

Georges Simenon

Motivi di un successo letterario

Fra i tanti generi romanzeschi che formano il sistema o – se vogliamo usare una formula più modesta – il panorama della letteratura di massa, il romanzo poliziesco è stato, senza dubbio, dei più fortunati; anzi mi risulta pacifico che ormai il giallo può essere considerato, in un certo senso, addirittura come il genere emblematico della narrativa novecentesca. E all'interno di questo genere estremamente fortunato si presenta, dagli anni trenta in poi, il profilo di uno scrittore altrettanto fortunato la cui fortuna si è ben presto trasformata in un successo mondiale quasi senza pari: mi riferisco, naturalmente, al caso di Georges Simenon e alla lunghissima serie dei suoi gialli che hanno come protagonista l'ispettore («le commissaire») Maigret. Ora, se possiamo spiegarci – più o meno chiaramente – le ragioni letterarie e sociali del successo che riguarda il genere in sé, le ragioni del successo specifico dei romanzi-Maigret appaiono, a prima vista, molto meno evidenti. In ogni modo, non sembra che ai romanzi di Simenon possa attribuirsi una singolare qualità, un tratto distintivo capace di individualizzarli enfaticamente in rapporto alla (già ben ricca) produzione giallistica precedente. Sarà dunque un'impresa forse non del tutto superflua, se cerchiamo di formulare alcune ipotesi sui motivi di quel successo mondiale incontrato in una maniera se non immeritata, almeno sorprendente dalle gesta del commissario Maigret. Formulando queste ipotesi, prendiamo in considerazione, in sintonia col tema globale del nostro convegno, solo i primi (18) romanzi-Maigret, apparsi fra il 1931(*Pietr-le-Letton*) e il 1934(*Maigret*). Come vedremo, questi primi romanzi, pur formando senz'altro il punto di partenza della fortuna di Simenon e di Maigret, non corrispondono ancora pienamente all'immagine lasciata dalla compatta serie dei romanzi pubblicati negli anni quaranta, cinquanta e sessanta.

Cominciamo dunque colla prima delle mie ipotesi che riguarda lo «stile» di Simenon. Qui colpisce il fatto che anche i critici più benevolenti quando parlano dello stile di Simenon tradiscono un certo imbarazzo. Così Marcel Moré osserva (*Simenon*, p. 227): «L'art de Simenon passe généralement pour facile: son vocabulaire n'est pas celui des philosophes, son style est simple, il parle comme tout le monde». E già nel 1932 Daniel-Rops giudica, con un atteggiamento significativamente apologetico (ibid. p. 224): «Et quant aux qualités «littéraires», le style ma foi est fort honorable, et en tout cas infiniment supérieur à celui dont usent maints auteurs *up to date*, sans compter la moitié des traducteurs». Ora, che

cosa può nascondersi sotto queste formule di uno stile «semplice» oppure «di livello onesto»? Dopo la rilettura dei primi romanzi, sono rimasto sorpreso non dalla «semplicità» o «facilità», ma bensì dalla «neutralità» della scrittura di Simenon. Si tratta infatti di uno stile che si rifiuta categoricamente ad ogni tentativo di polifonia, cioè a quell'aspetto caratteristico non solo del romanzo moderno *tout court*, ma anche del romanzo poliziesco – diciamo – di un'autrice come Dorothy Sayers. La scrittura di Simenon resta essenzialmente monofonica e neutrale sotto due aspetti. Da un lato, resiste ad ogni tentazione di sovrapporre diversi registri dia- o sociolettali, a una tecnica cioè di cui si fece esperta Dorothy Sayers proprio negli anni trenta – si pensi a romanzi come *Have his Carcase* (1932), *The Nine Tailors* (1934) o *Gaudy Night* (1935). Dall'altro lato, Simenon si tiene anche lontanissimo dall'usare un registro linguistico non-ufficiale, si tratti dello *slang* di Dashiell Hammett oppure dell'*argot* che contraddistingue un'altra tappa nella storia del giallo francese, quella di Albert Simonin (*Touchez pas au grisbi*) odella serie-Rififi di Auguste le Breton. Se, nella scrittura del giovane Simenon si osserva una nota personale, sarà al massimo l'uso alquanto manierato di frasi nominali, un po' nel gusto della «Neue Sachlichkeit». Si leggano, per esempio, sequenze come: «Téléphone, derrière le comptoir d'acajou. Allées et venues. Ordres précipités» (*Pietr*, p. 103). Oppure: «Un silence. Le bruit de leurs pas sur la route durcie. Le frôlement des feuilles mortes emportées par le vent. Les chevaux qui s'ébrouaient» (*Saint-Fiacre*, p. 39).

