

«Questa nobile città che è Milano». Da Scerbanenco a Tessari*

Alfonso D'Agostino – Dario Mantovani

Se uno dice Marsiglia, Chicago, Parigi, quelle sí che sono metropoli, con tanti delinquenti dentro, ma Milano no, a qualche stupido non dà la sensazione della grande città, cercano ancora quello che chiamano il colore locale, la brasera, la pesa, e magari il gamba de legn. Si dimenticano che una città vicina ai due milioni di abitanti ha un tono internazionale, non locale, 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 che si fanno affittare una rivoltella, rubano una macchina e saltano sul bancone di una banca gridando: *Stendetevi tutti per terra*, come hanno sentito dire che si deve fare. Ci sono tanti vantaggi dall'ingrandimento della città, ma ci sono anche cambiamenti che fanno pensare.

Giorgio Scerbanenco, *Traditori di tutti*, 114-115.

1. L'antieroe, il romanzo, la serie

I milanesi ammazzano al sabato (d'ora in poi siglato *MAS*), dato alle stampe nel 1969, è una delle ultime opere pubblicate in vita da Giorgio Scerbanenco (scomparso prematuramente, per attacco cardiaco, proprio nell'ottobre di quell'anno); ed è anche l'ultimo, in ordine d'uscita, della serie di romanzi che lo scrittore italo-ucraino dedicò a quel particolarissimo antieroe che è Duca Lamberti: all'incipitario *Venere privata* (= *VP*) del 1966 (sul quale si veda, in questo stesso libro, il penetrante contributo di Bruno Pischedda, intitolato *Scerbanenco e l'appendicismo hardboiled. Saggio su Venere privata*), seguirono *Traditori di tutti* (=

* Gli autori condividono la responsabilità del saggio, non essendo sempre facile distinguere le parti redatte da ciascuno dei due. A Dario Mantovani spetta segnatamente una gran parte del primo paragrafo, con la definizione del personaggio di Duca Lamberti nei quattro romanzi di Scerbanenco, la caratterizzazione del "metodo" d'indagine (con le sue isotopie), lo studio di Livia Ussaro e di Mascaranti nonché il ragionamento sulla frustrata genitorialità del ciclo; nel secondo paragrafo le osservazioni sulla lingua del romanzo, in relazione alla sua milanesità; e qualche integrazione qua e là. Ad Alfonso D'Agostino l'intero terzo paragrafo e le parti rimanenti dei primi due. Ma non è raro che nella stessa frase o nella stessa nota si mescolino interventi di entrambi gli autori.

TT, pure del 1966) e *I ragazzi del massacro* (= *RM*), del 1968. Una serie, questa (cui intimamente s'accorda la raccolta postuma di racconti *Milano Calibro 9* (= *MC9*, edita nel 1972), che colloca Milano, insieme con Londra, Parigi e Stoccolma, tra le grandi capitali europee del giallo novecentesco, ereditandone la tradizione metropolitana e la collocazione forte nella società contemporanea.¹ Questa serie prematuramente interrotta² procacciò a Scerbanenco, che pure aveva un passato di giallista,³ una notevole fortuna sia in Italia sia fuori della Penisola: nel 1968 *TT* vinse il *Grand Prix de Littérature Policière* (il massimo riconoscimento che la Francia tributa al genere) e lo scrittore fu recensito come autore di culto da testate prestigiose, e non solo in Francia;⁴ in Italia gli è stato intitolato il più importante premio letterario per la narrativa poliziesca (il Premio Scerbanenco, appunto, a partire dal 1993) e – a riprova del carattere di pietra miliare che questa serie ha avuto nel nostro paese – nel 2006 Gian Franco Orsi, ex direttore del «Giallo Mondadori», ha chiamato a raccolta sedici giallisti italiani per produrre una raccolta originale di racconti aventi come protagonista il medico-poliziotto inventato da Scerbanenco nei secondi anni Sessanta.⁵

1. Da Sherlock Holmes a Maigret a Martin Beck (il commissario protagonista di dieci romanzi degli svedesi Maj Sjövall e Per Wahlöö), per non citare che pochi esempi, il giallo offre anche una topografia dettagliata della metropoli e un ritratto il più possibile sincero della società. È piuttosto negli sviluppi del genere avvenuti verso la fine del secolo, e con maggiore decisione all'inizio del millennio, che il giallo esplora l'affresco storico, introducendo ambientazioni e personaggi inediti come l'Atene di Aristotele nei romanzi di Margaret Ann Doody, o la Prussia invasa dalle armate napoleoniche del magistrato Hanno Stiffenhiis, nei romanzi della coppia anglo-italiana Michael-Gregorio.

2. Scerbanenco aveva programmato almeno altri tre romanzi con Duca Lamberti e ne aveva anticipato a Oreste Del Buono i titoli provvisori (*I signori muoiono in silenzio*, *Un treno verso il delitto*, *Le sei assassine*): in questi romanzi Duca avrebbe abbandonato il mestiere di poliziotto per tornare a esercitare la professione di medico e avrebbe sposato, a Parigi, la propria compagna Livia Ussaro (cf. Crovi 2002, 94-95). Con una sorta d'ironia, peraltro, la morte di Scerbanenco interrompe la serie con un cerchio che si chiude: Duca infatti, che nel frattempo è stato assunto, attraverso la mediazione del suo amico Luigi Carrua, nella polizia, riceve una lettera di reintegro da parte dell'Ordine dei Medici.

