



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Giorgio Scerbanenco:
la quadrilogia di Duca Lamberti*

Relatore
Prof. Patrizia Zambon

Laureando
Caterina Gatti
n° matr.1080121

Anno Accademico 2015 / 2016

A mio marito e ai miei figli

Indice

INTRODUZIONE	3
PARTE I	
CAPITOLO I - IL ROMANZO POLIZIESCO	
1 - I maestri americani ed europei	15
2 - Caratteristiche del genere	21
3 – Il romanzo poliziesco italiano	25
CAPITOLO II - GIORGIO SCERBANENCO	
1 - Vita e percorso letterario dagli inizi al dopoguerra	
2 – Il giallo alla Scerbanenco: Gli elementi del romanzo giallo tradizionale applicati ai romanzi di Scerbanenco	43
PARTE II	
CAPITOLO III - LA QUADRILOGIA DI DUCA LAMBERTI	
1 – <i>Venere privata</i>	55
2 – <i>Traditori di tutti</i>	66
3 – <i>I ragazzi del massacro</i>	75
4 – <i>I milanesi ammazzano al sabato</i>	90
CAPITOLO IV – APPROFONDIMENTO SULLA QUADRILOGIA	
1 – Duca Lamberti	
2 – Livia Ussaro	113
3 – L’ambientazione: Milano	122
4 – La lingua	134
CONCLUSIONE	145
BIBLIOGRAFIA	149

INTRODUZIONE

Il lavoro proposto con questa tesi nasce dalla passione per la letteratura gialla che, fin dai primi approcci con la lettura, mi è stata proposta in ambito familiare. Complice del fatto che attraverso la televisione e il cinema il genere del poliziesco ha potuto vantare una vasta capacità di fruizione da parte del pubblico, non nego di essere stata durante l'adolescenza, come molti coetanei, influenzata dal genere come modulato oltreoceano, negli Stati Uniti, soprattutto secondo la proposta dell'industria cinematografica hollywoodiana. L'attenzione sull'espressione di un poliziesco autoctono come genere letterario si è posta relativamente tardi, in concomitanza con gli studi proposti dal percorso universitario scelto. Di quel genere con il quale ero cresciuta e che amavo così come me lo avevano fatto conoscere Agatha Christie e Georges Simenon, esisteva un campione italiano? Su suggerimento di un milanese con "Milano nel cuore", non poteva che esserci una risposta: Giorgio Scerbanenco. È quindi iniziata la scoperta di quello che Roberto Pirani chiama il "continente perduto"¹ dell'enorme mole, autografa e non, di lettere e romanzi rosa e gialli che l'autore compose. Per limitare il campo di ricerca di mio interesse, mi sono quindi soffermata su un assunto che ad oggi ho riscontrato essere unanime da parte della critica: Scerbanenco è il capostipite del romanzo giallo italiano contemporaneo, cioè secondonovecentesco, assunto che ho inteso equivalere al titolo che l'autore sia il fondatore del romanzo giallo italiano moderno, cioè un genere letterario che rappresenta non meno degli altri il contesto socioculturale del nostro paese a partire dal secondo dopoguerra. La tesi che propongo ha quindi l'obiettivo di illustrare perché Giorgio Scerbanenco può essere così definito. Ho quindi riscontrato che questo merito, che oggi gli viene riconosciuto, è dovuto soprattutto all'edizione di quattro romanzi che l'autore scrisse durante gli anni '60 ambientati a Milano e con protagonista l'investigatore Duca Lamberti: *Venere privata*, *Traditori di tutti*, *I ragazzi del massacro* e *I milanesi ammazzano al sabato*. Questi quattro titoli pongono ufficialmente l'autore

1 R. Pirani, *Pirani, Alla ricerca di un continente perduto: Giorgio Scerbanenco dal 1933 al 1965*, in «Delitti di carta», 2-3, 1998, pp. 106-111

tra i fondatori del genere all'italiana, riconosciuto sia in Italia che all'estero – nel 1968 *Traditori di tutti* viene riconosciuto quale miglior romanzo straniero dal prestigioso premio francese *Grand prix de littérature policière*.

Il successo che fin da subito il pubblico riservò ai romanzi spinse l'editore Garzanti – per il quale in quegli anni Scerbanenco lavorava – a sostenere e incoraggiare il lavoro dello scrittore, accettando i titoli che man mano egli produceva, fino a creare quello che diventò il "ciclo di Duca Lamberti" (dal nome del protagonista) o, come credo si possa definire, il "ciclo di Milano" (dall'ambientazione). Nonostante Scerbanenco mostri fin da subito una spiccata fiducia nel proprio lavoro e una straordinaria consapevolezza dell'innovatività della proposta che faceva al panorama letterario italiano coevo, come anticipato non si riscontra un immediato interessamento della critica di quegli anni nei suoi confronti, né negli anni successivi, e questo spiega perché la bibliografia degli scritti critici a riguardo sia relativamente limitata e collocata soprattutto a partire dai primi anni del nuovo millennio. In questa sede, per dimostrare l'assunto proposto, partirò innanzitutto da quelle consapevolezze che a livello teorico riguardano il genere in senso generale, dapprima nelle sue caratteristiche così come i grandi autori stranieri le hanno create, successivamente come questa tradizione ha influito nella letteratura poliziesca nel momento in cui fece capolino nel nostro paese. Nel momento in cui il romanzo giallo arriva ad affermarsi in Italia, infatti, poteva vantare già almeno mezzo secolo di vita all'estero, e scrittori fondativi quali Conan Doyle e Christie – a non voler andare più addietro, ai racconti di Edgar Allan Poe - e altrettanta attenzione da parte della critica straniera. Si era già definito quindi il parallelismo tra romanzo poliziesco e tragedia greca in quanto unità di tempo, luogo e azione, si era già capito come i principi aristotelici di carico e scarico della tensione emotiva, propri appunto della tragedia così come illustrati nella *Poetica*, fossero in realtà perfettamente applicabili a questo genere letterario che faceva della morte una seria finzione per giocare apertamente con le emozioni dei lettori. Non solo: soprattutto grazie all'esperienza degli americani Chandler e Hammett, il genere del noir si era incaricato di farsi rappresentante di un modo di esprimersi di chi nella realtà non riesce a starci, ma non riesce a ribellarsi. Atmosfere cupe e violenza gratuita fanno da sfondo a tutta una serie di romanzi che

rappresentano il mondo nuovo, un mondo nel quale c'è il crimine inteso come Male in senso assoluto, e nel quale il protagonista osserva rabbioso, senza riuscire a unire i diversi piani di una realtà che vede frammentata sia fuori sia dentro se stesso.

Questa consapevolezza teorica sul romanzo poliziesco, che c'era all'estero, non poteva essere allo stesso livello in Italia. Illustrando la nascita del genere nel nostro Paese, mi sono trovata a evidenziare come una incapacità degli editori si scontra con una richiesta crescente del pubblico e l'opposizione del regime fascista, per il quale il genere era contro i principali ideali ispirati alla cultura classica, proprio negli anni in cui la collana de I Gialli Mondadori stava avendo maggior successo. I titoli editati nel nostro paese erano comunque soprattutto traduzioni dei grandi autori stranieri, e non si ebbero autori italiani consapevoli fino al secondo dopoguerra. Anche nel caso in cui i romanzi polizieschi fossero scritti da zero da autori nostrani, erano il più delle volte ambientati all'estero, con protagonisti stranieri e con trame che ricalcavano quelle dei più famosi colleghi inglesi, francesi e americani. Un'eccezione in questo panorama è rappresentata dall'esperienza di Augusto De Angelis, che nel 1935 pubblica per Garzanti il suo primo romanzo giallo, *Il banchiere assassinato*. Ispirandosi soprattutto alla figura di Maigret per il suo protagonista, il commissario De Vincenzi, De Angelis porta in Italia un primo ciclo di romanzi gialli che si possono definire effettivamente nostrani. Senza nulla togliere al merito che per il patrimonio del genere ha questo autore, occorre sottolineare che la sua esperienza è segnata dall'opposizione al regime, motivo che probabilmente non gli permise di portare a termine l'importazione così ben riuscita nei primi romanzi del giallo in Italia – morì vittima di un pestaggio antifascista nel 1944.

In questo clima inizia la carriera letteraria di Giorgio Scerbanenco, che ho ritenuto opportuno presentare attraverso il racconto della sua vita e della sua formazione letteraria. Credo sia stato infatti imprescindibile per capire il successo del ciclo milanese, e perché si meriti l'onorificenza di fondatore del genere poliziesco, tutto il lavoro umano e professionale di questo italo ucraino. Attraverso il testo autobiografico *Io, Vladimir Scerbanenko*, pubblicato in appendice all'edizione di *Venere privata*, l'autore fornisce un mezzo fondamentale per capire come sia arrivato all'inizio degli

anni '60, quale background culturale e quale stato d'animo. Parliamo di un uomo che si accosta al genere giallo dopo l'esilio in Svizzera e dopo la guerra, dopo l'esperienza di redattore di posta del cuore e di romanzi rosa. È evidente una sensibilità umana cresciuta nella palestra della scrittura – Scerbanenco scrisse sempre moltissimo – che si fa osservatrice della realtà della città di Milano proprio negli anni del boom economico.

Verranno quindi approfonditi i caratteri principali del giallo alla Scerbanenco, lavoro reso possibile soprattutto grazie al saggio di Gianni Canova², uno dei primi teorici di Scerbanenco, che nel 1984 evidenzia i punti principali dello stile e delle trame dell'autore. In particolar modo, hanno attirato la mia attenzione alcuni elementi di analisi quali in primis il modello proposto dal critico, anche graficamente, dell'azione romanzesca come un cerchio, nel quale azione e reazione violenta si perpetrano da criminale a detective senza avere un finale punto di fuga. Successivamente l'attenzione si è spostata sul valore degli oggetti all'interno della quadrilogia, sul valore del corpo umano fino alla sfera sessuale, sulla figura del detective e sull'ambientazione scelta da Scerbanenco.

La parte più corposa del mio lavoro di tesi si volgerà quindi, dopo questa prima parte più teorica, ad analizzare le trame dei quattro romanzi della quadrilogia milanese seguendo un criterio cronologico – da *Venere privata* a *I milanesi ammazzano al sabato*. Con questa operazione mi prefiggo di individuare all'interno dei romanzi, man mano che si svolge l'azione, quegli elementi enunciati a livello teorico e che ho messo in luce grazie al lavoro della critica a me precedente. L'obiettivo di un lavoro così svolto risulta essere la presentazione del meccanismo poliziesco utilizzato da Scerbanenco, secondo la duplice valenza di dimostrare come esso sia perfettamente in linea se non superiore a quello dei suoi colleghi stranieri, sia come l'esperienza che l'autore porta alla letteratura italiana sia quella di proporre per la prima volta dei romanzi gialli che raccontassero la realtà di una città Italiana – Milano – con personaggi italiani nelle loro difficoltà, trasgressioni, azioni, con il loro essere cittadini della loro realtà.

2 G. Canova, *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, in *Il successo letterario*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Unicopli, 1985

Scerbanenco risulterà da questa ricerca essere non solo una perfetta macchina del giallo, un teorico del genere e un rappresentante italiano che può competere con i colleghi illustri stranieri suoi precedenti, contemporanei e successivi. Risulterà essere anche un perfetto ritrattista della sua realtà e della sua città in un momento di cruciale cambiamento storico e sociale. Per evidenziare questa sua abilità ho quindi deciso di focalizzare l'attenzione sull'analisi del protagonista, Duca Lamberti, la sua donna Livia Ussaro, la città di Milano sia come ambientazione che come società e sulla lingua dall'autore utilizzata. In questo modo al termine dell'ultima parte del lavoro risulterà evidente la carica innovativa della quale Scerbanenco si fa portatore per la nostra letteratura sotto tutti gli aspetti, e che a ragion veduta gli fa meritare il titolo di fondatore di romanzo giallo italiano – ricco dell'esperienza dei suoi predecessori stranieri come Chandler e italiani come De Angelis ma portatore di un'eccezionale sensibilità tutta personale - che era l'assunto iniziale che mi ero proposta di verificare.

La metodologia della quale mi sono servita per procedere nella dimostrazione del protagonismo indiscutibile di Scerbanenco come autore di romanzi gialli italiani ha risentito del giudizio che la critica ha avuto nei suoi confronti. La fatica ad ammettere l'autore tra i capostipiti dei generi narrativi va di pari passo con la difficoltà a riconoscere il genere del giallo come una tipologia di romanzo a tutti gli effetti. Probabilmente per la sua forte componente cinematografica e per l'enorme mole di prodotti editoriali e televisivi, l'importanza di studio che l'attenzione della critica ha avuto per i romanzi polizieschi strettamente intesi come testi letterari ha avuto delle difficoltà. Questa ha dunque portato inevitabilmente a una fatica a trovare una metodologia di studio sui romanzi di Scerbanenco già sperimentata. Il saggio più completo a disposizione, nel quale gli aspetti fondamentali vengono vagliati con l'attenzione che meritano è stato editato solamente a giugno di quest'anno – mi riferisco al testo di Fausto Boni indicato in bibliografia e del quale mi avvalgo soprattutto per la parte della lingua. Unitamente a questo, fondamentale è il saggio di Gianni Canova del 1984, utilizzato in più parti della mia ricerca: per la prima volta con lui vengono evidenziati gli elementi fondanti della quadrilogia. Lo sforzo che ho cercato di fare è stato unire queste esperienze critiche – e le molte altre contenute più in articoli che in

veri e propri saggi – e portarle a ragione della tesi proposta. Sono proceduta quindi mediante l'analisi delle trame, in uno sforzo personale per evidenziare gli elementi suggeriti dalla critica. Allo stesso modo per l'analisi della figura del protagonista, della sua donna e dell'ambientazione. La lingua ha meritato un'osservazione più tecnica, per la quale, come anticipato, ho utilizzato in maniera più specifica i testi critici sopracitati. Il risultato finale è quello di avere abbastanza elementi per poter ritenere che l'assunto che Scerbanenco sia il fondatore del romanzo poliziesco italiano, e questi elementi hanno ragion d'essere per il fatto che sono stati evidenziati da studiosi precedenti a me, ma dei quali ho potuto avvalermi per un approccio personale ma valido e originale, auspicando di poter costituire un contributo utile per lo studio del romanzo poliziesco italiano di Giorgio Scerbanenco.

*Non si può rimproverare al romanzo di essere affascinato
dai misteriosi incontri di coincidenze [...],
ma si può a ragione rimproverare all'uomo di essere cieco
davanti a simili coincidenze nella vita di ogni giorno.
E di privare così la propria vita della sua dimensione di bellezza.*

Milan Kundera

PARTE I

CAPITOLO I

IL ROMANZO POLIZIESCO

1 - I maestri americani ed europei

«Il romanzo poliziesco è imparentato con quel suo fratello più salottiero che si chiama romanzo, e rivendica il diritto di essere annoverato tra le opere d'arte»³. Così Frederick Glauser - padre tra gli altri del *Wachtmeister Studer* (1936) - scriveva nel 1937 in risposta al "collega" fittizio Stefan Brochoff, il quale aveva dettato i dieci comandamenti del romanzo poliziesco, comparsi sulla rivista «Zurcher Illustrierte» nel numero di febbraio di quell'anno. Poco importa che dietro alla penna di quest'ultimo ci fossero ben tre autori, Dieter Cunz, Richard Plant e Oskar Seidlin: Glauser non ha dubbi sul fatto che il genere del romanzo poliziesco aveva guadagnato, e parliamo di anni di fragilità economica e politica in Germania ma non solo, già una sua identità e un suo compito specifico presso la comunità di lettori alla quale non bastava più solo la tradizionale letteratura "di consumo". È un momento storico nel quale il pubblico cercava sempre più di appassionarsi a qualcosa che si nutrisse della tensione emotiva generata dalle circostanze politiche economiche e sociali, che potesse fungere da catalizzatore per poi scaricare a terra la carica esperenziale del quotidiano. Eppure una struttura specifica anche questo genere letterario già allora la possiede, come ogni opera

3 F. Glauser, *I primi casi del Sergente Studer*, Sellerio, Palermo 1989, p. 200

d'arte. Quale sia questa struttura specifica, e quale sia il compito preciso dello scrittore in questo caso, Glauser lo esplicita chiaramente in poche righe:

nel primo capitolo avviene l'omicidio, poi le pagine si succedono vuote e deserte fino all'arrivo della vecchia volpe [...] Compare la vecchia volpe, lancia al personaggio la sua occhiata psicologica introducendola in una fessura invisibile, tira l'anello della macchinetta automatica ed ecco la confessione di tutti gli indizi necessari.⁴

Questo avviene perché, sempre secondo Glauser, l'azione nutre la tensione, e attraverso la tensione che scaturisce dall'azione di un romanzo poliziesco la fatica della lettura è annientata. Per questo il lettore si lascia catturare, per questo la letteratura poliziesca ha così tanto successo. In un particolare momento storico come quello nel quale avviene lo scambio epistolare Borchhoff-Glauser questo aspetto dell'opera letteraria, di catalizzare la tensione emotiva del lettore sull'opera - la cui cartina al tornasole è la rapidità della lettura senza far fatica - sembra essere anche un modo per bloccare la corsa verso il futuro che la cultura artistica e letteraria pareva intraprendere - basti pensare alle esperienze del movimento futurista (*Manifesto iniziale del Futurismo* di Filippo Marinetti su *Le Figaro*, 20 gennaio 1909) - e che Glauser giudica "la maledizione del nostro tempo?". Come? "Umanizzare! Fare della macchinetta automatica un essere umano"⁵.

A prescindere da questo botta e risposta letterario racchiuso nell'ambito della letteratura poliziesca tedesca anteguerra, la cosa interessante da notare, e da cui è necessario partire per sviluppare un'analisi organica del genere, è l'identificazione di quello che già dai suoi contemporanei è considerato il maestro indiscusso del romanzo poliziesco: Georges Simenon. Il motivo si trova chiaramente spiegato sempre nelle righe di Glauser - che a ragion veduta il suo editore chiamò il "Simenon svizzero": "ha creato un tipo (di investigatore) che nessuno aveva mai dotato di tanta passionalità: il commissario Maigret". Leonardo Sciascia nella sua *Breve storia del romanzo poliziesco*⁶ esplicita chiaramente che con il commissario Jules Maigret avviene quella nascita umana che al detective era sempre mancata, avviene cioè l'inspessimento della figura personale del

4 Ivi, p. 205

5 Ivi, p.207

6 L.Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in *Cruciverba*, Milano, Adelphi,1988

protagonista della vicenda che comincia ad avere una sua fisionomia, una sua vita oltre l'indagine, dei sentimenti che i casi mettono alla prova. Sciascia parla di "transazione da tipo a personaggio", ed è proprio questo il passaggio fondamentale per l'evoluzione del genere.

Quello che è successo in quegli anni – nel 1930 esce il primo romanzo con Maigret protagonista, *Pietro il lettone* - non è solamente un'esplosione letteraria dovuta all'entusiasmo del pubblico al quale il mercato cerca di rispondere offrendo sempre più scelta alla domanda crescente: in Italia dal 1929 Arnoldo Mondadori pubblica la collana Il Giallo Mondadori, da cui il nome del genere. Comincia ad esserci invece un genere letterario certo con elementi specifici ricorrenti, dal delitto all'indagine fino all'immane soluzione del caso, ma non solo. L'attore di queste vicende è un uomo vero, con il proprio bagaglio di vita sulle spalle e che si presta per il tempo dell'indagine ad essere raccontato al lettore, ma non di più: finito il libro potrebbe benissimo essere che il detective torni alla propria vita privata, e il patto è che tutti credano che egli ne abbia una e che nell'eventuale ulteriore romanzo lo scrittore riparta dalla nuova situazione di vita nella quale il detective nel frattempo si è venuto a trovare - se si è sposato, se ha cambiato abitazione. Non c'è da stupirsi in fondo di questa umanizzazione. Sono quelli anni nei quali sia nel contesto europeo sia mondiale la realtà è sempre più difficile da affrontare a livello economico, politico e sociale. Senza il bisogno di analizzare il panorama complessivo della cultura dell'epoca, basti sottolineare che anche la letteratura poliziesca non passa indenne dalla necessità di una rappresentazione della realtà sempre più efficace. Ma per capire come ciò avvenga, e l'importanza del genio di Georges Simenon in questa partita, è necessario fare un passo indietro e guardare alle origini del genere letterario a metà del XIX secolo, laddove vengono costruiti i pilastri tecnici e strutturali dal momento in cui il genere ottiene una sua indipendenza.

Universalmente riconosciuto da tutti è che il padre del romanzo poliziesco è lo statunitense Edgar Allan Poe, la data di nascita del genere può essere identificata con il 1841, anno di pubblicazione dei *Delitti della via Morgue*, la prima indagine del Cavalier Auguste Dupin. Oltre all'aura di autorevolezza che emana anche solo citare il nome di

Poe, il suo reale merito è quello di aver iniziato a pensare al romanzo poliziesco come un racconto con una sua struttura con elementi fissi - un omicidio, le indagini, la punizione del colpevole - con i quali l'autore può realizzare diverse combinazioni pur sempre perseguendo l'obiettivo di restituire una soluzione finale. Ecco allora che per la prima volta nella storia del poliziesco entra in scena la figura del detective così come la conosciamo noi oggi. Il cavalier Dupin è un lucido e acuto ragionatore che risolve i casi con lucida e visionaria intelligenza - la stessa di Poe (altro caso primo nella storia del genere: l'identificazione tra scrittore e protagonista) - seguendo uno schema quasi matematico, perché il delitto alla fine non è che un problema risolvibile attraverso l'analisi dei dati: Dupin risolve i suoi casi solamente analizzando resoconti giornalistici senza nemmeno scomodarsi dal suo studio. All'americano Poe si associano generalmente il collega scozzese sir Arthur Conan Doyle e il suo Sherlock Holmes - forse il più famoso investigatore della storia, di certo il più inflazionato e imitato - che fa la sua comparsa nel 1887 con *Uno studio in rosso* (contende a *La Pietra di Luna* di Wilkie Collins del 1868 il titolo di primo romanzo giallo mai pubblicato). Sarebbe troppo divagante voler analizzare tutti i contenuti e le caratteristiche proprie di questo personaggio e delle trame che lo vedono protagonista, quindi mi soffermo sull'aspetto che è più interessante da mettere a fuoco: Holmes riesce a risolvere i casi che lo coinvolgono grazie alla razionalità di Dupin alla quale si aggiungono cognizioni accademiche di medicina e chirurgia. Il detective di Sir Doyle è un uomo della sua epoca, e uno dei migliori esemplari. È raffinato, è invidiabile, è una specie di modello ed esempio, è intelligentissimo e colto, è il più devoto seguace del metodo scientifico, nel quale nutre la più totale fiducia e che di fatto gli permette di essere sempre vittorioso. Al suo fianco vi è niente di meno che un medico, l'altrettanto famoso dott. Watson, nel quale l'autore stesso il più delle volte si identifica. Se Poe era Dupin, Doyle è a fianco di Sherlock per formare un'accoppiata scienza-ragione che risulta essere l'unico modo per scoprire la verità e risolvere i casi più misteriosi.

Guardando a una manciata d'anni più tardi, si assiste ad esperienze letterarie agli antipodi l'una dall'altra per quanto riguarda il genere poliziesco, separate dall'Oceano Atlantico, e che contribuiscono in egual modo a caratterizzare in due sensi diversi le caratteristiche principali del genere. Nel 1920 esce *Poirot a Styles Court*, il romanzo

giallo di una distinta signora britannica affascinata da sir Doyle e dal suo Sherlock Holmes: è l'inizio della carriera di Agatha Mary Clarissa Miller, alla storia Agatha Christie. Il suo investigatore è un ometto tutt'altro che affascinante, non particolarmente a conoscenza di medicina o simili. Hercule Poirot però quanto a livello di successo non è da meno ai suoi predecessori. E non lo è nemmeno sua sorella di penna, la rispettabilissima Mrs. Marple. Con l'accoppiata Marple-Poirot, Agatha Christie si conferma essere la regina del giallo inglese, che tocca punte di massimo virtuosismo stilistico, contenutistico e strutturale.

Mentre Poirot è impegnato a risolvere l'assassinio sull'Orient Express e su di una piccola isola si susseguono morti misteriose al ritmo di una filastrocca - il tutto con molto contegno inglese - negli Stati Uniti si assiste a tutt'altra musica. Sono gli anni infatti degli investigatori privati di Chicago e Los Angeles, una generazione che Sciascia definisce dura, losca, attaccabrighe, solitaria e malinconica. Altro che l'eleganza innata e il decoro dei detective europei coetanei, che dal male si discostano e alla fine lo sconfiggono con la forza della razionalità e della casta intelligenza. Dashell Hammett di Samuel Spade, Philip Marlowe di Raymond Chandler e Mike Hammer di Spillane sono investigatori senza regole, senza pace, senza futuro. Vivono solo il presente, e per quello che ne sanno è un presente fangoso, violento, senza leggi o che delle leggi ne fa un po' quello che vuole. È una realtà sleale e che in quanto tale va affrontata con lo stesso modo. Ecco dunque che l'indagine diventa un gioco sporco, nel quale i detective devono usare tutti i mezzi a loro disposizione anche se sono al limite della legalità. Tuttavia al poliziesco alcolizzato d'azione negli Stati Uniti continua ad esserci una linea parallela nella quale si riconosce un "giallo tradizionale", più tecnicamente affine ai suoi predecessori. Perry Mason di Gardner e Nero Wolfe di Rex Stout rappresentano una tipologia di investigatori troppo disillusi per essere reali e troppo simili ai loro antagonisti per potercisi identificare. Degli stereotipi quindi - se è lecito definirli così senza sminuire il loro contributo alla caratterizzazione del detective - che si accostano molto di più ai protagonisti del romanzo inglese ed europeo in generale, riallineando il parallelismo tra America ed Europa fatto saltare dai cazzotti degli investigatori maledetti.

In tutto questo pullulare di "tipi" polizieschi fa capolino il Commissario Maigret del belga Georges Simenon. È il 1931 e con *Pietro il lettone* inizia la più grande e significativa produzione di romanzi polizieschi europei e mondiali, che terminerà solo nel 1972 con *Maigret e Monsieur Charles* e la promessa dell'autore di non prendere più in mano la penna - cosa che di fatto farà, escludendo le *Memorie intime* (1981) scritte per la figlia suicida. Quarant'anni di romanzi, quarant'anni di indagini durante le quali Maigret prende vita diventando quasi un essere umano, vivente, un compagno e un amico per il suo autore che arriva a passargli la penna:

Avevo persino intenzione - scrive Maigret - di stabilire, con l'aiuto dei ritagli di giornali tenuti da mia moglie, una cronologia delle principali inchieste di cui mi sono occupato. Perché no, mi disse Simenon. Eccellente idea⁷

Ciò che rende Maigret esemplare e imprescindibile per proseguire l'analisi del genere sta proprio nella sua persona. Simenon ha creato non un modello di detective ma un uomo, un poliziotto - questo elemento è da notare perché lo contestualizza all'interno del sistema giudiziario messo in discussione con i poliziotti americani - che ha un passato e ha dei sentimenti. La tecnica per la risoluzione dei casi non è né l'utilizzo del ferreo metodo scientifico, né l'acume, né la violenza, né la lotta. Le situazioni nelle quali Simenon getta il suo Maigret sono delle realtà sempre più marce, nelle quali la soluzione arriva grazie all'intuizione destata dalla comprensione delle circostanze attraverso i sentimenti, come scrive Renè Lalou: "non procede né per deduzioni né per colpi di scena: il Suo metodo consiste nel suscitare lentamente atmosfere impregnate di torbido, di sentimenti confusi: sino a che, nata da questa fisica comunione, un'intuizione gli rivela la verità"⁸. Proprio dal commissario di Simenon e dalla citazione dei suoi colleghi tra i più conosciuti è lecito iniziare a considerare una figura nuova l'eroe moderno, che lotta con le armi proprie contro un nemico da smascherare, quindi inizialmente oscuro e misterioso. In che modo lo faccia, e perché questa dinamica interessò tanto il pubblico è l'oggetto delle prossime pagine.

⁷ Simenon Georges, *Le memorie di Maigret*, Milano, Mondadori 1957

⁸ L.Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, cit., p. 24

2 - Caratteristiche del genere

Questa rapida carrellata di opere e autori ha la funzione di mettere in luce i pilastri fondamentali per capire quali sono le basi teoriche e strutturali sulle quali il genere del romanzo poliziesco proseguirà la sua evoluzione dopo le grandi esperienze letterarie degli anni '20-'30. Ma quali esse siano, a questo punto è necessario metterlo nero su bianco. Dalla seconda metà del XIX secolo fino agli anni '30 del XX secolo il romanzo poliziesco - in tutte le sue accezioni: giallo, noir, hardboiled, ecc...- è andato via via strutturandosi più specificatamente fino ad avere una precisa articolazione interna dalla quale non si può ancor oggi prescindere. Come nota Antonio Via, in esso "lo scarto tra fabula e intreccio è pertanto massimo"⁹, e questo tira il lettore dentro alla storia in una maniera che nessun altro genere riesce a fare perché, dati solo alcuni elementi fantastici che ancorano il racconto alla sua coerenza interna, lasciano che il protagonista sia chi legge, lo lasciano libero di investigare e di arrivare alla soluzione per scaricare la tensione accumulata.

In un interessante articolo intitolato *The Guilty Vicarage. Notes on the detective story*, il poeta inglese Wystan Hugh Auden stabilisce chiaramente la struttura interna che deve avere un romanzo che si voglia definire poliziesco. La sua analisi è da ritenersi utile in quanto è comprensiva delle esperienze letterarie citate nel paragrafo precedente in rapporto alla tradizionale teoria della letteratura che ha origine con Aristotele:

As in the Aristotelian description of tragedy, there is Concealment (the innocent seem guilty and the guilty seem innocent) and Manifestation (the real guilt is brought to consciousness). There is also peripeteia, in this case not a reversal of fortune but a double reversal from apparent guilt to innocence and from apparent innocence to guilt¹⁰.

⁹ A. Via, *Giorgio Scerbanenco. Un archetipo del romanzo poliziesco*, Aracne Editrice, Roma 2012

¹⁰ W.H. Auden, *The Guilty Vicarage. Notes on the detective story*, in «Harper's Magazine» n.5, 1948, pp.406-412

E ancora:

Greek tragedy and the detective story have one characteristic in common, in which they both differ from modern tragedy, namely, the characters are not changed 'in or by their actions: in Greek tragedy because their actions are fated, in the detective story because the decisive event, the murder, has already occurred. Time and space therefore are simply the when and where of revealing either what has to happen or what has actually happened. In consequence, the detective story probably should, and usually does, obey the classical unities [...]¹¹

Unità di tempo, luogo e azione sono dunque i principi chiave del romanzo poliziesco, necessarie perché il lettore possa godere non del fare voli pindarici attraverso mondi fantastici ma perché sia libero di esercitare all'interno del luogo "sicuro" della pagina quell'accumulo e scarico della tensione emotiva necessarie al bisogno di appagare il proprio senso di colpa. È infatti un senso di colpa universale quello che porta il lettore a cercare un appagamento nel libro poliziesco, poco importa che questo peccato non sia un crimine: si tratta del senso di appartenenza alla propria società, al proprio stato, alla propria epoca. In un romanzo come *Delitto e castigo* (1866) questa sensazione di colpa e pena è già presente, ma a differenza del capolavoro di Dostoevskij nel romanzo poliziesco non sono a tema l'introspezione psicologica, la colpa della società, la punizione che alla fine arriva per il colpevole che però fino in fondo colpevole non lo è - il cui castigo è in fondo il tormento per la propria colpa. Nel romanzo poliziesco l'omicidio è un'offesa sia a Dio che alla società, quindi davanti agli altri uomini. Non vi è nemmeno l'ombra di dubbio che l'omicida possa avere una giustificazione: è colpevole senza dubbio. E perché non ci siano fraintendimenti, l'omicidio è il più delle volte efferato, brutale, la vittima è un innocente sempre più indifeso. Questo avviene perché non deve esserci la possibilità di giustificare nemmeno se stessi, altrimenti la catarsi, la liberazione e la scarica della tensione che deve arrivare nel finale per "liberare" il lettore, non avverrebbe, e lo lascerebbe imprigionato nella possibilità che il bene e il male non siano poi così distinti nemmeno nella realtà. In linea con questo procedimento di accumulo e scarico emotivo - che Aristotele nella *Poetica* spiega essere la struttura dell'opera tragica - Auden identifica i cinque momenti necessari alla struttura del romanzo poliziesco:

¹¹ Ibidem

Paceful state before murder - murder - false clues, secondary murder - solution - arrest of murderer - peaceful state after arrest¹²

Attraverso queste situazioni necessarie, il lettore è portato a fare un percorso che parte da una situazione di falsa innocenza grazie alla quale si manifesta la presenza della colpa - di un colpevole - ma il più delle volte l'indagine è portata fuori strada con un crimine secondario la cui funzione è solamente quella di caricare la tensione sempre di più. Solo nel momento di accumulo massimo avviene, attraverso la risoluzione del caso e dell'arresto del vero colpevole, la vera e propria catarsi: la localizzazione della colpa e il ripristino della situazione di "normalità", una circostanza ideale priva di peccato. Cinque sono pure gli attori che devono essere presenti in un romanzo poliziesco propriamente detto, per continuare con l'analisi del poeta inglese: l'ambiente (una società chiusa tale per cui il colpevole deve essere un membro interno ad essa), la vittima (che deve coinvolgere tutti nel sospetto e far sentire ciascun personaggio colpevole), l'assassino (ogni assassino è un ribelle che rivendica il diritto di essere onnipotente), i sospettati, il detective (il compito dei detective è ristabilire lo stato di grazia nel quale si trovavano le cose a livello morale ed etico).

Per andare oltre questo articolo che pur interessante fa parte della polemica sul genere che nella prima metà del XX secolo interessa il romanzo poliziesco non bisogna ignorare che gli sviluppi del genere sono strettamente legati alla sua localizzazione, e si identificano con i Paesi nei quali ottiene maggior successo. Stati Uniti, Inghilterra e Francia, tanto per citare i tre più importanti, scrittori sempre più numerosi vanno a riempire le biblioteche degli appassionati. Ma che caratteristiche prende il romanzo poliziesco? Che fine fanno i dictat aristotelici e teorici enunciati da un critico come Auden? Bertolt Brecht¹³ paragona il romanzo poliziesco ad un cruciverba: "anch'esso ha uno schema e rivela la sua forza nella variazione". Alla luce di tale enunciato per Brecht "il codice del romanzo poliziesco inglese è il più ricco e il più severo [...] gli americani hanno schemi di gran lunga più deboli". La ragione di questa supremazia è tutta teorica: non si tratta né di una particolare abilità degli autori britannici, né dal successo delle

¹² Ibidem

¹³ B.Brecht, *Sulla popolarità del romanzo poliziesco*, 1967, in Cremante Renzo, Rambelli Loris, *La trama del delitto : teoria e analisi del racconto poliziesco*, Parma, Pratiche, 1980, pp.53-59

loro ambientazioni. Si tratta di come gli elementi cambiano e si combinino tra loro in modo tale che nel lettore il risultato sia la generazione di piacere secondo una casualità che soddisfa perché è logica. La storia del giallo inglese parla di delitti razionali, che avvengono per ragioni sociali, in una cerchia chiusa nella quale gli indiziati sono tutti dotati del *fair play*. Questa breve nota a favore dell'Inghilterra non vuole distrarre comunque dalla tesi che il romanzo poliziesco ha una sua struttura precisa che già a metà del '900 non è prescindibile per gli autori e che i lettori si aspettano di trovare per poter realizzare tramite la lettura l'esperienza che si aspettano - uno scarico emotivo.

Vorrei quindi prendere come definizione la struttura proposta da Maxime Chastaing in un saggio apparso su «L'Europe» nel 1976.

I costruttori del detective novel propongono dei fatti poco comuni o straordinari [...] i detectives riconducono all'ordine. [...] I racconti polizieschi possono essere definiti come edifici a tre piani: la ragione, al primo piano pone un problema o enigma; il secondo piano propende a trasformare l'enigma in enigma credibile, di conseguenza in mistero; al terzo piano dissolve il mistero e dissolve il problema¹⁴.

Volendo quindi accettare il gioco di questa costruzione e volendola applicare durante la lettura di un romanzo poliziesco, non risulta difficile vedere come tutti gli elementi proposti ricorrono senza eccezione, tanto da rendere quasi monotone le trame. Non è forse vero che le vicende di Philip Marlowe sembrano essere tutte uguali? La lotta del detective non sembra riavviarsi a ogni nuovo titolo? Raymond Chandler è solo un esempio utile a dimostrare che questa monotonia non riduce la fama e il successo di una saga. Perché proprio attraverso questa ripetitività sostanziale di elementi fissi che funzionano come ingranaggi il meccanismo si aziona, la trama prende vita, la vita entra dentro al congegno che la fa funzionare con le sue regole, in modo tale da risolverla - perché il romanzo poliziesco si risolve sempre - anche quando in realtà non ha soluzioni.

14C. Maxime, *Le roman policier classique*, in «Europe» n.571-572, 1976, pp.26-50

3 – Il romanzo poliziesco italiano

Il romanzo poliziesco italiano nasce molto tempo dopo dei suoi fratelli americani ed europei e vede la sua crescita per motivi sociali e culturali strettamente collegati alle vicende della nostra penisola negli anni immediatamente successivi l'unità d'Italia, motivo che lo caratterizza in maniera inequivocabile e fa sì che venga a costituire una precisa identità che dai romanzi polizieschi stranieri è indipendente. Mentre negli ultimi decenni dell'Ottocento fuori dall'Italia il fiorire delle esperienze è testimoniato dalla coniazione di terminologie dedicate e specifiche per il nuovo genere – andiamo dalla *detective story* al *roman judiciaire* – in Italia è emblematico che non esista nemmeno una terminologia specifica per i racconti la cui trama trattava di morti misteriose e di caccia ad assassini.