Evidentemente, la forza di tali frasi risiede nella loro suggestività che non cerca di evitare il cliché, ma tutt'al contrario lo ricerca per rendersi prevedibile e universalmente comprensibile. Ed è proprio in questo senso che Simenon mi appare come uno dei primi autori decisamente e volutamente internazionali, come un autore cioè che punta tutto sulla traducibilità dei suoi testi. Si potrebbe addirittura sostenere che il valore della traducibilità costituisce in qualche maniera il punto centrale della poetica di Simenon, distinguendola chiaramente dalle poetiche di altri autori che come la Sayers o Hammett, nello stesso periodo, stavano seguendo strade diverse per arrivare alla meta di un giallo trasformato in «roman réaliste».

La seconda ipotesi che vorrei avanzare concerne l'eclettismo dei primi romanzi-Maigret, un eclettismo che li separa fino ad un certo punto dai romanzi-Maigret del dopoguerra. Ciò che ora ci appare come la caratteristica fondamentale dei gialli di Simenon: la riduzione dell'elemento del *suspense* e la relativa povertà della trama poliziesca, contraddistingue in effetti anzitutto i romanzi del dopoguerra e molto meno quelli degli anni trenta. Nei suoi primi gialli, Simenon sta invece sfruttando, ecletticamente, un po' tutte le correnti del poliziesco e del romanzo popolare in genere. Così, il primissimo romanzo della serie, *Pietr-le-Letton* (scritto già nel 1929), si trova ancora lontano dalla concentrazione tipicamente simenoniana su un solo ed unico ambiente della cui atmosfera tutto il romanzo verrebbe – per così dire – impregnato. Qui incontriamo invece quel continuo alternarsi di luoghi ed ambienti che era una delle principali caratteristiche del *roman feuilleton*, del romanzo-appendice, e al romanzo d'appendice

Simenon si rifà anche conferendo all'azione del suo primo giallo una violenza quasi del tutto assente dai tipici romanzi-Maigret: coinvolto in una lotta scatenata dalle cosche della delinquenza organizzata su scala internazionale, Maigret viene qui, nel corso delle sue indagini, ferito seriamente e perde Torrence, uno dei suoi più validi collaboratori, freddamente assassinato da un sicario. L'atmosfera del romanzo, insomma, rimane per lunghi tratti quella di un romanzo della serie degli Arsène Lupin in cui conta più la lotta che l'analisi, avvicinandosi piuttosto al ritmo diegetico di un romanzo di avventura che a quello di un romanzo poliziesco *sensu strictiori*.

Un altro aspetto dell'eclittismo dei primi romanzi-Maigret consiste nell'accento messo non sulla componente dell'«action», ma sull'effetto enigmistico del *Detective Novel* di stampo anglosassone. Anche qui si tratta di un elemento – per così dire – superato dai romanzi del dopoguerra che manifestano la loro originalità proprio in una sorta di indifferenza verso quel concettismo dell'enigma e il corrispondente concettismo della soluzione a sorpresa che formavano la tradizione dei *Detective Novels* nella scuola di Agatha Christie. Negli anni trenta però, lo stesso Simenon rivaleggia ancora di concettismo enigmistico coi suoi modelli anglosassoni. Lo testimonia, per esempio, il secondo giallo *M. Gallet décédé*, scritto nel 1930, in cui M. Gallet concepisce, mediante una pistola e una sveglia, un artificioso meccanismo destinato a dare al suo suicidio l'aspetto di un assassinio (Simenon, p. 102): ritroviamo dunque di fronte ad una soluzione complicatissima assai simile alla famigerata soluzione di *Busman's Honeymoon* di Dorothy Sayers che diventò poi l'obiettivo principale delle critiche formulate da Raymond Chandler nel suo importante saggio *The simple art of murder* del 1944.

