Corpi Plurali

n.1

ISSN 3103-8239

Corpi Plurali

corpiplurali.it
n. 1, 2026

ISSN 3103-8239

Direttore responsabile
Gaetano Lalomia

Direzione
Gaetano Lalomia, Giulio Iacoli, Manuela D'Amore

Comitato scientifico
Maria Colombo (Università di Milano)
Ryan Calabretta-Sajder (University of Arkansas)
Laura Fournier (Université Grenoble Alpes)
A.P. Fuksas (Università di Cassino)
Massimo Fusillo (Scuola Normale Superiore)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Davide Messina (Università di Edinburgo)
Marina Paino (Università di Catania)
Marilena Parlati (Università di Padova)
Gabriele Rigola (Università di Genova)
Giovanna Rizzarelli (Università di Ferrara)
Simona Scattina (Università di Catania)
Luca Somigli (University of Toronto)
Laura Tosi (Università Ca' Foscari)

Segreteria di redazione
Salvo Arcidiacono, Daniela Santonocito

Redazione
Alessia Fichera, Giancarlo Felice, Ester Di Silvestro, Lucia La Causa, Antonio Virga, Salvatore Zumbo

Duetredue Edizioni
via Pietro Nenni, viii traversa, n. 2
96013 - Carlentini (Sr)

Sommario

Silvia Antosa
Embodied Syntax and Queer Relationality in Eimear McBride's *A Girl Is a Half-formed Thing* (2013) and The Lesser Bohemians (2016) 5

Luca Baratta
Pluralità del corpo, molteplicità dei significati:
Il mostro a sette teste nell'Europa della prima età moderna 27

Alvaro Barbieri
Corpi eroici: l'iper-fisicità guerriera nella letteratura antico-francese 65

Simona Carretta
Al di là dei generi e dei media:
il romanzo-romanzo di Georges Simenon 107

Corrado Confalonieri
Vita e «morte delle morti»:
environmental reading, Zanzotto, Venezia, Marghera 121

Elena Di Giovanni
Disabilità, identità, accessibilità:
orizzonti e paradigmi che cambiano 137

Issn: 3103-8239
n. 1, 2026

Simona Carretta

Al di là dei generi e dei media: il romanzo-romanzo di Georges Simenon

The article begins with a survey of the current reception of Simenon to illustrate the new perspectives opened by considering his work in a comparative and intermedial context. Its aim is to demonstrate that it was precisely in the space between genre literature and the media that Simenon found the opportunity to develop an original poetics of the novel, anticipating the crisis of literary meaning that, a few decades later, would characterize the period of the narrative turn, thus revealing himself to be fully contemporary.

Keywords: Simenon; Novel; Fiction; Cinema; Media

1. L'immagine di uno scrittore

Collocato al diciassettesimo posto nella classifica degli scrittori più tradotti, subito dopo Mark Twain e Fedor Dostoevskij, Georges Simenon figura oggi come uno degli autori indiscutibili del canone mondiale.[1] Tale centralità è confermata dalla continua produzione nel xxi secolo di studi monografici a esso dedicati, dal taglio teorico e comparatistico.[2] Una gran parte di questi, incentrata sugli adattamenti cinematografici dei suoi romanzi, o sui fumetti a questi ispirati, rivela un interesse crescente per il rapporto tra Simenon e i media (Chiesi, 2024). Questo sembra confermato dal recente allestimento di alcune esposizioni dedicate all'opera dello scrittore belga. A Bologna di recente si è tenuta la mostra *Georges Simenon. Otto viaggi di un romanziere*,[3] che sulla base di circa 2000 documenti provenienti da Liegi – città che allo scrittore ha dato i natali e ne custodisce l'archivio – ha ricomposto otto tappe della sua formazione letteraria: dalle redazioni dei quotidiani belgi e francesi presso le quali, ventenne, esegue le prime prove di scrittura alla vita letteraria a Parigi;

[1] Cfr. *Index Translationum* dell'unesco.
[2] Si veda ad es. Dessingué (2012).
[3] Curata da Gian Luca Farinelli e John Simenon e allestita nella Galleria del cinema Modernissimo di Bologna, la mostra si è tenuta dal 10 aprile 2025 all'8 febbraio 2026.

dai numerosi viaggi compiuti negli anni Trenta in compagnia della prima moglie, Tigy, durante i quali si esercita con la sua Leica a inquadrare i diversi risvolti dell'umano, fino agli anni della consacrazione letteraria e dell'amicizia con Federico Fellini, che lo definisce «l'esempio più luminoso della creazione artistica» (Barbiani, 2019, p. 210). Si ricorda, inoltre, che un Fondo Georges Simenon è stato istituito nel 2003 a Bergamo grazie a una donazione di circa 800 volumi da parte del regista e studioso di cinema Gianni Da Campo effettuata in occasione di una retrospettiva di film tratti dai suoi romanzi.[4]