Eppure autori che mostrano una netta virata verso una tipologia narrativa ben definita che tende verso il romanzo poliziesco sono presenti e per nulla dilettanti. Emblematica l'esperienza di Francesco Mastriani che nel periodo postunitario pubblica per il giornale napoletano «Roma» a puntate o volumetti una serie di titoli caratterizzati dalle vicende malavitose dei bassifondi partenopei. Criticato apertamente dai suoi contemporanei, e invece elogiato più tardi da Croce – che lo definì: “il più notevole romanziere del genere, che l'Italia abbia dato”¹⁵ -, il merito che per la nostra indagine è da attribuire a Mastriani è quello che le sue trame, pur essendo segnate da un verismo umanitario che ricorda Hugo e Sue, rispondono all'esigenza di una narrativa di impegno civile a testimonianza della miseria, dell'ignoranza e dell'emarginazione nella società napoletana. Questo successo lo testimonia la ristampa in pochi anni di molte delle sue opere – tra le quali si ricordi *Il mio cadavere* (Rusconi Libri, 1826). Si tratta quindi di una prima esperienza letteraria che porta alla luce alcuni degli elementi che nell'indagine sulla quadrilogia di Duca Lamberti di Scerbanenco saranno fondamentali: la città come teatro del crimine e

15 B. Croce, *La letteratura della nuova Italia. Saggi Critici*, Bari, Laterza 1915

il fatto che questo crimine è sostanzialmente inestirpabile per il fatto che nasce dalla società stessa, e dal marciume che si è prodotto nel momento in cui la società cittadina ha dovuto adattarsi ai cambiamenti che ha dovuto subire (per la Napoli di Mastriani l'unificazione della penisola, per la Milano di Scerbanenco il dopoguerra).

Riprendendo il discorso sull'origine della definizione del romanzo poliziesco italiano, pare comunque che all'inizio della sua storia questo genere letterario sia il calco del *roman judiciaire* francese, appartenente alla famiglia del *roman feuilleton*. Tra il 1869 e il 1871 il quotidiano milanese «Il Pungolo» pubblica a puntate i romanzi di Emile Gaboriau, uno dei principali autori di *roman judiciaire* francesi, e che presso il pubblico italiano riscuote un discreto successo, tanto che in pochi anni vengono ristampati i racconti che parlano di imprese poliziesche, portando i lettori ad affezionarsi al funzionario della polizia Lecoq. Altro elemento importante da segnalare – perché punto cardine dell'opera di Scerbanenco- è questo: per la prima volta in Italia nasce l'affezione per un detective che da solo combatte il crimine. Nonostante questo, i roman *judiciaire* all'inizio non godono di una bella opinione presso la coorte degli scrittori più colti. Scriveva Carlo Dossi nella *Diffida* che accompagna la quarta edizione de *La colonia felice* del 1883 riferendosi al *roman judiciaire* come una "gallica peste del giudiziale romanzo, il quale, dalla cancelleria dei tribunali passato alla cronaca giornalistica, si è ora stabilmente accasato tra le pagine dei più rispettabili fogli"¹⁶ in contrapposizione con il proprio romanzo, per lui il vero romanzo giuridico. Nonostante questa singola opinione negativa, che comunque va limitata al giudizio di un autore impegnato in uno sperimentalismo linguistico e quindi desideroso di difendere il suo campo d'azione, vale a dire la lingua italiana, anche l'appunto di Dossi è significativo, perché sposta l'attenzione sul fatto che l'interesse degli autori per la cronaca giornalistica è sempre più vivo. Vale a dire, è sensazione percepita da tutti che esiste una tipologia di letteratura che è uscita dagli edifici e si è stabilita per la strada, ed è diversa da ogni altra esperienza letteraria coeva.

16 C. Dossi, *La colonia felice*, Roma, Sommaruga 1883 in M. Pistelli, *Un secolo in giallo, storia del poliziesco italiano*, Roma, Donzelli 2006

Il mercato editoriale italiano quindi ha un primo approccio al romanzo poliziesco propriamente detto con i *feuilletons* per l'appunto gallici. Solo nel momento in cui la cronaca nera urbana italiana comincia a decollare, e quindi il crimine diventa un fatto quotidiano nel nuovo contesto sociale si può cominciare a pensare che il criminale italiano si smarchi dalla figura di brigante vagabondo di matrice romantica e si trasferisca in città. Un grande contributo a questa migrazione lo dà di certo anche la diffusione in Europa dei *pulps* d'oltreoceano, che vivevano già sia per ambientazione che per personaggi di un mondo moderno che in Italia era ancora un'utopia. **Se è vero che i gangster che si muovevano tra i grattacieli di Los Angeles sono un ideale non realistico per la rurale società italiana, è anche da tener conto che la tensione che si vive soprattutto in quelle che adesso sono le grandi città - Milano prima di tutte -**, testimoniata dalla crescita spasmodica di grandi costruzioni e infrastrutture, dimostra che l'italiano dell'inizio del XX secolo ha una tensione alla globalizzazione mai provata prima. Questo scenario è il serbatoio anche di nuove paure e nuove dinamiche, di un nuovo gusto che nasce nel lettore medio, che cerca il nuovo mondo che si vede nascere davanti agli occhi anche nei fogli di carta, e ha bisogno che questi fogli di carta siano italiani.

La verità è che la battaglia terminologica che attorno agli anni dieci del XX secolo investe l'editoria italiana a proposito di questi racconti, sia per le traduzioni che per i testi in italiano, caratterizzati da componenti di mistero e indagine, mostra che la fondazione del genere in Italia non fu affatto semplice. In bilico tra la consapevolezza degli editori di essere indietro rispetto ai colleghi stranieri sul genere poliziesco, ma altresì coscienti che il pubblico ne è sempre più avido ma la scelta è ancora obbligata alle traduzioni, perché non ci sono veri equivalenti italiani, l'editore sa che basterebbe iniziare a scrivere romanzi polizieschi italiani. È per primo l'editore milanese Sonzogno, con la serie delle *Avventure di William Sharps, celebre poliziotto inglese* nel 1914, che dà avvio alla prima collana italiana interamente dedicata al genere intitolata *I romanzi polizieschi* – riferendosi specificatamente al modello francese dei *roman policiers*. Si tratta tuttavia di soli titoli stranieri, preferiti dall'editore perché già di successo, che hanno come caratteristica di essere racconti di imprese di “poliziotti e *detectives*, tutte

reali, palpitanti, emozionanti, con svolgimento logico, evidente, completo”¹⁷. È quello di Sonzogno un primo passo che precorre il primo progetto concreto di portare il poliziesco italiano ad avere una sua precisa identità, crescita che avviene solo nel momento in cui gusto del pubblico, attenzione degli editori e capacità degli autori si intersecano tra loro dando identità ad un genere la cui incubazione all’alba degli anni 30 del XX secolo poteva dirsi conclusa.

A partire dal 1929 Arnoldo Mondadori inizia a pubblicare la collana de *I Libri Gialli*, con cadenza settimanale prima, quindicinale poi, la prima raccolta di racconti polizieschi italiana caratterizzata dall’inconfondibile copertina gialla. Questa è ufficialmente considerata la nascita ufficiale del genere letterario del romanzo poliziesco italiano, ed è significativa l’attribuzione di un colore specifico, il giallo appunto, che distanzia l’esperienza italiana da quelle internazionali – tradizionalmente identificate con i colori rosso e nero. Il merito di Mondadori in questo senso è grandissimo, come nota Renzo Cremante: " il merito [...] di aver saputo estrarre un nuovo significato psicologico da un colore che per secoli aveva simboleggiato nientemeno che la speranza"¹⁸.

I primi titoli che uscirono nella collana de *I Libri Gialli* furono degli inediti per il nostro paese, come era inedita la storia che raccontavano. Ecco allora che fecero la loro comparsa nelle librerie italiane, per citarne alcuni, autori come S.S. Van Dine e Agatha Christie. Non molto tempo dopo venne pubblicato anche il primo autore italiano, Alessandro Varaldo, *Il Sette Bello* (1931). La pubblicità che accompagnò il lancio di *I Libri Gialli* fu anch’essa innovativa e parlava senza peli sulla lingua: la Mondadori voleva che i suoi gialli fossero considerati libri di tutto rispetto – sia in forma sia in contenuto - che potevano essere esposti nelle librerie degli italiani senza vergogna. Anche per questo dietro a un singolo libro giallo venne messa in moto una macchina editoriale che non funzionava solo per la spinta dell’autore o dell’editore, ma per la

17 *Avventure di William Sharps, celebre poliziotto inglese*, in M.Pistelli, *Un secolo in giallo, storia del poliziesco italiano*, cit.

18 R. Cremante, *Di alcuni colori (e nomi) del giallo*, in *Le figure del delitto. Il libro poliziesco in Italia dalle origini a oggi*, Bologna, Grafis Edizioni, 1989

sinergia tra disegnatori delle copertine – per le quali vennero impegnati veri e propri artisti, soprattutto l'inglese Edwin Austin Abbey – critici d'arte, traduttori, editor e stampatori. Proprio per il merito di un editor, Lorenzo Montano, nel 1932 la Mondadori inizia a pubblicare in Italia le opere di uno sconosciuto che cambierà il modo di fare giallo: Georges Simenon.

Proprio nel momento di maggiore successo, l'editore Mondadori e i suoi *I Libri Gialli* dovettero sottostare ai dettami del regime fascista, assicurando inizialmente che almeno il 20% della produzione letteraria fosse di firma italiana. Di fronte a questa regola e per rispondere alle esigenze di un pubblico ormai troppo affamato di letteratura poliziesca, l'editore dovette reperire un numero sufficientemente produttivo di autori italiani per poter continuare la sua collana. Un gran numero di titoli italiani cominciò a comparire, esito dei tentativi dilettantistici di autori che tentavano di scrivere romanzi gialli copiando, con maggior o minor successo, i colleghi stranieri, sia nelle trame sia nella creazione dei personaggi – nella caratterizzazione dei protagonisti, i *detective* – e le ambientazioni. Il cambiamento che stava avvenendo nel panorama letterario italiano, cioè l'apertura al romanzo poliziesco straniero all'apice del suo successo, con la pubblicazione di queste storie "sporche" ambientate in Italia, subì proprio nel momento della sua nascita una battuta d'arresto.

Le contraddizioni delle regole fasciste in ambito culturale anche per il genere poliziesco non tardarono ad emergere. Un'altra imposizione del regime fu che i personaggi dei romanzi così poco onorevoli per la virtuosa progenie romana non fossero di fatto nostri connazionali. Quindi la situazione del romanzo giallo italiano nel ventennio fascista si trovò essere questa: proliferano autori italiani, che creano imitazioni dei colleghi stranieri, ambientando tutte le loro opere nei paesi dai quali traggono ispirazione. Ecco allora interi cicli nati da penne italiane che hanno come ambientazione nella stragrande maggioranza dei casi le metropoli americane.

A fermare questa situazione quasi provvidenziale fu l'intervento del ministro della cultura Alessandro Pavolini, che nel 1941 prese la decisione di fermare del tutto la

pubblicazione della collana de *I Libri Gialli* e altre pubblicazioni di simile contenuto, portando ragioni morali a giustificazione della decisione. Secondo il regime, racconti di morti, indagini e violenza avevano il potere di corrompere i giovani, nell'ottica della formazione di italiani virtuosi secondo le proprie radici classiche. Marcando l'immoralità delle opere, unitamente al loro basso valore artistico, i censori del fascismo ebbero compito facile nel convincere i vertici del regime a sopprimere la collana mondadoriana. Eppure tra il 1930 e il 1940 l'entusiasmo del pubblico per i Gialli continua a crescere, tant'è che questo business attrae altre case editrici, le quali si avventurano per questa via – basti citare Treves e Corriere della Sera – e la stessa Mondadori crea nuove collane, *Supergiallo*, *I Gialli Economici* la *Serie dei Capolavori*, il settimanale *Il Cerchio Verde*.

Nonostante la mediocrità qualitativa dei romanzi gialli in questo periodo, il merito del regime è di aver in un certo senso obbligato gli editori a intraprendere e investire nella via del giallo nostrano. Dal nostro punto di vista, questo giudizio è comprensibile se consideriamo la storia del genere alla luce degli sviluppi degli anni successivi. Anche all'epoca tuttavia c'era chi aveva capito il valore del prodotto poliziesco *made in Italy*. Così Augusto De Angelis nella seconda metà degli anni 30 scrisse in una relazione, intitolata poi da Oreste del Buono *Conferenza sul Giallo* nel 1980, nella prefazione del suo romanzo *Le sette picche doppiate* (1940):

“Io ho voluto fare un romanzo poliziesco italiano. Impresa ardua. Da noi manca tutto, nella vita reale, per poter congegnare un romanzo poliziesco del tipo americano o inglese. Mancano i detectives, mancano i gangsters, mancano i policemans [...] Non mancano purtroppo i delitti. Non mancano le tragedie [...] L'essenziale è far vivere al lettore il dramma [...] E anche i romanzi polizieschi italiani – quanto più umani della stessa umanità del lettore nostro – potranno ottenere d'esser letti tutti d'un fiato”¹⁹

Consapevolezza della situazione, consapevolezza dei propri mezzi, consapevolezza dell'obiettivo da raggiungere. De Angelis, come autore di romanzi gialli, ha il più grande merito, quello di creare un protagonista dal carattere ben definito, agente di polizia tormentato e insicuro, distante dal lucido Maigret e più simile al suo collega

¹⁹ A. De Angelis, *Conferenza sul giallo* a cura di Oreste del Buono, in M. Pistelli, *Un secolo in giallo, storia del poliziesco italiano*, cit.

d'oltreoceano Marlowe: il commissario Carlo De Vincenzi. Assetato di giustizia in un mondo che di giustizia non ne ha, e per questo tormentato nella sua profonda umanità, De Vincenzi incarna un nuovo eroe cittadino, che tenta di combattere un nemico più grande di lui – un male sociale – attraverso l'appartenenza alla categoria della legge. Romanzi quelli di De Angelis che hanno detective e criminali fatti di “muscoli, sangue, cuore e anima”²⁰, caratteristiche che più tardi troveremo nei romanzi di Scerbanenco, ma che alla quadrilogia di Duca Lamberti si collegano anche per la rappresentazione di Milano, una città tratteggiata quasi sempre da toni opachi, nebbiosi, opprimenti per lo stato d'animo del protagonista, ma che egli ama incessantemente.

Proprio agli inizi degli anni quaranta, nel pieno delle restrizioni editoriali volute dal regime, esordisce per Mondadori Giorgio Scerbanenco, rientrando nel gruppo di autori italiani che ambientano i propri romanzi oltreoceano. Con *Sei giorni di preavviso* (1940) inizia il ciclo di Arthur Jelling, archivista della polizia di Boston, romanzo al quale seguono altri quattro titoli – *La bambola cieca* (1941), *Nessuno è colpevole* (1941), *L'antro dei filosofi* (1942), *Il cane che parla* (1942). Un protagonista dal carattere ben definito, riservato e borghese, e una città frenetica, industriale e malavitosa. Queste due caratteristiche di un esordiente Scerbanenco, pur significative per il percorso dell'autore – come vedremo più avanti nell'indagine della tesi – non sono sufficienti per dargli il posto di prestigio tra le firme dell'editore – che lo defila in una collana secondaria - , tant'è che all'epoca Scerbanenco risulta di seconda classe rispetto a un De Angelis, ad esempio.

È con il dopoguerra che Mondadori ricominciò a stampare libri gialli, in risposta alla domanda del pubblico che il veto fascista non aveva fatto altro che aumentare, questa volta con il nome de *Il Giallo Mondadori*, riprendendo la precedente politica di stampare soprattutto autori non italiani. Dalla veste grafica rinnovata ma volta a marcare la continuità della genitrice *I Libri Gialli* (dal 1948), la nuova collana, accompagnata dalle ristampe de *I gialli economici* (1948) del *Supergiallo* (1952) e *I capolavori dei Gialli* (1954) e subendo le nuove mode derivanti dalla musica, dalla televisione e del

20 Ibidem

cinema soprattutto statunitensi, si limita inizialmente o a ristampare vecchi titoli o a tradurre successi stranieri. Non solo Mondadori, ma anche Longanesi e Garzanti, rispettivamente con i *Gialli Proibiti* (1952) e con la *Serie Gialla Garzanti* (1953), le case editrici si trovano in bilico tra l'entusiasmo della libertà editoriale e la grande richiesta del pubblico, dovendo però contrastare un'incapacità di riproporre prodotti di valore a marchio italiano. Tre fatti in questo periodo concorrono agli sviluppi del genere. Il primo è lo scarso successo del tentativo di Mondadori, di proporre dei gialli d'autore italiani (unici esempi in quegli anni, Franco Enna, *Preludio alla tomba*, 1955; Sergio Donati, *L'altra faccia della luna*, 1955; Giuseppe Ciabattini *Tre soldi e la donna di classe*, 1956). Il secondo è la constatazione che esistono ancora settori di mercato da colmare, soprattutto presso quei lettori che si sono formati al giallo più attraverso il cinema americano che attraverso la lettura dei classici e prediligono il romanzo d'azione e il thriller. Il terzo fatto è che i costi dei romanzi originali inglesi e americani sono troppo alti, soprattutto per i piccoli editori. Ne consegue un'ovvia soluzione: la produzione di testi 'anglosassoni' fatti in casa a basso costo.

Le esigenze di mercato appena citate vanno quindi a inserirsi in un contesto sociale, quello del dopoguerra italiano, che sta vivendo – o subendo? - gli anni del boom economico, definibile anche come americanizzazione di tutto ciò che deve essere moderno.

Oltre a questi due fenomeni (accresciuto prestigio del denaro e accresciuta disponibilità dello stesso) a produrre il noir italiano c'è anche la scomparsa del regime fascista, tradizionalmente ostile alla cronaca nera. Una volta appeso il regime al chiodo di piazzale Loreto i colpi in banca e le rapine ai furgoni porta-valori guadagnano le prime pagine dei giornali: Milano come Chicago, dicono molti.²¹

9

Probabilmente è proprio questo stimolo della radicale modificazione dell'ambiente e della società ad avvicinare al genere del poliziesco un giovane Giorgio Scerbanenco, che dopo una intelligente serie di avventure poliziesche ambientate a Boston crea il primo ciclo di racconti polizieschi della nostra letteratura. È infatti il 1966 quando

21 C. Tirinanzi de Medici, *Il romanzo poliziesco italiano, 1964-2007: la memoria tra noir, enigmi e post fascismo*, in «BELPHEGOR», N.3, 2010

Scerbanenco uscì con quattro romanzi gialli con un protagonista italiano, ambientati a Milano e che affondavano le radici nella nuova società dell'Italia che rincorreva la modernità ma che aveva ancora troppi scheletri dentro l'armadio: è la quadrilogia di Duca Lamberti.

CAPITOLO II

GIORGIO SCERBANENCO

1 - Vita e percorso letterario dagli inizi al dopoguerra

In alcuni casi nella storia della letteratura si può contare su strumenti che gli stessi autori ci forniscono per cercare di capirli. Scerbanenco è uno di questi. Nel 1966 in appendice a *Venere privata*, il primo romanzo della quadrilogia di Duca Lamberti, esce *Io, Vladimir Scerbanenko*²²: una sorta di autobiografia romanzata. Grazie a questo strumento per noi oggi è abbastanza facile capire come l'autore abbia vissuto le prime tappe della sua vita, come sia approdato a fare il romanziere di polizieschi, con quale stato d'animo l'abbia fatto, e quindi capire da dove venga l'ispirazione per le sue opere. In particolare per il percorso che voglio proporre interessa capire quale sia il background umano che sta dietro alla quadrilogia sopracitata, oggetto di questa ricerca. In realtà *Io Vladimir Scerbanenko* è più sulla falsariga di un romanzo di guerra, a tratti pare di leggere Primo Levi, a tratti Cesare Pavese de *La Casa in collina*. Scerbanenco – classe 1911 – inizia a scrivere durante la Prima Guerra Mondiale. La sua vita, segnata nelle vicende personali dai fatti che a livello mondiale sconvolgono l'Europa agli inizi del XX secolo, rappresenta una modalità per noi oggi di osservare e giudicare quello che stava succedendo in quegli anni, senza però che lo scrittore abbia partecipato in prima persona ad operazioni militari in senso stretto. Esonerato più volte da incarichi pesanti a causa del suo fisico asciutto e troppo magro e della salute troppo cagionevole, Scerbanenco riuscì a trovarsi sempre nelle circostanze per farsi osservatore della realtà,

22G. Scerbanenco, *Io, Vladimir Scerbanenko*, in *Venere privata*, Milano, Garzanti, 1998

e le circostanze della vita gli diedero anche l'occasione per poter poi descrivere quello che vedeva.

Mia madre era dietro di me due o tre metri, e teneva un capo del tronco d'albero. Io ero davanti e tenevo l'altro capo del lungo tronco che trasportavamo a casa. Eravamo stati ai magazzini d'approvvigionamento dei militari, che erano chilometri fuori città, vicino a un bosco, e dove ci davano legna per la stufa, fagioli, miglio, patate gelate. Eravamo a Odessa, nel 1921, mamma aveva lasciato l'Italia e mi aveva portato con sé, per andare a cercare papà del quale non aveva più notizie dalla rivoluzione russa. A Kiev, mamma aveva saputo che papà era stato fucilato dai rossi.²³

Nato in Russia da padre russo e madre romana, visse a Roma i primi anni con la madre e la famiglia di lei. L'infanzia di Giorgio è segnata dal rapporto con la cerchia dei parenti romani, fondamentale nella creazione della consapevolezza di italianità che lo portò persino, anni dopo, ad italianizzare il proprio nome. La necessità di comunicare come lui stesso si concepiva emerse soprattutto durante l'adolescenza, quando la ricerca della propria identità divenne urgente per non sentirsi straniero nella propria patria:

Io tolsi la k da Scerbanenko e feci Scerbanenco [...] in italiano il suono di k è uguale a c duro e non c'è quindi nessun bisogno di scrivere k. Tolsi anche il Vladimir e usai il mio secondo nome. Giorgio. Ma non serviva. Rimanevo sempre un poco straniero²⁴.

Grazie a questa fondamentale autobiografia dei suoi anni giovanili, fino all'esordio letterario, è possibile sapere con certezza quali sono le tappe fondamentali dell'adolescenza del giovane Scerbanenco. Arrivato a Milano in un momento non ben identificato ma ancora accompagnato dalla madre, già malata, troviamo un giovane Giorgio che si deve dividere tra il lavoro e la passione per la lettura, in un dentro e fuori tra le biblioteche e l'ospedale dov'era ricoverata la madre. Il posto di lavoro non risulta essere importante – dapprima Scerbanenco cita l'azienda meccanica Borletti, poi la Croce Rossa. Pare pure, da come lui stesso la mette giù, insignificante l'inizio della collaborazione con Rizzoli, dove arrivò grazie a una novella che lo fece diventare redattore, ma dove non si sentiva affatto al livello dei colleghi, come lui stesso sottolinea:

²³Ivi, p.225

²⁴Ivi, p.231

ero arrivato fin lì dopo troppa, troppa miseria. Veramente troppa. La miseria avvilita, per lo meno a me rimpicciolisce, e chi scrive invece, non deve avere timori, e deve vedere in grande²⁵.

Un bagaglio d'esperienza quindi, che Scerbanenco vede come ingombrante per la propria carriera letteraria, segnata dall'esperienza di troppa bruttura, troppa "miseria", che lo aveva guastato dentro e fuori. È in realtà questo sostrato che gli permetterà, circa un ventennio più tardi, di restituire la più vera rappresentazione di Milano e dell'umanità imbruttita proprio da quella miseria che all'inizio lo penalizzava.

Un'altra esperienza fondamentale che portò Scerbanenco ad avvicinarsi a quella povertà umana che non lascia nessuno dei suoi romanzi è la collaborazione con periodici femminili, dapprima in qualità di correttore di bozze, poi come caporedattore, quali «Novella», «Bella», «Annabella». Su quest'ultimo tenne la famosa rubrica *La posta di Adrian*.

Una giovane madre, aveva poco più di vent'anni, mi scriveva che suo marito era morto. Lo adorava. Il bambino continuava a chiamare papà, domandava perché papà non tornava [...] ma lei non reggeva più, voleva morire con il suo bambino per andare a raggiungere l'uomo che aveva perduto. [...] Cominciai a scriverle la risposta da far pubblicare sul giornale [...] Il giornale uscì, con la sua lettera e la mia risposta. [...] Non seppi niente per mesi. Poi, attraverso un ritaglio di stampa seppi che i giudici avevano assolto una giovane madre che aveva preso troppo sonnifero lei e ne aveva dato anche al bambino [...] Vi erano solo le iniziali ma sapevo che era lei. [...] Noi viviamo di queste voci, di queste carezze, di queste tenerezze, non di libri. Io che scrivo lo so²⁶.

Questo calore, questo affetto dilagante, che è alla fine la necessità primaria di tutti, è il sentimento che attraverso l'esperienza delle riviste rosa investe l'autore come un fiume in piena. Attraverso la conoscenza dell'animo umano, così misero e così desideroso del Bene, dell'essere voluto bene, si plasma man mano uno sguardo che riuscirà a farsi largo nelle pieghe del proprio animo e riflettere sé stesso nella società nella quale vive.

Per capire la portata della produzione apparsa su periodici di quel "Scerbanenco rosa e nero" - come la critica è solita definire la produzione dell'autore tra gli anni 30 e 60, - vorrei soffermarmi sull'articolo di Roberto Pirani, *Alla ricerca di un continente*

²⁵Ivi, p. 239

²⁶ Ivi, p.244

*perduto: Giorgio Scerbanenco dal 1933 al 1935*²⁷. L'autore in queste pagine racconta il lavoro di ricerca che lo ha portato a riconoscere una produzione vastissima fatta da Scerbanenco nel periodo precedente il successo come autore di romanzi gialli. Apparsi sulle varie riviste delle quali era redattore, ma quasi nessuna firmata con il suo vero nome, i testi si sono rivelati essere un vero e proprio "continente", come dimostra il quantitativo enorme di pseudonimi che egli utilizzò. È proprio attraverso le pagine dei periodici che inizia a svilupparsi lo Scerbanenco giallista, con il passaggio da Rizzoli a Mondadori nel 1938, periodo nel quale pubblicò i cinque gialli che hanno come protagonista Arthur Jelling: è il primo ciclo di romanzi polizieschi alla Scerbanenco.

Con il ciclo di Jelling, l'archivista della polizia, timido e dall'acuta mente analitica, Scerbanenco manipola con abilità i dati offerti da una tradizione del giallo soprattutto anglosassone [...] Jelling/Scerbanenco non è e non vuole essere Sherlock Holmes, crede però che il comportamento e le azioni degli esseri umani ubbidiscano ad una logica intrinseca [...] Il suo è però uno psicologismo di maniera, inteso come sfida intellettuale, ed è regolarmente contraddetto e messo in forse dalla sensibilità partecipe e calda con cui egli s'abbandona al palpitare dei sentimenti e delle emozioni dei suoi stessi personaggi.²⁸

Il suo esordio nel mondo del giallo avviene quindi nel 1940, con *Sei giorni di preavviso*, pubblicato nei *Supergialli* Mondadori, il primo di una serie che ha come protagonista l'investigatore Jelling, archivista della polizia di Boston. La serie di Arthur Jelling, analizzata splendidamente nel lavoro di ricerca di Guido Reverdito²⁹, mette in luce l'importanza del periodo fino al 1943, vale a dire prima della "rivoluzione copernicana" che avviene con la quadrilogia di Duca Lamberti. Primo elemento utile a spiegare l'approccio dell'autore al genere è contestuale al lavoro presso Mondadori. Scerbanenco infatti comincia a lavorare per le riviste femminili dell'editore negli anni – attorno al 1939 – nei quali è nel pieno il dibattito sul valore dei romanzi polizieschi come romanzi di tutto rispetto, i quali hanno il merito comunque di portare alle case editrici delle entrate sempre certe, rispecchiando l'interesse del pubblico. Anche se Scerbanenco non aveva di fatto il compito di scrivere per quella sezione, pare inevitabile che una qualche

27 R. Pirani, *Alla ricerca di un continente perduto: Giorgio Scerbanenco dal 1933 al 1965*, in «Delitti di carta», 2-3, 1998, pp. 106-111

28 Ivi, p.109

29 G. Reverdito, *Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra. Viaggio al termine dell'ossessione di una vita*, Roma, Aracne Editrice 2014

influenza la debba aver avuta dai “colleghi giallisti”, altrimenti sarebbe inspiegabile il fatto che in pochi anni pubblici cinque romanzi polizieschi a ciclo, quelli di Jelling appunto -*Sei giorni di preavviso* 1940, *La bambola cieca* 1941, *Nessuno è colpevole* 1941, *L'antro dei filosofi* 1942, *Il cane che parla* 1942 . Seconda osservazione da fare riguarda il protagonista. Così lo descrive Scerbanenco:

Arthur Jelling era un uomo che aveva quarant'anni, aveva studiato medicina fino a venticinque anni, s'era sposato a ventiquattro, e altro non aveva fatto di più importante, se non scoprire la trama segreta di alcuni delitti famosi. Ma nella sua vita non era mai entrato il romanzo, se non di scorcio. Scoperto l'autore del celebre delitto, o archiviata la pratica dell'ultimo processo, egli tornava a casa, tra sua moglie e suo figlio, leggeva il giornale mangiando, leggeva un libro a letto, e la mattina era in ufficio, all'Archivio Criminale, come un qualunque impiegato, come il più oscuro degli impiegati, a catalogare interrogatori ed elenchi di referti, o stesure di alibi³⁰

Si tratta della costruzione di un personaggio che, pur essendo un investigatore americano, è distante anni luce per esempio dal Philip Marlowe di Chandler. Scerbanenco crea un protagonista il quale ha un carattere sostanzialmente timido e schivo, caratterizzato da un'interiorità dilagante nel rapporto con il prossimo, anche se si tratta del criminale. È come se di fronte a un ideale – o un compito – che è la giustizia, la lotta contro il male, Jelling non subisca una influenza negativa, ma nemmeno positiva. Lui è semplicemente così, e ricordando l'ispettore Maigret di Georges Simenon, finita la giornata di lavoro ha una casa dove tornare, dove lo aspetta una moglie – e un figlio in questo caso – che gli prepara la cena e lo fa rientrare in un contesto rassicurante di mura domestiche. Il tema della dimensione privata però rimane fin troppo stereotipato in questo ciclo di romanzi, prenderà invece forma in una modalità totalmente diversa nel ciclo di Lamberti, costituendosi fondamentale per l'equilibrio della figura del protagonista e ricevendo spazio in molti capitoli dei romanzi.

Un altro elemento è il rapporto che l'autore ha con la città nella quale ambienta i romanzi.

30 G. Scerbanenco, *La bambola cieca*, Palermo, Sellerio 2008, p.3

La "sua" Boston non solo non presenta un singolo elemento toponomastico che corrisponda alla realtà stradale dell'area metropolitana, ma anche a livello paesaggistico ci si trova di fronte a una serie di descrizioni intenzionalmente anonime che potrebbero corrispondere a qualsiasi città dell'Occidente civilizzato.³¹

Si tratta di una città descritta nella modalità con la quale la propaganda del regime voleva che fossero rappresentate le città americane, non c'è un vero desiderio di rappresentare un ambiente con riferimenti reali, e d'altronde a quale lettore poteva importare? Siamo distanti anni luce quindi – per motivazioni sostanzialmente politiche – dalla cura con la quale Scerbanenco tratterà la Milano di Duca Lamberti, ambientazione per i suoi romanzi. Non solo: la Milano del ciclo lambertiano sarà una vera e propria protagonista, che avrà sia il ruolo di “permettere” la nascita del crimine da combattere e quindi fornire l'occasione per la trama, sia il ruolo di personaggio in bilico tra un antagonista da sconfiggere e un coprotagonista da curare.

Reverdito quindi azzarda un concetto che spiegherebbe attraverso una luce diversa quello che sembrerebbe essere un esordio lontano dalla perfezione contenutistica e formale del ciclo di Duca Lamberti:

Il *Ciclo di Jelling* sarebbe quindi una forma estrema di protesta silenziosa fatta da uno scrittore con le sole armi a sua disposizione: la falsa società americana che gli si chiede (anche se senza particolari forzature) di scimmiettare descrivendone vizi e disvalori per metterla alla berlina puntando il dito contro i guasti sociali causati dal baco della democrazia si rivelerebbe quindi essere la proiezione di una duplice azione di rigetto³²

Condividendo tale concetto è più agevole comprendere come l'autore approdi alla maturità letteraria degli anni 50-60. Soprattutto è più comprensibile spiegare la presenza nel ciclo di Jelling di elementi come la personalità del protagonista, la sua vita privata, la rappresentazione della città, che sembrano irrilevanti o comunque stereotipati, ma che invece diventeranno fondamentali e caratterizzanti nei romanzi successivi. Non si tratta di uno strappo o di una rivelazione, ma di una sensibilità già presente nell'autore il quale però non poteva esprimerla perché le circostanze non glielo permettevano.

31 G. Reverdito, *Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra. Viaggio al termine dell'ossessione di una vita*, cit., p.231

32 Ivi, p. 243

Totalmente diverso il panorama postbellico che vede uno Scerbanenco rimpatriato dall'esilio svizzero iniziato nel 43. Di questo periodo, oltre a notare la mole di prodotti letterari – tre romanzi, tre racconti lunghi, un saggio di filosofia morale, articoli, poesie – è significativo il saggio storico *Patria mia. Riflessioni e confessioni sull'Italia*³³. Allontanandosi dalla figura di romanziera giallo e rosa, Scerbanenco fa un affondo sulla propria italianità, dimostrando non solo di essere molto più italiano di coloro che lo indicavano come straniero, ma anche distaccandosi dal fascismo e dimostrandosi davvero innamorato del proprio paese: “Non era quella, davvero, l'Italia e la Patria nostra”³⁴. Non tanto per il valore della critica al regime, nemmeno quanto per il fatto di aver detto certe cose durante la repubblica di Salò, il saggio è “testimonianza e nella moralità dell'autore: il saggio ci dice come un intero popolo possa essere umiliato e possa umiliarsi sotto una dittatura o un regime totalitario”³⁵.

Questi fatti della vita e del percorso letterario di Scerbanenco sono stati scelti per l'importanza nel percorso dell'autore, ma non hanno la pretesa di essere una biografia completa. Sarebbe errato ridurre ad esempio il valore dello Scerbanenco rosa alla fase della posta su «Novella». Come pure sarebbe parziale la lettura del ciclo di Arthur Jelling, se si limitasse al commento sul personaggio e sulla città proposto in queste pagine. L'intenzione è stata quella di dare i punti fermi e fondamentali per comprendere gli elementi fondanti della quadrilogia di Duca Lamberti, il vero capolavoro di Scerbanenco. Ogni elemento e ogni citazione proposti vogliono costituire il sostrato, vogliono fornire la base per comprendere dove si poggia l'architettura di quei quattro romanzi. Riassumendo, l'infanzia e l'esilio dimostrano il senso di appartenenza a una coscienza comune, quella di italiano, e introducono il concetto di Italianità; allo stesso tempo però il fascismo introduce un elemento di struggimento, di cuore spezzato per un'amata – in questo caso il Paese – e un giudizio morale su un male che corrompe e una società sporca, ignara del proprio male. Così come la fase di redattore e delle lettere che riceveva dimostrano come il male si impossessa della gente, la quale però non ha

33 G. Scerbanenco, *Patria mia: riflessioni e confessioni sull'Italia*, in G. Desiderio, *La patria perduta di Scerbanenco*, in «Risk», n.63, 2011

34 Ibidem

35 Ibidem

via di fuga, come una trappola e lui, autore e spettatore, ha solo l'arma della scrittura perché troppo debole fisicamente per contrastarla. Da qui la proiezione su Arthur Jelling, così terribilmente "Scerbanenco" nella personalità timida, nel suo modo di lottare contro il crimine, ma così assolutamente imborghesito da sembrare di cartapesta, perché in una Boston fasulla non si può essere vivi. La vita infatti la dà la città, la genitrice che allo stesso tempo danneggia, che l'uomo distrugge ma dalla quale è distrutto. Questa sarà Milano, e tutto questo è la spina dorsale della quadrilogia di Duca Lamberti, che dal 1966 al 1969 consacra Scerbanenco a livello nazionale e internazionale come uno dei più grandi giallisti italiani del Novecento.

**2 – Il giallo alla Scerbanenco:
Gli elementi del romanzo giallo tradizionale
applicati ai romanzi di Scerbanenco**

L'opera di Scerbanenco giallista è stata oggetto di attenzione da parte della critica soprattutto verso la fine del secolo scorso, quando il genere del romanzo poliziesco ha guadagnato nel nostro paese la fama e il rispetto dai quali era nutrito all'estero già a fine '800. L'autore di questo genere, che nella sua epoca non poteva ancora dirsi tipico ma che anche grazie a lui lo è diventato, è stato quindi considerato degno di attenzione, per cui si può notare diversa attività critica nei confronti dei suoi romanzi. Il testo di riferimento principale e anche il primo a livello cronologico che abbia messo in luce la rigosità del ciclo di Duca Lamberti a livello tecnico e contenutistico è stato quello di Gianni Canova, *Scerbanenco e il delitto alla milanese* del 1985. Su di esso si sono basati poi i lavori di quasi tutti gli studiosi dell'autore per quanto riguarda le quattro opere delle quali parla anche il mio lavoro. Tra le più recenti ho utilizzato i lavori di Antonio Via, *Giorgio Scerbanenco. Un archetipo del romanzo poliziesco* (2012), di Guido Reverdito, *Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra* (2014) e il recentissimo *L'arte poliziesca di Scerbanenco. Nell'epoca della letteratura di massa* (2016) di Fausto Boni. Questo grande filone della critica che si è sviluppato a partire dal saggio del Canova è l'unico che ho potuto rintracciare di una qualche rilevanza per evidenziare gli elementi base della struttura della quadrilogia lambertiana. Questo lo dimostra anche il fatto che alcuni dei migliori contributi critici a queste opere siano le prefazioni alle riedizioni che Garzanti ha fatto negli ultimi vent'anni – mi riferisco a quella di Carlo Oliva a *Traditori di tutti* del 2014 e di Luca Doninelli a *Venere privata* del 1998. L'attenzione dell'editore va quindi di pari passo con una nuova attenzione della critica, emblematico in questo senso l'articolo di Roberto Pirani *Alla ricerca di un continente perduto: Giorgio Scerbanenco dal 1933 al 1965* (1998), che dimostra come ancora alla fine del XX secolo si considerava Scerbanenco un autore tutto sommato

“oscuro”. Una critica quindi relativamente moderna grazie alla quale oggi è possibile iniziare un lavoro di analisi avendo dei pilastri fondamentali, il cui limite però è appunto la mancanza di lavori critici coevi o subito successivi all’esperienza letteraria di Scerbanenco, che se ci fossero stati avrebbero permesso una miglior interpretazione dell’opera in relazione al contesto sociale e culturale degli anni ‘60 e successivi.

