime e colpevoli. Chi è il reo? L'adolescente ammalato che addormenta la madre per recarsi da lei la notte, archetipo mitico degli incontri di Amore e Psiche, oppure Olga Arbélina che, scoperto il fatto, si immola nel suicidio simbolico notturno per accondiscendere il figlio, divenendo a tutti gli effetti sua complice?³⁰ Il romanzo sembra avanzare verso l'alleggerimento della pena per i due amanti incestuosi ("Couple étrange. Un adolescent qui va mourir. Son dernier hiver peut-être. Dernier printemps. Il y pense. Et ce corps féminin qu'il aime, le premier corps de sa vie. Et le dernier...", *COA*, 210) e suggerire l'ipotesi del "terzo uomo", intro-

ducendo il personaggio di Serge Goletz, pseudo-medico di famiglia che tenta di insinuarsi nel rapporto madre-figlio. Il termine *crime* è ulteriormente declinato nello sviluppo narrativo per indicare i comportamenti subdoli e amorali di colui che, in apertura del romanzo, appare come l'unico cadavere di tutta la vicenda, e che risultano essere il possibile movente del presunto omicidio iniziale. I tratti semantici relativi alla connotazione morale del termine si riscontrano egualmente nella definizione dei comportamenti dell'uomo che sembra essere a conoscenza dei segreti di Olga Arbélina e di volerne trarre vantaggio personale. L'etichetta semantica del crimine ha come corrispettivo sul piano simbolico il voyeurismo di Serge Goletz, inteso in senso ampio e peggiorativo come l'attitudine di colui "qui se plaît à découvrir des choses intimes, cachées, qui est d'une curiosité malsaine".³¹ Sebbene esso non sia esplicitato come unità lessicale, è, tuttavia, presente attraverso i numerosi riferimenti diretti al campo visivo ("Au moment de partir, il lui baisa la main et promet de revenir à midi et même de rester bouquiner (un clin d'œil) dans la petite pièce aux livres si besoin était...", p. 253), al codice dello sguardo ("[...] son regard brun, huileux, qui de biais, se posait rapidement sur elle et, en fuyant semblait l'emprisonner dans son reflet.", p. 261), all'osservazione ("...ces rideaux vraiment trop étroits, voyez-vous, ne me sont pas tout à fait inconnus. J'ai, voyez-vous, un faible, j'aime me promener tard le soir, avant d'aller me coucher. Que voulez-vous, quand on vit seul... Et puis je suis très observateur...", p. 265) e pare, lentamente, estendersi al lettore stesso che, secondo Chibani, "souille par son regard le bonheur filial immoral".³² Captato il segreto, Goletz aggrava la sua colpa con un tentativo di ricatto ("Les menaces qu'il avait formulées se résumaient à ce vieux secret des domaines vendus par le prince. C'était ça son ridicule chantage!", p. 278), altro termine iponimo moralmente affine al reato, finalizzato ad ottenere i favori della donna che, in cambio del suo, accetta di fare una gita sul fiume, preludio al dramma finale e ad un punto di non ritorno: il delirio, la follia, l'ospedale psichiatrico e la separazione dal figlio.

In questa riverberazione dei sèmi di *crime* all'interno del romanzo di Makine, c'è ancora un elemento che vorremmo mettere in rilievo e che ci pare essere fondamentale per l'interpretazione di un racconto che presenta molti risvolti investigativi. Eroina tragica di una vicenda personale assurda e infausta, Olga Arbélina si inserisce negli eventi della Storia che travolgono dapprima la Russia natia con la Rivoluzione di ottobre e poi la Francia, terra di rifugio, con la Seconda Guerra Mondiale. *Crime* attualizza in questo contesto l'accezione particolare del diritto internazionale con tutta la gravità dei crimini perpetrati nei confronti dell'umanità, sia essa individuo o collettività. La principessa russa subisce la violenza della rivoluzione bolscevica che provoca un sovvertimento dell'ordine e della visione del mondo e manifesta tutta la sua brutalità:

L'Histoire [...] de rapide sa marche deviendra furieuse. Les poisons mortels de l'existence que chantaient leurs poèmes auront le goût quotidien et acre de la faim,

de la terreur permanente, mesquine, gluante de sueur. Quant à l'égalité [...] ils la connaîtront totale – dans ce flux infini de bannis qui coulera de ville en ville, vers le sud, vers le néant de l'exil. (COA, 136)

L'illegalità diffusa, la violazione di tutte le norme civili, etiche e sociali si riflettono nella diffusione di una sorta di deriva comportamentale che vedono da un lato gli esuli e dall'altro lato i rivoluzionari, vittime e carnefici, e si concretizzano nell'atto di violenza carnale su Olga giovinetta in fuga verso la Francia:

En une seconde son corps est ployé, cassé en deux, écrasé sur le plancher par une masse qui s'agit pesamment. Depuis des mois, elle a entendu les menaces de ces soldats victorieux. (COA, 136)