Intermediale però Simenon lo è stato *ante litteram*, prima che la rivoluzione digitale del XXI secolo incrementasse i rapporti della letteratura con le immagini. Noto per il ritmo febbrile della sua produzione (sono circa 200 i romanzi firmati a suo nome, e altri 200 quelli sotto pseudonimo), Simenon da giovane si rivela un abile impresario: sua è l'idea di organizzare per il lancio del suo primo Maigret (*Pietr il Lettone*, 1931) un ballo antropometrico, ossia una festa a tema poliziesco, con veri e propri mandati di comparizione al posto degli inviti. La trovata di chiudersi in una gabbia di vetro per sette giorni e sette notti al fine di mostrare ai passanti meravigliati come comporre un romanzo in tempi record, suggeritagli dall'editore Eugène Merle, non fu invece mai realizzata; eppure, la sua attesa suscita una tale eco che per molto tempo se ne parla come se fosse avvenuta (Assouline, 2014, pp. 105-110). Questa popolarità di Simenon esercita il suo fascino anche sugli scrittori di oggi. L'autore però non coincide con il suo personaggio e l'attualità di Simenon riguarda solo alcuni aspetti della sua opera. Da una parte l'adozione di un approccio comparatistico negli studi a essa dedicati ha incentivato l'indagine dei suoi numerosi adattamenti per i diversi media audio-visivi: ad oggi si contano almeno cinque serie TV di successo tratte dai romanzi su Maigret, mentre sono almeno una sessantina i film basati sugli altri romanzi. Dall'altra, è forse mancata finora una piena comprensione degli elementi a questi irriducibili, in cui Simenon aveva riconosciuto la base dei suoi 'romanzi duri' e che lo scrittore aveva individuato per il tramite di un confronto aperto sia con i generi della narrativa popolare che con i nuovi mezzi di informazione. L'articolo intende illuminare questi aspetti dell'opera simenoniana, sulla scorta dei saggi critici redatti dallo stesso autore e attraverso riferimenti ai romanzi più rappresentativi del periodo maturo di Simenon, come *La Chambre bleue* (1964), che sarà esaminato anche a confronto con l'adattamento cinematografico realizzato nel 2014 da Mathieu Amalric.

Un'ultima precisazione. Sulla scorta delle *Considerazioni inattuali* (1876) di Nietzsche, Giorgio Agamben (2008, p. 9) aveva definito la contemporaneità come «*quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un*

[4] Cfr. <www.bergamofilmmeeting.it/fondo-simenon/> [ultimo accesso 8 febbraio 2026].

anacronismo» (corsivo d'autore). In questa ottica, il contemporaneo coincide con l'inattuale. Contemporaneo non sarebbe colui che si limita a riprodurre lo spirito del suo tempo; ma colui che, intravedendone i punti critici, entra in dialogo con esso. L'oggetto dell'articolo sarà allora l'esplorazione di alcuni risvolti 'contemporanei' dell'opera di Simenon, ossia non ancora integrati nell'immagine attuale dello scrittore.

2. *L'età del romanzo*

Nonostante oggi Simenon sia annoverato tra i principali autori consacrati dalla critica, Jacques Dubois e Benoît Denis hanno ricordato che il suo è stato un prestigio tardivo. Ciò per diverse ragioni (Denis, Dubois, 2004, pp. IX-LXXXVI): la prima è riconducibile al ritmo frenetico della sua scrittura, che spesso non ha consentito ai critici di tenere il passo con l'insieme dei romanzi pubblicati da Simenon nell'arco di un anno; la seconda alla sua fama come scrittore 'di genere', autore di un gran numero di polizieschi e di romanzi popolari, che lo ha reso sospetto agli occhi degli altri scrittori legati alla Nouvelle Revue Française,[5] la rivista di Gallimard che tra gli anni Quaranta e Cinquanta dettava le regole del *milieu* letterario. E proprio la scelta di abbandonare Gallimard – per cui Simenon aveva cominciato a pubblicare dal 1934, dopo la parentesi con Fayard – per Presses de la Cité, una realtà editoriale molto meno nota, è stato un altro elemento di ostacolo alla sua prima ricezione. Se a questo si associa il progressivo allontanamento di Simenon dai centri del potere editoriale, con il trasferimento prima negli Stati Uniti e successivamente in Svizzera, a Losanna, il suo percorso appare decisamente singolare rispetto a quello degli scrittori di successo. Acquista però maggiore senso se lo si considera in relazione al suo personale cammino letterario, scandito da un'oscillazione continua tra la serie sul commissario Maigret e l'altro genere di romanzi a cui Simenon si dedica. È lo stesso scrittore a raccontarne la genesi: siamo nel '33; il periodo Fayard. Uno stadio della sua attività che lo stesso Simenon (1990, p. 29) definisce «*semiletterario*» (corsivo d'autore). Questo corrisponde al periodo, di circa diciotto mesi, in cui lo scrittore si dedica ad avviare la serie dei romanzi su Maigret, e che Simenon considera di transizione rispetto al suo generale percorso artistico perché a cavallo tra la fase dei romanzi 'alimentari', come Simenon chiama quei romanzi su commissione – romanzi rosa, gialli, o d'avventura, destinati di volta in volta «ai ragazzini, alle sartine, alle dattilografe, alle portinaie» (ivi, p. 31) – che redige negli anni giovanili e si diverte a firmare con una trentina di pseudonimi diversi, e

[5] Con l'unica eccezione di André Gide, che avvia con Simenon una corrispondenza epistolare destinata a durare fino alla morte di Gide, nel 1951 (cfr. Gide, Simenon, 1989).