Dai romanzi inglesi, e specialmente da quelli di Agatha Christie, Simenon sembra aver preso anche il topos di una seduta finale che riunisce tutti i personaggi del romanzo, cioè tutti i sospetti del crimine, per identificare fra di loro il colpevole nella «most unlikely person», cioè nel personaggio logicamente meno probabile. Questo procedimento che conosciamo da innumerevoli romanzi inglesi degli anni venti viene ripreso puntualmente dal romanzo *Le chien jaune* (1931), che secondo me è uno dei migliori della serie, dove la conclusione enuclea tutti i punti tradizionali che si attendono da un tipico *Detective Novel*: c'è la riunione finale dei personaggi sospetti, c'è l'identificazione sensazionale del colpevole in un personaggio che pareva fisicamente impossibilitato di commettere i crimini in questione, e poi c'è, nell'ultimo capitolo, una lunga spiegazione, quella specie di trattato che si vuole alla fine del *Detective Novel* per chiarire i vari misteri che costituiscono di solito il difficile percorso del «Great Detective».

La stessa scena della seduta dei personaggi sospetti riuniti intorno ad una tavola si ripete nel romanzo *L'affaire Saint-Fiacre* (del 1932). Qui si manifesta però la grande abilità con cui Simenon sa introdurre piccoli tratti innovativi pur restando complessivamente fedele alle tradizioni del genere. Il regista in questa scena, colui che tiene le fila della trama in mano, qui non è il commissario Maigret, ma il conte di Saint-Fiacre, cioè uno dei sospetti che con un effetto di doppia sorpresa in un primo momento

sembra venir identificato come l'assassino di sua madre per riabilitarsi lui stesso in un secondo momento che vede l'identificazione del vero colpevole. Apparentemente, questa innovazione non ha mancato di disturbare il pubblico contemporaneo che si rifiutava di riconoscere quella delega dei compiti del detective a uno dei personaggi romanzeschi. In ogni modo, la rassegna di Daniel-Rops tenta – per così dire – di correggerla, parlando – contro la lettera del testo di Simenon – della grande scena «où Maigret, maître de tous les faits, en tire publiquement les conclusions» (*Simenon*, p. 226). In realtà, Maigret si comporta, durante la scena, non da «maître de tous les faits», ma come qualcuno lasciato fuori gioco: «Maigret était à bout de patience, car il avait l'impression d'être laissé en dehors de la comédie!» (p. 168). E detto ancora più chiaramente: «Jamais, de sa carrière, Maigret n'avait été aussi mal à l'aise [...]. Les événements le dépassaient» (p. 159).

E così arriviamo al mio terzo punto che potremmo chiamare la vulnerabilità o addirittura la fragilità del detective. In *Pietr-le-Letton* abbiamo visto che Maigret è fisicamente vulnerabile. Ora, nel 14° romanzo della serie, ci accorgiamo che Maigret può rivelarsi vulnerabile anche intellettualmente, perché evidentemente dei rapporti che hanno prodotto l'assassinio della contessa di Saint-Fiacre capisce nulla o ben poco, e solo alla fin fine apporta il suo piccolissimo contributo alla soluzione del mistero.

«Il pensait que son rôle dans cette affaire s'était borné à apporter le dernier chaînon, un tout petit chaînon qui bouclait parfaitement le cercle» (p. 182).