3. Aveva infatti scritto prima dei trent'anni (1940) un'altra serie di narrazioni poliziesche, i *Cinque casi per l'investigatore Jelling*, che avevano come protagonista un archivista della polizia di Boston, di nome Arthur Jelling (la poco verosimile ambientazione americana era diffusa nel periodo fascista, perché per il regime risultava inammissibile parlare di criminali italiani). Curiosamente, Duca Lamberti è una sorta di Arthur Jelling in negativo: pure il suo "collega" d'oltreoceano è infatti un medico prestato alle indagini poliziesche, ma è quanto di più lontano si possa immaginare dall'esistenza irregolare di Duca: ha una moglie e un figlio, conduce una grigia esistenza borghese, quando ha finito il proprio lavoro in ufficio rientra a casa, dove cena leggendo metodicamente il giornale, quindi va a dormire portando con sé un libro.

4. Negli anni successivi, in Francia, Scerbanenco sarebbe stato inserito finanche nelle antologie scolastiche, a conferma della fama guadagnata dai suoi romanzi; cf. Crovi 2002, 95-96.

5. Orsi 2007. Il libro contiene anche un ragguaglio sugli inediti di Scerbanenco e la pubblicazione di alcuni frammenti. Sull'autore si vedano Burns 2011 e Pirani (ed.) 2011, libro al quale si rimanda anche per la bibliografia aggiornata.

Per l'ambientazione del romanzo – il più breve della serie – Scerbanenco sceglie nuovamente, dopo *VP*, il sottobosco della prostituzione milanese. Questa la trama:⁶

- (1) Amanzio Berzaghi, vedovo e padre d'una ragazza molto bella e smisuratamente alta, ma affetta da ritardo mentale e da ninfomania, si rivolge a Duca Lamberti perché la figlia è scomparsa. A causa della malattia della figlia, il padre – che lavora e non può assisterla tutto il giorno – ha deciso dopo la morte della moglie e della cognata di “custodirla” personalmente, tenendola chiusa in casa e mettendo lucchetti a finestre e persiane, perché Donatella non si mostri a estranei mettendosi in pericolo; metodicamente, controlla i suoi movimenti con frequenti telefonate e visite a casa dal vicino posto di lavoro. Un giorno Berzaghi rientra precipitosamente a casa, perché la figlia non ha risposto al telefono: la giovane è sparita senza lasciare tracce. Il suo cadavere è ritrovato qualche tempo più tardi semibruciato, sotto un covone dato alle fiamme: recatosi con Duca all'obitorio per il riconoscimento della figlia, Berzaghi giura che non porrà fine alla propria vita finché gli assassini di Donatella non saranno trovati e puniti. Duca sospetta che la ragazza sia stata rapita per essere avviata alla prostituzione e interroga il pappone Salvatore Carasanto: dal giovanastro ottiene un identikit sommario e una sorta di viatico per il mondo delle case di tolleranza milanesi, dove Salvatore lo accompagna sotto le mentite spoglie di un cliente; Duca ha così modo di raccogliere altre informazioni. Dopo vari tentativi a vuoto, una meretrice riconosce nell'identikit un giovane che l'aveva condotta fuori porta, a Lodi, e seguendo questa pista Duca giunge nel luogo del delitto, un ristorante-albergo di proprietà di Franco Baronia, cugino e omonimo (ancorché dotato d'onore e d'una morale) dell'assassino; attraverso il registro delle camere, Duca risale ai nomi dei due complici (Concetta Giarzone, amante di Baronia, e Michelone, gestore del bar dove Berzaghi fa sosta tutti i giorni nel tragitto tra casa e lavoro), ma è troppo tardi per impedire un massacro: la delazione, con una lettera anonima, di una vicina di casa di Berzaghi, complice del rapimento, conduce il vecchio padre a casa di Concetta; Berzaghi uccide prima lei, dopo che ella gli ha descritto brutalmente l'omicidio della figlia, e quindi Baronia e Michelone, sopraggiunti in suo aiuto. Duca, messo lui pure sulle tracce della Giarzone dal cugino di Baronia, arriva quando i tre sono ormai morti: in ospedale, Berzaghi gli confessa poi che il massacro è avvenuto perché la lettera anonima con i nomi dei colpevoli gli è stata infilata sotto la porta il venerdì sera, ed è questo il motivo per cui s'è recato all'indomani, nel suo giorno libero, all'indirizzo di Concetta, indicato nella lettera.

Orbene, il testo che maggiormente sembra aver ispirato i *MAS* è un racconto dello stesso Scerbanenco, *Preludio per un massacro estivo* (= *PME*), pubblicato per

6. Le citazioni del testo provengono da Giorgio Scerbanenco, *I milanesi ammazzano al sabato*, Milano, Garzanti, 1969; gli altri romanzi sono ugualmente citati dalle prime edizioni Garzanti del 1966 (*Venere privata* e *Traditori di tutti*) e del 1968 (*I ragazzi del massacro*).

la prima volta nell'aprile del 1967, sulla rivista «Novella 2000»⁷ e poi incluso, in terza posizione, nella raccolta *MC9*. Succede, insomma, a Scerbanenco, quel che era già successo ad altri scrittori, compresi quelli della cosiddetta *hard-boiled fiction* americana (in particolare Raymond Chandler, che talora trasformava alcuni suoi racconti in romanzi). Questo il sunto di *PME*:

- (2) Nell'estate del 1966 vengono uccisi sette dipendenti della Casa di cura del Sole. Alla fine di agosto il dottor Villi, della questura di Bologna, arresta i due assassini: Aureliano e Antonio Arazzi, padre e fratello di una ragazza bellissima, ma sordomuta, ritardata mentale e malata di megatrofismo. Annetta era stata ricoverata in una clinica per malattie mentali nella quale tutti i dipendenti maschi avevano abusato di lei. La ragazza muore per le violenze sessuali e i due uomini, scoperte le responsabilità e assetati di vendetta, compiono una vera e propria strage.