L'inchiesta del romanzo lascia intravedere un ulteriore filone di analisi che, sfiorando le atmosfere cupe del *noir*, identifica nella Storia il vero colpevole dei crimini di Olga Arbélina, una Storia che dimostra la sua anomia e la sua amoralità e che si esplica nell'infrazione di qualsiasi ordine precostituito, nell'affermazione del male e nella sua inafferrabilità, essendo impossibile trovare il "magicien" che muove i fili degli eventi come in una "mascarade" dove i ruoli possono essere interscambiabili.³³ Ci pare che il senso di *crime* vada nella direzione di una decodifica etimologica e che richiami, dunque, la sua origine latina nel significato di *accusation*: Olga è il grido di accusa di fronte all'orrore del ripetersi dei conflitti, all'oblio dilagante dopo i traumi storici, alla manipolazione ideologica e alla cecità incapace di leggere nel presente le tracce del passato:

«Je croyais que la sagesse consistait à débusquer ce délire que les autres ne remarquent pas. Et il se trouve que c'est tout le contraire. Sage est celui qui sait rester d'une certaine façon aveugle: qui ne se déchire pas le cœur en traquant toute cette folie quotidienne. Qui accepte la rassurante fausseté des mots: guerre, criminels, triomphe de la justice, ce jeune guitariste [Romano Mussolini] innocent qui a oublié le passé, et cette Macha qui se moque de ce passé [...]» (COA, 104)

Il personaggio assurge qui a simbolo di mali ancestrali, diviene metafora stessa della disillusione ideologica – così come la relazione incestuosa altro non è che un'allegoria rivoluzionaria³⁴ e iscrive la narrazione nel processo di ricerca di una verità storica e umana che la scrittura tenta di catturare, rovesciando gli schemi del poliziesco al fine di condurre una ricerca degli innocenti e della loro parola salvifica:

Un jour, c'est elle qui se décida enfin à parler: elle savait que pour être comprise il faudrait dire tout en quelques paroles brèves et se taire. Et parler de nouveau jusqu'à ce que les mots deviennent feu, ombre, ciel... (COA, 288)

Conclusionne

Ne *Le crime di Olga Arbélina* il dispiegamento del senso della parola chiave del titolo coincide con l'utilizzo di diversi procedimenti narrativi che orientano la lettura del romanzo, apparentandolo, ma non assorbendolo, al genere del giallo. Le distorsioni di ordine strutturale – l'incompiutezza dell'inchiesta che non trova colpevoli, l'assenza di linearità temporale nel racconto, il filo della memoria che mette in dubbio l'identità del narratore – e informativo – la relazione fra ordine e caos, fra emozione e razionalità, l'inversione fra vero e falso, la dilatazione del confine fra detto e non detto – che Andreï Makine fa subire al modello del romanzo a enigma e a suspense, così come lo statuto del personaggio e la prossimità tra inchiesta e rimemorazione dimostrano che le tecniche del romanzo giallo rientrano nella sua opera letteraria per confrontarla a dinamiche ermeneutiche mirate a sondare il silenzio e a fare dell'indeterminatezza la vera e paradossale modalità strumentale del sapere. Forse, è proprio in questa sospensione totale di tutte le certezze, in questa poetica del condizionale, dove nulla è acquisito a priori e nulla è definito dall'enunciazione, che siamo legittimati a parlare di una scrittura poliziesca quale T. Todorov aveva prospettato nel suo saggio:

[...] que faire des romans qui n'entrent pas dans ma classification? [...] Si toutefois cette forme (ou une autre) devient le germe d'un nouveau genre de livres policiers, ce ne sera pas là un argument contre la classification proposée; comme je l'ai déjà dit, le nouveau genre ne se constitue pas nécessairement à partir de la négation du trait principal de l'ancien, mais à partir d'un complexe de propriétés différent, sans souci de former avec le premier un ensemble logiquement harmonieux.³⁵

Note

¹ «C'était pour moi un tel défi de raconter cette histoire que j'ai pensé que si je réussissais, cela prouverait que je progressais. En littérature, les auteurs ont tendance à écrire des livres à la chaîne, à exploiter le même filon. Je crois que c'est un piège, bien que cela eût été plus facile pour moi de recréer la même atmosphère poétique que le Goncourt» (P. Frey, *Andreï Makine l'homme sans bagages*, "Lire", n. 287, été 2000, pp. 48-49).

² Ci riferiamo alla suddivisione proposta da G. Genette e, in particolare, alla definizione dell'*épitexte* inteso come «tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement limité» (G. Genette, Paris, Seuil 1987, pp. 21-37).

³ F. Evrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 9.

⁴ D. Bona, *Makine: mon fils, mon amour*, "Le Figaro Littéraire", 5 février 1998.

⁵ A. Chibani, *Mémoires d'entre les croix*, Dossier n. 11 Andreï Makine, <http://la-plume-francophone.ovcrblog.com/categorie-1225920.html>

⁶ P. Marcelle, *Le Russe et l'Africain*, "Libération", 5 février 1998.

⁷ *La Russie française d'Andreï Makine*, "Le Figaro Magazine", 7 février, 1998.

⁸ J.-L. Douin, *Un carnaval baroque et sanglant*, "Le Monde", 6 février 1998.