Con la quadrilogia di Duca Lamberti di Giorgio Scerbanenco si identifica la nascita del giallo all’italiana, e questa è un’opinione condivisa dalla critica e dal pubblico. Non credo però che si possa parlare di un genere creato ex novo dall’autore in esame. Occorre contestualizzare la portata della novità da lui introdotta nel panorama del genere in Italia nel momento in cui fa la sua esplosione presso il grande pubblico. In generale, considerando la storia del romanzo poliziesco a livello internazionale, si può osservare che le esperienze dei giallisti della prima metà del XX secolo non sono a sé stanti, ma progressive manifestazioni di uno stesso tema, in un’esperienza fondamentalmente unitaria. Agatha Christie non ha scritto i propri romanzi prescindendo da Poe, Chandler non ha raccontato di Marlowe senza che questi dipendesse in qualche modo da Sherlock Holmes. Eppure tutti questi nomi, messi nello stesso elenco, stonano: non c’entrano l’uno con l’altro. Il punto è che è diverso l’ambiente nel quale sono nati e il pubblico per il quale i loro autori scrivevano. Vale a dire, la sostanza è la stessa, ma i salotti di Conan Doyle sono diversi dalle strade di Hammet, la Francia di fine XIX secolo è diversa dall’America del primo dopoguerra.

Pur sembrando considerazioni banali, queste sono il motivo per il quale Scerbanenco ha il merito di essere il fondatore del poliziesco italiano secondonovecentesco, dopo l’esperienza di autori come De Angelis negli anni ‘30-’40. Essendo “il giallo un’espressione letteraria tipica dell’età che segue la rivoluzione industriale” è comprensibile che “in Italia nasca con almeno un secolo di ritardo rispetto ai modelli originari”³⁶. I gialli di Scerbanenco quindi appaiono in un momento nel quale la società italiana, siamo a metà degli anni ‘60, si accorge di “esserci arrivata”, cioè di esser diventata a suo modo contemporanea. Non si tratta cioè dell’esperienza – quella di

36 M. Bonfantini, C. Oliva, *I maestri del giallo*, Milano, Ati Editore, 2013, pp.157-159

Scerbanenco - improvvisa e geniale di un autore che stacca per inventiva i propri predecessori e colleghi coevi, ma della meglio riuscita espressione di un dato genere in un particolare contesto, merito certo della bravura tecnica dell'autore ma anche della sua particolare sensibilità personale che gli permise di farsi spettatore d'eccellenza della sua epoca.

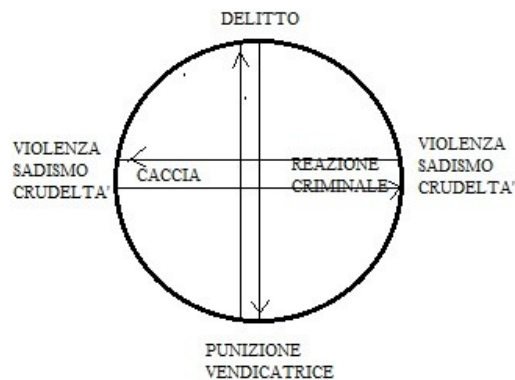
Quali sono dunque gli elementi di innovativi che restituiscono a ragion veduta il primato a Scerbanenco come autore maestro di romanzi gialli "all'italiana"? Primo e fondamentale è nella struttura stessa della *detection*, che seguendo le esigenze del pubblico italiano di quegli anni si deve per forza modificare. E Scerbanenco conosce bene quel pubblico al quale parla, e si rende conto che il modello di giallo finora proposto dalla narrativa italiana non aveva più senso.

Egli strappa il delitto del vaso di cristallo, lo spoglia delle buone maniere e lo restituisce alla gente che lo commette per ragioni concrete. Con i suoi romanzi anche il giallo italiano diventa finalmente urbano e metropolitano, sadico e violento.³⁷

Quella di Scerbanenco è una vera e propria novità nella struttura stessa dell'intero racconto poliziesco, che non dimentica gli elementi base del genere – lui li conosceva bene, li aveva sperimentati con il ciclo di Arthur Jelling – ma li applica al nuovo contesto della quotidianità. La cosa importante da notare è innanzitutto che il meccanismo della *detection* alla fine funziona sempre: avviene cioè un accumulo di tensione emotiva che alla fine si riassorbe in una dimensione a suo modo rassicurante. Il metodo di applicazione è tuttavia diverso da quello classico. In tutti i romanzi del ciclo la struttura può essere riassunta seguendo questo schema³⁸:

37 G. Canova, *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, in *Il successo letterario*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Unicopli 1985, p.149

38 *Ibidem*, p.151



Il modello utilizzato da Scerbanenco è un modello ibrido, risultato della mescolanza delle strutture narrative del romanzo poliziesco classico e *hard boiled*. Lo schema proposto va quindi letto in questo modo: la scoperta di un delitto scatena l'inizio della caccia alla ricerca di una punizione vendicatrice, la quale scatena a sua volta una reazione criminale in una reiterazione di violenza, sadismo e crudeltà emanati in maniera indifferente, che si tratti dei "buoni" o dei "cattivi". La struttura del romanzo poliziesco giallo trova così in Scerbanenco un'applicazione estremamente innovativa. È come se si riavvolgesse su se stessa, in un circolo nel quale la crudeltà e la violenza non vengono eliminate ma transitano tra i personaggi, rimbalzando tra uno e l'altro generando un equilibrio che tiene insieme l'intero meccanismo. Il punto quindi è che non è possibile una lotta del tipo Bene contro Male, perché il Male ha intaccato la realtà nel suo intimo e ne fa parte. Non si tratta nemmeno di un adeguamento del detective per mettersi al livello del criminale e sconfiggerlo con le sue armi. Duca Lamberti ha dentro di sé un malessere, è lui stesso violento, è a sua volta un colpevole (davanti a sé stesso e davanti alla legge). Ecco quindi che laddove dovrebbe avvenire la massima identificazione tra lettore e protagonista, Scerbanenco introduce un elemento scomodo: la possibilità che anche il lettore si riconosca colpevole. Di cosa? Scerbanenco gioca sulla colpa collettiva, la colpa sociale a cui è convinto che nessuno sia esente, ma non si fa giudice di questo: il punto è cercare di mostrare che si può sopravvivere anche in questa situazione. E il modo con il quale lo fa è mostrando che – secondo lo schema circolare – l'equilibrio finale è mantenuto grazie al transito della violenza da uno all'altro.

Alcuni elementi ricorrenti nei romanzi del ciclo di Duca Lamberti sono importanti per dimostrare la potenza innovatrice di Scerbanenco perché sono applicati in maniera del tutto diversa dai predecessori. Un primo caso è il rapporto dell'autore con gli oggetti, portatori di una universale "utilizzabilità delittuosa"³⁹. Non sono quasi mai presenti omicidi effettuati con colpi d'arma da fuoco, protagonista indiscussa degli *hard boiled*, perché non ne è necessario. Anzi, sembra proprio che rispetto alle pistole ci sia una vera e propria paura da parte degli stessi personaggi: Duca non vuole portare con sé una rivoltella, e Livia ha paura di tenerla in borsetta. Gli oggetti che fanno più paura sono quindi comuni, dal rasoio alla sega per macellaio, che si mescolano a una serie di oggetti caratterizzanti degli anni del boom economico – i *juke box* e i flipper, gli scooter, la 500 – il cui inserimento nella trama ha il preciso compito di localizzare l'azione in un mondo preciso, dove la loro unica funzione è quella di essere utilizzati, di essere usufruiti dai personaggi secondo la neonata mentalità consumistica.

Così come gli oggetti, anche il corpo ha un solo compito: essere utilizzato e gettato via. L'esempio è il corpo di Donatella Barzaghi, la gigantessa de *I milanesi ammazzano al sabato*, utilizzato dai suoi aguzzini per ricavare dei profitti tramite prostituzione, e infine carbonizzato finito il beneficio che poteva portare. O ancora la violenza sessuale di branco sulla maestrina de *I ragazzi del massacro*. Spesso collegato alla potenzialità erotica e quindi all'atto sessuale, il corpo è per Scerbanenco la localizzazione del Male che l'autore vuole esprimere. Anche se la distruzione di oggetti e ambienti può colpire e impressionare – nella scena del ritrovamento della maestrina sopracitata c'è un disastro totale nell'aula, fisicamente distrutta – è la demolizione del corpo che fa sfociare la violenza più pura, e in particolar modo la distruzione che avviene nella sfera del sesso e dei genitali. Anche Duca si trova a partecipare alla manipolazione del corpo in questo senso, operando un intervento di imenoplastica, però nel momento nel quale può avere un rapporto sessuale di tipo affettivo, questo non riesce. È come se Scerbanenco volesse preservare il suo protagonista e la sua amata, donna descritta in tutti i romanzi come

39 Ivi., p.147

un'intellettuale detentrica di quella purezza di pensiero nel quale il protagonista trova refrigerio dal suo bollente istinto, dalla corruzione dell'amplesso.

Il corpo umano permette di introdurre il terzo elemento costitutivo dei romanzi di Scerbanenco, vale a dire il rapporto tra sadismo e patetismo⁴⁰: sono i due sentimenti che vengono generati nel lettore davanti ai cadaveri che danno inizio a tre delle indagini di Duca Lamberti. Donatella Barzagli, ridotta a un cumulo di cenere probabilmente bruciata viva (*I milanesi ammazzano al sabato*), Alberta Radelli, dissanguata e abbandonata al margine di una statale (*Venere privata*), Matilde Crescenzaghi, stuprata e seviziata durante una lezione alla scuola serale (*I ragazzi del massacro*) – per *Traditori di tutti*, pietà e patetismo vengono innescati in un crescendo di intensità che esplode alla fine del romanzo, senza far ricorso alla profanazione del corpo in senso stretto, come si vedrà più avanti. Il disgusto è la reazione più frequente al sadismo, e Scerbanenco è abile nel creare di volta in volta delle atmosfere di disgusto repellente, sia evocando immagini di squallore appellandosi all'immaginario comune (“comprendendo perfettamente la natura della cosa che stava osservando ebbe un conato di disgusto”⁴¹) sia marcando gli elementi più crudi, utilizzando un ampio repertorio lessicale dello sporco e dello schifoso (“il lutulento mare del crimine e della sozzeria e vengono fuori repellenti pesci piccoli e grossi”⁴²). Patetismo invece si manifesta soprattutto in tre modalità⁴³: il sentimentalismo dei personaggi “buoni” di fronte al male; l'abuso di aggettivazione del campo lessicale della povertà – misero, povero, infelice - nella descrizione di una vittima; l'uso frequente di diminutivi e vezzeggiativi per connotare affettuosamente luoghi, oggetti e persone pietose. Questa accoppiata disgusto patetismo agisce quindi in un continuo braccio di ferro connotando gli uni o gli altri elementi del testo come disgustosi o pietosi, volendo influenzare in un certo senso l'opinione del lettore su quali siano i personaggi e i luoghi positivi e quali invece siano negativi. Se diamo però per buona la struttura identificata prima, appare evidente che non si tratta di creare due emisferi indipendenti. Attraverso l'azione del protagonista,

40 Ivi., p.156

41 G. Scerbanenco, *I milanesi ammazzano al sabato*, Milano, Garzanti 1994, p.464

42 G. Scerbanenco, *I milanesi ammazzano al sabato*, cit., p.443

43 G. Canova, *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, cit., p. 157

l'asticella del sentimento provocato nel lettore continua a oscillare tra una posizione e l'altra, tra disgusto e pietà, mantenendo un finale equilibrio garantito dallo sguardo di Duca Lamberti e dal suo giudizio, alla fine impotente di fronte alla corruzione generale della società.

Proprio la figura del detective è l'altro elemento da prendere in considerazione. Duca Lamberti, le cui caratteristiche saranno approfondite nei capitoli successivi, è una figura di detective che non ha molto dei suoi colleghi statunitensi e meno ancora dei suoi antenati europei. Con lui Scerbanenco ha creato un tipo di detective – le cui caratteristiche sono intuibili già in Arthur Jelling, di vent'anni più anziano – che esula dai luoghi comuni. Prima di tutto, Duca Lamberti è un detective colpevole nel vero senso della parola: ha passato tre anni in carcere per aver somministrato l'eutanasia, pratica illegale. Ecco quindi che Scerbanenco non vuole offrire fraintendimenti, il suo protagonista, il suo eroe, è già colpevole in partenza, è allo stesso livello dei cattivi che dovrà sconfiggere perché ha già ucciso. E forse per questo, è giustificabile la carica di violenza che di volta in volta cresce in lui in maniera anomala se si confronta con Hammett o Chandler, e ancora di più con il composto Poirot. Il mondo è un brutto posto, e deve essere affrontato con gli stessi metodi con il quale ti tratta: odio, violenza, cattiveria. Non solo con le azioni. Il detective di Scerbanenco utilizza molto bene la sua intelligenza, ma non a scopo deduttivo per risolvere le indagini con il proprio acume, alla Sherlock Holmes. Per togliere ogni dubbio, Scerbanenco fa sì che Duca sia un medico, quindi che certe cose le sappia meglio dei protagonisti di Gaboriau e di Christie. In secondo luogo, Duca ragiona molto e parla altrettanto: non ci sono dubbi in merito al giudizio che ha sui fatti e sulle persone: “Più ne schiacci, più ce ne sono. E va bene, tenerezza mia, ma forse bisogna schiacciarli lo stesso”⁴⁴. Infine, il detective di Scerbanenco ha una famiglia e una casa, ha una donna che si lega a lui in maniera intellettuale e affettuosa e alla quale alla fine scopre di dipendere. La dimensione domestica – già introdotta in Jelling ma in maniera amorfa – diventa una specie di microcosmo che vive a prescindere da Duca, ma nel quale egli può sempre tornare. Lo testimonia la quantità di pagine dedicate ad episodi della vita familiare e all'attenzione

44 G. Scerbanenco, *Venere Privata*, Milano, Garzanti 1998, p.99

con la quale l'autore si impegna a descrivere situazioni, personaggi e ambientazioni. Si capisce che quei momenti dei romanzi di Scerbanenco nei quali si entra in casa Lamberti, si fa colazione con la sorella Lorenza mentre stira, non sono solo delle parentesi nel racconto, ma sono vere e proprie fonti nelle quali protagonista e lettore si riposano dalla fatica della tensione emotiva. Anche se alla fine il Male entra pure lì, e la casa non rende Duca più buono, inserire nel romanzo giallo delle parentesi da romanzo rosa non deve stupire più di tanto, data l'esperienza dell'autore che costantemente nella sua vita cercherà un luogo fatto di persone da chiamare "casa". Ma questa è comunque una contaminazione nuova per il genere, che non può essere altro che un elemento aggiunto a favore della qualità letteraria dello stesso.

Infine, l'ultimo elemento da prendere in considerazione è l'ambientazione dei romanzi del ciclo di Duca Lamberti. Anche se sarà oggetto di una più approfondita analisi nei capitoli successivi, è un elemento di assoluta novità il protagonismo di Milano. Lasciando la Boston di cartapesta dove viveva Arthur Jelling, Scerbanenco ora si muove libero dalle restrizioni politiche del fascismo in una città italiana che è viva nelle sue pagine, non è uno sfondo di cartongesso ma è allo stesso tempo la causa del comportamento degli uomini e vittima delle azioni dei personaggi, che la maltrattano allo stesso livello degli esseri umani. Anche in questo aspetto, questa viscerale passione per l'ambiente circostante, Scerbanenco si distacca dalla tradizione: siamo ben lontani dai vagoni dell'Orient Express e dal maniero di Baskerville. Anche gli ambienti chiusi nei quali avvengono le azioni dei personaggi di Scerbanenco respirano come se fossero degli esseri viventi, odorando di cavolo come la cucina di Lorenza – e qui torna il tema della sicurezza domestica – e di assenzio, come la stanza degli interrogatori della questura – tema del disgusto. Non si deve credere comunque che le ambientazioni arrivino ad avere più importanza della *detection*. Tutti i luoghi descritti rimangono funzionali agli scopi narrativi, siano essi puramente localizzatori o caratterizzanti una certa azione o un certo personaggio. Da sottolineare comunque resta l'abilità di Scerbanenco di restituire una fotografia di Milano in quegli anni, a dimostrazione dell'enunciato dell'inizio del capitolo, cioè che solo nel momento nel quale Milano e quindi l'Italia è diventata abbastanza matura – e quindi si è sporcata della stessa ontura

dei paesi più avanti di lei come gli Stati Uniti – è stato possibile creare dei romanzi polizieschi che avessero lo stesso serbatoio dal quale attingere. E Scerbanenco lo ha fatto anche meglio dei suoi colleghi e predecessori.

PARTE II

CAPITOLO III

LA QUADRIOLOGIA DI DUCA LAMBERTI

In questo capitolo propongo un'analisi delle opere della quadrilogia di Duca Lamberti. In particolare mi servirò delle forme nelle quali l'analisi della critica illustrata nel capitolo precedente ha la sua specificità, e renderò miei quegli elementi e quel modo di leggere le trame della quadrilogia di Duca Lamberti utili a dimostrare la tesi principale, ovvero il merito di Scerbanenco nella fondazione del romanzo poliziesco italiano a partire dal secondo dopoguerra come specchio della nuova realtà nella quale il nostro Paese si trovava dopo la tumultuosa prima metà del XX secolo.

In primis ci tengo a evidenziare che i testi in esame sono quattro romanzi⁴⁵ che dimostrano la maturità di Scerbanenco, mostrano cioè il fatto che il genere è stato da lui assimilato e rielaborato in una modalità tutta personale. Pubblicati da Garzanti tra il 1966 e il 1969, questi quattro romanzi contengono tutti gli elementi caratterizzanti il giallo alla Scerbanenco. Per introdurli e per capire la maturità dell'autore circa la consapevolezza dei romanzi che stava scrivendo, è significativo riportare la testimonianza di Oreste del Buono circa l'inizio del rapporto con Scerbanenco, proprio negli anni in cui quest'ultimo stava lavorando a *Venere Privata*:

In data anno di grazia 1964, arrivò la prima cartolina, una cartolina a colori riprodotte una visione notturna neppure troppo incoraggiante di Lignano City (Udine) e dietro il seguente messaggio:

45 I quattro romanzi pubblicati da Garzanti, che nel testo avranno le abbreviazioni indicate, sono:

- *Venere privata* (1966) – VP
- *Traditori di tutti* (1966) – TT
- *I ragazzi del massacro* (1968) – RM
- *I milanesi ammazzano al sabato* (1969) - MS

Caro Del Buono, un favore, se ti è possibile: il nome del N. 1 che sceglie i Gialli Garzanti. Ne sto scrivendo uno. Ciascuno si diletta come può, e per dimenticare tante cose sto lavorando a questo "nero" italiano. Non è una jamesbonderia formato provincia, ma qualche cosa di più. Di editori si muore, ma non se ne può fare a meno. Grazie se potrai darmi qualche indicazione utile. Caramente
Giorgio Scerbanenco.

[...]

In data anno di grazia 1965, mi arrivò finalmente l'intero dattiloscritto, puntigliosamente battuto, di Venere privata, con letterina d'accompagnamento:

Caro Del Buono, questo è il romanzo. E' stato scritto con sacro furore e con sottile gioia. Mi sembra molto Scerbanenco, quello misconosciuto che tu conosci così bene. Spero che ti piaccia, che vada bene in ogni senso, raramente ho scritto con tanta convinzione, accanimento e diligenza, oltre tutto perché sapevo che avresti letto e deciso tu. Non ti spaventare del mio entusiasmo, forse sono un po' ex cosacco e ormai sono lanciato, ma sto già pensando al secondo "nero" con lo stesso protagonista, e con un titolo che mi appassiona ma che non so se si può mettere: "Americano e fesso". Scusami queste effusioni epistolari, ma sono poche le persone con le quali mi effondo così. Grazie di leggermi e cari saluti

Giorgio Scerbanenco.

[...]

Ho riportato quest'inizio di corrispondenza gialla e nera per riassaporare la gioia di esser stato testimone più ancora che intermediario dell'esplosione del maggiore autore poliziesco italiano. E anche per riproporre la qualità del suo orgoglio e del suo pudore, della sua timidezza e della sua responsabilità di artigiano innamorato del mestiere, di fabbricante infaticabile di storie e di evocatore irresistibile di atmosfere⁴⁶.

Queste considerazioni introduttive al lavoro di analisi che farò nelle prossime pagine sono un prezioso contributo in quanto non se ne trovano di equivalenti, considerando che il merito che Del Buono riconosce a Scerbanenco glielo dà prima ancora di veder compiuta la quadrilogia. Questo scambio epistolare permette inoltre di non commettere l'errore di considerare Scerbanenco uno sconosciuto dalla critica a lui contemporanea, ma soprattutto ci rende partecipi della profonda consapevolezza che l'autore stesso aveva del lavoro che stava compiendo. Ammettendo infatti che forse Scerbanenco si mostra un po' più dipendente dal giudizio di Del Buono di quanto in realtà fosse stato, è evidente che l'autore della quadrilogia già nel 1966 era professionalmente maturo e che le opere del ciclo di Duca Lamberti sono da considerarsi profondamente ragionate ed estremamente volute, sia dall'editore ma soprattutto dallo stesso autore.

⁴⁶ *Giorgio Scerbanenco – Cento anni per cento delitti*, discussione su www.scompaginando.it

1 - *Venere privata*

“La realtà, l’orribile nera realtà c’è da sempre, è sempre quella e continuerà a essere quella dopo che il teatrino del bene avrà chiuso il sipario [...] La vita è una droga, o la combatti con altre droghe o la assumi fino in fondo”⁴⁷. Con queste parole nella prefazione di Luca Doninelli all’edizione di VP del 1998 ho scelto di cominciare l’analisi di questo romanzo, in modo tale che non ci siano fraintendimenti circa la lettura che verrà fatta del romanzo, attraverso la quale entrerò nella realtà costruita dall’autore e che proverò a restituire secondo le intenzioni di Scerbanenco. La realtà, il mondo nel quale avviene l’azione del romanzo, è un mondo già marciò in partenza. Non siamo alla presenza di una perfezione infranta dal crimine che il detective cerca di recuperare. Fin dalle prime pagine è evidente – grazie alle descrizioni dei paesaggi, dei personaggi, dal lessico utilizzato – che c’è una degradazione di fondo che è insita in ogni azione e in ogni situazione. Ne consegue il comportamento dei personaggi, che non instaurano una lotta del tipo Bene contro Male, ma che tireranno fuori a loro volta tutto il male di cui sono capaci per combattere un male più grande. Veniamo ora all’analisi della trama.

Nel *Prologo per una commessa* Scerbanenco inizia con un dialogo, un botta e risposta telegrafico che introduce il fatto delittuoso. Si tratta della deposizione del testimone che ha ritrovato il corpo senza vita di “Alberta Radelli, ventitré anni, commessa, trovata a Metanopoli [...] abito celeste, capelli scuri ma non neri, occhiali rotondi”⁴⁸. Non sono più di una trentina di battute, ma inseriscono il dato di fatto di partenza: il delitto. Inoltre, Scerbanenco descrive subito la ragazza nell’aspetto fisico, quasi per far economia di spiegazioni per le pagine successive, ma anche per connotare nella mente del lettore un personaggio con precise caratteristiche fisiche, reali.

47 L. Doninelli, *Prefazione* in G. Scerbanenco, *Venere privata*, Milano, Garzanti, 1998, p.III

48 Ivi, p.8

Inizia poi il racconto vero e proprio. Particolarità di VP è che all'inizio di ogni parte – il romanzo si divide in due parti – Scerbanenco scrive una frase con la funzione sia di “intitolare” la parte di racconto che seguirà sia per indirizzare il giudizio del lettore nel senso inteso dell'autore. *Raccontare la vita di un uomo non è forse una preghiera?*, cosa vuole dire Scerbanenco? Il senso della parola *preghiera* non deve essere inteso a livello confessionale. Si tratta, come dice Doninelli nella *Prefazione*: “di una preghiera laica [...] La preghiera è desiderio e domanda di un bene che non c'è”⁴⁹. Vale a dire che la storia che il lettore si accinge a scoprire deve essere guardata con compassione, avendo cioè pietà di quell'uomo – ma in realtà di tutti gli uomini - del quale si racconterà nelle pagine seguenti, perché molto di quello che fa è espressione della domanda che ha nella sua miseria. L'uomo in questione è Duca Lamberti, medico radiato dall'albo per aver somministrato l'eutanasia e per questo reduce da tre anni di carcere. È un povero galeotto, colpevole in partenza, che Scerbanenco vuole subito esaltare per la spiccata intelligenza. Il capitolo primo si apre infatti dentro la mente di Duca, il quale sta ragionando sul numero di sassolini presenti in un viale. Facendo una stima, considerando che in cinque centimetri quadrati ci stanno circa ottanta sassolini, e il calcolo del numero totale nell'intero vialetto risulta essere di un milione e seicentomila sassolini, con lo scarto del dieci per cento. A cos'è utile questo ragionamento? Per la favola, nulla. Serve per l'identificazione del protagonista, piuttosto, allo stesso modo della descrizione di Alberta Radelli nel *Prologo*. Duca si sta recando a casa di un vecchio, ricco amico del commissario Carrua, a sua volta amico di famiglia Lamberti. Pietro Auseri, questo il nome del vecchio, ha un problema: suo figlio Davide, ventitré anni, è un alcolizzato. Duca è stato quindi mandato lì da Carrua il quale, rispondendo alla richiesta di Pietro Auseri, ha pensato che l'ex detenuto Duca Lamberti, ex medico, potesse aiutare a risolvere il problema e allo stesso tempo potesse ricominciare a fare qualcosa che lo occupasse – fisicamente, psicologicamente ed economicamente - dopo gli anni passati in carcere. L'accordo tra Pietro Auseri e Duca giunge a buon fine, così inizia il lavoro con Davide. Il ragazzo, oltre ad essere un ubriacone, ha un “grosso problema”: è un gigante – tema del gigantismo come amplificazione della perfezione fisica che ritornerà in MS. La descrizione che

49 Ivi., p.VII

Scerbanenco fa di Davide è quasi affettuosa, è precisa nei dettagli e si vede che l'autore ci tiene a presentare tutta la perfezione dell'essere umano, proprio per questo amplificata con il metodo del gigantismo:

Era un dolce viso, da paggio, eppure virile, che l'alcol non aveva ancora toccato. Era elegante anche la riga da una parte dei suoi capelli biondo scuri, le guance punteggiate di barba, la camicia bianca con le maniche lunghe rimboccate su due ciclopiche braccia velate da una chiarissima peluria, e i calzoncini di tela nera, e le scarpe di nero opaco.⁵⁰

Più volte soprannominato nel libro il Davide di Michelangelo, è chiaro lo stupore per la maestosità di quella creatura, tanto bella fuori quanto marcia dentro, e anche per lui può valere la domanda iniziale, anche la vita di Davide Auseri è una preghiera laica, l'espressione del desiderio di un bene superiore, e questo desta compassione. Anche nella diagnosi di Duca si percepisce la pietà che attraverso il protagonista l'autore prova per il gigante, "malato morale". Il metodo terapeutico di Duca si capisce quindi fin da subito essere non invasivo, anche perché Duca non si sente più medico nel senso tecnico della parola. Eppure non gli viene nemmeno chiesto di trattare il paziente con una terapia – Pietro Auseri esclude di affidare il ragazzo ad una clinica medica specializzata. La prima notte in casa Auseri introduce due elementi che torneranno in diverse forme nel romanzo. Duca e Davide ottengono la compagnia notturna di due ragazze, ovviamente con lo scopo – da parte di Duca – di mettere il ragazzo alle strette: l'alcolismo può essere dovuto a motivazioni di carattere virile e sessuale. Anche se non si rivela essere quello il motivo, l'elemento del corpo oggetto utile allo scopo entra in questo episodio per non lasciare più i romanzi di Scerbanenco. Altro elemento che fa il suo ingresso in quella notte è il tentativo di suicidio di Davide. Prontamente evitato da Duca, il tema dell'autodistruzione come via di fuga ha qui la sua prima applicazione.

Duca e Davide nel quarto capitolo lasciano la Brianza – dove si era svolta l'azione fino ad allora – per tornare a Milano. È la prima apparizione della città nella quadrilogia:

Il sole, ogni tanto, sorge anche a Milano. Quella mattina era sorto, da qualche parte, c'era del rossastro agli ultimi piani dei palazzi, e già si boccheggia per il caldo⁵¹.

50 Ivi., p.23

51 Ivi., p.46

A Milano, Duca si dirige a casa della sorella Lorenza e della piccola Sara. Due facciate di quadretto domestico che fanno saltare l'immagine di Duca creata fino ad ora:

Lui si tenne la bambina in braccio per tutta la visita [...] Sara poteva benissimo rovinargli l'abito nuovo e unico, ma la manina di Sara intorno al collo e l'altra che gli cercava il naso, gli occhi celesti ridenti, il balbettio di qualche sillaba, ne valevano la pena: era un rischio calcolato⁵².

Questo stop dell'azione narrativa tra le mura domestiche e il quadretto della mamma e della bambina che ha appena fatto colazione inframezzato alle corse in Giulietta, i tentativi di suicidio e le notti di sesso ha una duplice funzione. Duca ha bisogno di andare a trovare sua sorella per vedere come sta, per garantire a lei e a sé stesso, nonostante i tre anni di galera durante i quali lei era stata messa incinta e aveva messo al mondo una figlia, che lui c'era e si prendeva cura di loro. In tutti e quattro i romanzi il bisogno di dimostrare questo ruolo di protettore è per Duca fondamentale, e pare che da parte della sorella questo non venga mai messo in discussione, anche se talvolta sembra che lei non chieda attenzioni maggiori al fratello – se non in modo molto discreto - apposta per rassicurare Duca e lasciarlo libero di seguire le sue indagini. In secondo luogo la casa di Lorenza è presentata per la prima volta al lettore, il quale comincia a essere consapevole che nonostante tutto quello che potrà leggere più avanti, esiste un luogo sicuro, affettuoso, che odora di latte e di bambino: apre cioè la categoria mentale della maternità come relazione pura, naturale, incontaminata.

Finalmente, dopo la visita in questura al commissario Carrua, amico del padre di Duca e suo protettore in tutti i romanzi, e in cimitero sulla tomba del padre – a conferma dell'importanza di pause famigliari nella narrazione – arriva la confessione di Davide: beve perché un anno prima ha ucciso una ragazza. Il capitolo cinque è il racconto dell'incontro tra Davide e Alberta Radelli, il cadavere del prologo. Con un *flashback* fino a quelle giornate afose di un anno prima, Scerbanenco porta il lettore indietro nel tempo con una tecnica magistrale. Senza stacchi, il racconto mantiene il punto di vista del narratore esterno, e mantiene pure la lentezza narrativa che permette a Scerbanenco di indugiare sulla descrizione dei paesaggi e delle vie percorse da Davide Auseri nel suo

52 Ivi., p.48

viaggio in macchina. Davide e Alberta si incontrano, lei dice di aspettare l'autobus, lui che tra le varie opzioni – molte delle quali consideravano di tirar su una signorina in Corso Sempione – sceglie di andare e tornare a Firenze in macchina, giusto per fare un giro sulla sua potente auto sportiva. Lei accetta di accompagnarlo. Il viaggio è un misto tra l'imbarazzo e il pericolo che il lettore percepisce per Alberta, perché i comportamenti di Davide oscillano tra il voglioso e il pudico, e anche perché si sa che Alberta morirà probabilmente uccisa da Davide. Lei pare essere vittima innocente fino al punto in cui confessa che è decisa a suicidarsi, ma che se lui la portasse via per un po' di tempo, lei potrebbe rimandare il progetto. Ecco che si insinua l'opzione del Male, e torna la tematica del suicidio come possibile via di fuga, che in Scerbanenco non ha funzione catartica – piuttosto può sembrare una soluzione alleviante - perché suicidarsi vuol dire uccidersi, e uccidere è sempre e comunque un atto di crudeltà. Le immagini nella mente di Davide si susseguono e no, lui non l'avrebbe portata via, anzi, decide di tornare a Milano. Lei si dispera e lui la lascia sul ciglio della strada a Metanopoli. Quando Davide il giorno dopo legge la notizia del ritrovamento del corpo dissanguato di una ragazza – di Alberta - a Metanopoli, inizia la sua discesa mentale fino alla consapevolezza di esserne l'assassino. E inizia a bere. Questa spiegazione fa tirare al lettore un sospiro di sollievo: non è stato il simpatico Davide a uccidere Alberta. Pare però che il romanzo a questo punto abbia una caduta di intensità, crolla cioè la carica emotiva che dovrebbe costituire la spina dorsale di ogni romanzo poliziesco. La *detection* non sta avvenendo? Se il cadavere è un suicidio, e se la spiegazione dell'omicidio avviene prima di pagina 100, cosa c'è ancora da raccontare? Il lettore per fortuna sa che manca qualcosa all'appello, cioè quantomeno la spiegazione del titolo, così conturbante. La curiosità di vedere dove va a parare Scerbanenco per reinnescare il meccanismo di *detection* è ancora più alta.

Per far ripartire il congegno del romanzo poliziesco Scerbanenco fa trovare a Duca un oggetto lasciato da Alberta a Davide e che quest'ultimo riteneva insignificante. Il dialogo che hanno i due personaggi ha la funzione di liberare Davide dal complesso di colpa e posizionarlo nella narrazione come braccio destro di Duca nell'indagine. L'oggetto è una macchina fotografica Minox:

non è esattamente un apparecchio per dilettanti. Poco più grande di un accendino, durante la guerra, come era spiegato in tutti i romanzi di spionaggio, veniva usata appunto dalle spie [...] Occorre però una certa pratica per scattare foto con un apparecchio così piccolo.⁵³

Fatto sviluppare il rullino dal laboratorio della questura, appaiono foto di due ragazze in posa, nude, una bruna – Davide la riconosce, è Alberta – una bionda. Per la particolarità dell'esecuzione, la qualità dello scatto, Duca capisce subito che le foto hanno qualcosa di strano. Occorre però trovare la bionda, ammesso che fosse ancora viva. E per Carrua e l'agente Mascaranti il primo sospettato rimaneva Davide.

La seconda parte del romanzo come la prima si apre con una frase che spiega il passaggio alla luce del quale occorre considerare i fatti che Scerbanenco sta per raccontare:

Ogni volta che si trova uno sfruttatore bisogna schiacciarlo. Ma che vuoi schiacciare, tenerezza mia, più ne schiacci e più ce ne sono. E va bene, ma forse bisogna schiacciarli lo stesso⁵⁴.

Il capitolo si apre con una visita a casa della sorella di Alberta. Duca esce da quella casa con la rubrica delle sorelle Radelli e un nome: l'amica di Alberta, la "dottoressa" Livia Ussaro. Spinto dalla voglia di dare una spiegazione alla vicenda - "la voglia di Livia Ussaro gli cresceva dentro minuto per minuto"⁵⁵, Duca cede alla tentazione e telefona a questa donna. Entra così nella sua vita e nei suoi romanzi per non andare più via, Livia Ussaro, la prima e unica fan del dottor Duca Lamberti fin da prima della carcerazione.

Il capitolo due della seconda parte è la descrizione dell'incontro tra Duca e Livia, e contiene alcuni elementi fondamentali per capire la dinamica che poi si instaurerà tra i due. La descrizione che Scerbanenco fa di Livia attraverso gli occhi di Duca tradisce subito un affetto e un'ammirazione per questa donna, fin dall'aspetto, e nemmeno per

53 Ivi., p.83

54 Ivi., p.99

55 Ivi., p.109

un attimo il lettore può sospettare che Livia sia in qualche modo coinvolta nella vicenda di Alberta:

...che lei gli venisse incontro, con quel calore nel passo e nello sguardo⁵⁶

Era bruna, anzi nera, un nero deciso e naturale. [...] Capelli corti, da donna, a lui piacevano i capelli corti, ma convenne che a lei stavano bene così [...] Era vestita con un abito verde scuro che gli piacque molto [...] Tutto quel verde, quell'abbronzato, quel nero dei capelli, s'intonava benissimo col locale tutto d'oro...⁵⁷

Nella presentazione di Livia, Scerbanenco utilizza vocaboli appartenenti al campo lessicale del gradevole e verbi del piacevole, a indicare che in Duca quella donna genera solo emozioni positive. Il lettore così viene introdotto a questo personaggio comprendendo che alla funzione narrativa farà parte dei "buoni". La donna inoltre ha un altro aspetto fondamentale: è un'intellettuale. Si capisce fin dalle prime battute che è una donna intelligente, d'altronde anche solo il fatto che sia una fan di Duca da quando successe l'eutanasia e il processo, lo dimostra. Più volte Scerbanenco la caratterizza con aggettivi del tipo "kantiana", ma quello che la eleva rispetto alle altre donne è il motivo per il quale Livia conosceva Alberta Radelli e Maurilia – la bionda delle foto. "Fin da quando avevo sedici anni desideravo fare un esperimento di prostituzione"⁵⁸, un esperimento per ragioni di studio sociale, per capire il fenomeno della prostituzione. La funzione del personaggio di Livia in collegamento con il mondo della prostituzione è quella di elevarla rispetto a quello stesso mondo. È come se presentando la donna Scerbanenco volesse mostrare che lei è un gradino sopra le altre, ma non perché è pura, ma perché conosce perfettamente anche il punto più basso dell'essere umano, la mercificazione del corpo, dal quale si eleva grazie alle straordinarie capacità intellettuali. E Duca rimane affascinato da questa capacità della donna che risulta sembrare quasi di un altro mondo. A marcare la differenza di Livia con le altre donne dei suoi romanzi, Scerbanenco la rende "frigida", fa sì cioè che rispetto all'atto sessuale lei sia fisicamente distante, e questo la mette sul piano della "castità" di Duca: i due infatti pur legandosi affettivamente non avranno mai un rapporto sessuale completo.