Gli elementi in comune fra questo racconto e il romanzo sono palesi: tanto Annetta Arazzi quanto Donatella Berzaghi sono bellissime, minorate mentalmente e fisicamente affette da gigantismo, e i loro padri (nel racconto Aureliano agisce insieme con il fratello di Annetta) uccidono i responsabili delle violenze e della morte delle due ragazze.⁸ Di fatto queste donne appaiono come emblemi ossimorici d'una seducente mostruosità: Annetta sembra in parte la discendente tragica dell'Alatiel boccacciana, una figura femminile esposta, senza possibilità di difendersi, alle irreprimibili voglie maschili; Donatella mantiene pure qualcosa di questo profilo⁹ (aggiungendo, anzi, la deformazione patologica della ninfomania alla già buona disposizione che Alatiel in fondo manifesta nei confronti dei suoi successivi amanti), ma l'ambientazione cittadina della sua storia conferisce un tratto supplementare alla sua figura.

Donatella diventa, infatti, quasi la metafora vivente della Milano del periodo successivo al boom, così come Duca incarna, sempre metaforicamente, la figura di un possibile, ma frustrato, guaritore. La metropoli lombarda assume pertanto il profilo di una bellissima minorata, facile preda connivente di perversi, criminali, gente che secondo una visione autenticamente "picaresca" pensa di far fortuna in modo disonesto, quello che produce soldi facili e rapidi. Milano subisce quindi maltrattamenti e violenze, piagata da ferite sociali e culturali, e appare, agli occhi dello scrittore, come una città mostruosamente bella, ma da proteggere come Amanzio Berzaghi fa con sua figlia, bella e ninfomane.¹⁰ Mila-

7. Si veda Reverdito 2011, 123.

8. Peraltro una sorta di gigantismo caratterizza anche il giovane Davide, coprotagonista di *VP*, alto quasi due metri e pesante una novantina di chili. Fisicamente, il gemello di Donatella.

9. Nel romanzo di Scerbanenco Donatella dice qualche battuta, per rispondere al padre, nel racconto che Amanzio Berzaghi fa a Duca Lamberti all'interno del primo capitolo, mentre nel film di Tessari (vedi *infra*) in pratica non proferisce motto, limitandosi a un certo punto, quando si trova nelle mani dei rapitori, a invocare «Papà, papà!».

10. Altre mostruosità appaiono a p. 112: «Donatella, chiusa nella sua stanza si era messa a urlare, chiamava *papà* con tutta la sua voce, facendo vibrare i vetri. L'anziano signore che era con

no, in fondo, è vittima della «civiltà di massa» (MAS, 172), di quel «benessere di massa» (124) che finisce per provocare la «bestialità» (115) di alcuni cittadini. Perché Scerbanenco descrive una doppia Milano: quella dei delinquenti (e stupidi proprio perché delinquenti)¹¹ e quella delle persone dotate ancora d'una coscienza. Ed è interessante che fra questi ultimi, oltre naturalmente a Duca Lamberti e quanti gli sono vicini nella vita e nel lavoro (Livia Ussaro, Carrua, Mascaranti), si trovi pure Francesco Baronia fu Salvatore, di origine siciliana, dunque un immigrato del Sud che non è privo del senso dell'onore (quello reale, non l'onore mafioso) e proprio per questo merita la definizione di «piccolo gentiluomo» e viene emblematicamente opposto dall'autore, nella più classica figura del *Doppelgänger*, all'omonimo cugino Francesco Baronia, «fu Rodolfo, però», criminale incallito e massacratore dell'infelice Donatella.

Non mancano, in verità, allusioni alla natura positiva di Milano e dei milanesi: al loro carattere bonario e cordiale (MAS, 28), pratico (31), scrupoloso e pulito (120) oltre che ordinato (165-166); alla cortesia lombarda (126), alla generosità (134) e all'onestà (177), al fatto che il milanese è uno che si fida (159), pur se a volte risulta noioso (164). E anche le cose hanno apparenza di nobiltà e dignità, come lo stabile ottocentesco (79), che però ospita una casa di piacere, arredata con un mobilio che conferisce, ancora una volta ossimoricamente, un'aria «natalizia e sexy nello stesso tempo» (80).

Converrebbe forse confrontare questi romanzi del ciclo di Duca Lamberti con altre opere narrative d'ambientazione milanese, risalenti agli anni '60, per esempio con *La vita agra* di Luciano Bianciardi, del 1962, e *Un amore* di Dino Buzzati, del 1963. Non c'è, per il momento, il tempo di farlo, né lo spazio concesso per questo intervento sarebbe sufficiente. Ci limitiamo a rammentare che anche quei romanzi hanno dato luogo a due film: l'ottima trasposizione della *Vita agra* di Carlo Lizzani (1964) e la scialba pellicola *Un amore* di Gianni Verducci (1965); e inoltre che nel libro di Bianciardi (e nel film di Lizzani) appaiono spesso simboli ambigui della nuova Milano, a partire dalla Torre Pirelli, meglio nota come il Pirellone.