quella dei *romans durs*, romanzi duri, espressione con cui Simenon si riferisce all'insieme di centodiciassette romanzi – *L'uomo che guardava passare i treni* (1938), *I fantasmi del cappellaio* (1949), *Lettera al mio giudice* (1947) sono solo alcuni dei titoli più celebri – che considera il nucleo più rilevante della sua opera e in cui stabilisce di fare letteratura, senza più concessioni alle esigenze commerciali. Simenon riassume in questi termini le ragioni che lo spingono, nonostante il successo riscosso dal personaggio di Maigret, ad annunciarne l'abbandono al suo editore: «Da ora in poi, scriverò dei romanzi *tout court*» (*ibidem*). In realtà, come si sa, Simenon non abbandonerà i romanzi su Maigret: l'opera con cui nel 1972 prenderà congedo dalla sua carriera di romanziere sarà ancora uno di questi, *Maigret et Monsieur Charles*. Dopo un periodo di otto anni, durante il quale in effetti si dedicherà unicamente ai romanzi duri, dal 1942 Simenon alternerà il lavoro alle due tipologie di romanzi, che usciranno in due diverse collane di Presses de la Cité, *Collection Maigret* e *Romans*. Il motivo per cui Simenon riprende a scrivere i Maigret è di tipo economico. La loro differenza rispetto ai romanzi duri, comunque, con il tempo si fa più sfumata. Man mano che la serie va avanti, i romanzi dedicati al commissario sfidano sempre più le convenzioni del genere. Non sono ambientati nelle alte sfere dell'aristocrazia, come i romanzi di Conan Doyle, ma abbracciano l'universo della strada. A cambiare è anche il principale oggetto della loro investigazione: a Maigret non interessa tanto catturare un colpevole; vuole capire il perché del suo delitto. Queste innovazioni, presenti nei romanzi su Maigret, hanno indotto gli studiosi a non attribuire grande importanza alla differenza che Simenon riconosceva tra le due categorie di romanzi o a riferirla a una semplice questione di contenuti. Da una parte, ci sarebbero i romanzi che ruotano attorno a Maigret. Dall'altra, i romanzi duri, che non prevedono il personaggio di Maigret e i cui protagonisti sono gli stessi colpevoli, tragicamente incastrati dalle conseguenze dei loro atti criminosi; per questo motivo tali opere vengono di solito ascritte al genere noir. In realtà, Simenon (1990, p. 29) ha dichiarato di intendere questo secondo insieme di romanzi al di là di qualsiasi genere o categoria editoriale. L'elemento del noir c'è, ma piuttosto come un materiale da impastare. Tra i due insiemi di romanzi sussiste anche una differenza strutturale, comprovabile su una base empirica: Simenon (1990, p. 45) ha dichiarato che il tempo per la stesura dei romanzi *tout court* era di solito più lungo. Ena Marchi a questo riguardo ricorda che i romanzi duri erano «duri da scrivere».[6] In particolare, ciò che cambia in queste opere è l'obiettivo che Simenon si prefigge. L'autore lo esplicita nell'intervista rilasciata a Carvel Collins nel 1956:

[6] Dichiarazione resa nell'ambito dell'episodio 9 della trasmissione *Punto di svolta* (2019), condotta da Edoardo Camurri: <www.raiplay.it/programmi/puntodisvolta> [ultimo accesso 8 febbraio 2026].

> [...] ho tentato di fare con la prosa, con il romanzo, ciò che generalmente viene fatto con la poesia. Voglio dire che ho tentato di andare oltre le idee concrete e spiegabili e di esplorare l'uomo, non il suono delle parole come hanno tentato di fare alcuni romanzi poetici dell'inizio del secolo. Non posso spiegarmi tecnicamente ma... cerco di mettere nei miei romanzi un certo messaggio che forse in realtà non esiste. Capisce cosa voglio dire? (Simenon, 1990, p. 49)

Nei *romans durs* Simenon si propone un obiettivo conoscitivo: esplorare l'uomo. In questo modo carica il romanzo di un compito di solito attribuito alla poesia. Il paragone tra le due forme letterarie è giustificato dalla profondità dello sguardo che entrambe ottengono attraverso un lavoro di condensazione della struttura formale. In questo estratto Simenon chiarisce alcuni tipici malintesi riguardanti il loro rapporto. Per diventare 'poetico' il romanzo non deve snaturarsi, rincorrendo la musicalità della lingua o piegandosi a un registro lirico; l'effetto poetico del romanzo dipende da questioni di ordine sintattico. I Maigret non vengono rinnegati: redigendoli Simenon aveva appreso il mestiere dello scrittore, come un pianista che prima di suonare impara a eseguire le scale. Ma è solo nei romanzi duri, o «romanzi-romanzi»,[7] che porta a compimento il suo programma estetico. Questo risulta più chiaro alla luce di un suo scritto del 1943, in cui fa il punto su ciò che distingue il romanzo dai mezzi di comunicazione, vedendovi una garanzia della sua perduranza anche a fronte della massima diffusione raggiunta da questi ultimi:

> Il cinema, la radio, la stampa periodica a grande tiratura, le enciclopedie a buon mercato, persino il diritto alle ferie e gli spostamenti a portata di tutti, hanno sollevato il romanziere da una buona parte del fardello che egli si credeva costretto a portare. Il suo campo si è ristretto. Altri mezzi di espressione si occupano con maggior successo di pittoresco, di filosofia o di divulgazione. Rimane la materia viva, rimane l'uomo, completamente nudo o vestito, l'uomo di ovunque o l'uomo di una qualche parte, l'uomo e il suo dramma eterno. (Simenon, 1990, p. 12)

Il brano è tratto da *L'età del romanzo*, un saggio incluso in un omonimo volume del 1988 che raccoglie testi critici di Simenon. Lo scrittore vi elabora delle ipotesi sull'avvenire della sua arte che oggi, nella cosiddetta era del *narrative turn*, risuonano con particolare forza. Lo sviluppo di nuovi media, dal cinema alla radio, avrebbe sottratto al romanzo le due funzioni principali fino a quel momento ritenute di sua prerogativa, relative all'informazione e all'intrattenimento; in questo modo avrebbe scatenato una sorta di concorrenza a cui però il romanzo – fa notare Simenon – può rispondere richiamandosi al suo statuto artistico, ossia alla sua possibilità di esplorare l'uomo con i suoi

[7] Cfr. l'intervista del 2012 al curatore dei romanzi duri per le edizioni Omnibus, Michel Carly: <https://le-carnet-et-les-instants.net/simenon-interview-michel-carly/> [ultimo accesso 8 febbraio 2026].

propri mezzi. Cosa significa questo? Che il romanzo non può più limitarsi al racconto di storie, realiste o fantasiose, le quali ormai possono essere meglio erogate da sempre nuovi generi narrativi (anche extra-letterari), ma deve partire dalle storie per andare oltre, al cuore del suo compito conoscitivo.