56 Ivi., p.113

57 Ivi., p.113

58 Ivi., p.116

La funzione pratica di Livia emerge durante il dialogo con Duca. Lei gli spiega che anche Alberta si prostituiva occasionalmente per arrotondare lo stipendio e per lo stesso motivo aveva accettato di fare un servizio fotografico per un cliente che “sentiva di più il fascino femminile in una bella fotografia”⁵⁹. Livia restituisce inoltre a Duca l’informazione più importante, l’indicazione che lo studio fotografico indicato ad Alberta si trovava ad un certo numero civico, il 78. La via non se la ricordava. Terminando l’incontro con Livia, Duca – ma è Scerbanenco che parla – spiega il perché si implica in queste vicende, senza essere un poliziotto. È una dichiarazione di impegno, se così è lecito chiamarla:

La società è un gioco, vero? Le regole del gioco sono scritte nel codice penale, in quello civile e in un altro codice, piuttosto vago e non scritto, chiamato codice morale [...] o si sta alle loro regole, o non si sta. L’unico trasgressore alle regole del gioco che io posso rispettare è il bandito col trombone che si nasconde per le montagne: lui non sta alle regole del gioco, lui, anzi, dice chiaramente che non vuole giocare alla bella società e che le regole le fa lui con il fucile. Ma i bari no, li odio e li disprezzo⁶⁰.

Con queste parole salta il detective di tipo classico e anche il detective *hard boiled* americano, e nasce il detective italiano. La società ha un sistema di leggi codificate e non codificate, non si giudicano queste leggi: ci sono e basta. L’accordo tra le persone è quello di rispettarle ma c’è qualcuno che non lo fa – e non è il bandito romantico. In questa fessura tra il “patto civile” e l’arroganza di chi si sente superiore, si situa il nuovo paladino dell’ordine morale, ma non per ragioni etiche o appunto morali, ma per istinto. È un detective nervoso, deluso e “incazzato”, che agisce per vendetta e ingaggia una lotta che nessuno gli chiede di intraprendere, ma che lui non può fare a meno di sentire sua.

Il capitolo terzo è un altro *flashback* al pomeriggio di *shooting* fotografico di Alberta e Maurilia. Viene inserito il racconto di quel momento sia per raccontare al lettore i fatti sia a reiterare il concetto che i “bari” sono disgustosi, enunciato nel capitolo precedente. Tutto il testo punta a sottolineare le caratteristiche ambigue dei fotografi. Uno dei due è un “invertito” - un omosessuale, il tema in Scerbanenco è ricorrente e connota qualcosa

59 Ivi., p.124

60 Ivi., p.128

di storto e disgustoso perché riguarda la sfera sessuale distorta – e l'altro è un personaggio appassionato di scacchi che perde la sfida ingaggiata contro Alberta. I fatti si susseguono, la ragazza ruba la pellicola della Minox con le foto appena scattate. Viene però seguita, e per la sua resistenza a riconsegnare l'oggetto, Maurilia viene rapita.

Procedendo nella narrazione, si torna alle indagini di Duca, che con Carrua e Mascaranti scopre che la bionda è stata trovata morta a Roma. La cosa chiara è che le ragazze erano state uccise da qualcuno che cercava quell'oggetto che ancora dopo un anno si trovava nelle mani di Davide, e adesso di Duca: il caricatore della Minox. Inizia così la caccia a quella che risulta essere agli occhi di Duca un'organizzazione spietata, dedita allo sfruttamento del corpo e che non ha quindi timore a profanarlo fino alla morte. Viene quindi innescata una trappola per la quale Duca ingaggia Livia: occorre attirare queste persone affinché possano essere colte in flagrante. Ma serve una ragazza disposta a fare da esca. La risposta di Livia spiazza:

Ho fatto i miei esperimenti ed ho capito dov'è il male, sì, naturalmente, l'ha detto la Merlin, è lo sfruttamento, non riusciremo mai a eliminarlo, ma ogni volta che si trova uno sfruttatore bisogna schiacciarlo [...] Mi dica cosa devo fare con precisione⁶¹

Duca alla fine del capitolo è totalmente conquistato dalla donna – “si prese la sua Livia Ussaro” e “nauseato di ogni cosa, a cominciare da se stesso, ma esclusa lei”⁶² - , così simile a lui ma con una certezza di fondo nelle cose che faceva sembrare la lotta contro il Male come una cosa ragionevole e ideale.

La parte terza del romanzo è introdotta dallo spezzone di un dialogo emblematico:

Forse lei è rimasto alle ragazze con la giacca di pelle ferme vicine al juke box, alle bruciate del 1960 coi capelli lunghi all'annegata: quelle sì, secondo lei, possono battere il marciapiede, le altre no. Credo che sia rimasto indietro.” “ Può darsi, non ero ancora arrivato alle professoresse che battono⁶³.

61 Ivi., p.158

62 Ivi., p.159

63 Ivi., p.160

È l'introduzione della parte della narrazione dell'azione di Livia e Duca contro l'organizzazione criminale. A loro supporto c'è la squadra di agenti di Mascaranti e il fedele Davide, sempre in bilico tra il paziente e il collega per Duca, che quest'ultimo ha fidelizzato convincendolo che può far giustizia per Alberta, implicandosi nell'operazione. L'azione comincia: troviamo Livia a battere le strade di Milano sorvegliata a distanza dalla squadra di pronto intervento. Per dei giorni non accade nulla, poi finalmente, dopo una decina di pagine, Livia lo trova, e ottiene lo stesso appuntamento di Alberta, stavolta ha un indirizzo: Foto Pubblicità Modellistica, Condominio Ulisse, oltre via Egidio Folli e oltre il dazio. Nel capitolo tre inizia quindi l'operazione, con Livia che sale in un taxi e va verso il luogo dell'appuntamento. La descrizione dei fatti avvenuti tra Livia, l'invertito e il suo amico nello studio simula quella avvenuta con Alberta, tanto che i malviventi non tardano a collegare le due donne. La situazione precipita fino al culmine: Livia viene sfregiata con una lametta, settantasette tratti a formare una M e una W, irrimediabilmente, su tutto il volto. La profanazione del corpo è arrivata al culmine, la bellezza fisica e intellettuale, privata, di Duca stesso, è stata violata. La bruttura ha intaccato nel profondo l'unica cosa che di bello c'era nel mondo, e per sempre quei segni sarebbero rimasti a monito del peccato umano – Livia nei romanzi successivi acquisterà sempre più spessore e sempre più ammirazione anche per il modo con il quale porterà su di sé quei segni, fisici e simbolici della cattiveria, monito per Duca del motivo per il quale fa quello che fa.

La conclusione della vicenda è a favore del protagonista. La fuga dei colpevoli è bloccata da Duca e Davide, la polizia interviene e Livia viene soccorsa. Si rilevano alcuni elementi da tenere in considerazione a conclusione della vicenda in quanto saranno riproposti nei romanzi seguenti. In primo luogo la violenza di Duca, che catturato uno dei due uomini, lo fa confessare i delitti e le violenze a suon di violenza, a sua volta. È la prima volta che assistiamo a quella che è la vera scarica emotiva del protagonista, che a mani nude usa violenza sul violento, mettendosi al suo stesso piano. La violenza continua nella cattura del committente dei servizi fotografici, l'adescatore e probabilmente l'organizzatore delle operazioni delittuose. La vicenda finisce con la presa in consegna da parte della polizia dei criminali, ma la sensazione è che non si sia

fatto altro che scalfire un iceberg del quale si vede solo la punta, agendo solo a livello personale – per dissetare la sete di giustizia che il male provoca dentro ogni uomo – ma non a livello del Male con la M maiuscola, contrastabile solo con gli ideali nei quali solo Livia – e grazie a lei anche un po’ Duca – crede: “nella vita c’erano delle cose più importanti degli sfregi, c’era il Pensiero con la P maiuscola, le Teorie, la Giustizia, e avanti così...”⁶⁴. Questo è il tema del romanzo subito successivo, *Traditori di tutti*.

64 Ivi., p.222

2 – *Traditori di tutti*

Secondo romanzo della quadrilogia, TT è forse quello che esaurisce più degli altri la tematica dell'impotenza dell'azione del detective contro la criminalità organizzata a discapito delle relazioni tra singoli individui, incapaci di un rapporto tra di loro, e che arrivano ad ammazzarsi gli uni con gli altri: non ci sono parti in cui riconoscersi, esisto solo io contro tutto il resto. Pubblicato nello stesso anno di VP, TT è anche il romanzo nel quale Scerbanenco fa la più bella e struggente rappresentazione di Milano, del suo cambiamento a grande città, amplificato dai frequenti episodi ambientati in campagna, che contrasta con la città in un gioco di chiaro-scuro, di luci e ombre, che indistintamente cadono su uno o l'altro luogo, perché il Male comunque arriva dappertutto, e “non è tanto facile, per chi non può far altro che attenersi alle regole e ai codici, distinguere il colpevole dalla vittima”⁶⁵. E la dicotomia tra chi fa il male e chi lo subisce oscilla costantemente tra i personaggi di questo romanzo fino alla fine, quando il colpo di scena finale permetterà la risoluzione del caso, lasciando però Duca, Carrua e Mascaranti a interrogarsi quale sia il metro di giudizio più valido da applicare, e se ne esista uno valido universalmente.

Per passare all'analisi della trama, la prima considerazione è che Scerbanenco mantiene la suddivisione in parti – anche qui come in VP sono tre – ciascuna introdotta da un periodo, il più emblematico di quella sezione del racconto. In questo caso:

Quando venne la televisione, il primo a metterla fu il mio fidanzato, il macellaio, tutta Ca' Tarino voleva andare a casa sua a vederla [...] e appena ha potuto mi ha chiesto se ero vergine, io con quella mano sulle gambe e mia madre a fianco mi infastidivo e ho risposto di sì, per prenderlo in giro: ero stata proprio ad aspettare lui⁶⁶.

65 C. Oliva, *Prefazione* in G. Scerbanenco, *Traditori di tutti*, Milano, Garzanti, 2014, p. VI

66 Ivi., p.7

Il romanzo si apre anche questa volta con la scena di un omicidio, ma stavolta sta accadendo davanti agli occhi del lettore, che sta assistendo in tempo reale. Una donna presumibilmente distinta ed elegante guarda una macchina contenente due persone inabissarsi nell'Alzaia Naviglio Pavese. La donna è americana, e dopo poche dal delitto prende il volo in direzione Phoenix, Arizona. Questa è la situazione iniziale, il lettore la sa, il detective no. Seconda scena con la quale si apre il libro: il protagonista Duca Lamberti viene visitato da un uomo, un damerino dal nome di Silvano Solvere, con una richiesta da parte del suo amico, l'avvocato Turiddu Sompiani: effettuare un intervento di imenoplastica su una ragazza – subito introdotto il tema dell'utilizzo del corpo e della manipolazione della carne, anche la propria: è deliberata violenza su se stessi. Congedato, Duca si reca dal commissario Carrua dove viene introdotto alla faccenda del duplice omicidio dell'Alzaia, dove era morto con una certa Adele Terrini proprio Turiddu Sompiani. Oltre al fatto che la vicenda si fa poco chiara, Duca accetta l'indagine anche perché ha bisogno di lavorare: finito l'incarico con Davide Auseri in VP, e radiato dall'albo, il protagonista fa l'esplicita richiesta di fare il detective. Ottiene un permesso un po' particolare, condizione tra le altre quella di non portare una rivoltella: “Ti prego la rivoltella no, non mi piace essere armato [...]sono già troppo pericoloso senza”⁶⁷ - tema della potenzialità delittuosa degli oggetti. Segue la descrizione dell'intervento su una ragazza dall'aspetto decisamente provocante, che trovandosi a gambe aperte non esita a lanciare *avances* a Duca nonostante si debba sposare, motivo per il quale si sottopone all'intervento: deve mostrare al futuro marito di essere vergine. Il racconto della ragazza introduce degli elementi utili all'indagine, ad esempio la figura del fidanzato, possessivo e “padrone” della piccola Ca' Tarino, un gruppo di quattro cascinali a Buccinasco. Lei, figlia di contadini, era povera, così povera che “dormivo su un pagliericcio e avevo le braccia segnate dai morsi delle cimici” e ancora, al campo lessicale della povertà: “fango, da bambina giocavo con gli altri ragazzi e mi ricordo solo tanto fango”⁶⁸. La marcatura della povertà e della desolazione di quel posto fuori da Milano servono a Scerbanenco per giustificare la scelta poco morale della ragazza, ma è una scusa che né il lettore né Duca possono accettare come sufficiente. Prima di andarsene a notte fonda, la ragazza lascia a casa di

67 Ivi., p.27

68 Ivi, p.38

Duca – dove si è svolta l’operazione – una valigetta per Silvano, il quale passerà a prenderla. Uscita dall’appartamento la ragazza prese un tassì, e seguono le pagine del pedinamento che l’agente Morini effettua a debita distanza. La ragazza sale dopo alcune tappe in macchina con Silvano Solvere, ma la loro corsa finisce tra le acque del Naviglio Grande, dopo esser stati trivellati dai colpi di mitraglietta partiti da un’Alfa.

Un mitra è anche il contenuto che Duca e Mascaranti - che ha seguito tutta l’imenoplastica e dalla stanza a fianco - scoprono essere nella valigetta della vergine ricucita. Ed è fin troppo facile credere che l’inserimento del tema delle armi sia casuale, dato che in chiusura di un capitolo e in apertura del seguente si ripete la presenza di un mitra, sapendo quanto Duca e Scerbanenco odino le armi da fuoco per la loro fin troppo banale capacità. Duca e Mascaranti cominciano dunque a sospettare che le armi centrino molto nella vicenda, che a questo punto conta quattro morti e altrettanti punti oscuri, che però sembrano tutti tirare in ballo il misterioso, potente fidanzato della ragazza “neo-vergine”. La direzione da prendere è quindi quella di Romano Banco, dove abita Ulrico Brambilla, il fidanzato in questione, ma Duca ha bisogno di andare a salutare Lorenza, Sara e Livia, che vive con loro. Ritorna, un poco più avanti nella narrazione, ma sempre comunque prima che Duca inizi quella che percepisce essere l’azione vera, il tema della sosta nell’ambiente domestico. Pausa nella narrazione, pausa per il protagonista, non è comunque un episodio a sé stante. Adesso le tre vivono a villa Ausero – errore o scelta? Variazione del cognome di Auseri⁶⁹ - e i veloci dialoghi che Duca ha con le due donne gli danno la forza per giustificare a se stesso quello che sta andando a fare, ed è per questo che va da loro. A Lorenza, che supplica di restare, lui replica che deve fare quel che fa perché forse lo riammettono all’Ordine dei Medici – è la promessa di Carrua. Ma è davanti a Livia, sfregiata con settantasette cicatrici⁷⁰, che Duca sente la propria incapacità di uomo:

Lui non poteva far nulla, non poteva stritolare, maciullare quello che aveva fatto quel mostruoso ricamo di sfregi sul viso della signorina Livia Ussaro, la legge non permette simili maciulli, non permette la vendetta personale”⁷¹.

69 Vedi VP

70 Vedi VP

71 Ivi., p.67

L'utilizzo di verbi di violenza disgustosa come maciullare e stritolare si legano ad altri casi nel testo – come il mestiere di Ulrico Brambilla, che fa il macellaio – che anticipano un sinistro presagio. E il fatto che Ulrico non sia in casa, e la commessa-segretaria-custode che riceve Duca e Mascaranti non sappia dare informazioni sul suo ritorno, conferma i sospetti dei due e del lettore circa l'implicazione del personaggio nella vicenda.

La seconda parte del romanzo reitera il presagio sinistro accennato sopra. La frase introduttiva a questa parte è la descrizione della macchina segaossa: ...si tratta di un nastro d'acciaio seghettato avvolto avvolto attorno a due bobine [...] e si usa anche per incidere l'osso delle due grandi costate alla fiorentina [...] e in ogni caso in cui il macellaio abbia bisogno di dividere un osso in due o più pezzi⁷². Il racconto continua con un breve riepilogo delle coppie annegate nel Naviglio negli ultimi anni. In tutto tre, delle quali le ultime due sono quelle già note al lettore – al quale, nel caso l'avesse perso, si ricorda che la ragazza dell'imenoplastica si chiamava Giovanna Marelli e che era innamorata di Silvano Solvere.

Il terzo capitolo è allo stesso tempo un passo avanti per le indagini e uno stop che permette a Scerbanenco di impersonificarsi con Duca – con il riferimento all'esperienza di redattore di posta del cuore per la rubrica «La Posta di Adrian», tenuta dall'autore per la rivista «Annabella». In data otto maggio si presenta a casa una signorina di bell'aspetto, incinta, dicendo che non vuole il bambino e chiedendo a Duca di aiutarla ad abortire. Erano stati i complimenti di Giovanna Marelli a indurla ad andare da lui. Duca non trattiene per molto la sete di sapere se quella donna poteva essere una strada per la verità così, chiamato Mascaranti; davanti a due poliziotti, la ragazza collabora, accondiscendente. Anzi, la ragazza pare entusiasinarsi a raccontare tutto ciò che sa, arrischiando giudizi su Giovanna, una “cattiva ragazza”. Un inciso di Scerbanenco stesso esce per un attimo dalla narrazione: “Uno strumento non è né buono né cattivo, dipende dall'uso, anche con un bocciuol di rosa si può soffocare una persona, se glielo si spinge abbastanza in fondo alla gola”⁷³. Il giudizio dei personaggi su altri personaggi

72 Ivi., p.75

73 Ivi., p.89

non è da Duca-Scerbanenco accettabile, soprattutto se chi lo dà sta a sua volta portando del male, o ha intenzione di compierne. Altro elemento da notare di questo periodo è di nuovo la ricorrenza della capacità delittuosa degli oggetti comuni. Tra le molte informazioni, circa il rapporto tra Giovanna e Silvano, la ragazza dà un'informazione utile a far procedere la narrazione: gli amanti si incontravano alla Binaschina, un ristorante che fa anche un servizio di affitto di camere ad ore. Finito l'interrogatorio, Duca diventa Adrian, ma con i metodi duri che solo un medico-poliziotto era autorizzato ad utilizzare – e che Scerbanenco forse avrebbe voluto usare ma non lo fece mai: “Poi le dette consigli morali, non proprio morali, erano in pratica delle minacce, l'espressione «ti rompo la testa» aveva in fondo un'efficacia che molte frasi altamente etiche e nobilissime non hanno”⁷⁴. E alla fine la ragazza non abortirà.

L'episodio alla Binaschina mette in luce tutta la violenza della quale è capace Duca. Anche nel ristorante, in una delle stanze da affittare ad ore, si svolge l'interrogatorio al vecchio proprietario del locale, restio a collaborare in maniera assoluta. Più il vecchio resiste, più Duca si carica di rabbia, percependo di essere vicino a qualcosa di importante per capire la vicenda, ma vedendo l'informatore non collaborativo, si sente giustificato ad utilizzare la violenza. Per capire la dinamica del comportamento del protagonista “buono” è utile il grafico sul meccanismo di *detection* di Scerbanenco: il crimine provoca un accumulo di crudeltà e violenza che transita dal colpevole al detective in un circolo tra azione delittuosa e forza vendicatrice. Soffocando quasi fino alla morte il vecchio con un asciugamano bagnato, Duca riesce comunque a procedere nell'indagine: qualcuno ha raccomandato al vecchio di trattare bene Silvano e la ragazza con lui, e il vecchio alla fine dà il numero di telefono di questi amici, informandolo anche che gli scambi di valigetta – come quella del mitra a casa di Duca - avvenivano anche nel suo locale, da anni.

Il capitolo quattro è una pausa dall'azione. Duca e Mascaranti vanno a pranzo alla Certosa di Pavia, che però non riescono a visitare perché “avevano dimenticato, nella loro svagatezza e per l'intensa primavera, che anche le certose hanno un orario”. Il

74 Ivi., p.94

pranzo – un panino “pietoso” col salame, unico lusso una fettina di peperone sottaceto sopra e una birra – è occasione di un dialogo tra i due, attraverso il quale Scerbanenco parla direttamente al lettore dando per la prima volta il giudizio su Milano:

C'è qualcuno che non ha ancora capito che Milano è una grande città [...] Non hanno ancora capito il cambio di dimensioni, qualcuno continua a parlare di Milano come se finisse a Porta Venezia [...] Se uno dice Chicago, Parigi, quelle sì che sono metropoli, con tanti delinquenti dentro, ma Milano no [...] in una città grande come Milano arrivano sporcaccioni da tutte le parti del mondo, e pazzi, e alcolizzati, drogati, o semplicemente disperati in cerca di soldi [...] Noi abbiamo trovato la Binaschina, ma quante ce ne saranno di basi come quella dentro i confini della provincia di Milano e anche fuori [...] è qui a Milano che ci sono i soldi, ed è qui che vengono a prenderli, con ogni mezzo, anche con il mitra⁷⁵

Ecco spiegato nero su bianco il motivo per cui non solo la quadrilogia è ambientata a Milano, ma anche perché il romanzo può essere ambientato in Italia. Scerbanenco questa cosa ce l'ha ben presente, e ne fa motivo per la scelta del genere poliziesco. Che origine possono avere la bruttura, il male, la violenza con la quale abbiamo a che fare tutti i giorni? La risposta è Milano, non come città ma come luogo d'attrazione per tutto ciò che può andare contro l'umano.

La narrazione si sposta a casa Lamberti, dove arriva la donna incontrata a casa Brambilla, Rosa Govoni la quale deve ritirare la valigetta. Inizia un altro interrogatorio alla donna, stavolta accondiscendente, che raccontò molte cose della vita di Ulrico Brambilla. E sulle armi, che venivano dalla Francia e che dovevano andare in Alto Adige via Ulrico – Silvano – Turiddu “Canaglie, canaglie, canaglie, troppo canaglie [...] la legge proibisce di ammazzare le canaglie, i traditori di tutti”⁷⁶, e Duca se ne frega di capire la legge, sa solo che di queste cose troppo generali, troppo vicine a un giudizio negativo sulla società e sull'Uomo con la U maiuscola, sono pericolose. Lui vuole occuparsi solo dei cadaveri del canale: vuole occuparsi di Ulrico Brambilla, ma deve trovarlo. Grazie al consiglio ancora una volta di Livia, il mezzo è continuare ad aspettare che qualcuno venga a prendere la valigia. Si presenta un'altra donna, molto provocante ma volgare, volgarissima. Altro interrogatorio, stavolta violento sulla

75 Ivi., p.114-115

76 Ivi., p.124

“preda” meno accondiscendente, ma l’obiettivo è raggiunto, lei porterà Duca e Mascaranti da Ulrico, svelando l’animo marcio che lei come i suoi complici, che erano ben peggio del macellaio, avevano, tradendo tutti pur di avere qualcosa in cambio – torna il tema della corruzione generale, della fragilità del sistema morale e del Bene.

Il capitolo otto è uno stacco dalla cucina di Duca dove si sta compiendo l’interrogatorio e dove la narrazione riprenderà nel capitolo nove. Uno stacco poco piacevole e di una crudeltà disumana. Ulrico è nella sua macelleria a Cà Tarino, con un uomo, un bisonte molto alto, molto grosso – tanto che la sigaretta *king size* pareva una *baby size* -, vestito molto bene, ma il macellaio è ridotto molto male. L’uomo lo sta massacrando per sapere come ha fatto a uccidere Turiddu Sompiani ma soprattutto, dove sono il carico che lui portava, duecento bustine di M6 – traffico d’armi e droga, l’accoppiata più classica degli interessi criminosi in tutti i romanzi gialli. Di fronte al silenzio di Ulrico – che poi si scopre essere innocente, perché tra le varie colpe di questa vicenda, su questo fatto si scoprirà non c’entrare – inizia la sequenza del segaossa: il macellaio viene fatto letteralmente a pezzi. Nel mentre, Duca, Mascaranti e la volgarissima arrivano alla macelleria del fu Ulrico Brambilla.

La sequenza dei fatti della parte terza è l’epilogo della vicenda con un finale a sorpresa. Seguendo lo schema dell’accumulo della tensione proprio dei romanzi gialli, classici e moderni, queste pagine dovrebbero costituire l’apice e lo scarico della tensione emotiva. Scerbanenco rispetta i canoni, ma li applica a modo suo. Il periodo a corredo di questa terza sezione è: Indossava perfino un bel maglione fatto da lei, glielo aveva visto sferruzzare e crescere giorno per giorno tra le mani, con una specie di asola nel bordo basso, in cui nascondeva le due capsule di cianuro per suicidarsi istantaneamente⁷⁷. L’azione nella macelleria è concitata, ma Duca e Mascaranti hanno la meglio sul bisonte al secolo Claudio Valtraga, e a stento trattengono il vomito davanti a quello che era il corpo di Ulrico. Da notare la reazione di Duca davanti a questa violazione della carne umana. Pur trattandosi del ricercato, che innocente non era e anzi una certa idea delle pene che avrebbe meritato, il lettore se l’è fatta durante tutto il romanzo, il protagonista

⁷⁷ Ivi., p.159

non riesce a trattenere la rabbia e la violenza – ancora, per l’ennesima volta, ci troviamo nel circolo della violenza che si reitera tra colpevole e detective:

Mi dispiace, pensò Duca come parlasse a Carrua, o alla Dea della Giustizia, non avevo molta scelta. O faceva così, o entro due secondi sarebbe stato messo anche lui contro la segaosso⁷⁸

Come nella giungla, dove la lotta è tra la vita e la morte, come tra bestie. Che uomo è questo? Quale divinità può giustificare questa denigrazione dell’essere umano? Scerbanenco non dà spiegazioni, fa solo sì che in qualche modo il protagonista abbia la meglio, perché tra tutti è quello che almeno qualche principio morale ce l’ha, non è un traditore di tutti. L’interrogatorio a Claudio pare concludere la vicenda. Viene alla luce la portata dell’organizzazione criminale scoperta da Duca, la “più grande del Settentrione” e quasi ogni dettaglio pare avere spiegazione, ma erano affari della polizia.

Non proprio. Nel quarto capitolo ritorna l’americana del primo episodio, e il lettore ha un lampo improvviso: sa che è stata lei a commettere il primo duplice omicidio. Nessuno l’aveva più chiamata in gioco per tutto il libro, ed era finita nel dimenticatoio. Ma lei per qualche ragione era tornata a confessare. Da Phoenix a Milano per costituirsi. Susanna Paany, ventinove anni, aveva ucciso Turiddu Sompiani e Adele Terrini perché “lui ha fatto arrestare mio padre, e la sua amica lo ha torturato e ucciso”⁷⁹. La freddezza e la razionalità di questa spiegazione spiazza i presenti, ma è in linea con la legge della giungla emersa da tutta la sporca vicenda. Solo che l’accostamento Susanna Paany-Claudio Valtraga stona: non è possibile che siano della stessa pasta. Il racconto di Susanna è preciso e puntuale, così come l’azione della ragazza non manca di coerenza con i propri principi. Con un lungo flashback viene raccontata la vicenda del capitano Anthony Paany, e di come arrivò alla morte a causa di Sompiani-Terrini, traditori del soldato americano. Ma la cosa che fa sbigottire di Susanna Paany è che si incastra da sola, tirando fuori la prova di aver effettivamente visto per ultima Turiddu Sompiani: è lei che ha la M6.

78 Ivi., pp.164-165

79 Ivi., p. 184

Non ti piace che esistano persone così, come lei? Vorresti che fossero tutti come Sompiani, come Claudio Valtraga? [...] Preferisci lei, Susanna Paany, che puoi stimare, o preferisci la vedova nera di Melegnano che soffoca i suoi bambini appena nati?⁸⁰

Gli schemi della narrazione con questo finale saltano quasi tutti, il castello di giudizio morale che è stato messo insieme pian piano, con ogni personaggio, ogni azione, ogni elemento della trama, sembra un'intera presa in giro. A cosa serve combattere il marcio, se poi l'unica spiegazione può avvenire da altrove, dall'America? Scerbanenco fa arrivare da lontano quella Dea della Giustizia invocata da Duca, ma è una Dea che parla lo stesso linguaggio degli uomini. La differenza è che è detentrica di una morale vera, lei. Ed è una morale costruita attorno alla vendetta, perché riprendersi la giustizia rubata da altri è una cosa da fare, anche se la povera, debole legge umana, non lo permette. Dopo un falso allentamento della tensione emotiva, ecco che quindi la detection si compie anche per TT. Scerbanenco la personalizza al massimo, dando un doppio finale perché uno solo non bastava. Perché quando tutti sono traditori di tutti, è troppo il male da estirpare, e da solo Duca Lamberti non è capace di farlo.

80 Ivi., p.221

3 – *I ragazzi del massacro*

Terzo libro della quadrilogia, questo romanzo uscì, sempre per Garzanti, nel 1968. Dopo VP e TT, susseguitisi nel giro di un anno, il 1966, Scerbanenco rallenta il ritmo della produzione per ripresentarsi al pubblico con i due romanzi più cupi e crudeli della quadrilogia: *I ragazzi del massacro* e *I milanesi ammazzano al sabato*, di un anno successivo. Avendo maturato le tematiche della legittimazione della violenza, dell'inevitabilità del comportamento criminoso e dell'accanimento sull'innocente fino alla profanazione dell'incorrotto corporale, l'autore propone due storie di straordinaria cattiveria sul corpo femminile. RM è tra i due il più spiazzante, per il fatto che la violenza viene perpetrata da "ragazzi di vita di pasoliniana memoria"⁸¹, e apre quindi tutta una serie di interrogatori sia in Duca sia nel lettore su cosa voglia dire nascere e crescere in una città come Milano, che si conferma essere la protagonista indiscussa dei gialli di Scerbanenco. In particolare, questo romanzo approfondisce il tema dell'incompatibilità tra le varie classi sociali milanesi, un'incomprensione strutturale che le porta a essere ermetiche l'una all'altra – e di fatto Duca non riesce a capire la dinamica dell'omicidio e del movente finché l'indagine non lo porta davanti all'evidenza dei fatti. Questo sbigottimento di Duca, che cresce man mano che incontra i vari ragazzi e loro conoscenti, è provocato nel lettore fin dall'inizio, nella descrizione del delitto stesso. Il capitolo primo inizia evidenziando questa distanza umana e sociale tra i ragazzi e la maestrina:

La signorina Matilde Crescenzaghi fu Michele e Ada Pirelli, nubile, insegnava alla scuola serale Andrea e Maria Fustagni a una classe mista di ragazzi dai tredici ai vent'anni, la maggior parte dei quali erano stati in riformatorio, o avevano il padre alcolizzato o la madre dedita al meretricio, vi erano diversi tubercolosi e alcuni ereditari. Meglio sarebbe stato che la classe fosse stata tenuta da un sergente maggiore della legione straniera, e non da lei, fragile, delicata signorina della piccola borghesia dell'alta Italia⁸².

81 H. H. Caimi, *I ragazzi del massacro di Giorgio Scerbanenco*, www.progettobabele.it.

82 G. Scerbanenco, *I ragazzi del massacro*, Milano, Garzanti, 1994, p. 7

Questo corsivo introduttivo, anche per il fatto di essere enunciato da un narratore esterno, ricorda l'articolo di giornale, chiara rimanenza dello Scerbanenco giornalista. L'identificazione precisa della maestra, della quale vengono citati anche i genitori, pare quasi un epitaffio, infatti la narrazione inizia con un "È morta cinque minuti fa"⁸³. Ma la descrizione del cadavere, pur rimandando a quella di Alberta Radelli di VP, è evidentemente evoluta in senso più patetico e realistico. Pur mantenendo l'attenzione ai dettagli – come la descrizione dell'abito – Scerbanenco non risparmia il realismo crudele di quel corpo morto, che Duca Lamberti – ex medico – guarda restituendo al lettore dettagli tecnici che sottolineano la barbarie inflitta alla giovane:

lei stava in un antiquato, patetico baby doll giallo, già stecchita, il viso alterato da una smorfia di sofferenza e dall'ematoma sotto l'occhio destro [...] tutto il torace rigonfio, arrotondato a botte per l'ingessatura, fatta in fretta, tanto per arginare lo strazio di tutte quelle costole rotte, erano tante, se non tutte...⁸⁴

Non è una bella ragazza, ma nemmeno brutta: è solamente un corpo, un misero corpo lacerato dalla violenza. Scerbanenco è progredito, e si vede già in queste primissime righe del romanzo, nella tematica del corpo come oggetto. Quel cadavere rappresenta il culmine della mancanza di rispetto per l'umano, a partire dal "ciuffo di capelli che bestialmente le avevano strappato"⁸⁵ fino alle costole rotte, ma al lettore non è chiesta compassione – non ci sono parole di tenerezza verso quel corpo, il suo baby doll è patetico, lei "è già stecchita" -, al lettore è solamente chiesto di stare lì davanti con Duca, e a chiedersi in nome di cosa o di chi un uomo può agire in quel modo su un altro uomo.

Il racconto procede con l'ispezione da parte di Duca e dell'agente Mascaranti – affiancatogli già in TT dal commissario Carrua – dell'aula del massacro. La meticolosità nell'osservazione di ogni dettaglio applicata da Duca restituisce al lettore il quadro d'insieme di quel luogo, dove tutto rimanda alla sfera sessuale. Gli slip della maestra e il reggiseno, il reggicalze e la calza appesa tra i banchi, i nomi fallici

83 Ivi, p. 9

84 Ibidem

85 Ibidem

scarabocchiati alla lavagna attorno a un “ingenuo, gentile: IRELAND”⁸⁶ sono tutti elementi la cui carrellata serve a Scerbanenco a dare i connotanti dell’ambiente nel quale si trova il protagonista, e a sottolineare la bestialità del comportamento degli assassini. A sottolinearlo è la vecchina, custode della scuola, che interrogata da Duca restituisce la prima constatazione della contraddizione sociale che Duca si troverà ad affrontare:

[...]non sono mica ragazzi che hanno voglia di studiare, aspettano solo le dieci e mezza per fare porcherie, e allora vengono qui presto per trovarsi tutti insieme e combinare le loro porcherie. Io ho avvertito due volte il commissario che non mi piacevano questi ragazzi, ma è venuto un agente e sa cosa mi ha detto? “Io per conto mio li butterei tutti nel cesso e tirerei la catena, ma la legge dice che bisogna istruirli [...] finché non ammazzano stanno qui e studiano, la legge dice così”⁸⁷

Adesso che la maestrina è morta, “che hanno ammazzato”, a scuola non ci vanno più. Ma quello che la vecchina pur nella sua semplicità di ragionamento esprime a Duca risulta essere agli occhi del protagonista il vero problema: il fatto che non esiste un regolamento nel quale la gente – intesa in senso lato, a tutti i livelli sociali - si riconosce: la legge è lontana dalla realtà, per questo succedono cose che agli occhi di tutti sono contraddittorie anche se sono legali.

È notte. La vicenda si sposta in questura dove si trova Duca immerso nei fascicoli di tutti i ragazzi della classe serale e nelle foto del corpo lacerato della maestrina. Eppure l’azione principale avviene “in parallelo” alla scena che ritrae il protagonista immerso nell’indagine. Attraverso una serie di telefonate, entrano in scena Lorenza, la sorella di Duca, e Livia Ussaro, che in RM ritroviamo compagna ufficiale del protagonista – lo si capisce perché si chiamano a vicenda “cara” e “caro”. Siamo più o meno allo stesso punto nel quale entrano in scena entrambe in TT, e Lorenza in VP, cioè quando l’indagine è avviata ma è ancora alle battute iniziali. La funzione dell’inserimento dei personaggi femminili che costituiscono la “casa” di Duca – in senso affettivo – è duplice: da un lato, l’autore vuole esplicitare che il protagonista non vive in Questura, ma ha un luogo altro in cui potersi rifugiare nel caso ne senta mai la necessità, sia a

86 Ivi, pag. 17

87 Ivi., pag. 20

livello fisico ma anche psicologico. La seconda è che proprio rispetto a tutto il marcio che potrà incontrare – e dato l’incipit, il lettore si aspetta che sarà molto – esiste un’alternativa, rappresentata da una dimensione domestica quasi ideale che esorcizza il Male e “purifica” dal lercio del mondo. L’elemento che però Scerbanenco introduce rispetto a VP e TT è che in RM il Male riesce a penetrare in quella dimensione che poteva apparire incontaminata e fa emergere l’impotenza di Duca di fronte ai fatti, la pochezza e l’insufficienza del suo impegno a far sì che tutto vada bene. Mentre Duca consulta i fascicoli dell’indagine, Lorenza gli telefona perché la figlia Sara ha la febbre molto alta. Lei lo supplica di andare da loro, lui gli manda prima Livia con delle medicine, poi un amico pediatra. Lui però non ci va, non ci può andare perché deve finire il suo lavoro, la sua “sporca pratica”⁸⁸ come la definisce Livia. Duca così mostra tutta la contraddizione che lo caratterizza come personaggio e che Scerbanenco tiene a far emergere fin dall’inizio, cioè da una parte l’impegno che sente su se stesso di farsi carico di ogni situazione di dolore, dall’altra però l’obbligo morale che sente verso la posizione in cui si trova, ammesso che esista una morale universale (ma questo interrogativo, latente in tutta l’opera di Scerbanenco, non troverà alla fine risposta).

Inizia l’indagine, l’Autore elenca gli alunni citando età, nome e cognome, qualche nota che li distingue, frutto del lavoro di Mascaranti. Inizia con Carletto Attoso, tredici anni, padre alcolizzato, tubercoloso, una lunga sequenza che continuerà nel secondo capitolo e descriverà quasi tutti gli interrogatori agli undici ragazzi. A introduzione di questo capitolo l’autore continua con il metodo dell’inciso già sperimentato in TT:

In un interrogatorio, quello che perde regolarmente è l’interrogante, perché – a meno che non si adoperi la forza fisica – l’interrogato cammina placido sulle bugie e invenzioni e la legge non può fargli nulla.⁸⁹

Il capitolo quindi è uno straordinario saggio del metodo dell’interrogatorio così come Scerbanenco se lo immaginava o piuttosto così come aveva imparato a fare probabilmente grazie alla conoscenza del metodo dei detective americani. Il protagonista si abbassa a livello degli interrogati, i quali perdono ai suoi occhi la

88 Ivi., p.27

89 Ivi., p. 35

scusante che può derivare dall'età, venendo quindi trattati come dei mascalzoni di prim'ordine – d'altronde il corpo della maestra parla chiaro. Così la modalità di Duca si inasprisce: apre la finestra e lascia entrare il gelo, oppure la chiude e sparge la stanza del liquore, anice lattiscente, sotto l'effetto del quale i ragazzi avevano compiuto il massacro la notte prima. I dialoghi sono serrati, e di fronte al reiterarsi dell'“io non ho fatto niente” proclamato da tutti, Duca comincia a spazientirsi. Fino all'interrogatorio con Fiorello Grassi, additato dai compagni come colui che aveva portato la bottiglia di alcool in aula. Di fatto però il ragazzo risulta subito essere una vittima dei compagni perché non è come tutti gli altri – quell'aria da torello era soltanto fittizia, c'era qualcosa di troppo morbido nella voce, nei gesti, nelle mani, nelle espressioni ⁹⁰ - e quindi non può aver agito a livello sessuale sulla maestra. Il tema dell'omosessualità torna dopo VP stavolta per scagionare invece che incolpare. Pur mantenendo agli occhi dell'autore quell'accezione di anormalità rispetto all'utilizzo del corpo – lo chiama pur sempre invertito⁹¹, per sottolineare che non è normale -, e quindi quasi come una profanazione dello stesso, in questo caso raddoppia la colpa del ragazzo rispetto all'umanità ma azzerava quella di fronte all'omicidio. Proprio sulla sensibilità di Fiorello Duca conta di fare perno per avere informazioni utili rispetto alla vicenda che, dopo gli interrogatori, pare chiarirsi almeno su un punto, cioè che qualcuno abbia istruito e comandato i ragazzi a commettere lo stupro e l'omicidio.