Più in generale è utile notare come nei quattro romanzi che hanno come protagonista Duca Lamberti, e anche in alcuni dei racconti di MC9 (come *PME*) risulti sovente, quasi insistentemente, frustrata la genitorialità: abbiamo

lei si era rivestito in fretta, sotto lo choc di quelle urla continuate e intrattenibili che sembravano feroci barriti di elefantessa disperata, papà, papà, papà, dovevano sentirle fino in piazza San Babila, in via Manzoni, in piazza Cavour, la ragazza sfarfalleggiava per la stanza, nuda, battendo anche contro i mobili, i muri, le sedie, ferendosi, e continuando a ruggire, con quella sua voce sanguinante di disperazione, papà, papà, papà». E a p. 116: «Sono stufo [parla Duca Lamberti] di queste povere donne, di queste pattumiere di sfruttatori, di questi vecchi bavosi che spendono anche mezzo milione per le loro depravazioni, e delle ruffiane che gli trovano le ragazzine, le gigantesse, le nane, le scimmie, e chi sa quale altra nefandezza». Sul tema della mostruosità nel giallo italiano, si veda D'Agostino 1991.

11. «Perché i criminali non sono mai intelligenti. La delinquenza è una forma di sordida e pericolosa idiozia, nessuna persona, appena appena intelligente fa il ladro, il rapinatore, l'assassino» (MAS, 153).

padri dolenti e violenti, come quello di Davide Auseri in *VP*, padri che vendicano il loro dolore, come Amanzio Berzaghi e come il babbo di Annetta in *PME*, padri assenti o morti, il cui ruolo è occupato da figure sostitutive (così è lo stesso Duca per l'orfano Carolino nei *RM*, e così è Carrua nei confronti di Duca; entrambi, si noterà, alle prese con figli a loro modo ribelli).¹² E va peggio, molto peggio alle madri: se il ricordo del padre, da *VP* in avanti, è l'unico tassello del passato familiare di Duca che Scerbanenco mette a disposizione del lettore, non una riga è spesa per descrivere la madre; quella di Donatella Berzaghi è morta nei *MAS*, così come è morta sua sorella, che ne ha fatto le veci dopo la sua scomparsa; i *RM* è poi un romanzo di maternità negata: tragicamente negata, come quella di Lorenza, sorella di Duca, la cui bambina muore di polmonite a due anni, o metaforicamente negata, come quella della maestrina Matilde, serviziata e uccisa a percosse nella stessa aula dove insegna; nel medesimo romanzo compare anche la madre-mostro, Marisella Domenici, ideatrice e autrice del piano diabolico di vendetta nei confronti della maestrina, e che coinvolgerà i suoi alunni nell'orrendo delitto; attorno al sesso femminile, simbolo stesso della maternità, ruota infine l'episodio raccapricciante dell'operazione di ricostruzione dell'imene di Giovanna Marelli in *TT*. Non si vuole certo suggerire d'indagare nella vita privata dello scrittore, che in realtà rimase orfano di padre in tenera età e visse insieme con la madre l'infanzia e l'adolescenza; piuttosto questa assenza – o privazione o svilimento – della genitorialità dev'essere collegata al senso di smarrimento della città, che risulta priva d'un elemento-guida, tradizionale e pedagogico, che la mantenga nella tradizione della nobiltà morale di cui Milano sembrava potersi da tempo fregiare, e che ora invece diventa motivo di amaro sconforto:

- (3) Rispondi giusto alle domande che ti farò o sei finito [Duca Lamberti sta parlando con Salvatore Carasanto, il ruffiano che poi l'aiuterà nelle indagini]: tu hai contravvenuto al foglio di via, perché sei stato espulso da questa nobile città che è Milano, e tu dovresti stare in galera o in libertà vigilata, anche per anni, ma voglio offrirti un'ultima occasione di salvezza se rispondi alle mie domande.

Non è un caso se nel discorso minaccioso che Duca rivolge al ruffiano – discorso “concretissimo”, fatto di espressioni come «rispondi giusto» o «sei finito» – Scerbanenco incastona il termine «salvezza», connotato moralmente e cristianamente (avrebbe potuto utilizzare, facilmente, *scappatoia*). In opposizione al collasso della morale cittadina, presente in tutti e quattro i romanzi del ciclo, è infatti costruito il protagonista. Il *modus operandi* di Duca nel corso delle sue indagini è dettato da una fortissima istanza di moralità: in generale, più che di metodo d'indagine, si dovrebbe parlare di condotta di vita, tanto il personaggio

12. Carrua ha un ulteriore ruolo nella famiglia di Duca: padre per lui, e compagno per Lorenza, la sorella di Duca, che lo seguirà in Sardegna alla fine del terzo romanzo.

s'identifica con la sua professione (che si tratti della professione medica o di quella investigativa), al punto che alla fine dei *MAS* il bilancio che egli traccia con Livia assume tratti esistenziali (*MAS*, 180-181):

- (4) [...] non sono né un buon medico, né un buon poliziotto. Come medico sono riuscito a farmi radiare dall'Ordine [per aver praticato l'eutanasia a una paziente in fin di vita; è l'antefatto di tutti i romanzi] e una delle operazioni più importanti che ho fatto è stata la ricostruzione dell'imene di una prostituta [in *TT*]. Come poliziotto ti ho fatto sfregiare il viso in quel modo, e adesso non ho potuto impedire, non sono arrivato in tempo a impedire il macello che ha fatto quel povero vecchio per vendicare sua figlia. Ecco perché faccio questa faccia.