Una tale passività come Maigret la dimostra in questo romanzo non forma, naturalmente, la regola, ma resta un'eccezione nella sua carriera. Ciò non toglie che Maigret si differenzia, proprio per una certa fragilità intellettuale, dal prototipo del *Great Detective* come lo aveva incarnato lo Sherlock Holmes di Conan Doyle. Mentre Sherlock Holmes (come i suoi numerosi seguaci) brillava per la prontezza e la sveltezza dell'acume analitico, Maigret dispone non di uno spirito analitico, ma piuttosto di una mentalità ermeneutica. Ciò significa che la sua arma prediletta non è minimamente la celerità delle induzioni o deduzioni logiche. Il lato forte del metodo di Maigret consiste tutt'al contrario in una specie di attendismo, nel sapere aspettare, e in effetti la frase «Maigret attendait» (*Maigret*, p. 23) si presenta come il *leitmotiv* metodologico della serie.

Con Maigret che invece di agire energicamente preferisce di solito stare sull'aspettativa facciamo dunque un primo passo verso la normalizzazione della figura del detective che si trasforma da uno «Scharfsinnsheld», da un «eroe dell'acume» (il concetto è del critico tedesco A. Ludwig), in un protagonista più umano, dalle facoltà ben limitate che però proprio per la loro limitatezza invitano il lettore ad identificarsi progressivamente colle esperienze ed avventure dell'indagatore. Seguendo quella trasformazione della figura del detective, bisogna tuttavia subito aggiungere che essa non è compresa adeguatamente se la si isola dal contesto strutturale del romanzo complessivo. La mentalità ermeneutica e la strategia attendista di Maigret diventano infatti strutturalmente necessarie nella misura in cui il

romanzo di Simenon si concentra meno su un caso criminale dai precisi connotati fisico-materiali che sulla rappresentazione di un determinato ambiente sociale che richiede di essere vissuto e respirato, prima di venire analizzato. Così c'è una segreta corrispondenza fra i particolari metodi dell'indagine e il particolare accento che il narratore non si stanca mai di mettere sull'*atmosfera*, che risulta la parola-chiave già del primo Simenon, l'atmosfera di un paesaggio (il più delle volte marittimo), di una città, di una casa, di una famiglia. Emblematico sotto questo punto di vista appare il romanzo *Le port des brumes* del 1932, romanzo in cui più di ogni altra circostanza importa l'«univers de brume» (p. 17), cioè l'atmosfera di una quasi impenetrabile nebbia: «Et, au sortir de la ville, on s'enfonça littéralement dans un mur de brouillard» (p. 12).

Questo concetto di «brume» e «brouillard» si riferisce, in un senso letterale e meteorologico, all'atmosfera umida del porto di Ouistreham, in un senso metaforico però anche all'atmosfera che regna nella casa dei Grandmaison, cioè di quella famiglia che nella piccola città di Ouistreham rappresenta la classe dell'alta borghesia. E rispetto alla casa dei Grandmaison (si noti il cognome parlante!), il ruolo essenziale di Maigret consiste proprio nel respirarne l'aria. Penetrando nell'abitazione del sindaco di Ouistreham, e chiesto «Qu'est-ce que vous voulez savoir?», Maigret risponde significativamente: «Rien de spécial. Je vous demande seulement la permission d'aller et venir, de respirer l'air de la maison» (p. 195). Respirare l'aria di una casa, di una famiglia, di un «milieu» risulta infatti importantissimo, perché la struttura dei più tipici romanzi-Maigret segue un peculiare schema narrativo che rimanda ad una tradizione proveniente dal «roman réaliste» ottocentesco di un Champfleury o Duranty (cfr. Helmut Pfeiffer, *Roman und historischer Kontext – Strukturen und Funktionen des französischen Romans um 1857*, München 1984, pp. 104–127). Si tratta di uno schema riferito specificamente all'immagine della vita provinciale, uno schema cioè che insiste continuamente sul contrasto fra l'apparenza ingannevole di una facciata e la realtà che si nasconde dietro la facciata: una realtà composta di passioni oscure e sopresse che, il più delle volte, conducono alla decadenza, alla distruzione e alla scomparsa di una famiglia altoborghese.