Da Henry Fielding a Virginia Woolf, diversi romanzieri hanno provato a ragionare sulla loro arte. L'originalità di Simenon riguarda la distinzione da questi tracciata tra il compito del romanziere e quello del comune narratore, che emerge dalle pagine dell'*Età del romanzo.* È singolare che, tra gli scrittori, quello che appare più vicino alle ipotesi estetiche sviluppate da Simenon sia un romanziere come Milan Kundera, così diverso per stile e temperamento, ma che sulla differenza tra il 'romanziere' e lo 'scrittore' ha basato una tra le più feconde poetiche del romanzo elaborate nel XX secolo, ancora in attesa di veder maturare tutti i suoi frutti. Kundera la affina nell'arco dei suoi quattro saggi, dall'*Arte del romanzo* (1986) a *Un incontro* (2008): mentre lo scrittore «ha delle idee originali e una voce inimitabile» – scrive nel Dizionario delle *Sessantacinque parole* – il romanziere è colui che «non dà grande importanza alle proprie idee. È uno scopritore che, a tentoni, si sforza di svelare un aspetto sconosciuto dell'esistenza» (Kundera, 1988, p. 203). Al pari di Kundera, sembra che sia questo Simenon, il critico, strenuo difensore del romanzo come arte, a non essere stato del tutto integrato all'immagine che oggi ne sopravvive. In questo si rivela felicemente inattuale; dunque, per la logica nietzschiana, pienamente contemporaneo.

Per Simenon, il compito conoscitivo ricercato dal romanziere corrisponde all'esplorazione del divario tra l'uomo 'nudo' e l'uomo 'vestito', ossia tra la sua vera natura e la maschera che si costringe a indossare per rispondere alle aspettative sociali. In tale conflitto risiede il mistero dell'esistenza e quindi il cuore dell'indagine sviluppata dal romanzo. Simenon (1990, p. 12) ricorda che questo costituiva la principale «materia delle tragedie» ai tempi in cui, nel V secolo a.C., la tragedia era considerata la più consolidata forma di espressione artistica. Il fatto che la sua esplorazione sia ora presa in consegna dal romanzo rafforza la convinzione di Simenon (ivi, p. 13) che la vera «Età del romanzo, del romanzo totale» sia quella odierna. Il romanzo sarebbe l'arte del nostro tempo esattamente come la tragedia lo era dell'epoca premoderna. Entrambi i generi si baserebbero sul rispetto del principio aristotelico dell'unità d'azione. Ma il romanzo lo sviluppa in maniera diversa. Per Simenon (ivi, p. 15), il terreno specifico del romanzo sarebbe quello della «terza dimensione», che definisce come «l'impressionismo del pittore adattato alla letteratura». Nei romanzi, può essere reso in due modi: ripulendo il linguaggio da ogni tipo di astrattismo, quindi adoperando principalmente quelle che Simenon (ivi, p. 32) chiama le «*parole materia*» (corsivo d'autore), ossia «parole che abbiano tre dimensioni, come un tavolo, una casa, un bicchiere d'acqua»; inoltre, adottando

un principio di massima concentrazione della materia romanzesca (i romanzi duri sono generalmente brevi), che si riflette anche nella costruzione del periodo. Rispetto agli scrittori che per conferire una dimensione materiale alle loro opere si avvalgono di supporti esterni, come illustrazioni o fotografie,[8] Simenon mira a ottenerla traendo il massimo dai mezzi specificamente letterari. Alain Bertrand (1993, p. 18) ha sottolineato che Simenon sembra sempre scrivere per l'uomo della strada, per effetto della sintassi da egli adoperata, spesso ridotta all'osso:

> Sauf cas rarissime, il évite les phrases trop longues, les cascades de subordonnées [...]. Les digressions sont peu abondantes et toujours enroulées autour du canevas narratif. Les informations qu'il donne sont ramassées, évocatrices et accrocheuses, comme arrachées à la réalité et livrées, par le plus court chemin, au lecteur.[9]

In questa prospettiva, è possibile ravvisare nel motivo narrativo del corpo, che attraversa il complesso dei suoi romanzi, una *mise en abyme* di questa concezione materiale del romanzo.[10] A tal riguardo Bertrand (1988, p. 164) ha sottolineato che quello rappresentato da Simenon sarebbe

> Non pas le corps métaphorique reconstruit pour l'occasion, symbole d'un quelconque message transcendetal transmis en vertu d'on ne sait quel apport de la civilisation, mais un corps viscéral, objet parmi les objets, masse de chair en activité, qui renvoie à rien d'autre qu'à ses racines organiques et sensitives.[11]

Questa realtà corporea si esprime attraverso il risalto che Simenon dà al: «sentire, toccare, gustare, percepire col corpo» (ivi, p. 204), i cui effetti descrive con una precisione che ha stupito gli stessi esperti di medicina.[12]

---

[8] Per uno sguardo su questo tipo di produzioni si veda ad es. le attività del Centro di ricerca TEXTL (*Textual Explorations of Materiality, Visuality and Literature*), diretto presso il Dipartimento FICLIT dell'Università di Bologna da Donata Meneghelli: <https://centri.unibo.it/textl/it> [ultimo accesso 8 febbraio 2026].