Lontano dall'impostazione scientifica, con marcati risvolti narcisistici, di investigatori come Holmes e Poirot, Duca è certo più vicino al personaggio *hard-boiled*, di cui condivide le durezza caratteriali, l'amara visione della vita e un certo disordine esistenziale. Il suo *character*, in realtà, aderisce pure, in non lieve misura, alla tipologia del "giustiziere": se infatti una certa allergia al formalismo della prassi giudiziaria è presente anche nei personaggi più ancorati alla logica (valga l'esempio principe di Sherlock Holmes o l'ultimo romanzo di Poirot, *Curtain*), c'è un fortissimo iato tra la legge scritta nei codici e le regole e il tipo di giustizia che applica Duca, frutto della sua morale;¹³ e il suo essere un poliziotto "improprio" è costantemente sottolineato da Scerbanenco nei suoi romanzi, dai metodi spicci¹⁴ all'*iter* del tutto particolare con cui si è avvicinato a questa professione (radiato come medico, prima consulente e poi poliziotto *tout court*), che affiora come *fil rouge* in tutta la serie. L'indagine è, di conseguenza, diversa da quella "classica", così che possiamo isolarne alcuni *pivots* narrativi:

- Il metodo rifugge dalle sottigliezze deduttive e non è un caso che la parte più eminentemente pratica delle indagini sia svolta non da Duca, ma perlopiù dalla sua "spalla" Mascaranti o da Livia (in particolare in *VP*); ne consegue che, a differenza di quanto avviene nel *Whodunit* classico, il lettore ha a sua disposizione pochi indizi per ricavare, logicamente, la presunta identità del colpevole.

13. Così, ad esempio, si esprime Duca alla fine dei *RM* (230): «Io non voglio arrestarla. Io voglio la morte di quella donna'. Si volse e tornò a guardare in viso Carrua. 'Tu vuoi arrestare Marisella Domenici. E sai cosa succede ad arrestarla? Che arriva il giudice istruttore, e poi arrivano gli avvocati difensori. C'è una sola speranza per gli avvocati difensori: far dichiarare matta la loro difesa. Ci riescono facilmente; solo una matta può fare una strage simile in un'aula scolastica, per di più è una tossicomane e una luetica, e Marisella Domenici se la cava con l'internamento in manicomio. [...] fra sette, otto anni al massimo è ancora in circolazione'».

14. Così lo apostrofa Carrua, in *TT* (23-24): «[...] tu te li vuoi mangiare i delinquenti, non li vuoi arrestare, deferire all'autorità giudiziaria, difendere la società. Hai una sorella e tua sorella ha un figlio e tu devi pensare a loro, invece vieni qui per mettere le mani in queste mine inesplose, come dicono i milanesi: *Son chi mi*, disinnesco io il detonatore [...]».

- La soluzione del “garbuglio” passa attraverso il dialogo/confronto individuale tra Duca e i possibili colpevoli, o tra Duca e le persone informate dei fatti; così è in *TT*, nella sequenza che descrive il dialogo tra Duca e Giovanna nell'appartamento di Lamberti, durante l'operazione d'imenoplastica e in quella successiva che descrive l'interrogatorio subito dal vecchio proprietario del ristorante *La Binaschina*; così è nei *MAS*, sia nell'interrogatorio di Salvatore Carasanto sia nel dialogo con la prostituta Herero; anche nel più “deduttivo” (o “induttivo”) dei quattro romanzi, i *RM*, le informazioni contenute nei fascicoli degli undici ragazzi sospettati dell'omicidio servono a Duca per ricavare spunti utili agl'interrogatori, e alla “soluzione” dell'indagine si arriva attraverso il confronto, in carcere e domestico, tra l'investigatore e uno dei “ragazzi del massacro”, Carolino; i “processi verbali” costruiti da Scerbanenco rendono, dunque, alcune parti di questi romanzi delle vere e proprie sceneggiature *in nuce*, che negli adattamenti cinematografici (come in quello dei *MAS*, cf. *infra*) sono talora riprese alla lettera.
- I romanzi della serie di Duca Lamberti sono costruiti sul meccanismo dell'attesa, che spesso coincide con un'aspettativa di riscatto; lo scorrere del tempo è segnato da questa attesa e dall'impazienza di Duca, quasi un’“urgenza” in senso medico: il crimine infatti rappresenta metaforicamente, come si è detto *supra*, una ferita inferta alla società e alla città, così come l'indagine e la cattura dei colpevoli rappresentano la diagnosi e la cura; lo si dice in modo esplicito, ad esempio, in *TT*, 23: «un medico è il poliziotto del corpo, la malattia, quasi sempre, è un delinquente che bisogna scovare, seguire traccia su traccia, tu hai potuto essere un buon medico perché sei un poliziotto, come tuo padre».
- Con qualche distinguo (da fare, ad esempio, per *VP*) potremmo dire che se il motore delle indagini è Duca, a un certo punto queste procedono naturalmente verso la loro conclusione, in qualche caso prescindendo dalla volontà di chi indaga: nei *MAS* è Berzaghi ad agire, spinto dalla lettera anonima che gli rivela i nomi degli assassini; nei *RM* è Carolino a innescare la serie di eventi che porteranno alla cattura di Marisella; in *TT*, infine, Duca è ignaro del fatto che di una parte di quella catena di omicidi è responsabile una ragazza americana, che intende così vendicare la morte di suo padre e che alla fine del romanzo torna in Italia dagli Stati Uniti per costituirsi. In quest'ultimo romanzo (quasi una destrutturazione del genere) potremmo sospettare che Scerbanenco non sia troppo lontano dal Dürrenmatt della *Promessa* (*Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman*, del 1958).¹⁵

Rispetto ad altri protagonisti del genere, Duca Lamberti è meno ottimista sulla possibilità di ristabilire l'ordine turbato; è inoltre meno certo della sua propria

15. È uno scardinamento del genere giallo diverso, ad esempio, da quello del *Giorno della civetta* di Leonardo Sciascia (1961), nel quale l'arresto del colpevole lascia comunque aperta la questione dei mandanti.