Questo schema che si rifà alle tradizioni del romanzo provinciale dell'Ottocento costituisce la formula più ripetuta e – allo stesso tempo – forse più riuscita dei romanzi-Maigret negli anni trenta. Essa viene ripetuta anzitutto perché corrisponde perfettamente ai connotati sociali che Simenon ha conferito alla figura del suo commissario, connotati sociali in cui possiamo ipotizzare un'altra ragione del successo della serie. Se al commissario Maigret spetta in primo luogo il compito di svelare i misteri, le passioni e le colpe che stanno nascosti dietro una facciata altoborghese, egli adempie questo compito con un atteggiamento che lo profila, di fronte al mondo dell'alta borghesia, come il rappresentante di un mondo spiccatamente piccolo borghese. Si compie così un ulteriore e decisivo passo per normalizzare la figura del detective che oltre che essere demistificato intellettualmente viene ormai ridimensionato anche nel

suo statuto sociale. Come piccolo borghese, Maigret si distingue infatti radicalmente da una tradizione in cui si era soliti conferire al detective il prestigio di uno stile di vita decisamente aristocratico. Si tratti di Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Arsène Lupin, Philo Vance o Lord Peter Wimsey, tutti questi artisti della «detection» erano stati per così dire esonerati dai compiti specifici dell'esistenza borghese: non si trovavano legati né alla disciplina di una famiglia né al peso di una vita professionale. Se vogliamo, in questi personaggi di *Great Detectives* si era proiettato il sogno di un'esistenza al di fuori degli stretti limiti di una società basata sulla divisione del lavoro, il sogno di un'attività non alienata in cui si conciliavano favolosamente efficienza e disinvoltura.

Di conseguenza, l'attività di uno Sherlock Holmes o di un Peter Wimsey aveva sempre guardato un carattere di condiscendenza verso l'ambiente in cui si era presentato il caso. Per Maigret invece, non c'è la minima possibilità di essere condiscendente e di atteggiarsi da «insouciant amateur», per parlare con Raymond Chandler. Tutt'al contrario, egli prova, durante le sue indagini, parecchie difficoltà quando si tratta di varcare una linea di demarcazione che separa il mondo della piccola borghesia da certi ambienti altoborghesi. Così già il primo romanzo *Pietr-le Letton* insiste fino alla sazietà sul disturbo e sulla confusione che comporta per Maigret l'entrata all'albergo Majestic, un albergo in cui gli agenti della delinquenza internazionale si trovano invece perfettamente a loro agio (cfr. p. 104). Una costellazione analoga viene sviluppata in *Le port des brumes* dove, di fronte alla vecchia casa dei Grandmaison, si realizza di nuovo quel fenomeno che potremmo chiamare l'esaltazione della soglia fra piccola e alta borghesia. In ogni modo, l'incontro tra Maigret e il sindaco di Ouistreham è marcato da un'ostilità quasi istintiva: «Ce n'était pas un combat. N'empêche qu'on sentait, de part et d'autre, des intentions hostiles. Peut-être simplement à cause de la classe sociale que représentaient les deux hommes» (p. 95). E in questo incontro conflittivo di due classi sociali, la prospettiva del narratore si identifica enfaticamente col piccolo borghese che, per lui, risulta l'uomo *tout court*, mentre solo l'alto borghese viene marcato come appartenente ad una categoria sociale particolare: «Maigret était un homme tout court, sans qu'on pût lui mettre une étiquette. M. Grandmaison était l'homme d'un milieu bien déterminé. Il était le notable de petite ville, le représentant d'une vieille famille bourgeoise, l'armateur dont les affaires sont prospères et la réputation solide» (p. 95).

I primi romanzi di Simenon tendono dunque ad una configurazione sociale assai singolare. Questa configurazione si caratterizza per l'assenza pressoché totale di un qualsiasi proletariato o sottoproletariato. Venendo a mancare il mondo degli operai, la principale barriera sociale che questi romanzi ci fanno vedere si trasferisce conseguentemente dalla distinzione proletariato-borghesia alla distinzione intraborghese tra piccola e alta borghesia. Se la distinzione tra proletariato e borghesia è rimossa o almeno lasciata al margine dell'universo romanzesco, l'altra distinzione tra piccola e alta borghesia viene, per compenso, esaltata e drammatizzata in un modo che confina coll'ossessione.