Il secondo capitolo si chiude con uno stop a narrativo delle indagini in cambio di una carica patetica di crescente intensità. La piccola Sara, dopo una notte di febbre, per l'aggravarsi della situazione, muore. A poco sono servite quindi le telefonate di Duca, l'intervento dell'amico pediatra. Di fronte alla morte, che è il Male che si insinua anche laddove non era fino ad allora arrivato, e tra tutti colpisce la bambina innocente, Duca non sa far altro che bloccarsi, attonito. Ci impiega non più di un quarto d'ora ad andare all'ospedale, baciare la morticina e la sorella, per poi scappare in questura dove Fiorello chiedeva di poter parlare con lui. Al lettore tutto ciò stona, perché non ha senso il comportamento del protagonista, così poco umano. Ma ecco intervenire Livia, a riportare la comprensione dei gesti di Duca, che si rivela in realtà essere più umano

90 Ivi., p.56

91 Ivi, p. 65

degli altri perché è incapace di stare di fronte al dolore della morte, come chiunque altro:

Lei lo fissò coi suoi occhi freddi eppure commossi, col suo viso così intenso e così disseminato di segni e tagli. “Va’ pure, penso io a Lorenza”, alzò lentamente la mano e gli sfiorò la guancia, tutta pungente di barba. “Non ti preoccupare, farò io tutto quello che c’è da fare”.⁹²

Livia si conferma essere il perno della stabilità emotiva del protagonista, e spina dorsale della capacità di stare al mondo di fronte alle circostanze che Duca da solo non avrebbe. Con queste frasi, lei aiuta Duca a non sentirsi in torto a seguire le indagini invece di prendersi cura della propria famiglia senza colpevolizzarlo, perché capisce che è quello ciò di cui lui necessita, non di sentirsi ancora più colpevole per non essersi fatto vivo nella notte. A livello della trama, questo episodio è fondamentale sia per contestualizzare Duca come un uomo normale che oltre all’indagine ha una vita privata, sia perché è un’anticipazione della modalità con la quale il lettore dovrà stare di fronte al Male, come a dire: se riesci a stare di fronte a questo, puoi reggere tutto. E questo tutto sarà molto nel proseguire del racconto.

Fiorello – che Scerbanenco non manca mai di descrivere con aggettivi del tipo “anormale”, “invertito” - confessa a Duca che il mandante dell’omicidio e organizzatore di tutto è una donna. La spiegazione del perché Duca crede all’ammissione del ragazzo a dispetto dell’incredulità di Carrua, ha radici nell’etimologia della parola isteria, e la spiegazione è la dimostrazione dell’acume alla Sherlock Holmes che Scerbanenco fa raggiungere a Duca in alcuni momenti chiave del romanzo:

“Perché sei sicuro che sia una donna?”[...] “Dall’isteria disordinata, irrazionale del delitto [...] se tu, uomo non isterico, odii una persona e vuoi ucciderla, non fai altro che andare da questa persona e spararle. Fai una cosa vietata dalla legge, ma fai una cosa razionale: odii e di conseguenza spari. Ma una donna isterica no [...] lei vuole una morte torturante e teatrale [...] Viene dal greco *ystérikos*, e dal sanscrito *ustera*, che indica una parte profondamente femminile.”⁹³

92 Ivi., p.76

93 Ivi., p.81-82

Questa razionalità del pensiero di Duca non lascia dubbi sulla correttezza della deduzione del protagonista. Certamente spiegabile con la molta esperienza dell'autore con l'intimità femminile, fatta negli anni in cui riceveva moltissime lettere anche molto personali, delle lettrici di «Novella», «Bella» e «Annabella», è emblematico il fatto che la femminilità, nel momento in cui diventa colpevole – ben diversa dalla femminilità incarnata da Livia Ussaro e da Lorenza - è considerata da Scerbanenco come qualcosa di non ordinato, di storto rispetto al verso normale del mondo: così gli omosessuali sono invertiti, le donne sono isteriche. Ottenuto il permesso di farsi accompagnare nell'indagine da Livia, Duca inizia la ricerca della donna in questione, ma Scerbanenco introduce un altro spaccato di vita domestica prima dell'inizio dell'azione, ancora con la funzione di ricaricare le batterie al protagonista, dandogli un rifornimento di emozioni e sensazioni familiari. Questa volta non sono sentimenti sereni: Sara è stata sepolta da un paio di giorni, Lorenza e Livia sono intente a piegare i vestitini della bambina. Tutto quello che può fare Duca è stare e guardare la scena, immobile.

Inizia l'azione. Dopo aver dotato Livia di una pistola Beretta – esattamente per lo stesso motivo per il quale in *TT Carrua* ha insistito che lui, Duca, ne portasse una – i due si dirigono verso i margini della città, iniziando un percorso di conoscenze tra i protagonisti delle vite dei ragazzi del massacro. Per primo il padre di Federico dell'Angeletto, diciott'anni, prealcolizzato. L'abitazione si trova in un quartiere di Milano, e Scerbanenco non risparmia nella descrizione di un ambiente ai margini, dal “portone odoroso di cantina”⁹⁴ alle case che “cadevano quasi da sole”⁹⁵, perché “era una vecchia e povera Milano, ma genuina, c'erano perfino due «trani», autentiche osterie che non avevano fatto nulla per tramutarsi in bar”⁹⁶. L'uomo si dimostra distante dal figlio, che “veniva, mangiava, rubava un po' di soldi o di roba da vendere e se ne andava”⁹⁷, emblema di un rapporto inesistente. Tramite il tabaccaio, Duca e Livia arrivano a Luisella, un'amica di Federico, tramite la quale comincia a delinearsi la

94 Ivi., p. 91

95 Ibidem

96 Ibidem

97 Ivi., p.94

figura di una donna, conoscenza comune dei ragazzi, presentata da uno di loro, Ettore Ellusic, come la zia di Sarajevo o la professoressa, ufficialmente traduttrice dal serbo all'italiano. Figura che si rivela essere sinistra, faceva all'amore con Ettore in un modo tale da rimanere vergine – si reitera il tema di TT della consumazione dell'atto carnale al quale si somma la tensione a non volersi corrompere con la penetrazione -, e per questo riforniva Ettore di molti soldi. Purtroppo anche l'interrogatorio della zia di Sarajevo si rivela quasi inutile. Confermando la natura del rapporto tra la donna e Ettore, sessuale, a pagamento, l'unica informazione utile è che c'era una donna “che non era veramente una donna”⁹⁸ (ancora, tema dell'omosessualità colpevole), che riforniva i ragazzi di droga. Segue il dialogo con Alberta Romani, una delle assistenti sociali dei ragazzi. Totalmente diversa dalla zia di Sarajevo, la donna appare una fortezza inespugnabile, quasi fiera del lavoro compiuto per aver selezionato i peggiori ragazzi da salvare con il percorso scolastico, perché in loro vede quello che gli altri non vedono:

Lei non conosce questi ragazzi, non conosce quello che hanno dentro [...] quello che vorrebbero essere. La polizia non s'interessa di queste cose [...] loro mi hanno detto quello che avevano veramente dentro, e quel ragazzo mi ha detto: “Signora, io voglio imparare a scrivere le parole delle canzoni, sa, mi vengono ogni tanto in mente molte parole, mi piacerebbe fare questo lavoro [...]”⁹⁹

Uno sguardo diverso che il lettore non può considerare colpevole, e Scerbanenco ne è consapevole. Quale può essere la colpa se è l'ambiente in cui si vive a portare a un certo comportamento? Ancora, la domanda insita in questo dialogo è perché esista questa sproporzione tra quello che ognuno è e quello che ognuno diventa. In questo senso, procedendo con il dialogo con Alberta, emerge la divergenza che la donna ha dentro di se tra i desideri che aveva da bambina e quello che poi ha fatto nella vita. Dal desiderio di diventare medico bloccato dal padre al diploma di magistero fino all'esperienza presso un collegio criminale a Berlino Ovest negli anni della guerra fredda. Entra in gioco tramite il racconto un'altra figura che appare subito dubbia: la sorella, ostetrica, rifiutata dal collegio sopracitato perché lesbica. La donna si rivela così essere l'elemento di svolta per l'indagine: aveva aiutato la sorella di uno dei ragazzi della

98 Ivi., p.104

99 Ivi., p.109

scuola serale ad abortire, e quest'ultimo aveva cominciata a ricattarla minacciando di denunciarla per procurato aborto, necessitando di soldi per acquistare la droga dalla quale il ragazzo dipendeva.

Lei era una prostituta veterana che riconosceva i poliziotti anche da trenta metri d'altezza, e lui era un magro ragazzo di quattordici anni troppo cretino per vivere.¹⁰⁰

Con questo periodo è introdotto il capitolo quarto, secondo la modalità di Scerbanenco, di anticipare uno o più frasi che del capitolo sono emblematiche, per far entrare il lettore in un ordine d'idee funzionale a quello che sta per leggere. La narrazione riprende con una serata a casa Lamberti, dove Duca, Livia e Carrua si ripropongono di far compagnia a Lorenza. Lì li raggiunge la telefonata dal penitenziario per minorenni Beccaria, Fiorello Grassi – l'invertito – si è suicidato: il suicidio come estremo atto di violenza sul corpo è frequente nei gialli di Scerbanenco, ma l'autore non lo riveste di una carica liberatoria e redentrice. Serve solo a reiterare la colpa in eterno, perché la morte non redime, tanto più se avviene attraverso un atto di violenza. Quando interroga di nuovo i ragazzi – sette, perché, morto uno, gli altri due maggiorenni erano nelle carceri per adulti – Carolino Marassi confessa a Duca che Fiorello li frequentava perché gli piaceva Federico (dell'Angeletto): “Erano Fidanziati”¹⁰¹. Per questa apertura del ragazzo, Duca ha un'idea, e chiede di poter prendere in custodia Carolino per qualche giorno, confidando che in un ambiente non ostile, sarebbe riuscito a farlo parlare. Al protagonista è chiaro che tutti i ragazzi sanno tutto, ma nessuno parla perché sono stati addestrati ad andare contro la legge. Questa manipolazione avviene per una qualche motivazione che agli occhi di quegli inesperti criminali deve valere la posta in gioco, la loro vita. A livello sociale, si fa sempre più chiaro il peso dell'ambiente nel quale i giovani sono cresciuti, nel quale la cosa più importante è giocare al flipper e alle carte, dove perfino provare dei sentimenti desta riso, tanto più se questi sentimenti sono “invertiti”.

100 Ivi., p.123

101 Ivi., p.135

Dopo aver guadagnato da Ernesta Romani – la sorella dell’assistente sociale – l’informazione che la figura che poteva aver guidato i ragazzi doveva aver qualcosa a che fare con la Svizzera (Paolino, fratello della sua protetta Beatrice e suo ricattatore aveva raccontato di un viaggio in Svizzera, e sulla scena del crimine c’era un franco svizzero), arriva la concessione dell’affido di uno dei ragazzi per qualche giorno. Il racconto di questo periodo è interessante sia come metodo d’indagine, sia come metodo educativo pedagogico, e allo stesso tempo mette in luce le contraddizioni insite nel ragazzo. La cura che Duca, Livia e Lorenza hanno per il ragazzo nel breve tempo di cinque giorni e mezzo confondono il poveretto. Nessun accenno all’indagine, solo cibo e vestiti nuovi, e molto riposo. Duca dal canto suo spera che infondendo fiducia in Carolino, qualcosa di buono da lui possa emergere, e non manca di metterlo alla prova. Prova che però fallisce: affidatogli il compito di comprare delle sigarette, e lasciato solo a compiere la commissione, il ragazzo ne approfitta per scappare – senza sapere e non intuendo che Mascaranti e altri agenti sono pronti a seguirlo. Il ragazzo si dimostra effettivamente sensibile e intelligente, più volte valuta se tornare indietro e fidarsi di Duca e della ragazza dal viso “toccato da tutti quei segni”¹⁰², ma la paura del riformatorio è più grande, perché “non ci si poteva mai fidare dei poliziotti”¹⁰³. La narrazione procede velocemente nel racconto dei fatti, senza soffermarsi troppo sul giudizio dei personaggi, offrendo invece la fotografia degli ambienti esterni ed interni nei quali Carolino si reca. La scena nell’appartamento di Marisella Domenici – dove il ragazzo si reca – è quasi un atto teatrale. Scerbanenco introduce con la descrizione della donna:

Forse non aveva neppure quarant’anni, ma ne dimostrava diversi di più, per il viso solcato da profonde rughe che il trucco non riusciva certo a livellare[...]. Le gambe, invece, che si vedevano fino a diversi centimetri sopra il ginocchio, per la cortissima gonna, erano belle e di tono giovanile nelle calze argento a striscioni che seguivano la sinuosità del polpaccio.¹⁰⁴

La figura che entra in scena è quindi connotata fin da subito da un’aura di affascinante perversione, una prostituta che si nasconde e si mostra allo stesso tempo, veterana del

102 Ivi., p.164

103 Ivi., p.165

104 Ivi., p.166

suo mestiere. Spiegando al ragazzo, dopo il racconto di quest'ultimo, che era chiaramente stato seguito dai poliziotti, Luisella elabora un piano di fuga per entrambi. Non c'è pietà però in quella donna, nemmeno per chi come Carolino affida a lei la guida della propria vita. Il capitolo si chiude con la sentenza di morte: "Cretino, pensò lei. Troppo cretino per vivere"¹⁰⁵, che si confonde con una stanchezza di vita che diventa energia solo quando sfocia in violenza e vendetta, che il lettore vede aumentare nella donna mentre con la pistola del defunto compagno Francolino, porta in un'auto Carolino fuori dalla città.

A che serve arrestare un mostro? A che serve punirlo? A che serve ucciderlo? E a che serve che viva?¹⁰⁶

Il capitolo quinto, che si apre con queste domande in crescita patetica ed emotiva fino a lasciare, come in uno spartito musicale, la battuta incompiuta in levare per aspettarsi qualcosa oltre, è l'epilogo della narrazione ma allo stesso tempo catalizza la maggior parte di giudizi che l'autore ha sulla vicenda che ha messo in scena. Livia e Duca aspettano Carolino, e vengono informati della fuga, peraltro già evidente – lo fanno giocando a scacchi, elemento che ritorna da VP come simbolo di intelligenza e ragionamento sulla realtà, non a caso proprio di Livia Ussaro; la donna si mostra seriamente delusa, Duca la riporta alla realtà dei fatti, cioè che Carolino "è un bravo ragazzo [...] non puoi capire cosa significa per un ragazzo come quello la libertà"¹⁰⁷. Scerbanenco attraverso il suo protagonista non lascia la possibilità che esista una condizione naturale di bontà assoluta, mettendo in discussione l'esistenza stessa del Bene. Il fatto che quello sia un bravo ragazzo non regge di fronte alle sue azioni, come neppure le azioni cancellano il fatto che qualcosa di buono in lui ci sia. Quella libertà di agire diventa la cosa più importante per gente come lui, venuta fuori da prigione, orfanotrofio, carcere: è la ricerca disperata della possibilità di essere sé stessi quando la realtà non te lo permette. Questo concetto calza perfettamente con l'esperienza di vita dell'autore, e conferma i ragazzi del massacro molto più vicini a lui di quanto sembri. Maria "Marisella" Domenici si rivela essere la madre di Ettore Domenici, uno dei

105 Ivi., p.173

106 Ivi., p.175

107 Ivi., p.178

ragazzi del massacro; il suo fascicolo come prostituta è presente nell'archivio della polizia. Duca intuisce una pista, la zia che si era occupata di Ettore, e parte per seguirla. Una scena di poche righe spezza l'azione: Duca sale in macchina, dà l'indirizzo a Livia appoggiandole la mano sul ginocchio e "ricordandosi di lei per un attimo"¹⁰⁸:

"Ti prego" lei disse. "Ti desidero troppo per sopportarlo. Da parecchi giorni. Ma tu, finché non sarai uscito da queste ricerche, non ti ricorderai di me"¹⁰⁹

Esiste quindi una dimensione affettiva e corporale nel rapporto tra il protagonista e la sua donna, o almeno dovrebbe esistere. Se l'affetto nasce in VP e in TT matura in parallelo all'indagine, si può intuire che il rapporto tra i due è molto di più che di amicizia. A partire dal fatto che troviamo Livia a vivere con Lorenza in ogni romanzo, e questo denota che Duca l'ha situata in un punto fermo della propria esistenza, fino alle descrizioni sempre affascinanti che Scerbanenco fa di lei agli occhi di lui, è evidente che i due si sono stretti in una dipendenza fisica e mentale. Tuttavia manca la dimensione corporale, o almeno così si intuisce, della quale è Duca l'incapace. Livia infatti è l'ideale di donna completa su tutti i fronti, e anche su quello sessuale lo è a pieno – basti pensare che a partire dal suo ingresso in VP, lei spiega con razionalità il suo esperimento di prostituzione dal quale non è uscita prostituta – pronta a mettere in gioco il proprio corpo senza smarrire la propria ragione. Il protagonista è reso dall'autore incapace di questo passaggio di maturità, e infatti mette sempre davanti a quel rapporto l'indagine, il filo del ragionamento che altrimenti andrebbe perduto. Ma la grandezza della quale è capace Livia, per Scerbanenco evidentemente l'ideale di donna, è quella di saper aspettare il suo uomo, accompagnandolo e assecondandolo.

L'interrogatorio della sorella di Maria Faluggi vedova Dominici, signora Faluggi vedova Novarca, tutrice di Ettore Dominici, spiega a Duca i punti oscuri della vicenda. La donna e il marito avevano usato il figlio di lei e un amico per contrabbando di stupefacenti dalla Svizzera, la maestra Matilde Crescenzaghi, appreso il motivo dell'assenza del ragazzo da scuola per due settimane, denuncia il fatto alla polizia. I signori Dominici vengono arrestati e l'uomo muore in carcere, da qui scatta la vendetta

¹⁰⁸ Ivi., p.185

¹⁰⁹ Ibidem

della moglie sulla maestrina. L'autore spiega tutti questi fatti mostrando come il movente dell'omicidio sia razionalmente sostenuto da un meccanismo di azione e reazione, dettato da un malsano impulso di vendetta nel dolore, che sfocia in un atto criminale perché in linea con la personalità della donna – prostituta, avvezza al crimine – che domina su quella dei ragazzi.

La questione si fa ben presto grave agli occhi di Duca e Livia: nell'appartamento vuoto non c'è traccia né della prostituta né di Carolino. Il protagonista passa così una serata con Livia al cinema e poi in una stanza d'albergo, ma la sua mente non si trova in quei luoghi con la sua donna. Pare ben presto chiaro che il ragazzo è in pericolo, perché le prostitute – Duca lo sa per esperienza – sono vendicative, e Marisella lo è stata con la maestrina Matilde quindi perché non dovrebbe esserlo con Carolino? La lunga notte insonne di Duca, al fianco di una sensuale Livia, che nello spogliarsi perde la rivoltella nascosta come lui aveva ordinato nel reggicalze, ricorda quella dell'*Innominato dei Promessi Sposi*. Ma non c'è una processione di fedeli che, seguendo la croce, rende il protagonista consapevole della Provvidenza sul destino umano. Rimane invece l'attesa, una sospensione ben architettata per il destino di Carolino. Il narratore quindi si sposta a descrivere una baracca di legno, *ENEL – Elettrodotto Magentino – settore 44 – Vietato l'ingresso ai non addetti ai lavori – attenzione ai tralicci – pericolo di morte*¹¹⁰. In quel luogo si trovano Carolino e Marisella, e il tentativo di vendetta della donna cerca di compiersi con l'omicidio, ma il ragazzo – pur ferito – riesce a difendersi. La colluttazione mette in risalto l'isteria della donna, “lei gridava, la lingua di fuori: “Brutta cimice, brutta cimice!”¹¹¹. Ma è una energia scomposta, non bene indirizzata verso un obiettivo ma che si disperde tutto attorno in gesti convulsi. E infatti Carolino riesce a stendere la donna con una ginocchiata e a darsi alla fuga.

L'epilogo è tutto a favore dei buoni. Il ragazzo riesce a raggiungere la casa di Duca, dove viene soccorso. Qualche giorno dopo dal letto dell'ospedale dove si stava riprendendo, racconta a Duca e a Carrua gli aspetti della vicenda che ancora erano oscuri, cioè chi avesse ucciso Matilde Crescenzaghi e come avesse fatto Marisella a

110 Ivi., p.205

111 Ivi., p.207

convincere undici ragazzi ad agire in maniera tanto coordinata. La risposta è shockante: la donna era nell'aula. "C'era con un vecchio paltò blu, in quella sera di nebbia densa"¹¹², e aveva iniziato a colpire la maestrina, a spogliarla e ferirla, iniziando il giro della bottiglia di anice lattiscente con dentro degli eccitanti per acuire la percezione della realtà dei ragazzi e spingerli alla violenza sessuale. Perfino Fiorello, l'invertito della classe, bevve, e perfino Carolino, il meno marcio. Scerbanenco descrive tutta la scena con un sangue freddo e una durezza incredibili, per i quali qualche rimando può esserci nella scena del segaossi in TT, ma che per compiutezza non hanno precedenti, terminando con un agghiacciante periodo:

E fu lei, che prima di uscire dall'aula A insieme con i ragazzi, guardò i resti dell'essere umano di cui si era vendicata e che ancora sussultavano [...] : erano il suo trionfo, quei resti umani gementi senza voce e firmò il suo trionfo sferrando un bestiale calcio addosso a lei, maestra Matilde Crescenzaghi, nella zona pubica, provocando un'ulteriore emorragia che poi, dal punto di vista medico, aveva causato la morte che lei appunto voleva causare¹¹³.

I genitali e il sesso sono stati finalmente utilizzati come mezzi di violenza suprema, e per questo è anche un bene che prima, quando Duca e Livia ne hanno avuto l'occasione, Scerbanenco non li abbia fatti unire in quel senso. È come se quel campo semantico l'autore lo riservasse agli elementi di disordine e di Male che poi nel romanzo gli servono per rappresentare il crimine, e quindi i protagonisti moralmente corretti non possono entrare in quella sfera comportamentale. Di fronte alla rappresentazione di tanto sudiciume, Duca si conferma un personaggio che dal noir prende molti lati del suo comportamento. Come un Philip Marlowe, lui non vuole arrestare la donna, "voglio la morte di quella donna"¹¹⁴. Così di sé doveva pensare anche Marisella, nel tentativo di gettarsi addosso a un tir, sentendosi ormai perduta – il suicidio come colpa suprema, ricorre di nuovo come tema – ma la pochezza della donna si vede dal fatto che nemmeno questo gesto le riesce, e se la cava con due costole rotte. Le ultime righe mostrano un Duca confuso sul giudizio da dare - "poi sono corso verso l'ospedale sperando che fosse viva"¹¹⁵ - perché lui è in fondo un "buono", sa che la morte non è la

112 Ivi., p. 18

113 Ivi., p.227

114 Ivi., p.230

115 Ivi., p.237

soluzione, ma è attraverso la vita che può avvenire una punizione, qualunque essa sia, e lascia alla sua Livia-Minerva – come la chiama alla fine - il tentativo di spiegarglielo.

La conclusione di RM pone alla luce una chiara distinzione tra i personaggi positivi e negativi. Oltre a Duca, Livia, Lorenza, Carrua, ecc, Scerbanenco inserisce Carolino, non facendolo morire. Tra i ragazzi del massacro, anche Fiorello non avrebbe “colpa” a livello legale, ma il fatto di essere un “invertito” e il fatto che si suicida sono elementi che non lo fanno perdonare, agli occhi dell’autore. I ragazzi del massacro sono quindi un pezzo della società non marcio a priori, ma influenzato dall’ambiente circostante. La forza del branco si rivela essere la spinta pratica all’omicidio – infatti tutti i ragazzi si convincono l’un l’altro a compiere lo stupro e a bere il liquore – secondo la dinamica del bisogno di appartenenza e il terrore dell’esclusione, della diversità. Aspetti psicologici del comportamento adolescenziale sottolineati anche dall’assistente sociale Alberta Romani che non lasciano i ragazzi liberi di seguire le proprie inclinazioni. Questo giudizio di Scerbanenco è dunque dominato da un sentimento di ingiustizia profonda di fronte all’innocenza calpestata, che subito nelle prime pagine è rappresentato dalla morte della piccola Sara e che alla fine dal racconto di Carolino ritroviamo nei confronti dei ragazzi. Che esista un modo per trarre in scacco questa ingiustizia Scerbanenco non sa spiegarlo, e si vede dallo sbigottimento finale di Duca di fronte all’epilogo dei fatti: nemmeno un possibile Destino è onesto, se lascia viva la donna colpevole di tutto. Solo il finale rimando all’orizzonte mitico, che si realizza soprannominando Livia “Minerva”, l’Atena greca, dea della lotta giusta, pare dare un punto di luce a tutta la questione, ma in RM l’apertura finale rimane in sospeso.

4 – *I milanesi ammazzano al sabato*

L'ultimo romanzo della quadrilogia è dato alle stampe da Garzanti nel 1969, subito dopo RM. È evidente che molti dei temi principali – l'innocente colpito da un Male più grande di lui, il corpo profanato e massacrato, la società che determina un certo tipo di comportamento – lasciati in sospeso si reiterano in questo che è il più crudele e allo stesso tempo il capolavoro dei polizieschi di Scerbanenco. Oltre alle tematiche infatti, in MS vengono messi a punto tutti gli stratagemmi e le tecniche narrative che hanno caratterizzato gli altri romanzi della quadrilogia, confermando la nascita anche a livello formale di un modo di scrivere gialli inedito in Italia del quale Scerbanenco si fa capostipite. Anche la lingua utilizzata dall'autore si conferma essere un italiano moderno, pieno di termini della cultura di massa e debitore più che del lessico straniero di parole utilizzate correntemente dalla popolazione italiana e quindi parte del patrimonio linguistico della realtà concreta che l'autore descrive.

Veniamo all'analisi della trama. Anche in MS viene adottata la tecnica dei corsivi introduttori che l'editore sceglie per anticipare il capitolo riprendendo uno o più periodi salienti. In questo caso è subito posto all'attenzione del lettore uno dei giudizi più lucidi e spietati di Scerbanenco:

Con la civiltà di massa oggi viene fuori anche la criminalità di massa. Oggi la polizia non può più ricercare un singolo delinquente, indagare su un singolo caso, oggi si fanno dei rastrellamenti con le reti a strascico [...] si pesca in questo lutulento mare del crimine e della sozzeria e vengono fuori repellenti pesci piccoli e grossi, e si fa pulizia. Ma non c'era tempo di cercare una ragazza alta quasi due metri, del peso di un quintale, minorata di mente, scomparsa di casa, vanificata, in una sterminata Milano dove ogni giorno qualcuno scompare e non si ha la possibilità di trovarlo.¹¹⁶

116 G. Scerbanenco, *I milanesi ammazzano al sabato*, cit., pag. 7

La Milano che inghiotte nel suo turbinio di caos, un mare dove nuota una moltitudine di gentaglia evanescente e inafferrabile, è la protagonista indiscussa di questo ultimo, grande romanzo. Tanto che il titolo denota chiaramente che le persone che le appartengono hanno tutte, in piccolo, le caratteristiche della città della quale fanno parte. Anche Amanzio Berzaghi è un milanese. Il romanzo si apre con il dialogo tra Duca Lamberti e l'uomo, che per l'ennesima volta in cinque mesi si è recato in questura per denunciare la scomparsa della figlia. Le prime pagine sono quindi la descrizione della ragazza che mano a mano emerge dal dialogo tra i due, e disegnano il ritratto di una donna di ventotto anni, bellissima, enorme ma minorata mentale. Inutile sottolineare il paradosso che l'autore vuole creare inserendo come principale un personaggio dai tratti fisici così delineati. Enormità e allo stesso tempo piccolezza mentale, monumentalità della bellezza – amplificata come quella di Davide Auseri di VP, soprannominato il David per la sua perfezione fisica ed enorme – e allo stesso tempo depravazione. La perversione in questo caso sta nel fatto che Donatella – la ragazza – come confessa il padre a occhi bassi, “guardava gli uomini che passavano per strada e sorrideva [...] il dottore dice che è una malattia [...] e qualunque cosa le dice un uomo, lei dice di sì”¹¹⁷. Il povero vecchio, vedovo, devoto genitore di quella enorme donna, umile impiegato presso l'azienda di trasporti Gondrand – prima camionista, poi dopo un incidente, contabile - , descrive minuziosamente la propria monotona vita, dai minuti che ci impiega da casa all'ufficio, alle abitudini che aveva finché c'era Donatella a casa, perché con quella figlia c'era bisogno di attenzioni particolari. Scerbanenco è quasi snervante nella minuziosità del racconto, preciso e dettagliato, e desta nel lettore un senso di impazienza perché di fatto il romanzo non è ancora iniziato. Invece quello di cui non ci si rende conto è che immedesimandosi in Duca, che nell'impazienza comincia a intuire che qualcosa della vicenda merita la sua attenzione, il lettore si sta impersonificando nel protagonista, diventando partecipe della vicenda già nelle prime pagine. I fatti sono semplicemente così: nella normalità di una giornata qualunque, Donatella era scomparsa.

¹¹⁷Ivi., p.17

Dalla promessa di Duca di trovare la ragazza alla scoperta del cadavere passano cinque giorni ma solamente tre righe di testo. L'indagine da svolgere al più presto per evitare la tragedia, così infatti si è impostato il romanzo dopo i primi capitoli, è diventata di colpo una caccia all'assassino. Cosa vuol dire a livello di tecnica romanzesca? Significa che viene annientata la componente salvifica e più avventurosa della questione – e anche in qualche modo quella di *suspance* che generalmente termina con il ritrovamento della scomparsa e un lieto fine liberatorio – per diventare un racconto amaro, macchiato dalla colpa dell'omicidio. Allineandosi così agli altri romanzi della quadrilogia, MS perde la possibilità di essere un romanzo a lieto fine – che si nutre dell'entusiasmo della ricerca della ragazza scomparsa - per diventare una desolante descrizione di un mondo marcio nel quale l'investigatore può solo cercare di dare un tentativo di ordine apparente ma che sa di non poter cambiare. Il ritrovamento del cadavere è raccapricciante e ricorda quello di Alberta Radelli di VP:

La mattina prima sulla strada vecchia per Lodi, che era in fondo la storica via Emilia, verso le sette, [...] auto e camion, passando, avevano la sensazione di passare come attraverso un incendio, aspirando anche per un breve tratto il sentore, più o meno piacevole, di quel bruciamento di sterpi [...] “C'è una donna che brucia lì sotto, andate subito alla polizia...”¹¹⁸

Una statale, un contadino, un cadavere di donna. Tre elementi che ritornano, ma marcando la putrefazione del corpo umano, data dalla lacerazione dovuta dal fuoco. Come negli altri romanzi, Duca è sensibile alla bruttezza della morte e davanti ai cadaveri sembra non abituarsi mai, né da investigatore né da medico. Ma è su Amanzio Berzaghi che Scerbanenco carica il pathos più denso, offrendo una lettura che si rivelerà poi essere fondamentale per l'evoluzione del romanzo. Davanti al cadavere irriconoscibile se non per pochi dettagli, della figlia, il vecchio non si scompone, ma Duca riconosce che qualcosa in lui è cambiato. Temendo che si possa uccidere davanti a un dolore così forte, il protagonista tenta di somministrare dei medicinali che lo possano almeno intorpidire nel corpo e nella mente, ma la battuta del signor Berzaghi fa capire che è un altro il meccanismo innescato in lui alla vista dello scempio fatto su Donatella:

¹¹⁸Ivi., p. 43

Lei pensa che voglia uccidermi? [...] Voglio vivere fino al giorno in cui non avrete ritrovato l'assassino di mia figlia [...] e se lo ritroverete fra mille anni, io vivrò ancora mille anni, aspetterò mille anni a morire, a vedere in faccia quell'assassino¹¹⁹

Il capitolo secondo è tutto incentrato sull'indagine di Duca alla scoperta del mondo della prostituzione milanese. La tematica dello sfruttamento della componente fisica del proprio io nella sfera più intima – quella riguardante l'organo genitale femminile- è per l'autore talmente importante da farla diventare il cardine di questo suo romanzo. La mercificazione del corpo – e si è capito dagli altri tre romanzi della quadrilogia – è il punto più basso cui può arrivare l'essere umano, soprattutto nella sfera sessuale, ed è evidente nel corsivo introduttivo:

“Come ti chiami?”

“Mi chiamo negra prostituta”

“Perché ti butti via così?”

“E perché non dovrei farlo? È tutto una porcheria.”

“Forse non tutto.”

“Tutto. Anche tu, poliziotto. Vieni qui in questa casa di comodo come un giovanotto che gli scappa la voglia la mattina presto, e invece sei un questurino. È tutto sporco e diverso da quel che sembra.”¹²⁰

Salvatore Carasanto, ventidue anni, è il primo “pesce” che l'agente Mascaranti – presente anche in questo romanzo – porta da Duca. Il “super pappa”¹²¹, come lo soprannomina il protagonista, resiste poco all'interrogatorio, e mette subito Duca sulle tracce di un “terrone” conosciuto al Billie Joe, una pizzeria di basso livello – che Scerbanenco americanizza dando una sfumatura che connota la Milano degli anni '60 – che aveva effettivamente “smerciato” Donatella, e del quale a fatica viene restituito un identikit.

Finito l'interrogatorio entrano in scena per la prima volta in MS Livia e Lorenza. Così centrali in RM, in questo romanzo compaiono solamente adesso, a metà del secondo capitolo, e non lo fanno creando una dimensione familiare, nemmeno però Duca mostra di cercarle per ricaricare le batterie prima di iniziare a investigare, cosa che

119 Ivi., p. 52

120 Ivi., p. 53

121 Ivi., p. 59

invece ha fatto nelle indagini precedenti. È notte fonda, il protagonista rincasa e trova Livia in piedi, ad aspettarlo, a rimproverarlo perché Lorenza aveva telefonato da Cagliari dove si trovava con Carrua – la figura del commissario infatti non c'è in questa indagine, a dimostrazione che Scerbanenco sa che il suo detective è cresciuto e può agire da solo -, e lui sembra indifferente a questa notizia. L'abilità e la grandezza del personaggio di Livia sono però quelli di saper come trattare quell'uomo, che somatizza rabbia e dolore che la vita gli pone davanti. In un letto condiviso, troppo stretto per due, dove i corpi si abbracciano senza corrompersi sessualmente, lei riesce a fendere la cortecchia di lui, con parole dolci ma concrete: “Va bene, ti faccio da autista in questo particolare giro turistico”- Duca si è riproposto di fare il giro delle case d'appuntamento di tutta Milano -, la promessa di accompagnarlo, di stare al suo fianco ha una sola ragione “Aiutami, aiutami a vederti felice, ti prego.”¹²². Ancora una volta il ruolo di Livia è quello di intervenire per disinnescare i meccanismi della mente di Duca, incentrati sull'indagine e segnati dalle brutture viste. Come negli altri romanzi quindi, il protagonista si lascia voler bene, fino a ridere e dimenticare per una notte il “lavoro”. Ma in questo caso è la prima volta che lo riesce a fare, indice anche della maturazione affettiva avvenuta nel corso della quadrilogia.

La mattina seguente Duca riprende le indagini cominciando a visitare le case di compagnia grazie alle indicazioni di Salvatore. Dal dialogo con una prostituta nera emerge la figura di un certo omino “molto piccolo, grassetto, l'aria da Pierino vizioso”¹²³ che qualche tempo prima proprio a lei aveva chiesto informazioni su una prostituta enorme, della quale si era invaghito perché era una donna “diversa”¹²⁴. Un piccolo industriale della plastica con una gigantesca voglia sul collo, questa era la pista guadagnata da Duca dall'interrogatorio con Herero, la negra prostituta. Parallelamente l'indagine, Duca, dopo aver portato in albergo Livia ed Herero, cerca di assicurarsi che la sua informatrice non sparisca, per averla in caso di necessità. Dal racconto della donna, che pian piano si apre – complice anche una bottiglia di whisky – emerge una vita al limite del misero, tra prostituzione minorile e sfruttamento, fino alla

122 Ivi., p.77

123 Ivi., p. 85

124 Ibidem

sottomissione psicologica di fronte alla realtà e quindi l'accettazione del mestiere che altri avevano scelto per lei. La figura di Herero però rimane connotata da una certa stima da parte dell'autore, che nel crearla la rende accondiscendente alle richieste di Duca, che vuole che la donna telefoni a tutte le amiche per avere informazioni sui luoghi in cui era stata Donatella. Il capitolo si chiude con la ripresa del protagonista nel recupero degli affetti, in particolare quello della sorella. "Lorenza cara"¹²⁵ è l'inizio di una cartolina, ma rappresenta il tentativo di non lasciar perdere dei pezzi di sé stesso – in questo caso il suo nucleo d'origine e allo stesso tempo mostra l'umanità di Duca, a differenza dei colleghi dei romanzi polizieschi europei e americani, verso l'aspetto privato mostrano una certa allergia, o perché non hanno una dimensione familiare cui riferirsi, come Philip Marlowe, oppure perché è assolutamente marginale, come Poirot.