“salvezza” e ammette amaramente, pure, la propria incapacità di salvare gli altri, come si vede alla fine dei *MAS* (cf. *supra*, il bilancio che egli traccia con la propria compagna). Sorta di amaro Don Chisciotte, adjuvato da un Sancho Panza/Mascaranti, che al suo idealismo contrappone buonsenso e praticità, e accompagnato da una musa ispiratrice, Livia, che egli chiama la sua «Minerva», Duca è un personaggio (un “cavaliere”) solitario, nella cui caratterizzazione compare più volte la sottolineatura – prontamente ritrattata, peraltro – dell’inutilità di certe battaglie; come si vede, ad esempio, nei *MAS* (115-116):

- (5) «Per ritrovare gli assassini di Donatella non abbiamo nessuna rapida traccia. Io speravo di risolvere la questione in una settimana o due al massimo. Qui invece ho delle tracce che forse finiranno per portarci alla soluzione, ma ci vorranno mesi, e mesi, e io non sono capace di questi lavori d’agonia. Posso lasciare tutto in mano a Mascaranti che piano piano, anche con tutto il lavoro che ha già, scopre la verità. Posso farlo? Sono stufo di queste povere donne, di queste pattumiere di sfruttatori, di questi vecchi bavosi che spendono anche mezzo milione per le loro depravazioni, e delle ruffiane che gli trovano le ragazzine, le gigantesse, le nane, le scimmie e chi sa quale altra nefandezza. Basta, basta, preferisco un franco, coraggioso rapinatore che salta sul tavolone delle banche col mitra puntato, preferisco quelli che assaltano i treni postali, gli scassinatori, i ladri di tabaccherie, ma non la schifezza di questo mondo di sanguisughe sulla pelle di povere disgraziate.
- «È appunto per vedere sempre meno di queste schifezze», disse Livia rigidamente, «che devi continuare questo lavoro. Mascaranti non basta, occorri anche tu, occorrono anche molti altri, più siete contro questa schifezza, più riuscite a farla diminuire. Se cominci a lasciar perdere tu, che sei uno dei cervelloni, che cosa deve fare il povero poliziotto che rastrella corso Vittorio per controllare i documenti ai pappa [...]?»
- Forse per due o tre minuti Duca non rispose. Poi disse: «Grazie, Minerva». Avrebbe continuato, ancora più duramente di prima, il momento di depressione era finito.

Pur partecipando anima e corpo alla vita della società, Duca è in fondo antimilitante: guarda alla Milano contemporanea, agli sviluppi sociali, all’inquinamento mafioso della società stessa con partecipazione, ma senza per ciò diventare l’icona d’una parte politica; in questo senso è differente da altri tipi d’investigatore militante (parimenti caratterizzati da indignazione morale e/o rassegnazione) di altra letteratura gialla, come Pepe Carvalho, Martin Beck o Salvo Montalbano.¹⁶ Non è un personaggio invecchiato, né si può immaginare che possa invecchiare, perché è disegnato dal suo autore come se fosse svincolato dalla diacronia: come si è detto, infatti, si sa poco della sua biografia (a differenza di quanto avviene per Carvalho e Montalbano) e l’insistenza di Scerbanenco è tutta sul suo presente, non ci sono *flashback* che rimandino alla sua in-

16. La notazione è di Oliva 2003, 158; l’osservazione è fatta a proposito di Carvalho, ma può essere perfettamente estesa a Martin Beck e a Montalbano.

fanzia o al suo passato di medico, con una sola eccezione all'inizio di *VP* (42 ss.), funzionale a spiegare il fatto che Duca è un ex carcerato (il romanzo inizia *in medias res*); è come se la sua morale sia cristallizzata in senso assoluto, senza il paragone con la società passata: il che è abbastanza normale, si tratta della Milano del boom appena trascorso, equivalente a una rinascita, e il passato nemmeno troppo lontano è quello dolorosissimo del fascismo e della guerra. Il tratto più caratteristico che Scerbanenco utilizza per connotare il suo disilluso personaggio è quello del sarcasmo, presente più o meno in tutti i romanzi; ne basti un saggio (*TT*, 113-114):

- (6) «Non portiamo più coltelli, sciabole, e spade, e allora ammazziamo con quello che troviamo a portata di mano», disse Duca, «quando siamo in auto prendiamo il cacciavite dal cassetto del cruscotto e sfondiamo il collo di quello che ci ha sorpassato a destra. A casa, invece, nel sano ambiente domestico, tra gli utili arnesi casalinghi, scegliamo forbici e con cinquanta sessanta colpi, finiamo l'amico che non ci ha restituito del denaro prestato».

Sempre in *TT*, poi, il sarcasmo si accentua quando si parla di giustizia: il colpevole è chiamato (172) il «cittadino Claudio Valtraga» – gode cioè, pensa amaramente Duca, di pari dignità sociale secondo la Costituzione – e l'autore, per bocca del suo antieroe, dà voce all'indignazione tracimante dall'intimo, ribaltando in un duro monologo interiore il ragionamento illuminista di Beccaria (120-121):

- (7) [...] ma non si può, non si può, la legge proibisce di ammazzare le canaglie, i traditori di tutti, anzi specialmente questi che devono avere sempre un avvocato difensore, un processo regolare, una regolare giuria e un verdetto ispirato alla redenzione del disadattato, mentre invece si può, senza nessun permesso, innaffiare di proiettili due carabinieri di pattuglia, o sparare in bocca a un impiegato di banca che non si sbriga a consegnare le mazzette di biglietti da diecimila, o mitragliare in mezzo alla folla, per scappare, dopo una rapina, questo si può, ma dare un buffetto sulla rosea gota al figlio di baldracca che vive di canaglie, questo no, la legge lo proibisce, è male, *non avete capito niente di Beccaria*, no, lui, Duca Lamberti, non aveva capito niente *Dei delitti e delle pene*, era un grossolano e non aveva speranza di raffinarsi, ma gli sarebbe piaciuto incontrare quelle canaglie, lui glieli avrebbe dati, i buffetti sul viso.¹⁷