Occorre tuttavia rendersi conto di un fenomeno ancora più significativo. Difatto, la prospettiva sociale dei primi romanzi-Maigret non si limita a drammatizzare il contrasto fra piccoli e grandi borghesi, ma lo giudica anche, pronunciandosi immancabilmente, attraverso il punto di vista del commissario, per i valori speciali della piccola borghesia che si presentano ogni volta come i valori umani *tout court*, i valori umani in assoluto. Si potrebbe dire che Simenon compie qui un'operazione ideologica che risulta in qualche maniera analoga e complementare alla sua presa di posizione stilistica, entrambe chiaramente dirette ad un pubblico e una società di massa. Come lo stile volutamente neutrale di Simenon punta tutto sull'effetto della traducibilità, così le sue scelte ideologiche e morali cercano di adattarsi il più strettamente possibile all'orizzonte di attesa di un lettore piccolo borghese, cioè di un pubblico internazionale e tendenzialmente illimitato.

Seguendo questa visuale, si scopre anche l'estrema funzionalità dei vari stereotipi che contraddistinguono la figura di Maigret. Essi impediscono al lettore di perseguire, sulla traccia di Sherlock Holmes o Philo Vance, dei sogni di gloria e libertà extraborghesi, invitandolo invece a vedere le sue *chances* e la sua fortuna negli stessi limiti della sua esistenza quotidiana. Per capire appieno questo fenomeno, dovremmo forse introdurre una stretta distinzione fra gli effetti di evasione e di consolazione che possono produrre testi letterari, specie di intrattenimento. Così si vedrebbe che i romanzi-Maigret contribuiscono relativamente poco all'evasione dei loro lettori, mentre si rivelano, senza dubbio, eminentemente consolatori.

Un tale effetto consolatorio proviene, se non sbaglio, anzitutto dalla singolare accortezza con cui Simenon persegue, già nei primi romanzi, lo scopo di una riconciliazione fra avventura e quotidianità borghese. Fra questi poli si era da tempo formato un rapporto assai critico, se non addirittura contraddittorio, come sapranno tutti gli storici della letteratura. C'era, da una parte, la richiesta di narrazioni avventurose paragonabili ai vari tipi di romanzo preborghese: romanzo cortese, romanzo eroico-galante (bizantino), romanzo picaresco e così via. Dall'altra parte, c'era ugualmente l'attesa, anzi il postulato della credibilità, cioè del «realismo» di tali narrazioni avventurose. Ora, coll'evoluzione delle società moderne, è chiaro che si fa sempre più scarso e ristretto il campo in cui possano succedere delle storie che siano allo stesso tempo avventurose (nel senso della tradizione romanzesca) e credibili (nel senso delle nuove poetiche del realismo, del verismo e via dicendo). Così parla contro la plausibilità di una tematica delle «armi» e degli «amori» il progresso tecnico dell'apparato bellico che già nell'epoca dell'*Orlando furioso* comincia a trasformare l'individuale *artigianato* della guerra in un'*industria* collettiva che va man mano diminuendo la funzione della prodezza personale (si pensi proprio nel *Furioso* all'episodio emblematico del vile Cimosco e dell'allontanamento delle ignobili armi da fuoco, IX 61–80, e XI 21–28). Un altro e ancora più forte impedimento all'avventura costituisce certamente il «Gewaltmonopol» dello stato moderno: quel monopolio del potere che ogni stato moderno delega

ai soli suoi organi esecutivi, alzando un veto contro ogni forma di violenza privata (e anche qui c'è un episodio letterario che simboleggia quel processo: mi riferisco al conflitto di Don Quijote colla polizia della cosiddetta Santa Hermandad secondo la quale ciò che Don Quijote ritiene un'esemplare avventura cavalleresca risulta ormai come un caso di illegittima violenza privata, cioè come un delitto). Non parliamo poi delle conseguenze della divisione del lavoro che ripartisce tutte le attività sociali in diversi settori professionali altamente specializzati nella cui organizzazione la prevedibilità e pertanto la monotonia dell'agire giuoca un ruolo determinante, e assolutamente ostile allo spirito delle «armi» e degli «amori».