Donatella, chiusa nella sua stanza, chiamava papà con tutta la voce, facendo vibrare i vetri della finestra. L'anziano signore che era con lei si era rivestito in fretta, sotto choc di quelle urla disperate che sembravano feroci barriti di elefantessa impazzita: "Papà, papà, papà."¹²⁶

Il capitolo tre si apre con questa drammatica immagine, scena di uno degli ultimi giorni di vita di Donatella. L'indagine continua portando Duca sempre più all'interno del mondo della prostituzione organizzata. Grazie alla confessione dell'omino della plastica, Cavalier Salvaresi, trovato da Mascaranti, e ad Herero – che spiega come gli appuntamenti con prostitute "di classe" (o speciali, come Donatella) vengono organizzate con inviti volanti per non lasciar traccia - il protagonista riesce a risalire all'intermediario che aveva fatto incontrare il Cavalier e Donatella: *Donato de Vittorio – consulente legale*¹²⁷. Un nome fasullo che corrispondeva all'indirizzo di un palazzo demolito, la pista si rivela essere cieca. Nemmeno quello che hanno trovato Herero e Livia grazie alle telefonate dell'agenda della bantu è utile - un'amica prostituta da Assisi ha raccontato l'episodio di Donatella che grida papà, quello del corsivo di inizio capitolo. La corrispondenza del racconto della prostituta con l'indirizzo appena visitato da Duca fa crollare le speranze. In quel cumulo di macerie c'era la casa per appuntamenti dove era stata Donatella, ma nemmeno un nome o una pista concreta

125 Ivi., p. 97

126 Ivi., p. 99

127 Ivi., p. 107

sembravano indicare la strada per trovare gli organizzatori della tratta di donne che avevano rapito e presumibilmente ucciso l'enorme, bellissima minorata mentale.

Congedata Herero, il capitolo tre si chiude con un dialogo tra Duca e Livia, ancora una scena di intimità, ancora una scena che dimostra come i due personaggi si sono legati tra di loro in modo tale da dipendere l'uno dall'altra in una maniera tutta loro. Innanzitutto lo svolgimento avviene nella camera d'albergo, scenario privilegiato da Scerbanenco per far "avvicinare" i suoi protagonisti durante l'indagine – e forse tenerli lontani da casa è un modo per distanziare il marcio dal familiare -, in secondo luogo, il dialogo avviene con in mano due bicchieri di whisky, del quale Livia "ne aveva molto bisogno"¹²⁸ – bevanda che storicamente rappresenta l'indipendenza americana, elemento caratterizzante l'ambientazione dell'Italia del dopoguerra e i detective dei romanzi noir d'oltreoceano. Ad aleggiare tra i due la tentazione di mollare tutto, Duca sa che può farlo, dopotutto non è nemmeno un vero poliziotto... "Posso lasciare tutto in mano a Mascaranti, [...] Posso farlo?"¹²⁹. La domanda va ben oltre il compito che si è proposto, quello cioè della promessa fatta ad Amanzio Berzagli, e comprende tutta una serie di immagini e consapevolezze che fanno star male il protagonista, di povere donne e di pattumiere di sfruttatori. Duca non sa se vale la pena imbruttirsi per contrastare la bruttura che tanto non potrà essere spazzata via, e che rischia di imbruttire anche lui. In questa sensibilità e questa debolezza sta la grandezza del protagonista di Scerbanenco, che si toglie dal personaggio stereotipato del detective, sia classico che americano, per diventare un uomo in carne ed ossa. E ancora una volta a riprenderlo – a dare la spinta per l'azione che porterà poi alla conclusione dell'indagine, la sua donna, la "Minerva" - ritorna il soprannome dato alla fine di RM -, Livia Ussaro, con un ragionamento che non fa una piega:

"È appunto per vedere sempre meno di queste schifezze che devi continuare questo lavoro. Mascaranti non basta, occorri anche tu, occorrono anche molto altri, più siete contro questa schifezza più riuscirete a farla diminuire"¹³⁰

128 Ivi., p.115

129 Ivi., p.116

130 Ibidem

Da compito personale a compito sociale, Livia sposta il discorso su un piano più ampio delle motivazioni che si riusciva a dare Duca, che nel momento in cui si vede troppo piccolo per combattere tutto da solo, è tentato di lasciar perdere. Ma in un'ottica collettiva, cioè di impegno generale dei "giusti", o almeno di quelli che ci provano, il compito di Duca è ancora assolutamente importante e la sua azione necessaria.

I capitoli quattro, cinque e sei sono velocissime successioni che portano il romanzo a conclusione in un crescendo di intensità, sia investigativa sia emotiva, portando ad un epilogo tanto spiazzante quanto angosciante. La tecnica che Scerbanenco utilizza a livello narrativo ricorda per certi versi quella di TT, nel quale attraverso salti spazio temporali l'azione progredisce verso l'epilogo che risulta tanto più inevitabile quanto più aumenta la conoscenza dei fatti da parte del lettore a dispetto delle scoperte dell'investigatore, che arriva sulle cose dopo che sono state già capite o almeno intuite. La scena si apre con il ritorno del vecchio signor Berzaghi a casa, una casa dove la camera di Donatella è stata scrupolosamente svuotata, con la stessa meticolosità con la quale "da scrupoloso e pulito milanese, si tolse la giacca e fece una scrupolosa pulizia"¹³¹. La notte, l'uomo la passa leggendo una lettera che si è ritrovato sullo zerbino, il cui incipit lo lascia sconvolto: "Questi sono i nomi e gli indirizzi degli assassini di tua figlia..."¹³², e a seguire una lista di tre persone da lui in realtà conosciuti, soprattutto Michelone, il barista del bar dei suoi grappini, e gli altri due, altri clienti del bar, Concetta e Giarzone e Franco Baronia. È a casa della donna che Amanzio si dirige con gli occhi pieni dell'immagine della sua bambina "annerita, cotta, sul tavolo dell'obitorio". È la notte di venerdì.

Il quinto capitolo torna a seguire Duca e Livia nell'indagine, prima nel luogo del ritrovamento di Donatella, sulla provinciale da Milano a Lodi, poi a Lodi. Con loro Mascaranti e Salvatore – il pappa terrone – in direzione di un albergo dove una prostituta, durante i rastrellamenti guidati da Mascaranti, aveva ricordato di essersi recata con un tipo assomigliante a quello dell'identikit fornito dal pappa in sede del primo interrogatorio. La struttura si scopre essere gestita da un certo cugino il cui nome

131 Ivi., p.120

132 Ivi., p.122

l'autore fa coincidere in modo inquietante con il ricercato: Franco Baronia. L'albergatore racconta senza problemi le difficoltà con il cugino omonimo Franco Baronia, un delinquente che si appoggiava a lui per i suoi loschi affari, e senza indugio racconta anche della notte nella quale Donatella era stata portata lì, appunto da Franco e da altri due – Michelino e Concetta Giarzone: adesso anche Duca possiede i nomi e gli indirizzi che il lettore già conosce. Scerbanenco a questo punto dà le coordinate temporali, si tratta di sabato sera, un giorno dopo i fatti descritti nel capitolo quattro.

Il capitolo sei è di nuovo il racconto delle azioni di Amanzio Berzaghi, ma temporalmente l'autore fa un balzo in avanti, fino a sabato, alle dieci del mattino. “Guai a coloro che offendono un uomo mite”¹³³ è l'enunciato dal tono biblico con il quale Scerbanenco si fa profeta in un mondo le cui regole sono ormai saltate, nel quale bontà e innocenza non sono più condizioni sufficienti per preservare dal Male. Ma c'è anche una sorta di Giustizia superiore, questo vuol lasciar intuire Scerbanenco, che agisce nonostante tutto. La modalità è quella descritta in questo capitolo. Amanzio Berzaghi si presenta a casa di Concetta Giarzone, con un umile: “Scusi signora, non volevo disturbarla...”¹³⁴. La donna va nel panico, lo riconosce, cerca di giustificarsi, ma Scerbanenco non ha pietà, come per la Marisella di RM:

La donna, doveva avere oltre quarant'anni, intensamente vissuti [...]. Era una iena cui non piaceva essere presa in trappola, ed era anche una vecchia puttana che sapeva dove colpire gli uomini e con tutta la sua forza vibrò una ginocchiata nella parte virile di quell'uomo che la teneva stretta¹³⁵.

La colluttazione è descritta da Scerbanenco con un sangue freddo e una crudeltà, tali che a tratti ci si dimentica che sta avvenendo tra un vecchio e una donna, per i tratti animaleschi che hanno le figure che si avvinghiano e si colpiscono, aprendo ferite e facendo sgorgare sangue, saliva e sudore.

“Ti tiro fuori – [dalla vasca da bagno nella quale l'aveva immersa] – se mi dici perché l'avete ammazzata”.

133 Ivi., p.143

134 Ivi., p.145

135 Ivi., p.146

“Perché dava fastidio”¹³⁶.

Quel fastidio, movente dell'omicidio, è l'apice della crudeltà che Scerbanenco riesce a mettere in scena, e lo fa combinando diversi elementi che tutti insieme realizzano l'emblema della crudeltà umana. La donna è la vittima, è una donna gigantesca e bellissima ma minorata, quindi inabile a livello mentale di arrivare a concepire certe cose, come la vendetta, la resistenza, l'oltraggio ad altri esseri umani, tutto quello che sa fare è amare, e questa sua caratteristica è quella che la rende appetitosa per gli sfruttatori, ai quali però non sta bene il fatto che la donna avesse una dimensione familiare, il ricordo di una cameretta con i personaggi Disney – altra nota di americanità caratterizzante l'epoca - e un padre che la vestiva, alla quale, tornando con la mente, lei faceva perno per ribellarsi.

La seconda domanda di Amanzio, stavolta rivolta a Franco Baronia, nel frattempo sopraggiunto, è quella che fa culminare il pathos e chiarisce il compiersi dell'azione. Come Donatella era stata portata via dall'appartamento? Semplicemente nascondendola nella casa vicina. Il vecchio percepisce così tutta la beffa giocatagli oltre al danno, quella distanza tra sé e la figlia, per mesi minima ma tuttavia da tutti creduta massima e alla fine rivelatasi fatale. Questo struggimento dà la forza finale al vecchio per compiere la vendetta, frantumando un pesante fermaporte sulla testa di Franco, il cui cervello si sparge per la stanza – Concetta nel frattempo è stata annegata – e infine sul sopraggiunto Michelone, “benché vecchio, ferito, dolorante tutto, si scatenò, non più uomo, ma furia della natura”¹³⁷. Una trasfigurazione demoniaca, una impersonificazione della violenza che Scerbanenco fa avvenire nel personaggio che aveva costruito più mite, più umile e più giusto, forse colui che in tutta la quadrilogia poteva incarnare il prototipo del buon milanese borghese della sua epoca, di quella classe sociale perbenista che delle proprie abitudini cittadine aveva fatto la ragione della propria felicità.

136 Ivi., p.149

137 Ivi., p.166

“La sera di quel giorno – era un sabato, un meraviglioso e imprevedibile sabato novembrino, per niente freddo, per niente nebbioso [...]”¹³⁸. L’inizio del capitolo finale, il settimo, porta alla sera di quel fatale giorno, quando finalmente Duca, Livia, Mascaranti e Salvatore tornano da Lodi e vanno all’appartamento di Concetta, per fare la macabra scoperta e soccorrere il morente Amanzio Berzaghi. L’epilogo è la spiegazione che il vecchio, riavutosi, dà del gesto estremo compiuto, il triplice omicidio. Davanti ad un attonito Duca, il vecchio – che l’autore caratterizza anche restituendogli le battute in dialetto: “Invés de cicciarà tant e de ciapàm per el baver mes e mes”¹³⁹ - mostra tutta la contraddizione che nel suo mondo esiste tra l’ordine della legge e quello della società:

“Forse perché la lettera me l’hanno messa sotto la porta venerdì sera e il giorno dopo era sabato, ero libero [...] se quella lettera me la mettevano sotto la porta il martedì sera, per esempio, io la mattina dovevo andare a lavorare alla Gondrand perché era giorno feriale e sarei andato a lavorare, perché io a bottega, se non sono morto, ci vado sempre, invece di andare da quella donna, e avrei avvertito voi della polizia, ma siccome il sabato ho la giornata libera, allora mi è venuta l’idea di andarla a vedere, questa che mi aveva portata via la mia bambina e che insieme con gli altri due me l’aveva ammazzata. Se non fosse stato sabato non l’avrei fatto, tutto questo disastro”¹⁴⁰

Questa spiegazione è fatta nel suo “cupo e dolce dialetto milanese” che l’autore non riproduce quasi a rispetto della milanesità che lui stesso da italo-ucraino romano non riesce a comprendere fino in fondo e che alla fine è la chiave per capire anche la spiegazione di Amanzio Berzaghi. I milanesi – quelli veri, quelli in cui Milano è la parte costitutiva dell’essere – sanno che essere parte del proprio mondo ha delle regole non scritte, sanno di appartenere ad una società chiusa nel suo meccanismo nel quale ogni rotella agisce a far funzionare l’insieme, e sta alla responsabilità individuale capire che non può fermarsi, pena l’uscita dall’ordine e l’ingresso in quella dimensione di criminalità – identificabile quindi anche come mancanza d’ordine per eccellenza – che i buoni devono combattere. Poi però, ci sono le giornate nelle quali il meccanismo si ferma, come il sabato. Il lavoro, il compito sociale ha una battuta d’arresto, è in quel lasso di tempo non regolato che il milanese si trova senza regole, senza appartenenza, e

138 Ivi., p.171

139 Ivi., p.176

140 Ivi., p.178

nel quale è messo alla prova se le proprie regole morali valgono come negli altri giorni della settimana, mantenendolo cittadino. In Amazio Berzagli questo meccanismo salta, e attraverso di lui Scerbanenco fa vedere come in fondo le regole sociali siano in fondo un gioco nel quale esiste la possibilità di barare, un lasso di tempo che dura per le ore del weekend. L'unica possibilità per non rimanere sbigottiti di fronte a questa disarmante verità rimane è la Minerva delle ultime righe del romanzo, l'eterna Livia, la luce del protagonista e dell'autore, la quale alla fine riesce sempre a riscattare ciò che di brutto accade, riportando l'attenzione sulle piccole cose del quotidiano: "Sei solo stanco, perché sei troppo sensibile. Vieni usciamo un poco"¹⁴¹ unico modo di non soccombere di fronte all'enormità del non giusto, regola che si è ormai estesa a livello generale su tutta la società in quanto cittadina, in quanto milanese, in quanto moderna.

141 Ivi., p.181

CAPITOLO IV

APPROFONDIMENTO SULLA QUADRILOGIA

1 – Duca Lamberti

Cercare di spiegare che personaggio sia Duca Lamberti è un compito assai arduo. La difficoltà maggiore sta nel fatto che Scerbanenco, nel creare il suo protagonista, non si è affidato agli esempi dei suoi predecessori, padri e madri di maschere umane che, ciascuno a modo loro incarnavano dei campioni di moralità dell'epoca e del luogo in cui vivevano. Basti per esempio pensare all'eccentrico Sherlock Holmes, che Conan Doyle investe di un'intelligenza e un acume fuori dal comune, che risolve i suoi casi per la rigorosità dei suoi ragionamenti fino a risultare quasi antipatico ai suoi nemici. Oppure ancora, l'educatissima Miss Murple, così perfetta e corretta da non lasciar imperfezioni nelle indagini così come non ne aveva nel seguire l'etichetta in un pomeriggio a bere il the con le amiche. Certamente, molti più riferimenti e similitudini si trovano tra il protagonista di Scerbanenco e quelli americani di Chandler o Hammet. Senza dubbio l'italiano deve essersi riferito alla modalità con la quale i colleghi hanno rivestito i loro protagonisti di un disagio di fronte alla realtà e alla nuova società che era la loro, tentando di combatterlo attraverso la violenza dei loro personaggi, non potendo farlo dal vero. Ma come si può intuire, rimane il fatto che nemmeno a loro si può dire che Duca Lamberti sia del tutto debitore. L'ambiente è diverso, la Milano degli anni '60 non è Chicago o Detroit; la società italiana del boom economico non è quella americana; i criminali italiani non sono i gangster americani, quindi anche il detective non può essere ridotto a essere definito una copia degli incazzati, depressi e alcolizzati Marlowe o Wolfe.

Chi è dunque Duca Lamberti? In una lettera autografa del 1968, Scerbanenco risponde a Giovanni Calcaterra il quale tra le altre cose chiedeva spiegazioni sul protagonista dei primi due romanzi, VP e TT. Possiamo così avvalerci del fatto di avere la spiegazione nero su bianco dell'autore a riguardo del protagonista che aveva in mente di costruire:

Quando ho deciso di scrivere una seconda serie di gialli, dopo quella di Arthur Jelling, non ho pensato al protagonista come ai soliti investigatori privati [...] bensì a un medico¹⁴²

Ecco quindi il primo elemento, quello che a Scerbanenco sta più a cuore, cioè smarcare Duca dalla tradizione.

Un eroe italiano d'oggi, non il solito maresciallo dei carabinieri che gioca a scopone o il solito Maigret romanizzato.¹⁴³

Scerbanenco stesso sempre nello scambio epistolare del 1968 sopracitato dà i punti fondamentali per avere un riferimento sulla biografia di Duca:

La data di nascita di Duca è incerta, volutamente incerta [...] non dovrebbe averne più di trentacinque. È nato in Romagna [...] La famiglia ora è ridotta a lui e a sua sorella Lorenza di ventidue anni, che ha avuto una figlia illegittima di nome Sara.¹⁴⁴

La famiglia Lamberti quindi l'autore l'ha immaginata e non solo, le fa avere un ruolo fondamentale nella vita di Duca, parte fondamentale di quello che il protagonista è come uomo. Ci sono una madre morta troppo presto e un padre poliziotto cui Duca è debitore della "fredda passione", ma che muore di crepacuore vedendo il figlio in carcere. C'è una sorella, Lorenza, che come abbiamo visto nella quadrilogia, ha il merito di costituire per Duca tutto ciò che rappresenta l'ambito familiare, incarnando l'ideale di un luogo fisico e psicologico dove ogni cosa è perdonata – al contrario del padre, che non era stato capace di perdono verso il figlio, ma forse il perdono è una qualità tipicamente femminile per Scerbanenco.

142 Autori vari, *Il ritorno del Duca*, Milano, Garzanti 2007, pag.8

143 O. Del Buono, *Il rosa, il giallo e il nero*, in G. Scerbanenco, *Milano Calibro 9*, Milano, Garzanti 1969, p.10

144 Ivi., p.9

L'autore continua quindi a descrivere il suo protagonista nell'aspetto e nelle abitudini:

Porta i capelli corti, è magro e molto alto. In *Venere Privata* mi pare di aver scritto che non era molto meno alto di Davide Auseri, che è alto quasi due metri. Gli piace ballare, giocare a scopa, risolvere cruciverba e ha il vizio del fumo. [...] Non disdegna un bicchiere di whisky [...] Quando è a casa, il Nostro mangia di gusto il minestrone, altrimenti sopravvive con i panini tostati dei bar.¹⁴⁵

Duca Lamberti è un personaggio che rappresenta un modo moderno di muoversi all'interno della società degli anni '60 e nelle evoluzioni che la vedono protagonista. Non si tratta tuttavia di un rivoluzionario esempio di detective alle prese con tutto ciò che è moderno, e anche se si mostra consapevole del mondo in cui si trova, mantiene un suo proprio giudizio su molti aspetti definibile come "tradizionale". Il suo aspetto è quello che in primo luogo lo fa rimanere fedele a una tradizione del classico uomo perbene: i capelli li tiene corti e detesta non averli curati. Il pelo, in tutti i sensi, è forse la sua fissazione: la "rude, virile, maschia peluria"¹⁴⁶ che lo induce "a ripassarsi il rasoio sul mento perché il rude, maschio pelo sul mento era più rude e maschio del previsto" e a domandarsi se non sia il caso di "provare a fare come gli antichi romani, i meglio sbarbati di tutta la storia" e usare "la ceretta, quella che usano le donne per i peli delle gambe". Tutto questo per una questione di ordine e pulizia perché "probabilmente convinto, come molti borghesi della sua generazione, che tra lunghezza della chioma e dirittura morale vi sia una diretta proporzionalità"¹⁴⁷. Più volte nella quadrilogia assistiamo alla pulizia che il protagonista fa su di sé e in RM anche sul povero Carolino "lavati bene, non aver paura di sciupare il sapone" e poi "Ti mancano un paio di cose, un taglio di capelli e un po' di barba, almeno da portar via questi lunghi peli, e un bel paltò. Poi sei a posto"¹⁴⁸. Pur avendo appena i soldi per mangiare e per vivere, il minimo indispensabile per Duca per distanziarsi anche nell'aspetto da chi è criminale nella quadrilogia è quello di mantenere un giusto decoro. Il fatto che più di una volta lo ritroviamo senza sciarpa o soprabito nei mesi invernali, o che nelle indagini non si curi

145 Ibidem

146 TT, p.124

147 F. Boni, *L'arte poliziesca di Scerbanenco: Nell'epoca della letteratura di massa*, PM Edizioni, 2016, p.338

148 RM, pp. 157-158

dei polsini logori, è solo un elemento per calare Duca nella parte di chi si appassiona talmente a qualcosa da trascurare i dettagli fisici, per poi riprendersi appena se ne rende conto o gli altri gliene fanno rendere conto:

nella sua stanza, in un cassetto del comò, c'era l'ultima camicia abbastanza a posto, sua sorella Lorenza gliel'aveva detto: *Tienila per le occasioni importanti, perché non ne hai altre*¹⁴⁹.

Lasciando l'aspetto fisico, a proposito del carattere di Duca Scerbanenco scrive:

è suscettibile e irascibile [...] in alcuni casi è addirittura cinico e manesco [...] Ma Duca è anche una persona sensibile: vorrebbe liberare l'umanità dal flagello dell'alcolismo, dalla paura della morte, dallo sfruttamento della prostituzione, dallo strapotere della criminalità organizzata.¹⁵⁰

Proprio in questi aspetti della personalità avviene come accennato prima il distacco maggiore tra Scerbanenco e la tradizione dei detective americani. Nonostante la rappresentazione del marciame umano sia ripresa da Scerbanenco che in questo si fa debitore dei colleghi stranieri, perno dell'agire di Duca è la ribellione verso l'inaccettabile che sfocia nella violenza. Quasi come un ariete che si lancia contro un portone chiuso, Lamberti si scaglia contro il Male nel momento in cui questo è insopportabile e provoca situazioni di ingiustizia, ma "il suo impulso aggressivo nasce da un'istanza punitiva emotivamente calda"¹⁵¹, perché Scerbanenco entra nella mente e nelle mani del suo protagonista facendolo vivere delle proprie emozioni e reazioni e realizzando così un campione esemplare di detective vivo e vero, il ritratto di sé stesso o almeno di quello che sotto sotto egli prova, l'essere "emarginato, frustrato nelle sue aspirazioni, poco fiducioso nei rapporti umani, nevroticamente vendicativo"¹⁵², in una dinamica di freudiana dicotomia es-super es. Questo non fa tuttavia dell'autore una persona delusa e scontentata dalla vita e dalla realtà. Scerbanenco priva infatti Duca di un fondamentale aspetto del carattere, l'ironia, della quale lui invece era abbondantemente dotato, come testimonia chi lo ha conosciuto, in primis la moglie, che

149 TT, p.124

150 Ivi., pag.10

151 G. Canova, *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, in *Il successo letterario*, a cura di Vittorio Spinazzola, Unicopli 1985, pag. 160

152 Ibidem

in un'intervista del 2009 afferma: "Giorgio era un tipo allegro"¹⁵³. Duca al contrario non lascia emergere nessun lato sereno del suo carattere, e probabilmente l'autore crea un personaggio intenzionalmente incapace di mettersi in pace da solo, in modo tale che possa essere innescato il meccanismo di odio e violenza vendicativa che lo fa muovere.

Alcuni elementi caratterizzanti il personaggio di Duca Lamberti emergono dalle pagine dei romanzi della quadrilogia che lo vede protagonista, e vorrei sottolinearli riportando alcuni episodi dei romanzi a dimostrazione di come la complessità del dottor Lamberti sia un esempio dell'abilità dell'autore nel comprendere le mille sfaccettature dell'essere umano. Il primo aspetto su cui mi soffermo è il senso di colpa che pervade la coscienza del protagonista fin dalla sua entrata in scena in VP – il primo dei romanzi della quadrilogia - e che non sembra esser espiato nemmeno alla fine di MS - l'ultimo. Il senso di colpa che Duca sente su di sé Scerbanenco glielo dà in partenza: Duca è colpevole di aver praticato l'eutanasia su una vecchia morente – facendo quello che sentiva giusto in qualità di medico ma in pratica contro la legge – a causa della sua indole "troppo sensibile"¹⁵⁴ ma anche troppo focosa, il cui motore è troppo spesso, anche a fin di bene, l'odio, la "caratteristica più vistosa ed esplicita della sua personalità romanzesca"¹⁵⁵:

Aveva sbagliato tutto. Per prima cosa non doveva odiare il primario della clinica, Arquate era odioso [...] aveva sbagliato, odiando Arquate, a dare eccessivo rilievo alla scena di quella mattina¹⁵⁶.

E ancora:

Non doveva indignarsi tanto di quella frase, né rimanere colpito dalla disperazione della signora Maldrigati che l'aveva udita¹⁵⁷.

Oltre alla morte causata alla vecchia signora Maldrigati, Duca è colpevole della morte del padre, al quale è venuto un colpo al cuore vedendolo in carcere, è colpevole di non

153 www.scerbanencoscrive.forumcommunity.net

154 MS, pag. 181

155 G. Canova, *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, cit., pag. 159

156 VP, pag. 36

157 VP, pag. 37

aver saputo prendersi cura della sorella, messa incinta e abbandonata con la bambina sempre durante la detenzione del protagonista.

Suo padre era venuto a trovarlo in carcere, una mattina, ma se ne era andato via quasi subito perché si era sentito male e dopo quattro giorni moriva per infarto. Sua sorella Lorenza, rimasta sola, aveva trovato in quei tre anni un signore gentile che si era interessato a lei e l'aveva confortata, l'aveva messa incinta e a questo punto era scomparso dopo aver rivelato di essere sposato. Lorenza gli aveva chiesto se gli piaceva per la bambina il nome di Sara. Dal carcere aveva risposto di sì. Tutto completamente sbagliato.¹⁵⁸

La colpa maggiore risulta quindi essere quella del crimine iniziale – l'eutanasia – ma non in quanto tale, perché Duca è moralmente convinto di aver agito correttamente di fronte al dolore di un'innocente sbeffeggiata dal primario della clinica. La colpa sta nel fatto che quel suo gesto ha provocato una serie di eventi dei quali il protagonista si sente responsabile a livello familiare, eventi negativi da lui provocati. Un protagonista quindi che non è affatto tranquillo in partenza, perché sente su di sé una responsabilità alla quale è venuto meno, quella per Scerbanenco più sacra, quella rispetto alla famiglia:

Questo senso di colpa emerge in molti episodi dei romanzi della quadrilogia, amplificandosi di volta in volta man mano che è lo stesso protagonista a generare situazioni di pericolo per i personaggi a lui cari. In VP è evidente il senso di colpa di Duca di aver mandato Livia Ussaro direttamente nel covo dei malviventi, anche se lei si era offerta come volontaria, i quali la sfregiano con settantasette tagli in pieno volto. Non appena il protagonista si accorge che la donna può essere in pericolo, reagisce con una violenza estrema – ecco innescata la dinamica del senso di colpa che sfocia in potenza vendicatrice -, che investe i criminali con la stessa ferocia con la quale loro stessi hanno agito:

lui afferrò l'uomo, il sadico, prima che avesse fatto il terzo passo e prima che potesse capire di esser stato preso, lo centrò con un calcio nello stomaco che glielo stese davanti, nel polverume davanti al cascinale, ululante e abietto¹⁵⁹

158 VP, p.38

159 VP, p.203

La stessa violenza si può trovare scatenata in altri episodi, ed è sempre generata in Duca da un eccesso di rabbia nei confronti del crimine, come nei confronti di Claudio Valtraga dopo aver scoperto la macellazione fatta da quest'ultimo sul corpo di Ulrico Brambilla in TT:

Non con odio, Dottor Duca Lamberti, non con odio, lei deve perseguire la giustizia, non la vendetta [...] I due calci in pieno viso non stupirono Claudio Valtraga, anche perché non se ne accorse neppure, non ebbe neppure il tempo di vederli arrivare¹⁶⁰.

In questi casi il senso di colpa di Duca nei confronti dei criminali non c'è, perché l'azione non è premeditata ma provocata, e in ogni caso usare violenza su un colpevole non è motivo di aumento della propria colpevolezza a livello universale, questo sembra pensare Duca, anche perché quest'ultimo non ha mai ripensamenti riguardo ai metodi utilizzati. Più frequente è un atteggiamento di Duca inerme e attonito nei casi in cui invece sente su di sé la colpevolezza nei confronti di un innocente. Un esempio è la fuga di Carolino in RM:

Egli aveva perduto Carolino. Il ragazzo di cui rispondeva, e per averlo aveva compromesso un Alto funzionario della Questura come Carrua, il direttore del Beccaria, e il magistrato che aveva autorizzato l'uscita dal riformatorio [...] Non sono sicuro in quale modo questa donna voglia aiutare Carolino, e come voglia nascondere. Potrebbe darsi che voglia nascondere per sempre¹⁶¹.

Una situazione quindi sia di tradimento della fiducia di chi aveva creduto in lui sia una situazione di pericolo oggettivo per la vita del ragazzo, in questo caso Duca è in mezzo a due fuochi, e la colpa è solamente sua e del fascino che ha nel chiedere le cose – l'affido del ragazzo in RM. La colpa qui Duca la sente a livello professionale, infatti sente messa in discussione la propria capacità di effettuare l'indagine come il regolamento esigerebbe. Anche se alla fine la sua scelta si rivela essere quella corretta per la risoluzione del caso, c'è bisogno che il protagonista venga rassicurato del fatto che la sua non è una colpa generale, ma si trova in una situazione casuale che non poteva prevedere, lasciandolo al momento sbigottito e incredulo per poi dilagare nel suo

160 TT, p.165
161 RM, pp.197-202

animo fino a un'interiorizzazione della propria colpevolezza e a un giudizio negativo su se stesso.

Mai come in un episodio cruciale della quadrilogia questo aspetto di colpevolezza di Duca come metro di giudizio sulla propria persona è evidente: la morte della nipotina Sara. In RM la notte degli interrogatori dei ragazzi del massacro è intervallata dalle telefonate di richiesta di aiuto che Lorenza e Livia fanno a Duca, man mano che la situazione di salute della piccola peggiorano fino alla morte, inevitabile nonostante un amico pediatra sia accorso. Anche se si è trattato di fatalità – "capita un caso su centomila [...] Sara, la piccola Sara, la bambina di Lorenza era proprio quel caso su centomila"¹⁶² - si percepisce che Duca sente su di sé la colpa per non esserci stato, per non aver potuto fare di più. Ma se la colpa di fronte al crimine genera azione violenta e furiosa, questa volta che il senso di colpa è su sé stesso, l'unica cosa da fare è stare, come l'immagine di un'evangelica *stabat mater*: in silenzio Duca sedette vicino a Lorenza. Non c'era niente da dire, e nessuno disse niente¹⁶³.

Tutte le azioni che Duca compie a partire dalla scelta di accettare il primo compito che il commissario Carrua gli affida – cioè cercare di curare Davide Auseri, il figlio alcolizzato di un vecchio amico – in ricordo dell'amicizia con il padre, sono dettate da un senso di giustizia universale che il protagonista tenta di inseguire, marcando la differenza con la giustizia umana, spesso insufficiente o totalmente inadatta. Questo secondo aspetto che caratterizza Duca emerge sia negli episodi sopracitati, la vendetta contro i criminali che avevano sfregiato Livia sia nella vicenda di Claudione Valtraga, ma anche in altri punti della quadrilogia e in diverse forme. Soprattutto quella di Duca rispetto alla realtà è una domanda sulla possibilità che esista una giustizia superiore, e in che modo gli uomini possano tentare di regolare la propria società in base a dei criteri di Bene e Male assoluti. Alcuni punti in cui questo atteggiamento si manifesta sono:

"Ed ecco cosa è successo, loro hanno ammazzato e la polizia li ha messi dentro, ma quella povera maestrina è morta perché la legge ha detto che bisogna istruirli". Amaramente perfetto. La vecchina con i capelli alla paggetto aveva riassunto, con

162 RM, p.70

163 RM, p.79

modestia stilistica, ma con concretezza di concetti, uno dei più pesanti problemi sociali.¹⁶⁴

Ogni volta che si trova uno sfruttatore bisogna schiacciarlo. Ma che vuoi schiacciare, tenerezza mia, più ne schiacci e più ce ne sono. E va bene, ma forse bisogna schiacciarli lo stesso.¹⁶⁵

O ancora sopra a tutti la scelta della bellissima Susanna Paany di TT, che dall'Arizona vola a Milano per costituirsi colpevole dell'omicidio di due criminali nelle pagine iniziali, figura che nessuno aveva mai nemmeno lontanamente sospettato che esistesse e che chiude le indagini lasciando Duca e Carrua sbigottiti, in preda alle domande sul senso della giustizia così come loro la intendono:

Sì, si brucia in carcere gli anni migliori della sua vita [...] ma è per questo che puoi stimarla.¹⁶⁶

Questi tre esempi fanno emergere la concezione che Duca ha del rapporto tra quello che per lui è la giustizia e come dalla legge è applicata. Se la distanza oceanica tra queste due dimensioni è evidenziata dalla vecchina di RM, è l'impeto che a volte scaturisce dal lato più focoso della sua personalità che lo spinge a non mollare, cosciente che in un certo senso debba esserci un motivo per cui vale la pena continuare la lotta al crimine. Questo motivo forse è incarnato dalla bellissima americana di TT, che di sua spontanea volontà si costituisce, si accusa della colpa generata dal desiderio di vendetta fino all'omicidio – come fa anche Amanzio Berzaghi del successivo MS. In questi casi dunque, come si può essere d'accordo con la condanna della legge? Invece, come si può giustificare che la donna mandante dell'omicidio della maestrina in RM sopravviva al tentativo di suicidio mentre i giusti e gli innocenti muoiono o soffrono?

[...] la legge proibisce di ammazzare le canaglie, i traditori di tutti, anzi specialmente questi che devono avere sempre un avvocato difensore, un processo regolare [...] ma dare un buffetto sulla rosea gota al figlio di baldracca che vive di canagliate, questo no, la legge lo proibisce, è male, non avete capito nulla di Beccaria, no, lui Duca Lamberti, non aveva capito niente *Dei delitti e delle pene*, era un grossolano e non aveva speranza

164 RM, p.20

165 VP, p.99

166 TT, p.221

di raffinarsi. Ma gli sarebbe piaciuto incontrare quelle canaglie, lui glieli avrebbe dati, i buffetti sul viso¹⁶⁷.

Scerbanenco non parla di un universo superiore, né lascia spazio affinché Duca possa pensare di appartenere ad alcuno. Se esiste una morale, è quella di rispettare il proprio compito e la propria posizione nel mondo e nella società. Ma l'animo di Duca è troppo squilibrato e irrequieto per poterlo fare da solo, è per questo che Scerbanenco ha creato il personaggio di Livia Ussaro.

167 TT, p. 121

2 – Livia Ussaro

"La vita è un pozzo di meraviglie, c'è dentro di tutto, stracci, brillanti, coltellate in gola, e Livia Ussaro"¹⁶⁸. Questa riflessione di Duca, poche righe prima di incontrare per la prima volta Livia di persona, mettono l'attenzione del lettore sull'eccezionalità della figura che di lì a breve farà il suo ingresso nella vita del protagonista per non lasciarlo più per tutta la quadrilogia. Ma chi è Livia Ussaro?

Il primo elemento da evidenziare e tenere a mente è che questo grande personaggio femminile che Scerbanenco crea per la quadrilogia di Lamberti differisce in maniera totale da qualsiasi altro personaggio femminile del noir classico. Non si tratta di una figura femminile marginale, il cui compito è quello di costituire una dimensione rassicurante e domestica nella quale l'investigatore può tornare quando deve riposarsi dal suo lavoro, come ad esempio la signora Maigret creata da Simenon. Non è neppure una maestosa dama nera dotata di un irrefrenabile sex appeal, portatrice per altro di una sorta di maledizione da femme fatale, come le figure femminili dell'hard boiled americano create da Chandler o Hammet. Scerbanenco, nel creare la Donna per il suo protagonista, si guarda intorno e costruisce un esemplare di donna moderna, estrapolata dal suo tempo e impressa nelle pagine dei suoi romanzi. Livia Ussaro rappresenta quindi un ideale, è la rappresentazione di quel prototipo femminile che negli anni del boom economico si stava imponendo a livello sociale: una figura femminile colta, emancipata, le cui idee e le cui capacità di stare nel mondo e non solo davanti ai fornelli sono parte costitutiva del fascino che emana sugli uomini, nel quale l'apporto dell'aspetto fisico è importante ma non fondamentale perché l'aspetto sessuale stesso è trattato dalla donna come una cosa che lei stessa controlla e comanda a dispetto dell'uomo che in questo è suo dipendente.

168 VP, p. 113

La modernità di Livia Ussaro è evidente da diversi elementi. Il primo è il suo aspetto:

Era alta infatti [...] Era bruna, anzi nera, un nero deciso e naturale. I capelli erano tagliati corti, un po' più corti di quelli degli uomini che li portano lunghi [...] Era vestita con un abito verde scuro che gli piacque molto: tutto liscio, tutto accollato, ma completamente senza maniche. Era abbronzata, ma normalmente, non sembrava una papuasa, né aveva il visino pallido delle ragazzine che non si abbronzano più.¹⁶⁹

Un taglio di capelli moderno, un abito moderno anch'esso. In generale, Scerbanenco ci tiene a sottolineare che Livia non imitava in malomodo la moda d'epoca, ma la rende conforme ai canoni della bellezza femminile degli anni '60 – sono gli anni dell'affermazione del Twiggy Style che si ispira alla celebre modella inglese -, che portano l'immagine della donna a sfruttare la bellezza delle proprie gambe con abiti corti, dai colori sgargianti, con il collo alto, in abbinata a tagli alla maschietta molto corti o caschetti con la frangia a sottolineare il punto di forza del volto femminile, gli occhi. Il tutto sia per mettersi in mostra fisicamente sia per creare il contrasto con gli ideali che la donna emancipata doveva incarnare. È una donna socialmente attiva, intellettualmente di peso, che ha le proprie idee e convinzioni alle quali aderisce anima e corpo – "per lei, nella vita, c'erano delle cose più importanti degli sfregi, c'era il Pensiero con la P maiuscola, le Teorie, la Giustizia"¹⁷⁰ -, utilizzando quest'ultimo come mezzo per esprimersi (in quegli anni nasce e si diffonde in tutto il mondo a partire dagli Stati Uniti la body art). Livia Ussaro è quindi una rappresentazione di come la donna della sua epoca utilizza il proprio corpo in funzione delle proprie idee, e Scerbanenco infatti fa sì che la sua protagonista sia soprannominata da Duca "Signorina Argomenti Generali"¹⁷¹. Livia infatti mostra fin da subito di essere dotata di una diretta, asciutta, sincera logica e razionalità, che fanno di lei, per Duca, una lente d'ingrandimento per capire il mondo:

Era un po' troppo kantiana, dietro le sue parole c'erano degli imperativi categorici e dei prolegomeni a qualunque metafisica futura voglia presentarsi come scienza¹⁷²,

169 VP, p 113-114

170 VP, p. 222

171 VP, p. 127

172 VP, p. 115

Scerbanenco durante la quadrilogia non manca di far raggiungere a Livia, non appena ne ha l'occasione, picchi di ragionamento dai quali lo stesso Duca ha le vertigini, ma di sicuro il principio che lo lascia – e lascia il lettore – più di stucco e spiazzato di fronte a Livia è quello che lei esprime nel primo incontro con il protagonista. Il tema è l'emancipazione femminile a partire da corpo attraverso un processo di liberazione che coinvolge la sfera sessuale:

"Fin da quando avevo sedici anni, desideravo fare un esperimento di prostituzione [...] No, io volevo fare l'esperimento per ragioni di studio sociale [...] io come donna penso alla sociologia femminile, e uno dei problemi più importanti in questo campo è la prostituzione"¹⁷³.