[9] «Salvo rarissimi casi, evita le frasi troppo lunghe, le cascate di subordinate [...]. Le digressioni sono poco frequenti e sempre avviluppate al canovaccio narrativo. Le informazioni che dà sono concentrate, evocatrici e accattivanti, come strappate alla realtà e offerte al lettore per la via più breve» (trad. mia).

[10] Al medesimo effetto realistico concorre probabilmente la grande attenzione di Simenon alla descrizione particolareggiata delle mansioni lavorative a cui attendono i suoi personaggi, le cui professioni figurano alle volte già nel titolo (es. *I fantasmi del cappellaio* o *L'orologiaio di Everton*). Cfr. ad es. Proguidis (2024, p. 98-102).

[11] «Non il corpo metaforico ricostruito per l'occasione, simbolo di un qualche messaggio trascendentale trasmesso in virtù di non si sa quale apporto civilizzazionale, ma un corpo viscerale, oggetto tra gli oggetti, massa di carne in attività, che non rinvia a nient'altro se non alle sue radici organiche e sensitive» (trad. mia).

[12] Si veda l'intervista a Simenon della rivista *Médicine et Hygiène*, ora in Bertrand (1988, pp. 181-214).

L'affinamento di queste strategie narrative mostra che, rivendicando una concezione artistica del romanzo, Simenon non rincorre il vecchio ideale dell'arte per l'arte né sterili artifici sperimentali. Al contrario, lo scrittore pone l'accento sulla dimensione fattuale, pratica, artigianale di un romanzo, utile a plasmare la realtà dell'esistenza, come il marmo per lo scultore.[13] Non a caso, nei saggi dell'*Età del romanzo* prende le distanze da qualsiasi esibizione intellettuale. In apertura de *Il romanziere* (1945) giustifica così l'abituale ritrosia a intrattenersi in discorsi teorici sulla sua arte: «Un romanziere, vedete, non è necessariamente un uomo intelligente» (Simenon, 1990, p. 16). La sua attenzione è interamente rivolta all'espressione della realtà concreta dell'umano.

3. *Un esempio di romanzo della 'terza dimensione':* La camera azzurra

La camera azzurra (1964) è uno dei romanzi in cui Simenon mostra più pienamente le possibilità dell'«impressionismo del pittore adattato alla letteratura» (Simenon, 1990, p. 51). Durante la trasmissione televisiva *Préfaces* ammette di averci lavorato «à grosses touches»,[14] a grandi pennellate. La pagina conclusiva del dattiloscritto data la fine della stesura: «Noland, le 5 mai 1963».[15] *La camera azzurra* rientra quindi nel novero dei venticinque romanzi che Simenon redige nel castello svizzero di Echandens (dove abita dal 1957 al 1963), una sede da egli immaginata come un 'non-luogo' esclusivamente funzionale al gesto creativo. La prima scena è ambientata nella camera dalle pareti azzurre a cui è ispirato il titolo: la stanza numero tre dell'Hotel des voyageurs, nella località immaginaria di Triant. La descrizione è molto vivida e indugia anche sui dettagli più carnali. Nella camera azzurra Tony, un imprenditore agricolo di origine italiana sui trentacinque anni, incontra Andrée, ex compagna di scuola e da qualche mese sua amante clandestina. Il romanzo comincia con una serie di brevi domande che Andrée rivolge a Tony durante uno dei loro pomeriggi insieme e che mirano a verificare le sue intenzioni riguardo a un possibile futuro comune:

[13] Si ricorda che nella *Conversazione sull'arte del romanzo* del 1956 è lo stesso Simenon a dichiarare: «Sono un artigiano; ho bisogno di lavorare con le mani. Mi piacerebbe scolpire il mio romanzo in un pezzo di legno […]» (Simenon, 1990, p. 51).

[14] Dichiarazione resa nell'ambito della puntata del 16 aprile 1964, consultabile al link <https://www.youtube.com/watch?v=37SFOcBq1fI> [ultimo accesso 8 febbraio 2026].

[15] Proveniente dall'archivio Fonds Georges Simenon dell'Università di Liegi, fino all' 8 febbraio 2026 la pagina è stata esposta alla mostra bolognese *Georges Simenon. Otto viaggi di un romanziere*, cit.

> « Je t'ai fait mal ?
> – Non.
> – Tu m'en veux ?
> – Non. »
> C'était vrai. A ce moment-là, tout était vrai, puisqu'il vivait la scène à l'état brut, sans se poser de questions, sans essayer de comprendre, sans soupçonner qu'il y aurait un jour quelque chose à comprendre. Non seulement tout était vrai, mais tout était réel : lui, la chambre, Andrée qui restait étendue sur le lit dévasté, nue, les cuisses écartées, avec la tache sombre du sexe d'où sortait un filet de sperme.
> Etait-il heureux ? Si on le lui avait demandé, il aurait répondu oui sans hésiter. L'idée ne lui venait pas d'en vouloir à Andrée de lui avoir mordu la lèvre. Cela faisait partie d'un tout, comme le reste, et, debout, nu lui aussi, devant le miroir du lavabo, il tapotait sa lèvre avec la serviette imbibée d'eau fraîche.
> « Ta femme va te poser des questions ?
> – Je ne crois pas.
> – Elle t'en pose parfois ? ». (Denis, Dubois, 2009, p. 1331)[16]