Il campo d'azione che resta al romanzo d'avventura rimane dunque nell'epoca borghese e tardo-borghese drasticamente limitato. Quel campo si è ristretto ad una sorta di *impasse* che conosce ormai poche e piuttosto precarie vie d'uscita. Tali vie d'uscita sarebbero per esempio la trasposizione temporale dell'avventura nel romanzo storico o nel romanzo di *science fiction*, da una parte; dall'altra, la sua trasposizione spaziale nel romanzo esotico-etnografico alla maniera di Salgari e di Karl May. Si vede però subito che queste soluzioni si allontanano necessariamente e dalla contemporaneità e dalla quotidianità di un'esistenza secondo le norme del realismo borghese. Se il moderno romanzo d'avventura cerca di attenersi invece al quotidiano e al contemporaneo, gli si presentano un solo settore sociale e una sola funzione professionale legittimati all'avventura: la polizia il cui compito ufficiale consiste appunto nella caccia (possibilmente) avventurosa al delinquente.

Così si spiega che nei romanzi di Simenon il detective si fa finalmente poliziotto e che il giallo diventa romanzo poliziesco nel senso più stretto del termine. Ciò che importa è evidentemente il tentativo di riunire e di riconciliare, nell'area della letteratura di massa, due correnti e due richieste diverse: quella di un romanzo d'avventura e quell'altra di un romanzo realista che ci dia almeno l'illusione di trattare di eventi quotidiani e contemporanei. Se vogliamo scoprire nell'opera (per altri versi modesta) di Simenon qualche grano di genialità, bisogna identificarlo proprio nella sua intuizione che questa riconciliazione e sintesi del romanzo d'avventura e del romanzo realista può essere effettuata, nelle condizioni della modernità, solo nell'ambito del romanzo poliziesco. E non basta per quest'impresa il *romanzo poliziesco* in un senso generico; ci vuole un romanzo che è anche *romanzo della polizia*, cioè romanzo di un determinato settore professionale illustrato nello svolgimento delle sue funzioni e dei suoi lavori ufficiali.

L'intuizione – se vogliamo – geniale di Simenon consiste dunque nel fatto di aver trasformato il suo detective, da artista e virtuoso dell'acume, in un eroe del lavoro professionale che risulta allo stesso tempo avventura. Che una tale trasformazione non resti qualcosa di accidentale e casuale, lo si vede dall'accanimento con cui Simenon accumula, dalla parte del suo commissario, gli stereotipi di un'esistenza borghese determinata, nella più stretta normalità, dai rapporti professionali e dai rapporti

familiari. Direi che nei romanzi-Maigret di Simenon la stereotipia, per una volta, non va interpretata come un vuoto, come una semplice mancanza di fantasia, ma che essa partecipa all'economia, alla struttura più profonda del mondo romanzesco. Si tratta infatti di mostrare – e qui c'è anche l'aspetto altamente consolatorio dell'effetto-Maigret – che l'avventura persiste e continua, anche e soprattutto nell'esistenza più borghesemente disciplinata e regolata, che la stessa quotidianità del lavoro non manca di offrire un fascino tradizionalmente legato alle categorie dell'esotico e del pittoresco.