Anche se il discorso è assolutamente razionale, l'approccio della donna pare fin troppo moderno, sia agli occhi di Duca che agli occhi del lettore – che per modernità intende non il 1960 ma il 2016. Ma attraverso Livia Scerbanenco ammonisce:

"Se la gente qui in Italia non ridesse di certi argomenti, specialmente se trattati da una donna, potrei scrivere un rapporto sulla prostituzione privata. Ma soprattutto ci fu una questione che ci appassionò, quella sera: da un punto di vista sociale è un errore o non che la donna abbia il diritto a prostituirsi ma, sottolineo, privatamente?"
[...]"C'è anche un diritto a sposarsi, per la donna, almeno ne ho sentito parlare".
[...]"È difficile sposarsi quando si è intelligenti"¹⁷⁴.

Questo primo dialogo che Duca e Livia intrattengono in un locale davanti a una birra segna il modo con il quale i due si rapporteranno per l'intera quadrilogia. Da questo primo discorso della donna si capiscono molte cose, dalla sua indole tenacemente razionalista alla libertà con la quale concepisce il proprio corpo, strumento per la mente e non serbatoio di dolcezza femminile. Forse è proprio questo l'aspetto che fa innamorare il protagonista e certamente si vede il debole che ha per lei l'autore che tuttavia non li porta ad espletare uno nei confronti dell'altro l'intensa attrazione fisica che mostrano di avere, solo in un caso si può intuire che forse tra i due accade qualcosa, ma Scerbanenco lascia questo punto in sospeso: "risero insieme ed egli non pensò più al: "lavoro"¹⁷⁵. Non che i due non si desiderino, anzi! Si desiderano profondamente e se

173 VP, p. 116-117

174 VP. pp.121-122

175 MS, p.77

lo dicono – ad esempio, Livia si sente toccata da Duca ma sa che lui non sarà libero dal pensiero dell'indagine finché non sarà terminata, quindi esplode in un: “ti prego, lei disse, ti desidero troppo per sopportarlo, da parecchi giorni”¹⁷⁶. Un rapporto sessuale completo dunque non avviene, o almeno, non avviene in modo esplicito durante la quadrilogia. Probabilmente in quei lassi di tempo tra un'indagine e l'altra i due si uniscono anche nella sfera più intima, ma questo aspetto non è certo dal punto di vista del lettore, che può intuire dalla crescente intimità che si crea tra i due che qualcosa è accaduto, ma niente è esplicitato.

La sfera privata e sessuale di Livia e Duca quindi subisce dall'autore quasi una censura all'interno della quadrilogia: Scerbanenco non permette che i suoi eroi si uniscano apertamente e totalmente nella carne per coronare la loro unione con l'apice della felicità corporale. Questo avviene per due ragioni. La prima è che così facendo Scerbanenco li preserva dalla corruzione che il piacere sessuale sempre comporta nella quadrilogia. Basti pensare che i tre cadaveri di donna di VP, RM e MS hanno subito dai loro assassini delle profanazioni nel loro organo genitale – Alberta Radelli si prostituiva all'occasione, Donatella Berzaghi per costrizione, Matilde Crescenzaghi viene stuprata – mentre in TT è la prima azione di Duca stesso un intervento di imenoplastica su una donna provocante, che non esita a tentare di irretire il protagonista trovandosi davanti a lui a gambe aperte. La verginità come ricerca della purezza è quindi qui uno dei temi principali, e Livia ne è preventivamente "messa al sicuro":

Il ginecologo e il neurologo hanno stabilito che in condizioni fisico-ambientali particolarmente felici, io posso essere una donna normalissima. Purtroppo queste condizioni sono difficili da verificarsi ed è in pratica come se fossi frigida.¹⁷⁷

Allo stesso modo, Duca in tutta la quadrilogia ha un solo rapporto sessuale, ma non con Livia e a pagamento e per scopi lavorativi – deve scoprire se Davide Auseri in VP ha dei problemi in quel senso, allora paga due signore per accompagnarsi a loro, una a testa. Il protagonista comunque anche in quell'occasione rimane distaccato, e probabilmente l'episodio è stato inserito a dimostrazione che "il suo atteggiamento verso

176 RM, p. 185

177 VP, p.117

le donne è quello di qualsiasi uomo normale, vigoroso e sano"¹⁷⁸. La distanza tra Duca e Livia quindi si può spiegare solo con una ragione: Scerbanenco vuole che il loro rapporto, almeno per quello che è dato a sapere a noi lettori, che li seguiamo per la durata dell'indagine, rimanga sul piano ideale, dove può raggiungere una perfezione e anche una sorta di completamento vicendevole che nella realtà sarebbe impossibile.

Per approfondire il rapporto tra Duca e Livia bisogna considerare diversi piani. È innanzitutto un rapporto di estrema dolcezza, "la tenerezza infinita è quando Scerbanenco, per ben nove volte la descrive la sua Livia Ussaro"¹⁷⁹, e ancora:

"Volevo proprio sentire la tua voce" le disse.
Silenzio, un silenzio alitante di dolcezza [...]¹⁸⁰

Tra i due infatti si può tranquillamente parlare di amore, ma non un amore classico dai connotati dolciastri. Certamente derivato dal background di romanziera rosa dell'autore, il sentimento che lega i due protagonisti della quadrilogia emerge da alcuni episodi e dettagli inequivocabili. Esemplificativa la sintonia che hanno a tavola:

[...] lei, Livia Ussaro, mangiava molto, molto piano, masticando pianissimo [...] Quel giorno, oltre alla pizza avevano anche del capriolo in umido. Ne erano ghiotti tutti e due e siccome era cucinato anche molto bene, pulirono scrupolosamente il piatto [...]¹⁸¹

In VP, Livia accetta di aiutare Duca nell'indagine fino a farsi sfregiare. Quando alla fine della vicenda lui la va a trovare all'ospedale e si rende conto della gravità della situazione della donna, prova per lei un sentimento di colpa ma anche di affetto profondo, quasi di ammirazione:

"Sono io," sedette accanto al letto, mise la mano sul letto con il palmo aperto, vicino alla sua e lei vi poggiò subito le dita, premendo. Voleva che parlasse. Il cervello gli bolliva, ma doveva trovare qualcosa che facesse piacere alla signorina Argomenti

178 Autori vari, *Il ritorno del Duca*, Milano, Garzanti 2007, pag.10

179 A. de Silva, *Tre romanzi d'amore (più uno) che forse non ti aspetti*, www.ilmiolibro.kataweb.it

180 TT, p. 129

181 RM., p.125

Generali. L'eutanasia, ecco, non gliene aveva mai parlato, eppure lei era sua ammiratrice, quello era il momento per farla felice.¹⁸²

All'inizio di TT, ritroviamo Livia a vivere con Lorenza e Sara presso villa Auseri a Invernigo – la residenza della famiglia aiutata in VP -, e non ci viene fornita una spiegazione a riguardo se non che Duca vuole garantire una convalescenza a Livia il più tranquilla possibile, a una decina di giorni di distanza dall'epilogo delle vicende di VP. Il fatto è che si può intuire che la donna è diventata ormai parte integrante della famiglia del protagonista, il quale se ne fa carico come una moglie, e lei lo lascia fare, da questo deduciamo che deve essersi instaurato un comune accordo tra i due: "Sapeva che Livia lo aveva visto arrivare e lo attendeva"¹⁸³. È un amore impotente però, perché di fronte agli sfregi fatti all'amata, Duca non può reagire innescando il meccanismo di odio vendetta che invece applica in molti altri episodi del romanzo:

Lui non poteva far nulla, non poteva stritolare, maciullare quello che aveva fatto quel mostruoso ricamo di sfregi sul viso della signorina Livia Ussaro, la legge non permette simili maciulli, non permette la vendetta personale¹⁸⁴.

Eppure nonostante l'incapacità di Duca di agire proprio laddove la sua donna richiederebbe il suo intervento, la figura di Livia cresce per intensità nell'appartenenza alla famiglia Lamberti. La ritroviamo infatti nei momenti cruciali come la morte della piccola Sara in RM a occuparsi delle varie faccende relative alla sepoltura rassicurando Duca di non preoccuparsi: "Non ti preoccupare, farò io tutto quello che c'è da fare"¹⁸⁵. Si evince da questi episodi una crescente capacità della donna di essere parte integrante dell'universo del protagonista, nella costruzione di quella che è per Scerbanenco una dimensione familiare costituita da un aspetto domestico e casalingo incarnato nella sorella Lorenza e in uno pratico e intellettuale incarnato da Livia, dei quali però Duca ha bisogno per creare una dimensione completa:

182 VP. p.222

183 TT. p.66

184 TT, p.67

185 RM, p. 6

Ma la sera fece la pace quando assaggiò il minestrone con le cotenne ed era tutto così dolcemente famigliare, quei quattro amici seduti al tavolo della cucina, Duca, Lorenza, Livia, Carrua, col televisore acceso [...] Era proprio un giorno come Duca aveva desiderato, un giorno che lo ammorbidì tanto da tenere la mano di Livia nella sua, sotto il tavolo [...] ¹⁸⁶

Il crescendo della normalità e della famigliarità di un rapporto amoroso così è possibile solamente perché questo rapporto si nutre non del vissuto domestico ma nell'azione, ed ecco che si apre il secondo aspetto del rapporto tra Duca e Livia, oltre a quello amoroso: quello dell'indagine, nella quale Livia arriva ad essere spalla e consigliera del detective. Livia è in primo luogo una donna che non si sottrae all'azione. Dall'esca in VP all'autista in RM fino alla guardia della testimone in MS, Duca le chiede di essere al suo fianco in molte occasioni e lei accetta:

"Ho bisogno che da domani tu mi faccia da autista" ¹⁸⁷

"Vado, Livia." Poi disse con voce chiara, davanti alla negra che ascoltava: "Non lasciarla sola neppure un minuto, neppure quando va in bagno" ¹⁸⁸

E ritornò quasi subito, si rimise al volante, domandò "Dove devo andare?".

Duca accennò di sì. "Prima prendi questa", le disse.

"Io non porto armi", disse Livia.

"Sì lo immaginavo", disse Duca, "allora scendi e va' dove ti pare, non con me".

[...]

"Perché mi parli così?"

"Perché voglio che se tu partecipi al mio lavoro, tu possa difenderti. Se sei pacifista, lasciami fare da solo". Forse se le avesse dato un arma, quella volta che l'hanno sfregiata, avrebbe potuto difendersi e salvarsi. ¹⁸⁹

Duca arriva fino a stupirsi quando poi scopre come Livia lo aveva preso alla lettera:

Si tolse il pullover e nello sfilarsi la gonna qualche cosa cadde a terra. Duca sussultò "Che cos'è?"

"La rivoltella" lei disse. "Mi hai detto di tenerla nel reggicalze e io la tengo nel reggicalze." ¹⁹⁰

186 RM, p. 128

187 MS, p. 75

188 MS, p. 97

189 RM, p 87-89

190 RM, p.204

L'attenzione di Livia nel seguire Duca nel corso delle indagini è quindi massima. Dal momento in cui lei accetta la prima volta di accompagnarlo ne diventa la miglior collega, dal quale il protagonista si fa accompagnare per gli aspetti pratici – la donna infatti, guida molto bene – ma soprattutto per averla al suo fianco. L'importanza di Livia per Duca è infatti cruciale, infatti il ruolo di Livia più importante è quello di essere supporto morale e consigliera di Duca. Frequenti sono le pause nell'incalzare delle vicende per lasciare spazio a dialoghi nei quali la donna dà la spinta al protagonista per impegnarsi nell'indagine:

"E poi avevo anche bisogno di un consiglio" disse a lei.

E ancora quell'alito di dolcezza: "è difficile dare un consiglio". [...]

"Non è proprio un consiglio, è un gioco"[...]

"Un gioco, sì, davvero?"

"Ecco, devo fare una scelta" le disse.[...] "Io le dico testa o croce, e lei deve dirmi per risposta testa o croce." [...]

Udì il suo sospiro: "Croce".

Non le rispose subito, poi disse: "Grazie".

Lei disse: "Signor Lamberti, quando si deve scegliere tra due cose è perché una delle due ci piace di più, ma non è tanto saggia. Mi dica almeno se croce era la cosa che le piaceva di più."

"Oh, sì."¹⁹¹

In questo episodio sono ancora relativamente distanti, lo testimonia l'uso del lei nel riferirsi l'uno all'altra e il chiamarsi per cognome, ma emerge l'elemento di dipendenza che lui comincia a sviluppare per lei. Una lunga notte di dialoghi e intimità è invece la scena cui assistiamo in RM. Duca ha appena lasciato che Carolino, il ragazzo affidatogli, scappasse:

"andiamo in giro, andiamo dove vuoi, ma non lasciarmi solo"¹⁹²

E quindi si recano in un albergo, per non tornare a casa. L'umore di Duca è pessimo, sia per la situazione dell'indagine sia perché si sente un perdente a portare la sua donna in un albergo come si fa con le prostitute.

¹⁹¹ TT, p. 129

¹⁹² RM, p. 198

"Non solo ho perduto il ragazzo, ma non posso fare nulla per trovarlo, per cercarlo". Il pensiero era sempre lì, quel ragazzo.

"Non esiste situazione in cui non si possa fare niente" disse la giocatrice di scacchi.

Ah già, aveva dimenticato che stava parlando con un trattato di morale e dialettica, più che con un essere umano.

[...]

"Non so dove tu possa cercarlo", disse Livia. "So che tu devi cercarlo, e che cercarlo è la cosa che devi fare". Era spietato, ma era vero¹⁹³.

Questi due esempi lasciano capire il piano sul quale si situa il rapporto tra Livia e Duca, così intimo e allo stesso tempo così complice in tutto. Serbanenco ha quindi creato un magistrale ritratto di rapporto uomo donna moderno, che risente di un'aura mitica nel momento in cui, nelle ultime pagine sia di MS che di RM soprannomina Livia Minerva¹⁹⁴. La donna moderna è quindi diventata una divinità romana della lotta giusta e della saggezza, si è evoluta tornando a essere un modello di riferimento per l'uomo che la cerca a livello più che materiale, un faro che possa guidarlo nel caos del mondo e di se stesso nel momento in cui si riconosce colpevole di fronte a tutto e a tutti. Livia è questo punto per Duca ma anche per Serbanenco stesso che ha creato un personaggio del quale probabilmente aveva bisogno nella realtà.

193 RM, p. 200

194 MS, p. 181 e RM, p. 237

3 – L'ambientazione: Milano

Terza protagonista indiscussa dei romanzi della quadrilogia di Scerbanenco dopo Duca Lamberti e Livia Ussaro è la città di Milano in un passaggio cruciale come quello degli anni '60, tra il dopoguerra e il boom economico. Arrivato a Milano a sedici anni, l'autore riesce a interiorizzare la città fino a diventarne parte e a capire i suoi mutamenti interni, mantenendo un distacco tale da potersi descrivere anni più tardi, facendo un ritratto bellissimo e a tratti nostalgico – come quando contrappone Milano alla campagna e alle realtà rurali in TT. Negli anni nei quali Scerbanenco scrive i romanzi di Duca Lamberti, quindi nel corso di tutti gli anni '60, "la Milano criminale non ha ancora conosciuto l'epopea dei gangster e delle bande criminali che poi sfociano nei massacri"¹⁹⁵. Si può dire che in un certo senso l'autore anticipi la storia, "tanto che, si diceva, Turatello e Vallanzasca lo leggevano di nascosto per sapere come si fa"¹⁹⁶. Per capire la portata rivoluzionaria del mondo descritto nei romanzi di Duca Lamberti occorre tenere presente qual era effettivamente la realtà cittadina di quegli anni.

Partendo dall'assunto che alla letteratura gialla in generale, oltre a mancare dei polizieschi italiani, in quell'epoca mancava un po' di milanesità in senso lato, intesa non solo come ambientazione fisica ma anche come dei romanzi gialli ambientati in una città italiana con personaggi italiani e problematiche italiane. Scerbanenco porta in scena la rappresentazione della Milano degli anni '60 così com'era, a dimostrazione che i cambiamenti di quegli anni stavano cambiando il capoluogo lombardo in maniera vertiginosa. I cambiamenti cui mi riferisco sono molteplici e a tutti i livelli. Innanzitutto nelle dimensioni. Il cuore storico della città era sempre stato quello entro le porte Ticinese, Romana, Vittoria, Venezia, Genova. Con l'espansione degli edifici e la modifica dei piani regolatori per far fronte all'aumento della popolazione e all'aumento delle attività industriali, la periferia vede un'espansione verso la campagna circostante.

¹⁹⁵ M. Moioli, *I love Milano*, Newton Compton Editori, Milano 2005, p. 146

¹⁹⁶ Ibidem.

In quegli anni vengono anche terminate le principali arterie di comunicazione, le grandi strade statali e la circonvallazione esterna, e nel 1964 viene terminata la prima linea della metro rossa, la prima della città. A livello culturale, Milano si sta imponendo come punto di riferimento dei Sixties italiani, con i Beatles che nel 1965 fanno proprio al Velodromo milanese una delle loro poche date italiane, sufficienti però a imporre la città meneghina come riferimento per la beat generation nel nostro paese. A livello sociale si assiste poi a un cambio delle classi sociali, in cui il fattore principale è l'immigrazione dal Sud ma anche dalle campagne lombarde, in risposta alla crescente domanda impietosa che offrivano le grandi industrie nascenti sul territorio, in particolar modo nei settori metalmeccanico e chimico. L'altro aspetto di questo cambiamento è invece la crisi dell'agricoltura tradizionale delle grandi cascine a conduzione familiare, causata sia dalla diminuzione della manodopera perché le nuove generazioni si spostano in città alla ricerca di un futuro diverso da quello dei propri padri, sia per l'elevata meccanizzazione ormai applicata alle colture e agli allevamenti.

In Scerbanenco ci sono tutti questi aspetti, a dimostrazione che il ritratto di Milano restituito dall'autore è veritiero e completo. Per capire come lui la concepiva, è utile il commento di Carlo Oliva alla Prefazione di TT:

La trasformazione di Milano negli anni Sessanta è un fenomeno complesso, che non può ridursi alla mera crescita quantitativa, e il problema della legalità, intesa nel senso più alto del termine, quello che a lui, Duca, interessa davvero, come moralità collettiva, non come puro e semplice ordine pubblico, non si può ridurre alla presenza degli "sporaccioni"[...] Il fatto è che Duca parla per i lettori. Deve spiegare loro che [...] sono storie italiane, rispecchiano la nuova realtà di un paese impegnato in una difficile trasformazione[...] I tempi sono cambiati, non soltanto nel senso che è possibile incontrare un investigatore italiano [...] ma perché quell'investigatore riesce ad essere tale senza ricorrere ad alcun travestimento, ad alcuna posticcia americanizzazione¹⁹⁷.

L'ambientazione del ciclo di Duca Lamberti quindi risponde al bisogno di rappresentare una realtà a tutto tondo, non si tratta solamente di una necessità narrativa. A Scerbanenco cioè non era sufficiente scegliere di portare il suo investigatore a Milano – da Boston dove invece aveva ambientato il primo ciclo di gialli con protagonista Arthur

¹⁹⁷ C.Oliva, *Prefazione*, in TT, pp. II-III

Jelling – semplicemente per portarlo in Italia. Gli serviva un modo per rappresentare la realtà che egli viveva e conosceva sia attraverso la sua esperienza sia attraverso la conoscenza della gente che faceva indirettamente, ad esempio attraverso la posta del cuore che ogni giorno gli veniva inviata dai lettori di «Novella». Il risultato è quello di una città sfaccettata, multiforme, spesso descritta attraverso la precisa localizzazione di indirizzi precisi e la descrizione di tratti stradali e percorsi che i personaggi compiono in auto o a piedi.

Milano entra in scena solamente dopo una quarantina di pagine del primo romanzo, VP – prima l'azione si è svolta in Brianza:

Il sole, ogni tanto, sorge anche a Milano. Quella mattina era sorto, da qualche parte, c'era del rossastro agli ultimi piani dei palazzi, e già si boccheggiava per il caldo.¹⁹⁸

Con questo periodo Scerbanenco presenta la città, dandole subito connotati cromatici e ambientali che forniscono degli indizi su come lui la vedeva. Evidente la nota ironica che l'autore assegna alla presenza degli enormi palazzi che contraddistinguono Milano, che non lasciano nemmeno vedere il sole sorgere. Ma non per questo la città è lasciata sola dal cielo: gli ultimi piani dei palazzi svelano il sole nascosto. Questa nota di fiducia nel fatto che comunque, a dispetto degli ostacoli fisici, il corso della natura continui anche in una città come questa, credo si possa inserire nella grande tematica della giustizia universale. Anche la città quindi non è innocente né nei confronti dell'uomo – come l'influenza che si vedrà essere evidente per esempio nei ragazzi di RM - né nei confronti della natura. Questo secondo aspetto è evidente dalle molte descrizioni di strade e percorsi automobilistici – soprattutto quando si tratta di pedinamenti - che Scerbanenco non evita e che danno un tono moderno alla città:

In quel tratto di viale che dall'Arco del Sempione mira al Castello Sforzesco, anche appena passate le dieci del mattino, vi sono sul bordo accattivanti figure femminili [...] Davide si diresse verso il centro, fece un lungo giro, rattristatissimo, per Foro Bonaparte, via Dante, via Orefici, piazza del Duomo, corso Vittorio, San Babila, corso di Porta Venezia [...] ¹⁹⁹

¹⁹⁸ VP, p. 46

¹⁹⁹ VP, pp. 58-59

Ecco che l'autocoleottero prende via Plinio, corre nervosamente per tutta via Plinio, ai lati le decine di negozi chiusi, sfonda anche corso Buenos Aires e entra in via Vitruvio, entra sfrenata in piazza Duca d'Aosta [...] e attraversò tutta piazza della Repubblica, salì sui Bastioni di Porta Venezia e dopo viale Maino, e viale Bianca Maria, e piazza Cinque Giornate, Morini cominciò a innervosirsi.²⁰⁰

Da questi due esempi si evince la passione per la topografia della città di Scerbanenco, che non lascia nulla all'immaginazione, quasi divertendosi a provocare il lettore in una sfida a tenere il passo con i percorsi descritti. Questo si vede anche nella precisione nel dare indirizzi completi, dettaglio ricorrente – da via Egidio Folli in VP alla sua abitazione in piazza Duca d'Aosta fino a viale Tunisia 15 e via Ferrante 86 in RM. Ma non solo le strade cittadine: l'autore più volte cita le grandi arterie interurbane, vecchie e nuove:

La mattina prima sulla strada vecchia per Lodi, che era in fondo la storica via Emilia, verso le sette, auto e camion passavano come sempre, il giorno era sereno, limpido, neppure freddino, i contadini già girellavano per i campi, un trattore manovrava in una cascina vicino a Muzzano e se ne sentiva un giocastroso rombo che s'allontanava nella vastità di quella pianura.²⁰¹

[...] andare a Firenze e tornare, per l'Autostrada del Sole²⁰²

"Qui è finita via Folli, siamo in campagna," disse l'autista. "Dov'è che devo andare?" Era abbruttito dalla stupidità dei passeggeri, non sanno neppure dove devono andare. "Più avanti c'è un palazzo sulla sinistra". Lo stradone correva tra i campi coltivati e per un lungo tratto non c'erano case, di nessun genere, l'illusione di essere in aperta campagna era quasi perfetta.²⁰³

Quasi tutti gli inserimenti delle statali extraurbane danno l'occasione a Scerbanenco di mettere in rapporto Milano con le zone di campagna circostanti. Il territorio nel quale la città si inserisce non è quindi uno spazio bianco, ma è il luogo della localizzazione di precise realtà che devono necessariamente sentirsi messe in rapporto con la grande città sia negli spazi sia nei valori. Quella di Scerbanenco non è comunque un'accusa: non si tratta cioè di essere in bilico tra due posizioni, una ambientalista e una tradizionalista.

200 TT, pp. 49-51

201 MS, p. 41

202 VP., p. 60

203 VP, p 182

L'autore utilizza questa relazione a dimostrazione anche spaziale del movimento verso la modernità, inarrestabile e inevitabile. I luoghi rurali risultano così essere estremamente retrogadi e sembra che vengano in un certo senso presi in giro per la loro arretratezza su dettagli moderni. Emblematica in questo senso è Ca' Tarino, il paesotto di campagna che in TT fa continuamente eco a Milano:

Sapesse cos'è Ca' Tarino d'inverno, sempre nebbia, uno si sente fradicio dentro, e di primavera è peggio: fango [...] Quando venne la televisione, il primo a metterla fu il mio fidanzato, il macellaio, tutta Ca' Tarino voleva andare a casa sua, a vederla, ma lui sceglieva, invitava i miei genitori, così andavo anch'io e così ci siamo fidanzati [...] ²⁰⁴

Non solo il paesotto ma anche ad esempio Lodi è descritta come una realtà ai limiti, tanto che è sede dell'albergo dove la povera Donatella di MS è stata nascosta dai suoi aguzzini. In ogni caso, come sopra accennato, l'oscillazione tra città e scene che si svolgono in ambientazioni extraurbane – in VP dalla Brianza a Metanopoli, in TT da Ca' Tarino alla Certosa di Pavia, in MS fino a Lodi – è funzionale a delineare in maniera più forte il fatto che il luogo in cui si finisce sempre a concludere le indagini è Milano, un ritorno catartico verso la sede della questura ma molto più, verso la dimensione cittadina cui i personaggi principali e Scerbanenco appartengono. Emblematica è la vista di Milano dall'estrema periferia di via Egidio Folli in VP:

Non c'era più niente da vedere, solo la torre grigio celeste nel mare verde dei campi e sullo sfondo Milano nella foschia estiva²⁰⁵.

Un ultimo aspetto da sottolineare su Milano nei romanzi della quadrilogia è il suo carattere internazionale e la sua capacità quindi di sviluppare una criminalità moderna. La capacità e il più grande merito di Scerbanenco è quello di indagare la sua città come luogo del crimine dai connotati organizzati e spesso internazionali.

"C'è qualcuno che non ha ancora capito che Milano è una grande città [...] non hanno ancora capito il cambio di dimensioni, qualcuno continua a parlare di Milano come se finisse a Porta Venezia o come se la gente non facesse altro che mangiare panettoni o pan meino. Se uno dice Marsiglia, Chicago, Parigi, quelle sì che sono metropoli, con

204 TT, pp. 37-38

205 VP, p.199

tanti delinquenti dentro, ma Milano no [...] Si dimenticano che una città vicina ai due milioni di abitanti ha un tono internazionale, non locale [...] Noi abbiamo trovato per caso la Binaschina, ma quante ce ne saranno di basi come quella dentro i confini della provincia di Milano e anche fuori, ma sempre attorno a questa torta dolce che è Milano? È qui a Milano che ci sono i soldi ed è qui che vengono a prenderseli, con ogni mezzo, anche con il mitra"²⁰⁶

In TT per l'appunto troviamo un Duca pienamente consapevole dell'ambiente nel quale deve agire e quali siano i nemici da combattere. In questo romanzo "il dottor Lamberti sgominerà la maggior organizzazione criminale dell'Italia settentrionale [...] Il delitto non ha soltanto una natura sociologica, non esiste esclusivamente come funzione di uno sviluppo sociale disordinato e irrazionale: il male è presente dappertutto"²⁰⁷. Se il male inteso come capacità delittuosa è presente ovunque allo stesso modo, i confini territoriali sono rotti, e non v'è motivo per non contestualizzare l'azione criminale milanese in un universo più ampio. Ecco allora che in TT troviamo l'organizzazione sgominata da Duca passare da Milano partendo dalla Francia e andando in Germania attraverso il Brennero, e troviamo pure una colpevole dei delitti iniziali che viene direttamente da Phoenix (Arizona), in RM il traffico di stupefacenti nel quale sono coinvolti i ragazzi del massacro arriva a Milano dalla Svizzera, in MS il "pappa" che gestisce il traffico di donne nel quale cade Donatella è del Sud, in VP l'organizzazione che commercia immagini pornografiche è internazionale. L'internazionalità di Milano si evince da alcuni elementi che Scerbanenco inserisce nelle sue trame, poco funzionali all'effettivo procedimento dell'azione narrativa ma fortemente connotanti la dimensione della città ormai luogo di convergenza di persone da tutto il mondo. Un esempio tra tutti è la facilità con la quale l'americana che compie il delitto iniziale di TT può volatilizzarsi grazie all'efficacia dei mezzi di trasporto che collegano Milano al resto del mondo:

Quattro minuti dopo essere salita sul Settebello partiva, al mattino alle otto lei a Fiumicino avrebbe preso l'aereo per New York. [...] alle tre del pomeriggio sarebbe atterrata a Phoenix, una fra i centonovantacinque milioni di cittadini americani, e definitivamente lontana, irrimediabilmente lontana dall'Alzaia Naviglio Pavese.²⁰⁸

206 TT, p. 114

207 C. Oliva, *Prefazione*, in TT, p.VI

208 TT, p.16

Una città criminale certo, una città che sembra inghiottire l'umanità spontanea e innocente dell'uomo. La lotta di Duca nei romanzi della quadrilogia non deve tuttavia dare un'idea sbagliata del sentimento che Scerbanenco ha per la sua città. L'amore per Milano c'è ed emerge laddove i percorsi delle indagini lasciano lo spazio per brevi stacchi poetici, nei quali l'autore dimostra la propria abilità di ritrattista e tradisce la sensibilità per la descrizione, probabilmente dovuta alla palestra dei romanzi rosa, che lo spinge a paragonare la città evidentemente con quello che per lui era un emblema di bellezza, la Svizzera. Eccone alcuni esempi:

Mai Milano ebbe una così lirica dannunziana primavera come quella primavera dell'anno 1966, come su un verde ondulato fiorito altipiano svizzero, il vento, un vento dolcemente impetuoso, correva sulla piatta, industriosa metropoli ²⁰⁹.

Milano in quei giorni era troppo bella, non sembrava neppure Milano, con quell'aria limpida, quella luce da montagna svizzera, chi sa, doveva esserci qualche errore metereologico²¹⁰

La rappresentazione di Milano è per Scerbanenco tanto importante quanto la rappresentazione della società milanese dei suoi anni. Come si è detto, gli anni '60 sono un vero e proprio punto di svolta per la città lombarda anche a livello sociale. Le grandi masse migratorie che dalle zone più povere e periferiche si spostano in città, e i milanesi stessi, si trovano coinvolti da tutto un modo nuovo di vivere, pieno zeppo di oggetti stranieri moderni e di abitudini e stili di vita che vengono importati dall'estero, soprattutto dall'America. I romanzi della quadrilogia trasudano di questa novità in ogni pagina. Scerbanenco non fa economia di parole e situazioni moderne, fa usare ai suoi personaggi appena può ogni oggetto che li possa connotare come membri di una società cambiata. Allo stesso tempo, il riferimento nelle trame a personaggi famosi e passatempi a lui contemporanei sono molto utilizzati, da una parte per calare il lettore nell'ambientazione, dall'altra per permettere che il lettore riconosca i fatti narrati come credibili e quindi prenda sul serio anche le tematiche più importanti che saranno trattate

209 TT, p. 150

210 TT, p.175

– come la giustizia superiore, il senso di colpa, la vendetta. È quello che Gianni Canova definisce "sistema degli oggetti": "gli oggetti simbolo della mitologia quotidiana dell'Italia del boom si affastellano infatti nella pagina di Scerbanenco in maniera confusa e martellante, in un *bric à brac* tanto denso e insistito da costituire quasi una sorta di catalogo paradigmatico del nuovo fascismo delle merci".²¹¹ Utilizzando la parola catalogo quindi si connota tutto un armamentario di offerte utilizzabili e accessibili a tutti, e questo si collega alla questione della modifica dei rapporti tra classi sociali. Anche se la ricchezza permette di avere uno stile di vita estremamente più comodo rispetto al passato, è anche vero che si crea negli anni 60' un nuovo ceto medio, di cittadini piccolo borghesi che possono vantare uno stile di vita più dignitoso proprio grazie all'industrializzazione, al cambio dell'economia e quindi che vedono aumentare la loro capacità di spesa. Ad azzerare poi la distanza tra le classi sociali un elemento nuovo che entra nelle case di tutti, ricchi e poveri: la televisione.

L'ascensore era normalmente guasto in quel genere di case, e a ogni pianerottolo si udiva almeno un apparecchio TV con Milva che cantava nel Milva Club.²¹²

Quando venne la televisione, il primo a metterla fu il mio fidanzato, il macellaio, e tutta Ca' Tarino voleva andare a casa sua per vederla.²¹³

La ricerca di possedere un bene era all'epoca segno di una costante di ogni persona che volesse apparire al passo con i tempi, e questo vale soprattutto nel possesso di un immobile di proprietà. Si trattava di un movimento stimolato anche dalla crescente disponibilità delle crescenti periferie, come il palazzo di via Egidio Folli in VP:

Era un palazzone di abitazione dove non abitava ancora nessuno, o quasi, ma dove tutti gli appartamenti erano stati venduti, perché la gente deve impiegare il proprio denaro, non vogliono tenersi i soldi nel materasso, come i nonni, ed era completo, finito, provvisto di ogni perfezionamento.²¹⁴

211 Ibidem

212 VP, p.99

213 TT, p.7

214 VP, p.183

Staccarsi dalle abitudini del passato, da una tradizione "dei nonni" che voleva i giovani fedeli alle proprie radici: il moto fisico verso Milano era il segno di questo cambiamento che le nuove generazioni delle campagne stavano compiendo nella loro mentalità. Prima ancora di indagare il comportamento della criminalità organizzata cittadina, Scerbanenco fa di TT un romanzo dove costantemente c'è un movimento dell'indagine fuori e dentro Milano, per raccontare la storia di quel pezzetto di società che muoveva verso la promessa di un futuro migliore, milanese e ricco.

“Va bene lasciare uno che piace. Va bene sposare uno che fa ridere. Ma poi devo andare a vivere lì, nel suo paese, sono scappata da bambina, io, da quel paese, perché non ci resistevo [...] mi voleva sposare, e intanto mi avrebbe mandata a Milano, in una delle sue macellerie, a fare la cassiera, se volevo fidanzarmi con lui. Io non potevo pensarci molto [...] ero figlia di un contadino, dormivo su un pagliericcio, e avevo le braccia segnate dai morsi delle cimici”.²¹⁵

Non solo i ragazzi di campagna, ma anche quelli di città mostrano un'insofferenza analoga alle proprie radici e un'estrema voglia di ribellarvisi fino ad andare contro la legge, specialmente nel caso delle classi sociali più basse, come si può vedere dalle note biografiche di ciascuno dei ragazzi coinvolti nell'inchiesta²¹⁶. Questa rivolta nei confronti della legge ma prima ancora nei confronti delle proprie origini è il tema principale che Scerbanenco tratta in RM. La domanda di una morale universale che l'autore mette a tema in questo romanzo si scontra necessariamente con la realtà dei fatti, cioè la violenza perpetrata da ipotetici innocenti, cambiati nei loro gesti perché indirizzati al delitto da qualcuno che è loro vicino, ma che si trova a un livello sociale così basso da non avere scrupoli.

In un senso astratto e metafisico i genitori hanno sempre un po' di colpa se i figli sono dei criminali. Praticamente ne hanno un po' meno, perché un uomo diviene criminale anche per colpa dell'ambiente, non lo è soltanto per costruzione ereditaria. Ma una cosa è certa: non esiste assolutamente nessun caso in cui il padre o la madre o tutti e due insieme non abbiano nessuna colpa di come cresce il figlio²¹⁷.

215 TT, p. 39

216 RM, pp.28-29

217 RM, p. 90

La chiarezza di questo assunto di Scerbanenco conferma il risultato dell'indagine sociale che attraverso i suoi romanzi viene condotta nell'universo milanese. Ecco quindi che per esempio vediamo Duca andare a interrogare un padre che sulla carta non ha commesso nessun crimine, ma fin dal palazzo dove la famiglia vive – "odoroso di cantina", in un quartiere di "case che cadevano quasi da sole" di quella "povera e vecchia Milano"²¹⁸ – il lettore capisce bene di che ambiente si sia nutrito il giovane. Poco importa se più tardi l'assistente sociale dei ragazzi si schiera dalla loro parte:

No, non è così. Non esiste il peggiore.[...] Sono ragazzi che potevano divenire utili alla società²¹⁹

Ma per Duca la realtà è spietata ed evidente:

La maestrina è stata uccisa da quegli undici ragazzi, questo è fuori dubbio anche se tutti e undici negano. E chi uccide è un assassino²²⁰.

Anche se quei ragazzi potrebbero essere recuperati – "sono ragazzi recuperabili, riadattabili, ma se nessuno li aiuta a recuperarsi, possono compiere anche un massacro del genere"²²¹ – la realtà dei fatti che man mano Duca scopre nell'indagine è che non tutti lo sono. Solamente Carolino viene dal protagonista capito e aiutato, e si rivela alla fine essere un buono capace della corretta azione, per il quale si può immaginare un futuro non delinquente. Piuttosto che colpevolizzare la società, Scerbanenco vuole suggerire che esiste l'indole di ciascuno, e questa può determinare le azioni. Ma deve esserci lo spazio perché questa venga fuori, a prescindere dalle influenze esterne dell'ambiente che la circonda.