Per quanto riguarda le figure di contorno, se Mascaranti rientra abbastanza facilmente nella tipologia dell'aiutante, una novità di rilievo è rappresentata da Livia Ussaro. Una rarità in un panorama come quello della letteratura gialla, nel quale le aiutanti sono alquanto scarse;¹⁸ e in generale in quella poliziesca, dove

17. I corsivi della citazione sono nell'originale.

18. Le eccezioni sono poche e in pratica tutte recentissime: si pensi, ad esempio, alla figura di Violette Retancourt nei gialli di Fred Vargas che hanno come protagonista il commissario Adamsberg; una figura, quella di Retancourt, promossa ad aiutante solo dopo qualche romanzo e

la figura femminile è piuttosto passiva e non attiva ai fini della soluzione del mistero. Con qualche eccezione, come ad esempio la Vigàta di Montalbano, dove occasionalmente compare (nel primo romanzo è in realtà co-protagonista) un'amica del commissario, Ingrid Sjöström, con la quale Salvo ha un rapporto umanamente coltivato, che non è esente da attrazione reciproca.¹⁹ Nella serie di Duca Lamberti, invece, Livia è attiva in più di un'occasione (sia in *VP*, sia nei *MAS*), sostituendosi perfettamente, nei panni di braccio destro, a Mascaranti. E il (co)protagonismo di Livia aumenta nel film che Tessari deriva dal romanzo.

Si deve notare, poi, come non vi sia, nel ciclo di Duca Lamberti e nei testi affini, alcuna concessione al comico:²⁰ il male è reale ed è – per impiegare una volta di più una metafora appropriata – un'infezione profonda, e la sua esplorazione non prevede alcuno “stacco” distensivo per il lettore, che si tratti di gastronomia (come per Pepe Carvalho), di divagazioni comico-linguistiche estravaganti o surreali (il riuscitissimo agente Catarella dei romanzi di Montalbano),

forse proprio per marcare l'allontanamento da uno stereotipo narrativo: si tratta infatti di una figura verso la quale, ancorché sia mascolinizzata, il commissario francese prova una confusione di sentimenti ricambiati, che vanno dall'ammirazione al puro affetto all'interesse sentimentale. Sono analogamente rare le investigatrici: se per lungo tempo la Jane Marple di Agatha Christie è stata in pratica l'unica rappresentante della categoria, negli ultimi decenni alcune *detectives* di successo si sono aggiunte sia nel giallo cartaceo (si pensi a Kay Scarpetta, la protagonista dei romanzi di Patricia Cornwell, o a Petra Delicado, creata dalla scrittrice spagnola Alicia Giménez-Bartlett) sia nell'altrettanto vasto panorama delle serie televisive, a volte con personaggi di lunghissimo corso (la Jessica Fletcher interpretata per più di vent'anni da Angela Lansbury in *Murder, She Wrote*, in italiano *La signora in giallo*). Al punto che oggi, nelle serie americane tedesche francesi italiane e di altre televisioni, dilagano le ispettrici di polizia, le investigatrici, le specialiste di medicina legale eccetera. Dei casi particolari sono offerti dalle coppie di investigatori, quali i coniugi Tommy e Tuppence Beresford di Agatha Christie o Nick e Nora Charles, ispirati a un romanzo di Dashiell Hammett, ma diventati (grazie al regista W. S. Van Dyke) un prototipo cinematografico-televisivo, seguito quanto meno da serie americane come *McMillan & Wife* (*McMillan e signora*) o *Hart to Hart* (*Cuore e batticuore*); un altro caso interessante fu costituito, nel passato della RAI, dalle *Avventure di Laura Storm* (1965-1966), giornalista-investigatrice interpretata da Lauretta Masiero; autori della serie giallo-rosa erano Camillo Mastrocinque e Leo Chiosso, che si avvalevano della collaborazione (fatto non casuale) dell'allora delegato aziendale alla produzione, Andrea Camilleri.

19. La relazione tra Andrea Camilleri e Giorgio Scerbanenco meriterebbe ulteriori, ma qui irrealizzabili, approfondimenti: il rapporto tra il “maestro” e l’“allievo” è costantemente ribadito in più di un'intervista a Camilleri leggibile in rete (per esempio: <http://www.iltempo.it/cultura-spettacoli/2012/12/15/camilleri-quella-mia-sicilia-senza-la-mafia-1.293349>), così come è simile la costruzione della narrazione attraverso i dialoghi; il nome della compagna di vita di Montalbano, Livia, è lo stesso di quella di Duca; in uno dei romanzi, poi, è citato direttamente il titolo *I milanesi ammazzano al sabato*, anche se esso è erroneamente definito una raccolta di racconti, probabilmente per un'interferenza con *MC9*: «*I milanesi ammazzano al sabato* era il titolo di un libro di racconti di Scerbanenco che aveva leggiuto tanti anni avanti. E ammazzavano il sabato pirchì negli altri giorni erano troppo occupati a travagliare. *I siciliani non ammazzano di domenica* era invece un possibile titolo di un libro che non era mai stato scritto da nessuno. Pirchì i siciliani la duminica vanno alla missa matutina con tutta la famiglia, po' vanno a fari visita ai nonni [...]. Indove lo trovi il tempo di ammazzare a uno di duminica?» (Camilleri 2007, 80).