Naturalmente, qui si potrebbe obiettare che la stereotipia di cui sto parlando costituisce un fenomeno che si persegue e realizza più specificamente negli ulteriori romanzi degli anni quaranta e cinquanta. Non c'è dubbio, in effetti, che nei primi romanzi l'accento batte relativamente più forte sul lato dell'avventura che su quello della stereotipia di una vita spiccatamente professionale e familiare. Ma, perlomeno in nuce tutti gli elementi che conosciamo dagli ulteriori romanzi si trovano già nei primi testi della serie, pronti ad essere sviluppati in quella specie di mitografia del piccolo borghese avventuroso e avventurato a cui la saga dei romanzi-Maigret sarà destinata. Già in *Pietr-le-Letton*, c'è, in quanto al lavoro professionale, l'ufficio del commissario, circondato dai suoi collaboratori, e anzitutto, per quanto riguarda i rapporti familiari, c'è M.me Maigret, «qui, femme d'un commissaire de la Police Judiciaire, n'en avait pas moins gardé toute sa candeur de vraie fille de la campagne française» (*La danseuse du Gai-Moulin*, p. 187).

Sappiamo che il ruolo essenzialmente in sordina affidato alla moglie del commissario è stato spesso criticato, e si direbbe a ragione se volessimo considerare M.me Maigret come un personaggio *sui generis*. Invece di un personaggio essa rappresenta però piuttosto un simbolo, indispensabile per completare il quadro (seppure dubbiosamente) ideale di quella normalità senza il cui contrasto ed appoggio le avventure di Maigret perderebbero ogni senso sociale e letterario. Anzi, si potrebbe sostenere che M.me Maigret, in fin dei conti, non è altro che l'allegoria stessa di una normalità che convive armoniosamente e pacificamente con l'avventura perché ci si è abituata: «Elle y était habituée. Il savait qu'il pouvait rentrer chez lui et qu'elle se contenterait de l'embrasser, de remuer ses casseroles sur le fourneau et de remplir une assiette de quelque ragoût odorant. Tout au plus risquerait-elle, mais seulement quand il serait à table, et en le contemplant, le menton entre les mains: «Ça va? [...]»» (*Pietr-le-Letton*, p. 64).

BIBLIOGRAFIA

Testi

* G. Simenon, *L'Affaire de Saint-Fiacre*, Paris, Presses Pocket, 1976. *Le Chien jaune*, Paris, Le Livre de poche-Fayard, 1968. *La Danseuse du Gai-Moulin*, Paris, Le Livre de poche-Fayard, 1971. *Maigret*, Paris, Presses Pocket, 1976. *Pietr-le-Letton*, Paris, Presses Pocket, 1977. *Le Port des brumes*. Paris, Le Livre de poche-Fayard, 1972.

Studi critici

- * Daniel-Rops, «Les romans policiers de M. Georges Simenon», in: Lacassin F., Sigaux G. (a cura di): *Simenon*, pp. 223–226.
- * E. Guagnini, «L'Importazione» di un genere: il «giallo» italiano tra gli anni trenta e gli inizi degli anni quaranta – Appunti e problemi», in: «*Trivalliteratur?*» – *Letterature di massa e di consumo*, Trieste, LINT, 1979, pp. 435–458.
- * F. Lacassin-G. Sigaux (a cura di), *Simenon*, Paris, Plon, 1973.
- * A. Ludwig, «Die Kriminaldichtung und ihre Träger», *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 18, 1930, pp. 57–71, 123–135.
- * M. Moré, «Simenon et l'enfant de chœur», in: F. Lacassin-G. Sigaux (a cura di), *Simenon*, pp. 227–263.
- * P. Nusser, *Der Kriminalroman*, Stuttgart, Metzler, 1980.
- * G. Petronio, «Quer pasticciaccio brutto del romanzo poliziesco», in: *I canoni letterari – Storia e dinamica*, Trieste, LINT, 1981, pp. 19–34.
- * G. Petronio (a cura di), *Il punto su: Il romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1985.
- * H. Pfeiffer, *Roman und historischer Kontext – Strukturen und Funktionen des französischen Romans um 1857*, München, Fink, 1984.
- * U. Schulz-Buschhaus, *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, Frankfurt, Athenäum, 1975.
- * U. Schulz-Buschhaus, «Aspetti sociologici dell'evoluzione del romanzo poliziesco», *L'Immagine riflessa* 5 (1982), pp. 129–146.
- * J. J. Tourteau, *D'Arsène Lupin à San-Antonio – Le roman policier français de 1900 à 1970*, Tours, Mame, 1970.