Con MS infine Scerbanenco compie un vero e proprio capolavoro di analisi sulla modernità del cittadino milanese della sua epoca. Questo romanzo, il finale della quadrilogia, fu scritto tra il 1968 e il 1969, alla fine del decennio del quale stiamo parlando, quindi certi cambiamenti ormai erano avvenuti e si erano cristallizzati a definire un nuovo modo di essere sia di Milano che dei milanesi. MS più degli altri è un

218 Ibidem

219 RM, pp. 108-110

220 Ibidem

221 Ibidem

testo che non solo descrive ma mette in luce tutte le contraddizioni che la società ha maturato, una modificazione verso la modernità mantenendo un certo lato dell'animo tradizionale e popolare, dal quale deriva il profondo senso del dovere e della concezione del compito comune che ogni cittadino onesto ha nei confronti dei suoi simili e della città intesa come collettività, come già anticipato in VP, nel 1966:

Ciò che era reale per quei passanti era il tabaccaio da raggiungere per comprare le sigarette con filtro, per fumare con meno rimorso, e ogni tanto un pensiero al mattino dopo, all'ufficio, quel lavoro da chiudere prima che la direzione sollecitasse.²²²

Quell'ufficio che tre anni più tardi sarà per il vecchio Amanzio Berzaghi la scrivania presso l'azienda di autotrasporti Gondrand, dove passa cinque giorni su sette e costituisce tutto il suo mondo, alternandola con la casa nella quale vive l'adorata Donatella, la figlia minorata, gigante e bellissima, e il bar dove sosta per farsi i grappini, in un'abitudine angosciante, spiegabile o con qualche patologia o piuttosto con l'inserimento in un contesto dal quale uscire non è ammesso:

[...] sa, io lavoro alla Gondrand, alla sede dei trasporti internazionali in piazza della Repubblica, e abito in viale Tunisia 15, sono tre minuti di strada, col permesso del cavalier Servadio due volte al mattino e una il pomeriggio correvo a casa, tre minuti all'andata e tre al ritorno²²³

[...] perché io, a bottega, se non son morto, ci vado sempre²²⁴.

Se il vecchio è per Scerbanenco il campione del milanese, non è comunque detto che questo modello sia per forza virtuoso. L'autore non dà un giudizio sull'uomo, anzi gli dà anche qualche vizio – come quello dei grappini al bar – e si astiene a dire che la vita così impostata sia una condizione di felicità, che potersi permettere un mangiadischi per la sua bambina, quindi essere moderno, sia tutto ciò che può essere desiderabile. Se infatti la normalità e l'abitudine lavorativa sono lo standard, il crimine in cosa consiste? L'opinione di Scerbanenco in merito è chiara. È qualcosa di inafferrabile,

222 VP, p.143

223 TT, p. 19

224 TT, p. 178

multiforme e allo stesso tempo violentissimo, che inizia nel momento in cui il milanese devoto al proprio ruolo – come Amanzio Berzaghi – intravede un varco per poter agire senza infrangere il patto con la città. E la verità la fa dire proprio al vecchio padre, dopo che ha compiuto il massacro degli assassini di sua figlia, nel suo "cupo e dolce dialetto milanese"²²⁵, quasi a marcare la profondità delle parole espresse:

[...] se quella lettera me la mettevano sotto la porta il martedì sera, per esempio, io il mercoledì dovevo andare a lavorare alla Gondrand perché era giorno feriale e sarei andato a lavorare [...] ma siccome il sabato ho la giornata libera, allora mi è venuta di andarla a vedere[...] se non fosse stato sabato non l'avrei fatto tutto questo disastro. Duca non disse nulla. Anche se sbalordiva, sentiva che l'affermazione era esatta.²²⁶

Spietato ma vero, questo è quello che alla fine della quadrilogia Scerbanenco vuole mettere a tema. Il suo protagonista, come lui stesso, non sa dare una spiegazione, ma rimane immobile di fronte a un mondo del quale percepisce l'ingiustizia sul quale non sa come intervenire. Se alla fine si appella alla sua eterna Livia-Minerva, supplicandola quasi che gli spieghi il significato di una lotta giusta, la domanda del lettore rimane: qual è l'effettivo spartiacque tra bene e male? Alla fine della quadrilogia abbiamo fatto la conoscenza con criminali di ogni sorta, vecchi e giovani, che trattano di armi, prostitute, droghe, abbiamo visto innocenti farsi colpevoli per vendetta, abbiamo visto una città che accoglie ogni sorta di porcheria ma che è allo stesso tempo estremamente affascinante. Cosa rimane in tutto questo che si possa salvare? Probabilmente la risposta sta in quei piatti di minestrone con le cotiche, quel rumore di radio, quel chiacchierare sommesso della cucina di Lorenza. Ma Scerbanenco lascia questo abbozzo di risposta in sospeso, e forse vedendo evolvere il mondo sarebbe riuscito a vedere qualcosa di più totalizzante che potesse mettere in pace il suo Duca e anche se stesso.

225 Ibidem

226 Ibidem

4 – La lingua

Per dare una giusta rilevanza alla lingua che Scerbanenco utilizza nei suoi romanzi milanesi all'interno del panorama letterario dei suoi anni bisogna considerare in primo luogo che lui non era milanese, ed è sempre Gianni Canova che nel suo saggio²²⁷ rileva questa tra le principali caratteristiche della lingua dell'autore. Certamente da quando, a sedici anni, si era trasferito a Milano con la madre, ne aveva interiorizzato certi caratteri anche linguistici. Ma la lingua con la quale scrive rimane l'italiano, un italiano formalmente corretto imparato non nelle aule scolastiche ma prima attraverso la letteratura, poi nella redazione delle case editrici dove aveva lavorato, e che aveva sperimentato e messo a punto nei romanzi rosa e nel ciclo di Arthur Jelling degli anni '30-'40. Non bisogna fare l'errore di credere che l'autore trasponesse nei suoi testi una lingua spontanea, semplicemente udita per la strada, ma nemmeno una lingua imparata a tavolino: "se la scrittura, dal suo punto di vista, è una forma di comunicazione, allora attraverso di essa non ci si può dedicare all'esplorazione di classi di fenomeni [...] ma bisogna sforzarsi di innescare il suo ruolo di mediazione espressiva di contenuti particolari"²²⁸. La consapevolezza dell'autore quindi sul mezzo espressivo adatto per comunicare quello che era a tema dei suoi romanzi è indubbia, se si considera che Scerbanenco è tutt'altro che superficiale, e attua una vera e propria ricerca del mezzo di comunicazione più efficace tenendo presente il suo pubblico, come esplicita lui stesso ne i *Quaderni di Guerra*:

Le parole nel vocabolario, non significano nulla. Perché ogni parola ha mille significati, secondo la persona che la dice, il momento, gli ascoltatori. [...] Tommaseo e Manzoni non sono artisti perché servitori della "lingua", ma sono artisti Shakespeare e Dante, perché padroni, invece, della lingua: creatori di essa²²⁹.

227 G. Canova, *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, cit.

228 F. Boni, *L'arte poliziesca di Scerbanenco: N'ell'epoca dell'letteratura di massa*, PM Edizioni, Velletri (Rm), 2016, p. 509

229 Ivi, p.512

Il tentativo di Scerbanenco può essere definito quello di inserirsi in un preciso contesto storico:

In una tradizione come quella italiana, da sempre caratterizzata da una drammatica scissione tra lingua scritta e quella parlata, l'aver tentato di far coincidere i due piani [...] costituisce probabilmente una delle ragioni del successo presso il pubblico di massa²³⁰.

Lontani dalla letteratura dialettale e allo stesso tempo di un realismo estremo, la lingua di Scerbanenco è una lingua che nel complesso è mimetica del parlato quotidiano della Milano dei suoi anni. Evitando di utilizzare espressioni dialettali che non possedeva, presenti nei romanzi solo quando l'autore è certo della pronuncia e della grafia, Scerbanenco esplicita al lettore che il suo personaggio in quel momento non sta parlando italiano, ma sta utilizzando una forma dialettale. In questo modo il lettore della sua epoca poteva rivedere tra le pagine dei romanzi di Scerbanenco un modo di parlare che riconosceva, non necessariamente milanese, ma totalmente italiano, inorgogliendosi di avere una storia gialla totalmente e profondamente italiana riconoscibile anche nella lingua utilizzata.

Sul piano lessicale, come ha rilevato Canova, la lingua di Scerbanenco attinge liberamente da un repertorio di voci appartenenti al "parlato piccolo e medio borghese di area settentrionale e lombarda"²³¹. In questo parlato fa raramente uso di forme dialettali, eccetto nel caso di esclamazioni ed espressioni gergali: "*ségura de sì che l'è minga giust!*" e "*Invés de cicciarà tant e de ciappam par el baver mes e mes*"²³² oppure "*l'è'l rattatuji della zona*", "*io con la polizia sont pan e buter*"²³³ e "*la borsa di pelle nera come i ragiunàtt*"²³⁴. Le scelte dialettali comunque non seguono un criterio sociale, vale a dire non sono solo i personaggi della media e bassa borghesia a parlare in dialetto. Troviamo termini dialettali sia in personaggi di ceti sociali bassi come meccanici "*Ciappa su la pompa, tarlucc*"²³⁵ oppure in Carolino "*trovare un ciapparoeud*", ma ad

230 G. Canova, *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, cit, p. 164

231 Ivi, p.165

232 TT, p.176

233 RM, p.186

234 RM, p. 19

235 VP, p.72

esempio anche il borghese signor Auseri si lascia scappare qualche espressione del tipo "grand e ciula"²³⁶, e Scerbanenco fa usare al sardo commissario Carrua parole dialettali milanesi per fare il verso a Duca "Come dicono i milanesi: *Son chi mi*"²³⁷. Come accennato prima, Scerbanenco preferisce dire che in un certo momento il personaggio sta parlando in dialetto o sta usando forme dialettali piuttosto che esprimerle. È il caso ad esempio di Amanzio Berzaghi in MS, che utilizza il "suo cupo e dolce dialetto milanese"²³⁸ o del contadino che ritrova il corpo di Donatella sulla statale vecchia per Lodi, "dovette ripetere nel fondo, rauco dialetto lodigiano"²³⁹, oppure ancora la vecchia sorella di Marisella Domenici in RM che si rende disponibile "con le parole che erano un misto di meneghino e di italiano, e anche la sintassi era mista"²⁴⁰. Piuttosto sono utilizzate trasposizioni in italiano di costruzioni sintattiche dialettali, come "mia povera moglie"²⁴¹ e traduzioni in italiano dal dialetto, "Che bella sgarzolina!"²⁴². In ogni caso le forme dialettali e i casi di riferimento all'utilizzo di lingue locali non sono frequenti in generale. Piuttosto del dialetto in senso stretto, Scerbanenco preferisce utilizzare voci e locuzioni di derivazione gergale e di lingua d'uso. Queste espressioni sono particolarmente dure e rientrano nel campo lessicale del volgare quando sono messe in bocca ai criminali e a personaggi di bassa estrazione, come "Brutti merdosi, siete sempre in mezzo alle gambe come i..."²⁴³, "scema libidinosa"²⁴⁴, oppure quando Duca si trova a che fare con loro: "Perché non me l'hai detto un mese fa, brutta melma?"²⁴⁵. Quando invece è Duca a parlare in contesti più normali, o a parlare sono personaggi non criminali, le espressioni risultano essere più simpatiche e quasi spiritose: "non potevamo immaginare che una laureata in storia e filosofia suonasse le nacchere in San Babila"²⁴⁶,

236 VP, p.13
 237 TT, p.20
 238 MS, p.178
 239 MS,p 42
 240 RM, p.180
 241 MS, p.10
 242 VP, p. 160
 243 TT, P.112
 244 MS, p. 159
 245 MS, p131
 246 VP, p.167

"bisognava dargli una carburata"²⁴⁷, fare la "la figura da cioccolatino"²⁴⁸, e viene inserito anche qualche proverbio: "Chi di ruffiani parla, di ruffiani perisce"²⁴⁹.

Ancora, la critica è unanime a riconoscere che gli inglesismi e le neoformazioni a partire da termini stranieri ricorrono certamente come derivazione della conoscenza di Scerbanenco per i romanzi gialli americani e internazionali, che però lui aveva letto nella traduzione italiana, quindi hanno un tono personalissimo e mostrano la spiccata inventiva dell'autore e la sua sensibilità a percepire la novità introdotta nel quotidiano da oggetti e concetti stranieri. Insieme a termini passati attraverso una redazione editoriale, vi sono tutti quegli oggetti che per derivazione hanno mantenuto la loro forma straniera, e connotano la modernità dell'ambientazione. È il caso di *flipper*, *juke-boxe*, *humor*, *King size* e *small size* (riferito alle sigarette), la pizzeria *Billie Joe*, *gangster*, i personaggi *Disney*, *il country-night*, *toasts*, il *baby doll*, la scritta *IRELAND*, *flash* fotografici, ma anche dal francese *chef*, *patè*, *fotovojeur*, *grand hotel*, *tailleur*, *pochades* e le sigarette *Parisiennes*. Raramente, sono presenti anche vere e proprie frasi in lingua: *the right man in the right place*²⁵⁰. Per le neoformazioni si evidenziano il sostantivo *jamesbonderia* e gli aggettivi "sottigliezze whiteheadiane", "eiffeliano ponticello" dal francese.

In alcuni punti Scerbanenco utilizza anche vocaboli sorprendentemente letterari, di derivazione classica e colta, che risultano stridere con il filo del racconto. Questa decontestualizzazione ironica è spiegabile con il tentativo di evidenziare "un repertorio lessicale ormai del tutto inadeguato a rappresentare situazioni inedite rispetto a quelle dettate dalla letteratura tradizionale"²⁵¹. Ne sono esempi lampanti gli inserimenti di espressioni come "la voce si ammolliva", "fradiciume lutulento", "inane colpo di rivoltella", "candida maestrina", "sdrucita prostituta", "si molciva in viso", "viale silente". Colte queste parole come pure, oseri dire, coltissime le intere citazioni letterarie che qua e là Scerbanenco inserisce a dispetto delle conoscenze dell'ipotetico

247 VP, p. 45

248 TT, p. 34

249 TT, p.125

250 TT, p.27

251 G. Canova, *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, cit., p.165

lettore medio. Ecco quindi che ad esempio sempre in TT troviamo una sfilza di citazioni e rimandi letterari non di poco conto: un'intera pagina dell'*Abiura* di Galileo, che Duca copia dall'edizione dell'*Opera Omnia* del 1936 "curata da Sebastiano Timpanaro"²⁵², e troviamo anche un brano del Corpus Hippocraticum²⁵³. In un caso, quello del termine isteria, Scerbanenco riporta l'etimologia del termine: "Viene dal greco *ystérikos*, e dal sanscrito *ustera*, che indica una parte profondamente femminile"²⁵⁴. Sono inserite anche voci tecniche e colte dell'ambito medico, a connotare la conoscenza di Duca e rendere il suo passato di medico credibile. È il caso di termini come gonorrea, neoplasia, eredoluetici, tubercolotico, basedoviano – talvolta usati da Scerbanenco a sproposito, come nel riferimento a fotosensibile in VP, a indicare la passione per un vecchio per le foto pornografiche e non la sensibilità alla luce del sole²⁵⁵. Oltre a questi usi che Scerbanenco fa di parole comuni rivestendole quindi di un significato nuovo, ci sono veri e propri neologismi colti di Scerbanenco: sparpagliosa e sparpagliume, oltranzoso, giocastrona e giocastroso, tossicoloso, neruto. A testimoniare l'estrema ricercatezza lessicale, oltre a tutta questa serie di tentativi colti, Scerbanenco utilizza anche un sistema di vezzeggiativi e dispregiativi per connotare in maniera forte dei personaggi o delle situazioni. Per riferirsi a una situazione o a un personaggio con tono dispregiativo, l'autore non esita a usare aggettivi come nerastro, biondastro, volgaruccia. Invece nell'ambiente domestico si serve di vezzeggiativi quasi ridondanti –utilizza sempre vezzeggiativi come grembiolino, scarpetta, pigiamino parlando della piccola Sara - , ma anche ometto e vecchina a connotare la piccolezza e l'innocenza dei custodi della scuola serale in RM, come pure nel caso della vittima, sempre chiamata col diminutivo la maestrina.

A livello sintattico come ha rilevato Fausto Boni a partire dal saggio di Canova si può definire quella di Scerbanenco una forma espressiva prevalentemente "paratattica, che procede con il passo veloce e spezzato del linguaggio istantaneo della cronaca

252 TT, pp.175-176

253 TT, p.128

254 RM, p.82

255 VP, p.126

giornalistica e con il disordine del linguaggio parlato"²⁵⁶. Il risultato è quello alla fine di un "discorso quasi jazzato"²⁵⁷, riempito di pause, frammentato, pieno dei dubbi e delle esclamazioni del linguaggio quotidiano, come nel caso della descrizione dell'inseguimento dei criminali in VP:

Due galline volarono in aria, un cane, legato ad una catena, ululando, tentò di volare anche lui, una contadina in calzoncini, reggiseno e cappellone di paglia, rimase di pietra con una specie di forcone in mano, rimase di pietra vedendo esplodere le due auto davanti a lei, e fu più una esplosione che una frenata²⁵⁸.

In alcuni casi, Scerbanenco imita il tono dei quotidiani, riportando e imitando quella che sarebbe potuta essere la notizia del fatto accaduto se raccontato da un giornalista oppure riporta pagine di quotidiani realmente pubblicate, apprezzandone peraltro lo stile e la punteggiatura:

Mascaranti aveva una rivoltella, non poteva ammazzare senza reagire, la notizia sarebbe stata più o meno così: *Bandito spara contro polizia*, e sotto, più in piccolo: *viene ucciso nel breve conflitto con le forze dell'ordine*, perché se pure modestamente, in un certo senso illegalmente, anche lui era delle forze dell'ordine.²⁵⁹

In prima pagina diceva: *Adescato dall'amante massacrato a forbiciate e gettato nel lago!* [...] *Attirato in un agguato dall'amante, strangolato e gettato nell'Adda*, mancava cioè il particolare delle forbiciate che era relegato nel sommarietto e c'era una divergenza di ubicazione e di modalità [...] ²⁶⁰

O ancora, nella descrizione del ritrovamento dei cadaveri, il tono è spesso quello giornalistico :

Ieri mattina, sua figlia, sulla strada vecchia per Lodi [...] ²⁶¹

"Come si chiama lei?" "Marangoni Antonio, io sto lì, alla Cascina Luasca, sono più di cinquant'anni che tutte le mattine vado a Rogoredo in bicicletta."

256 F. Boni, *L'arte poliziesca di Scerbanenco: Nell'epoca della letteratura di massa*, PM Edizioni, Varazze 2016, p. 521

257 G. Canova, *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, cit., p. 166

258 VP, 203

259 TT, 154

260 TT, p. 113

261 MS, 41

"Non stiamo a perdere tempo con questi vecchi, torniamo al giornale"
"È lui che ha scoperto la ragazza, ce la può descrivere, se non dobbiamo passare per l'obitorio e siamo in ritardo"
"Io l'ho vista quando è arrivata l'ambulanza, era vestita di celeste"
"Vestita di celeste. Capelli?"[...]²⁶²

A livello della narrazione, Scerbanenco utilizza frequentemente il discorso indiretto libero, tecnica che gli consente di fare balzi di tono e stile senza che l'armonia interna e il filo del discorso "saltino", in favore di una mimesi del parlato e della spontaneità espressiva del lettore. I casi in cui questa tecnica è meglio riuscita sono quelli in cui Duca o un altro personaggio giudica una esperienza o formula un ragionamento che implica un giudizio. È il caso ad esempio:

Un medico radiato dall'Ordine dei Medici, è un interessante esemplare per certa gente. Da quando era uscito dal carcere, le possibilità di lavoro erano state grandissime. Intanto, tutte le ragazze incinte, della zona, o che temevano di essere incinte, si erano rivolte a lui, vanamente, ma piangendo, minacciando il suicidio, ed erano state attente che lui aveva tolto definitivamente la targhetta dalla porta [...]E dopo le incinte, c'erano i tossicomani [...] e dietro ai tossicomani, le professioniste malate [...] perché lui, infatti, non era il solito dottore, era un eccezionale dottore, un dottore che si era fatto tre anni di galera per eutanasia, chi sa come cura bene la lue, si è specializzato a San Vittore, no?²⁶³

Un altro uso che l'autore fa del discorso indiretto libero è quello per aumentare la carica sensoriale delle esperienze emozionali, in questi casi vi è un ammasso di considerazioni, sensazioni, sentenze impersonali e una punteggiatura non organica:

Carolino guardò tutti quei piccoli segni che la ragazza aveva in viso, che cos'erano? Ma era bella lo stesso, anche con tutti quei segni .²⁶⁴

E infatti, ogni tanto, gli telefonavano, per avvisarlo che un signore bruno, con un abito grigio e il bottoncino del lutto all'occhiello della giacca, sarebbe arrivato con una ragazza bruna anche lei, vestita così e così, e che avevano bisogno di fermarsi due giorni, ma senza che fossero troppo in vista, e presto aveva capito che si servivano del suo locale come una base, ma aveva anche capito che non poteva dire no, a meno che non avesse voluto, se non morire essere pestato osso per osso fino a essere rotto in tutte le ossa, glielo avevano anche detto, così, gentilmente, a tavola, raccontandogli di un tale

262 VP, 7

263 TT, p. 20

264 RM, p. 154

che non era stato amico, secondo loro, e allora uno di loro, che era stato un po' nervoso, gli aveva rotto osso per osso tutte le ossa, e mentre gli raccontavano di questo tale che non era stato amico e a cui erano state rotte tutte le ossa, lo fissavano senza battere la palpebra, così che anche fosse stato cretino, avrebbe capito²⁶⁵.

Un altro elemento che caratterizza lo stile della quadrilogia di Lamberti è la forza del linguaggio dialogico, a volte secco e rapido come nel caso degli interrogatori – frequenti perché funzionali alle indagini - , a volte incompiuto e lasciato in sospeso.

"Come ti chiami?"
"Carletto Attoso"
"E tuo padre?"
"Attoso Giovanni"
"E tua madre?"
"Marilena Dovati"
"Quando sei nato?"
"Il quattro gennaio 1954"²⁶⁶

"Insegna?"
"No, ho solo la laurea"
"E come vive?"
"Faccio le traduzioni"
"Da quali lingue?"
"Preferisco dall'inglese, ma posso farle anche dal tedesco e dal francese"²⁶⁷

La preferenza che ha Scerbanenco nel lasciar parlare i suoi personaggi o nel riportare quello che viene detto è sempre sintomo di quella tensione a lasciarsi spettatore di una storia che secondo la finzione lui non crea ma, appunto, testimonia. Ecco che allora troviamo sia dialoghi che dialoghi riportati all'interno di altri dialoghi:

"[...] D'improvviso scese uno da una motoretta, se avesse portato al collo un cartello con scritto protettore, si sarebbe capito di meno chi era. Mi disse pressapoco questo "Non credere di fare i tuoi comodi. Dimmi chi è il tuo amico e gli spacco la faccia". Non voleva credere che non avessi "amici". "Allora ho capito, se il tuo amico non ti va più, sei libera, però se vuoi venire qui, il tuo amico sono io" Voleva costringermi a entrare

265 TT, p.107
266 RM, p.37
267 VP, p.191

nella sua scuderia, ma passava un po' troppa gente e riuscii a liberarmene. Ma ebbi tanta paura".²⁶⁸

L'impressione generale è quella che, come dice Canova, "in Scerbanenco cultura bassa e cultura alta sono ormai poli di un unico sistema integrato, sono saperi compenetrati l'uno nell'altro e risolti in una dialettica reciproca"²⁶⁹. I sistemi sintattico e lessicale dimostrano quindi questa contaminazione rendendo i romanzi milanesi dei documenti di straordinaria ricchezza per capire il sistema di comunicazione degli anni '60, in un momento di transizione come quello testimoniato dalla quadrilogia. Quello che emerge è un sostanziale disprezzo da parte di Scerbanenco per le forme di comunicazione moderne e per la moderna evoluzione del modo di esprimersi della gente della sua epoca, è evidente il fastidio per la svalutazione delle parole, il rischio maggiore per l'effetto della comunicazione di massa, e lo dice attraverso Duca:

"In carcere [...] le parole hanno molto valore, quelle dette e quelle ascoltate; nella vita libera, incensurata, c'era sciupio e svalutazione delle parole e dell'ascoltare parole: si continuava a parlare senza sapere bene quello che si diceva, e si ascoltava senza capire"²⁷⁰

In questo che Canova descrive come un linguaggio teso a "eliminare ogni approssimazione possibile e pervenire a una nominazione rigidamente definitoria e univocamente determinata"²⁷¹, si può indubbiamente riconoscere un carattere di estrema attualità. Se è vero che Scerbanenco si presenta con il merito di aver portato il giallo in Italia inteso come genere letterario dai confini precisi e puramente italiani, bisogna infine riconoscergli anche di esser riuscito a rappresentare delle caratteristiche della sua epoca che allora non erano ancora lampanti e che si sarebbero evidenziate solamente nei decenni successivi: la forza del significante rispetto al significato, l'energia espressiva della comunicazione nel progressivo svuotamento dei contenuti in favore della forma, l'univocità delle parole che diventano sempre più brevi graficamente distaccandosi dal referente esterno.

268 VP, p.156

269 VP, p. 166

270 VP, p.10

271 G. Canova, *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, Cit, p.169

CONCLUSIONE

Il lavoro di ricerca che ho svolto è nel complesso risultato più articolato del previsto. Questo non vuol dire che non è stato sufficiente a dimostrare che Scerbanenco sia il capostipite del genere poliziesco nel nostro Paese – inteso come genere secondonovecentesco, del dopoguerra e tipico degli anni ‘60 -, ma che al termine delle parti analizzate si sono aperti molti spunti di lavoro. Vorrei fare mie le parole con le quali Fausto Boni conclude la sua indagine, data alle stampe in concomitanza con la conclusione del mio lavoro di scrittura e che quindi ho potuto utilizzare solamente nelle parti finali della ricerca. La mia speranza in conclusione è di essere riuscita a restituire "l'immagine di un'opera complessa e originale realizzata da uno scrittore sin dall'inizio interno alle contraddizioni della storia novecentesca (la Rivoluzione sovietica; il fascismo; la Seconda guerra mondiale; la ricostruzione; il miracolo economico) e della nascente «industria culturale» italiana”, il cui merito è quello di aver incarnato “la formula ormai consunta del «giallo» enigma per poi dissolverla completamente combinando assieme, nella tetralogia «noir» di ambientazione milanese degli anni Sessanta, la rappresentazione degli impulsi umani più violenti e incontrollati ispirati dal contenuto inedito delle contraddizioni della nuova civiltà urbana e industriale italiana con la forma del «giallo» realista di derivazione hard boiled”²⁷²

I risultati ottenuti si raccordano nel complesso con i presupposti teorici iniziali che costituivano il background critico di riferimento e che ho utilizzato per avvalorare la tesi iniziale. I principi fondamentali, che in principio sono stati evidenziati come caratterizzanti il genere del poliziesco così come costituitosi all'estero, sono stati fatti propri dall'analisi su Scerbanenco. Ecco che così, applicando il modello aristotelico valido per la tragedia si è potuto constatare come l'autore italiano modulasse in una personalissima applicazione il meccanismo di accumulo della tensione emotiva, facendo

²⁷² F. Boni, *L'arte poliziesca di Scerbanenco: nell'epoca della letteratura di massa*, PM Edizioni, Velletri (Rm), 2016, pp. 535-536

poi confluire lo scarico della tensione in un circolo di reiterazione dell'azione violenta senza lasciare un effettiva liberazione, né nel protagonista né nel lettore. Questo è il principio fondamentale sul quale si basano i romanzi della quadrilogia presa in esame che, attraverso un complesso sistema di rappresentazione della realtà, utilizza il metodo romanzesco poliziesco classico e hard boiled per mostrare la realtà della Milano del boom economico. Non è stato possibile quindi distaccare la modalità narrativa dell'autore dalla necessità lampante che aveva di farsi testimone della sua realtà, e questo è stato mostrato grazie all'analisi delle trame, che ho deciso di proporre passo passo nei passaggi fondamentali. Con l'analisi di singole figure chiave, Duca Lamberti, Livia Ussaro, Milano e la lingua, svolta grazie sia ai saggi critici citati in bibliografia sia avanzando ipotesi personali, è emerso con prepotenza il carattere descrittivo di Scerbanenco, e il cuore che metteva nello scrivere, secondo la modalità del romanziere giallo, una osservazione dei suoi anni con una vena polemica percettibilissima. Questa è in conclusione la considerazione più importante del mio lavoro di ricerca. Scerbanenco è senza dubbio uno dei capostipiti del romanzo poliziesco italiano, titolo conquistato con la quadrilogia di Duca Lamberti. È stato lui che per la prima volta coscientemente ha scritto dei romanzi tecnicamente perfetti nei quali il meccanismo del giallo funzionava, nei quali quell'atmosfera di mistero che l'indagine crea attorno a sé attira il lettore alla pagina. Ha creato un detective italiano che non ha nulla in meno dei detective americani, è colto e disincantato, è deluso e arrabbiato, è a modo suo violento e sente su di sé il peso di una colpa dalla quale non verrà mai liberato. Ha messo a suo fianco una bellissima e intelligente femme fatale, ha creato dei cattivi molto cattivi, che in tutti e quattro i romanzi attuano violenza sopra a donne per lo più innocenti. Non mancano nemmeno i traffici di droga, armi, non mancano i riferimenti al sesso, alla criminalità internazionale ma anche a quella di strada di piccoli delinquenti minorenni. Tutto questo non è stato inserito in un contesto come quello di una grande città americana ma a Milano, e non è stata nemmeno una trasposizione di elementi americani sopra a una scenografica Milano di cartone. Scerbanenco ha raccontato un mondo che a Milano vedeva, sentiva attraverso le cronache dei quotidiani, dei racconti dei milanesi per strada. In questo consiste il successo del mio lavoro di ricerca, di aver illustrato questo mondo e di aver dimostrato come fosse un mondo reale, per cui la carica

innovativa che l'autore con questa quadrilogia porta alla letteratura poliziesca non può essere dubbia.

Altri grandi narratori hanno raccontato Milano, la loro Milano, degli anni nei quali Scerbanenco scrive, ma non utilizzando il genere del romanzo poliziesco. Ad esempio, Giovanni Testori nel 1958 pubblica per la Feltrinelli, *Il Ponte della Ghisolfa*, una raccolta di racconti dal titolo *I Segreti di Milano*, che però non si affida a una struttura romanzesca a tutto tondo: Testori pensa che per rappresentare la Milano del boom non ci si possa affidare ad un romanzo. Chi invece ci crede è ad esempio Carlo Emilio Gadda, e non solo un romanzo ma un romanzo poliziesco: nel 1957 Garzanti pubblica *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, un giallo italiano ambientato a Roma e scritto mediante una lingua composita e altamente creativa, che si avvale anche di prestiti dal dialetto. Senza dilungarmi, ho citato due esempi a dimostrazione che il caso di Scerbanenco nei suoi anni non ha paragoni che permettano il confronto, da una parte c'è l'attenzione alla rappresentazione della Milano degli anni '60, dall'altra c'è il mezzo – il romanzo poliziesco – che però non è da altri applicato a questo scopo.

La dimostrazione che ho dato con il mio lavoro lascia ampi margini di analisi scoperta e finestre che si aprono per una maggior comprensione dell'autore, a tutto tondo. In primo luogo tengo a sottolineare che ho considerato l'assunto della critica secondo la quale Scerbanenco è il fondatore del romanzo poliziesco italiano solamente considerando la quadrilogia di Duca Lamberti, la più completa e la meglio riuscita, ma non ho volutamente considerato il ciclo precedente, quello dei gialli con protagonista l'investigatore di Boston Arthur Jelling, dai quali romanzi si possono già vedere gli elementi fondamentali del romanzo alla Scerbanenco, così come invece fa ad esempio nel suo lavoro di tesi Guido Riverdito, citato in bibliografia. In secondo luogo, un ampio margine di lavoro credo che venga aperto dall'analisi che svolgo delle trame. Non ho infatti riscontrato antecedenti critici che utilizzano la mia metodologia nel ripercorrere i singoli episodi evidenziando gli elementi utili. È quindi un maggior lavoro di analisi a livello narrativo che auspico di poter suggerire con il mio lavoro, su un autore che solamente negli ultimi anni sta avendo il successo presso la critica che invece il

pubblico gli aveva confermato già dall'edizione delle sue prime opere, ma che non ha fatto in tempo a godere per la prematura scomparsa. Personalmente mi rimane la curiosità di sapere come l'occhio di Scerbanenco, così disincantato e sensibile, avrebbe visto il passaggio dagli anni '60 ai '70, continuando il ciclo di Duca Lamberti – aveva di certo intenzione di farlo, dato le tracce certamente di Scerbanenco di almeno altre due trame, pubblicate nel volume *Il ritorno del Duca*²⁷³, una serie di racconti in omaggio alla figura di Duca Lamberti. La cosa certa è la gratitudine che come lettrice appassionata di questo particolare genere letterario prova nei confronti di Scerbanenco, se non altro per aver restituito dei romanzi che “funzionano”, che almeno per il tempo della lettura rapiscono e che provocano quel piacere tipico del rilascio emotivo che ogni romanzo ben riuscito deve, infine, garantire.

273 Autori Vari, *Il ritorno del Duca*, Milano, Garzanti 2007

BIBLIOGRAFIA

Opere di Giorgio Scerbanenco

- *La bambola cieca*, (1941), Palermo, Sellerio, 2008
- *Venere privata* (1966), Milano, Garzanti, aprile 1998
- *Io, Vladimir Scerbanenko* in appendice a *Venere privata* (1966) Milano, Garzanti, aprile 1998
- *Traditori di tutti* (1966), Milano, Garzanti, maggio 2014
- *I ragazzi del massacro* (1968), Milano, Garzanti, maggio 2014
- *I milanesi ammazzano al sabato* (1969), Milano, Garzanti, maggio 1994
- Epistola autografa, in Autori vari, *Il ritorno del Duca*, Milano, Garzanti 2007, pp. 8-11

Saggi della critica su Scerbanenco in monografie, articoli e introduzioni ad altri romanzi

- Bonfantini Massimo, Oliva Carlo, *I maestri del giallo*, Milano, Ati Editore, 2013
- Boni Fausto., *L'arte poliziesca di Scerbanenco: Nell'epoca della letteratura di massa*, Roma, PM Edizioni, 2016
- Canova Gianni, *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, in: *Il successo letterario*, Milano, Unicopli, 1985
- De Silva Amleto, *Tre romanzi d'amore (più uno) che forse non ti aspetti*, www.ilmiolibro.kataweb.it

- Desiderio Giancristiano, *La patria perduta di Scerbanenco*, in «Risk», n.63, 2011
- Doninelli Luca, *Prefazione* in G.Scerbanenco, *Venere privata*, Milano, Garzanti, 1998
- Moioli Marina, *I love Milano*, Newton Compton Editori, Roma 2005
- Oliva Carlo, *Prefazione*, in G. Scerbanenco, *Traditori di tutti*, Milano, 2014
- Pirani Roberto, *Alla ricerca di un continente perduto: Giorgio Scerbanenco dal 1933 al 1965*, in «Delitti di Carta», n.3, 1998
- Reverdito Guido, *Introduzione*, in *Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra*, Roma, Aracne, 2014
- Via Antonio, *Giorgio Scerbanenco. Un archetipo del romanzo poliziesco*, Roma, Aracne, 2012

Romanzi di altri autori

- Autori vari, *Il ritorno del Duca*, Milano, Garzanti, 2007
- Chandler Raymond, *La semplice arte del delitto. Parte prima* (1962), Milano, Feltrinelli, 1989
- Glauser Frederich., *I primi casi del Sergente Studer* (1937), Sellerio, Palermo 1989
- Simenon Georges, *Le memorie di Maigret*, Milano, Mondadori 1957

Saggi della critica sulla teoria del romanzo giallo

- Auden Wystan Hugh. , *The Guilty Vicarage. Notes on the detective story*, in «Harper's Magazine», n.5, 1948
- Benvenuti Giulia, *Romanzo neostorico italiano : storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012
- Bonfantini Massimo, Oliva Carlo, *I maestri del giallo*, Brescia, Atì Editore, 2013

- Brecht Bertolt, *Sulla popolarità del romanzo poliziesco*, 1967, in Cremante Renzo, Rambelli Loris, *La trama del delitto : teoria e analisi del racconto poliziesco*, Parma, Pratiche, 1980
- Carlotto Massimo, *Prefazione*, in Mandel Ernest, *Il romanzo poliziesco. Una storia sociale*, Roma, Edizioni Alegre, 2013
- Chastaing Maxime, *Le roman policier classique*, in «Europe» n.571-572, 1976
- Cremante Renzo, *Di alcuni colori (e nomi) del giallo*, in *Le figure del delitto. Il libro poliziesco in Italia dalle origini a oggi*, Bologna, Grafis Edizioni, 1989
- Cremante Renzo, *Le figure del delitto : Il libro poliziesco in Italia dalle origini a oggi*, Bologna, Grafis Edizioni, 1989
- Croce Benedetto, *La letteratura della nuova Italia. Saggi Critici*, IV, Bari, Laterza 1922
- De Angelis Augusto, *Conferenza sul giallo*, a cura di Oreste del Buono in Pistelli M., *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano*, Roma, Donzelli 2006
- Del Monte Alberto, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Roma, Laterza 1962
- Mandel Ernest, *Il romanzo poliziesco. Una storia sociale*, Roma, Edizioni Alegre, 2013
- Pistelli Maurizio, *Un secolo in giallo, storia del poliziesco italiano*, Roma, Donzelli 2006
- Sciascia Leonardo., *Breve storia del romanzo poliziesco*, Milano, Ed. Corriere della sera (I corsivi) 2014
- Simons Julian, *Bloody murder. From the detective story to the crime novel*, New York, Mysterious Press, 1993
- Tirinanzi De Medici Carlo, *Il romanzo poliziesco italiano, 1964-2007: la memoria tra noir, enigmi e post fascismo*, in «BELPHÉGOR», n.3, 2010,
- *La trama del delitto : teoria e analisi del racconto poliziesco*, Cremante Renzo, Rambelli Loris (a cura di), Parma, Pratiche editrice 1980