Ricordato dallo stesso Simenon come uno dei suoi *incipit* più audaci (ivi, p. 1670), il brano registra gli ultimi momenti di una storia d'amore, la cui fine è già evocata dal narratore. Tony risponde sovrappensiero alle domande di Andrée, tutto assorbito dagli odori e dai colori delle pareti della camera d'albergo che li ospita, il cui azzurro, «simile a quello della liscivia» (Denis, Dubois, 2021, p. 1560), lo riporta all'infanzia, ai sacchetti di tela colmi di polvere colorata che sua madre diluiva nella tinozza del bucato.[17] Dopo pochi minuti nel corso dei quali le domande di Andrée si fanno via via più incalzanti, scorge dalla finestra il marito di lei e abbandona in fretta la stanza. Tutto ciò che accadrà in seguito, la morte dei rispettivi coniugi – probabilmente causata da Andrée –, l'arresto e la condanna di entrambi gli amanti, sarà subito da Tony come un processo fatalmente avviato da quelle prime domande, appa-

[16] «"Ti ho fatto male?".
"No".
"Ce l'hai con me?".
"No".
Era vero. In quel momento tutto era vero, perché viveva ogni cosa così come veniva, senza chiedersi niente, senza cercare di capire, senza neppure sospettare che un giorno ci sarebbe stato qualcosa da capire. E non solo tutto era vero, ma era anche reale: lui, la camera, Andrée ancora distesa sul letto sfatto, nuda, con le gambe divaricate e la macchia scura del sesso da cui colava un filo di sperma.
Era felice? Se glielo avessero chiesto, avrebbe risposto di sì senza esitare. Non gli passava neanche per la testa di avercela con Andrée perché gli aveva morso il labbro. Faceva parte dell'insieme, come tutto il resto.
In piedi, anche lui nudo, davanti allo specchio sul lavandino, si tamponava la bocca con un asciugamano imbevuto d'acqua fredda.
"Tua moglie ti chiederà spiegazioni?".
"Non credo".
"Ma a volte qualche domanda te la fa, no?"» (Denis, Dubois, 2021, p. 1559).

[17] Nel corso del romanzo si viene a sapere che la nostalgia di Tony è causata anche dalla perdita prematura della madre, avvenuta già nel corso della sua infanzia per un tragico incidente.

rentemente innocenti: «Mi ami, Tony?» (*Ibidem*). Le risposte che Tony si lascia sfuggire distrattamente – «Penso di sì…» (*ibidem*) –, non sono del tutto vere e allo stesso tempo non sono false: sono le risposte dell'uomo 'nudo', felice con la sua amante, contro le risposte dell'uomo 'vestito', marito di Giséle e padre di Marianne. È l'inevitabile sospensione tra queste due eterne alternative dell'esistenza messe a fuoco dal romanziere a rendere i personaggi di Simenon sempre ambigui e in definitiva colpevoli, al di là del loro effettivo coinvolgimento nei fatti di sangue al centro dei romanzi. Spesso, i loro delitti risultano da un insieme di circostanze piuttosto che da deliberati propositi. Si pensi ad un altro importante 'romanzo duro' degli stessi anni, *Betty* (1961): l'omonima protagonista è una giovane donna che di notte frequenta i bar di Parigi in cerca di avventure; a dispetto delle apparenze, si tratta di una signora dell'alta società che, allontanata dalla casa familiare in seguito alla scoperta di un suo adulterio, annega nell'alcol il senso di vergogna e disperazione. Soccorsa da Laure, un'infermiera sulla cinquantina, e trasferitasi nell'alloggio di lei, non riesce a frenare l'impulso di sedurne il compagno, Mario; in questo modo, senza rendersene conto, spinge l'amica al suicidio. Nella *Camera azzurra* il senso di colpa che consuma Tony incoraggia diverse ricostruzioni possibili degli eventi. A raccontare è un narratore esterno, che ripercorre le vicende in *flashback*. Lo sguardo invece è quello del protagonista, Tony, il cui travaglio interiore è reso talvolta attraverso lo stile indiretto libero, spesso adoperato da Simenon nei *romans durs*. La narrazione si assesta su tre livelli temporali. I primi due sono esposti alternativamente: il più remoto corrisponde al periodo della storia con Andrée, che viene raccontato a ritroso a partire dagli incontri nella camera azzurra. Ben presto il lettore scopre che la loro rievocazione nasce dai ricordi che affastellano la mente di Tony durante gli interrogatori del giudice istruttore Diem. Tony risponde a questi interrogatori mentre è in stato d'arresto; il lettore però ancora non sa quale sia di preciso il capo d'accusa che pende sul giovane. Anche questa seconda sequenza narrativa è ripercorsa a ritroso, fino alla rivelazione del motivo che ha condotto al fermo di Tony: l'assassinio di sua moglie Gisèle, di cui è il sospettato principale. Solo nella sequenza finale, corrispondente al processo, il tempo della storia viene a coincidere col tempo del racconto, ossia la narrazione torna al presente.[18] I giudici

[18] Per una ricostruzione della fabula, si veda il commento di Jacques Dubois: «*Inizio settembre*: Tony Falcone e Andrée Despierre si incontrano e fanno l'amore sul ciglio di una strada. – *Per undici mesi*: sono amanti e si ritrovano otto volte nella camera azzurra dell'Hôtel des Voyageurs a Triant. – *2 agosto*: ottavo e ultimo convegno amoroso nel corso del quale vengono pronunciate parole che avranno ripercussioni decisive. – *Dal 4 al 17 agosto*: Tony Falcone e la famiglia sono in vacanza alle Sables-d'Olonne. – *1° settembre*: prima lettera di Andrée a Tony; ne seguiranno altre due, in settembre e ottobre. – *1°novembre*: Nicolas Despierre, o marito di Andrée, muore per le conseguenze di una crisi epilettica o di un avvelenamento. – *Inizio dicembre, un giovedì*: Andrée aspetta nella "camera azzurra" Tony, che non si presenta. – *Ultimo dell'anno*: quarta lettera di Andrée a Tony. – *20 gennaio*: Tony riceve la quinta

stabiliscono un verdetto. Il romanzo però resta senza una verità.[19] *La camera azzurra* si basa su una narrazione che si può ritenere inattendibile perché condotta dal punto di vista di un personaggio che, sebbene non ricordi di aver commesso alcun reato, non per questo è sicuro di non esserne stato parte in causa, anche solo con il pensiero. Il confine tra la colpa e l'innocenza è sottile:

> Le reporter d'un grand journal parisien allait même lancer une formule que reprendraient tous ses confrères : « Les Amants frénétiques ».
> « Tu aimerais passer toute ta vie avec moi ? »
> Il avait répondu :
> « Bien sûr. »
> Il ne le niait pas. C'était lui qui avait rapporté cette conversation au juge. Mais l'important était le ton. Il parlait sans y croire. Ce n'était pas réel. Dans la chambre bleue, rien n'était réel. Ou plutôt il s'agissait d'une réalité différente, incompréhensible ailleurs (Denis, Dubois, 2009, pp. 1373-1374).[20]

L'adattamento della *Camera azzurra*, realizzato nel 2014 da Mathieu Amalric, attore e regista che non ha mai disdegnato il dialogo con la letteratura,[21] dimostra la difficoltà di tradurre la tridimensionalità presupposta da Simenon sullo schermo. Alcune scelte di regia risultano particolarmente indovinate. Ad esempio, Amalric ambienta la scena finale in un tribunale dalle pareti azzurre, ornate da un motivo a insetti: si tratta di un riferimento alla camera d'albergo inquadrata nella prima scena, in cui Tony (il cui nome nel film è Julien) segue sovrappensiero il volo di una mosca. Questo espediente di regia sottolinea la specularità tra i due ambienti, quello privato, luogo d'incontro degli amanti, e quello pubblico, istituzionale. Le immagini però non riescono a rendere al pari del romanzo la natura ambigua del personaggio di Tony, nel

---

lettera contenente queste parole: "A te!". – *17 febbraio*: Andrée consegna il vasetto di marmellata a Tony che lo deposita a casa prima di andare a Poitiers; Gisèle Falcone muore avvelenata; Tony viene subito portato in prigione. – *Dodici giorni dopo*: arresto di Andrée. – *14 ottobre*: inizio del processo agli "amanti sfrenati"» (Denis, Dubois, 2021, p. 1879).

[19] L'impressione di un finale aperto è confermata da Jacques Dubois: «Mentre tutto sembra procedere verso tale conclusione, il romanzo non dice esplicitamente che Andrée Despierre è l'autrice del duplice delitto né che Tony Falcone è vittima di un errore giudiziario. Per il romanziere come per il suo protagonista, non è questo il punto» (Denis, Dubois, 2021, p. 1877). Il critico sembra confermare che il vero tema del romanzo non è l'accertamento della colpa 'giudiziaria', ma di un altro genere di colpa, esistenziale.

[20] Trad. it.: «Il cronista di un noto quotidiano parigino aveva persino inventato una formula destinata a essere ripresa da tutti i suoi colleghi: *Gli amanti sfrenati.*
"Ti piacerebbe passare con me il resto della tua vita?".
E Tony aveva risposto:
"Certo".
Parole che lui stesso aveva riferito al giudice. Ma quello che contava era il tono, e lui le aveva pronunciate senza crederci. Non era una cosa reale. Non c'era niente di reale nella camera azzurra. O piuttosto si trattava di una realtà diversa, impossibile da comprendere altrove (Denis, Dubois, 2021, p. 1609).

[21] Ad esempio, del 2001 è un suo film tratto da *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice.

film interpretato dallo stesso Amalric. Per tradurre il suo conflitto interiore il regista è costretto a calcare un po' la mano. Aggiunge due scene, assenti nel romanzo, in cui Julien/Tony sembra tradire della rabbia nascosta verso sua moglie (nel film chiamata Delphine).[22] La prima si svolge un paio di settimane dopo l'ultimo incontro clandestino con Andrée (nel film chiamata Esther), quindi si colloca più o meno all'inizio della vicenda. Julien è in vacanza con la famiglia al mare. Mentre fanno il bagno, per scherzo trattiene Delphine sott'acqua; il gioco però dura troppo e, quando riemerge, la donna ha l'aria spaventata. Nella seconda scena, i due sono in casa: Delphine si trova in cima a una scala per rimuovere gli addobbi natalizi, Julien l'aiuta; tra loro scoppia una breve discussione e, strattonando un festone in un moto di stizza, Julien rischia di provocarne la caduta. I due episodi non permettono di stabilire con certezza se si tratti di incidenti casuali o di lapsus rivelatori; ottengono però l'effetto di orientare il giudizio degli spettatori sul personaggio di Julien. In questo modo, almeno in parte, spogliano il romanzo della sua sostanziale ambiguità. Ciò sembra indicare che, per il cinema, un modo più efficace di rendere la 'terza dimensione' dei romanzi duri sarebbe piuttosto di amplificarla attraverso i mezzi concessi dallo schermo.[23] Si veda la variazione cinematografica di *Betty* realizzata da Chabrol nel 1992. In alcune scene viene realizzata una contrapposizione tra immagine e sonoro: ad esempio, mentre Betty (interpretata da Marie Trintignant) appare inquadrata al tavolo del ristorante *Le Trou* con i suoi nuovi amici, affiorano le voci della perduta casa borghese in cui fino a poco tempo prima abitava con la famiglia del marito e le sue due figlie. Questo effetto sottolinea la scissione interna alla protagonista, divisa tra il rimpianto per il mancato rispetto degli obblighi familiari e la tentazione di cedere del tutto alla sua natura libertina. Un altro dei film più celebri ispirati ai romanzi di Simenon, *L'uomo di Londra* (2007) di Béla Tarr, è stato definito da David Bordwell «10% di storia, 90% di atmosfera».[24] Lo stesso regista lo ha paragonato a un noir francese degli anni Cinquanta. Il lento scivolare della macchina da presa lungo la chiglia della nave al centro dell'inquadratura nei primi minuti del film, il suo successivo indugio sul porto attraverso lo sguardo del guardiano del faro, l'uso del bianco e nero traducono la densità delle descrizioni di Simenon e, al tempo stesso, esprimono la cifra tipica del cinema di Béla Tarr, allineando questa sua opera a *Sátántangó* (1994) e alle *Armonie di Werckmeister* (2000).