⁹ A. Chibani, *art. cit.*

¹⁰ Cfr. Th. Narcejac, *Une machine à lire: le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975

«Bleton *Ça se lit comme un roman policier... comprendre la lecture sérielle*, Québec, Éditions Nota Bene/coll. Études culturelles, 1999.

¹⁰ In proposito E. Occelli osserva: «*Le Crime d'Olga Arbélina* d'Andreï Makine présente la particularité de solliciter une intense activité de la part du lecteur, perpétuellement dérouter et en étant conforté dans ses attentes» (*Programmation et représentation dans la fabula du roman du lecteur*, in *Figures de la lecture et du lecteur*, Cahiers de Narratologie, n. 11, <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=14>).

¹¹ D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, Paris, Colin, 2004, p. 118.

¹² P. Frey, *art. cit.*, p. 49.

¹³ Andreï Makine intervistato da P. Frey, *art. cit.*, p. 48.

¹⁴ Le dichiarazioni sono tratte da S. Le Fol, *Andreï Makine: par delà le bien et l'amour*, "Le Figaro", 3 février 1998.

¹⁵ «Je pense, et en ceci je suis ce que Freud nous dit, que la société est fondée sur le meurtre [...] Et bien, le roman policier est un genre populaire qui, à sa façon, essaye de s'avancer dans cette direction. Ce qu'il dit, c'est que l'énigme principale des humains est que, tout en souffrant, nous sommes tentés de tuer – l'exclusion étant une forme plus ou moins douce, si on peut dire, de meurtre. Le roman policier ne ferme pas les yeux devant le crime» (J. Kristeva, *Roman policier et nouvelles maladies de l'âme*, <http://www.grep-mp.org/conferences/Parcours-17-18/policier.htm>).

¹⁶ F. Evrard, *op. cit.*, p. 111.

¹⁷ *Andreï Makine: l'écriture est une vision*, propos recueillis par J.L. Tallon, "Horspress. Revue culturelle", avril 2002, <http://pagesperso-orange.fr/erato/horspress/makine.htm>

¹⁸ Cfr. M.M. Mattioda, *Paroles de femmes: silences et réticences dans l'œuvre d'Andreï Makine*, in *Recueil Andreï Makine*, édité par M.L. Clément, Amsterdam, Rodopi, in corso di stampa.

¹⁹ L'aneddoto ipotizza l'esistenza di un qualche oscuro legame fra Olga Arbélina e il figlio adolescente cui la comunità di esuli russi sembra alludere.

²⁰ E. Occelli, *art. cit.*

²¹ «Dans le roman à énigme, le meurtre est généralement isolé. C'est un événement unique et scandaleux dans le monde où il se produit. D'ailleurs son auteur est un membre de cet univers» (Y. Reuter, *Le roman policier*, Paris, Colin, 2005, p. 48).

²² A. Makine, *Le Crime d'Olga Arbélina*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 26. Il testo è indicato con la sigla COA seguito dall'indicazione del n° della pagina.

²³ È noto che «Ce qui va caractériser le roman policier classique [...] c'est l'affirmation sous-répétée, qu'un bon roman policier est d'abord le récit d'une affaire qui pourrait être vraie» (H. Narcejac, *Une machine à lire: le roman policier*, cit., p. 28).

²⁴ Le Petit Robert, Robert éditions, Paris, ... s.v. crime, A. Rey, Dictionnaire Culturel, s.v.

²⁵ Sulla simbologia della «mosaïque» cf. N. Nazarova, *Andreï Makine, deux facettes de son œuvre*, Paris, L'Harmattan, pp.130-133.

²⁶ Y. Reuter, *op. cit.*, p. 80. Ricordiamo inoltre la tipologizzazione fornita da T. Todorov: «Le second type de roman à suspense a précisément voulu [...] revenir au crime personnel du roman à énigme, tout en se conformant à la nouvelle structure. Il en est résulté un roman qu'on pourrait appeler l'«histoire du suspect-détective». Dans ce cas, un crime s'accomplit dans les premières pages et les soupçons de la police se portent sur une certaine personne (qui est le personnage principal). Pour prouver son innocence, cette personne doit trouver elle-même le vrai coupable, même si elle risque, pour ce faire, sa vie. On peut dire que, dans ce cas, ce personnage est en même temps le détective, le coupable (aux yeux de la police) et la victime (potentiellement des véritables assassins)» (*Typologie du roman policier*, in *Poétique de la prose*, Paris, Colin, 1980, p. 17).

²⁸ «Je suis la seule coupable». Elle et cet adolescent surpris dans son crime, il n'y avait rien d'autre, aucun intermédiaire. [...] Coupable d'être elle, telle qu'elle était (COA, 119).

²⁹ Y. Reuter, *op. cit.*, p. 85.

³⁰ «Sans essayer de le dire, elle devinait qu'un lien tout nouveau se formait entre sa vie et cette mort si proche, si chargée d'amour...» (COA, 218).

³¹ *Trésor de la langue française*, s.v. Voyeur.

³² A. Chibani, *art. cit.*

³³ Cfr. M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1987.

³⁴ Cfr. E. Occelli, *art. cit.*

³⁵ T. Todorov, *op. cit.*, p. 19.