---

[22] L'aggiunta nel film di queste due scene allo scopo di alludere alle diverse sfaccettature del personaggio di Tony alias Julien è stata ad esempio notata da Denis Brotto (2020, p. 73).

[23] L'esplorazione del modo in cui i cineasti hanno cercato di rendere l'atmosfera dei romanzi di Simenon è al centro del numero monografico della rivista «Traces», *Simenon à l'écran*, 23, 2019.

[24] Cfr. <https://www.davidbordwell.net/blog/2007/10/02/vancouver-visions/> [ultimo accesso 8 febbraio 2026].

Si potrebbe forse dedurre che il cinema riesce a tradurre gli aspetti specifici del romanzo quando a sua volta persegue ciò che solo il cinema può realizzare.

Postilla

In un saggio sull'origine delle arti, Jean-Luc Nancy ricorda che i Greci non a caso le avevano immaginate associate a nove Muse, ben distinte, al fine di esaltarne la reciproca irriducibilità. Sul piano dei loro rapporti ne deriva che esse sono al tempo stesso vicine e lontane: «la prossimità, in questo senso, non creerà alcuna altra identità che non sia quella minimale o concettuale nel senso più rigido del termine. Ma la lontananza, per parte sua, non approda mai a un'eterogeneità assoluta» (Nancy, 2006, p. 140). Può forse essere questo il modo di intendere la loro 'concorrenza': le arti non si sovrappongono, sono complementari. Rintracciano le une nelle altre nuove ragioni per il loro sviluppo.

Una prova che 'l'età del romanzo' annunciata da Simenon è già la nostra, o sta per arrivare: mai come in questi anni il romanzo ispira le altre arti, come il cinema. A condizione che queste dialoghino con la molteplicità dei livelli espressa dai romanzi, che non si riduce all'esposizione di una storia.

Bibliografia

A londoni férfi, Dir. Béla Tarr, Scr. Béla Tarr, László Krasznahorkai, Perf. Miroslav Krobot, Tilda Swinton, Erika Bók, 2007, film.

Agamben G. (2008), *Che cos'è il contemporaneo*, Milano, Nottetempo.

Assouline P. (2014), *Georges Simenon. Una biografia*, trad. di E. Montemaggi, Bologna, Odoya (Paris, 1992).

Barbiani D. (a cura di) (2019), *Federico Fellini*, *Dizionario intimo*, con testi di M. Kundera e P. Citati, Milano, Mondadori.

Bertrand A. (1988), *Georges Simenon*, Lyon, La Manufacture.

Bertrand A. (1993), *Les nouvelles dures de Simenon*, in A.A.V.V., *Cahiers Simenon*, n. 6, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon.

Betty, Dir. Claude Chabrol, Scr. Claude Chabrol, Georges Simenon, Perf. Marie Trintignant, Stéphane Audran, Jean-François Garreaud, 1992, film.

Brotto D. (2020), La chambre bleue *di Amalric. Simenon e la camera come 'sistema-racconto'*, in Id., A. Motta (a cura di), *Georges Simenon: la letteratura al cinema*, Venezia, Marsilio.
Chiesi R. (a cura di) (2024), *Simenon e le immagini. Cinema. Illustrazione, fumetto*, Milano, Mimesis.
Denis B., Dubois, J. (ed.) (2004), Georges Simenon, *Romanzi*, Introduzione e cura di Id., trad. di E. Muratori, G. Pinotti, M. Di Leo, L. Frausin Guarino, P. Zallio Messori, E. Franzosini, D. Mazzone, vol. 1, Milano, Adelphi.
Denis B., Dubois, J. (ed.) (2009), Georges Simenon, *Pedigree et autres romans*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
Denis B., Dubois, J. (ed.) (2021), Georges Simenon, *Pedigree e altri romanzi*, Introduzione e cura di Id., trad. di F. Bergamasco, Milano, Adelphi.
Dessingué, A. (2012), *Le polyphonisme du roman : lecture bakhtinienne de Simenon*, Bruxelles, P. Lang.
Gide A., Simenon G. (1989), *Caro Maestro, Caro Simenon. Lettere 1938-1950*, Prefaz. di M. Vallora, Milano, Rosellina Archinto (Paris, 1988).
Kundera M. (1988), *L'arte del romanzo*, trad. di E. Marchi e A. Ravano, Milano, Adelphi (Paris, 1986).
La Chambre bleue, Dir. Mathieu Amalric, Scr. Stéphanie Cléau, Mathieu Amalric, Perf. Mathieu Amalric, Léa Drucker, Stéphanie Cléau, 2014, film.
Nancy J.-L. (2006), *Le Muse*, trad. di C. Tartarini, Reggio Emilia, Diabasis (Paris, 1994).
Proguidis L. (2024), *C'était encore hier*, «L'Atelier du roman», 117, pp. 98-102.
Simenon G. (1990), *L'età del romanzo*, a cura di M.-J. Hoyet Marsigli, Prefaz. di G. Bogliolo, Roma, Lucarini (Paris, 1988).