20. Per l'elemento sarcastico si veda *supra*; per qualche tratto ironico, invece, si veda *infra*; per i pochi cenni comici nel film di Tessari tratto dal romanzo si vedano le ultime battute del saggio.

di *curiositas mundi* come in certe pagine di Conan Doyle o di Margaret Doody (*curiositas* che proviene dalla natura enciclopedica del protagonista, e prima ancora da quella dell'autore). Il lettore non ha, perciò, uno spazio di riposo e anche la vicenda sentimentale del protagonista ha una funzionalità strettamente connessa allo svolgimento della trama, senza essere fine a sé stessa; pensiamo, ad esempio, alle due occasioni in cui Scerbanenco mostra Duca e Livia insieme a letto, la "prima volta" in un albergo nei RM (199 ss.), la seconda nell'appartamento di Duca nei MAS (73 ss.): ben lungi dal costituire degli stacchi amorosi, queste scene sono l'occasione per discutere, una volta di più, dei casi in corso e delle ossessioni che suscitano nella mente del protagonista.²¹

2. La Milano di Duca Lamberti

L'ècfrasi di Milano coinvolge anche, in realtà, la questione dello stile di queste opere di Scerbanenco. La padronanza stilistica, un po' come nel caso sia pure ben diverso di Carlo Emilio Gadda, sembra indicare più che una scelta puramente estetica, una maniera di porsi di fronte al mondo che circonda lo scrittore e di respingere la società nella quale egli vive. In un libro fondamentale sulla rappresentazione non solo letteraria della Milano moderna, Giovanna Rosa ha scritto:

- (8) La scrittura gaddiana tanto più si inarca con violenza espressionistica quanto maggiore è il rancore dell'autore per una città che ha «bruciato» le sue risorse di energia morale, tradendo i suoi stessi progetti. Nasce da questa indignazione, tutta calata nel mondo ambrosiano, la tensione stilistica di una prosa che con criticismo feroce distrugge ogni ottimistica fiducia nell'ordine, ogni facile adeguamento alle idee correnti.²²

E nella recentissima versione aggiornata del libro testé citato, la studiosa osserva:

- (9) Agli occhi di Gadda, l'adesione supina e ottusamente incondizionata ai processi d'espansione capitalistica, guidati non dalla ragione ordinatrice dell'attività produttiva, ma dall'istinto predatorio dell'accumulazione nel «pri-

21. A questo proposito si può dire che Scerbanenco fa uso, nei confronti dei suoi personaggi, di una "regia di ferro"; non così Tessari, che (come vedremo meglio *infra*) inserisce nella narrazione un ventaglio più vario di toni, rendendo il protagonista più disincantato e meno monolitico: ad esempio ritraendo alcuni interni domestici di Duca e Livia, nei loro "costumi", in un tranquillo *ménage* (Duca suona la chitarra, Livia legge).

22. Rosa 1982, 182 della copia leggibile in internet (*Liberliber*). Nei MAS l'espressione «capitale morale», riferita ovviamente a Milano, appare in contesto ferocemente ironico: «[...] rastrelleremo tutti i postriboli della capitale morale d'Italia, finché non troverò quelle carogne che hanno assassinato quella povera ragazza» (MAS, 77).

vato possesso» ha sospinto la collettività ambrosiana in un vortice turbinoso che dissolve i fattori di vero progresso.²³

Affatto diverso per appartenenza familiare e percorsi culturali, e meno incline all'ironia dissacrante di quanto non lo fosse l'Ingegnere,²⁴ Scerbanenco piega tuttavia il suo stile a una visione amara della città, nella quale gli effetti di realismo e a volte d'iperrealismo si possono vedere come la risposta espressiva al disagio morale e al malessere che gl'ispira quello stesso scenario che, con motivazioni dettate piuttosto da coscienza di classe e delusione nostalgica, sospinge Gadda verso l'acrimonia, la deprecazione e la provocazione. Una sintesi di tutto il ciclo è la lingua, concretissima, dei *MAS*: lo stile è diventato pastoso, con frasi lapidarie e periodi lunghissimi (ad esempio, alle pp. 41-42) da far invidia al *Ottonò del patriarca* di Gabriel García Márquez. In tutto il ciclo, peraltro, i riferimenti alla letteratura alta sono in realtà degli ammiccamenti, fatti in una prospettiva che procede dall'alto al basso, come in *TT*, dove Duca è «trafitto da un raggio di sole» (*TT*, 67) mentre visita in Brianza la sorella Lorenza, con un uso svincolato dal contesto del verso di Quasimodo, divenuto espressione pressoché idiomatica; o ancora, sempre in *TT*, la «lirica dannunziana primavera» dell'anno 1966, con l'aggettivo *dannunziana* che precede la *primavera* in una formulazione certo meno prosastica, seguita però dalla descrizione del vento che agita le gonne delle signore e costringe una teoria di signori dai cognomi milanesissimi («i vari Rossi, Ghezzi, Ghiringhelli, Bernasconi») a trattenere il cappello perché non voli via; o, infine, nei *RM* (91) la «vecchia e povera Milano» con

- (10) due 'trani', autentiche osterie che non avevano fatto nulla per tramutarsi in 'bar', avevano soltanto cambiato i tappeti verdi sui tavoli, con tavoli dal ripiano di plastica sul quale gli ubriachi si addormentavano ancora, come ai tempi del Porta, con la testa appoggiata al braccio [...], e c'era la fioraia stanca e gentile, dolcemente claudicante, che sotto un ombrellone davanti alla chiesa di San Gioachino vendeva fiori con lo stesso stile dell'epoca della scapigliatura, di Praga, di Rovani, di Boito.

Un'ipotiposi, questa, nella quale compaiono l'icona della poesia dialettale meneghina (Porta) e i rappresentanti della cultura "ribelle" milanese del secondo Ottocento.

Frequenti sono poi i modi di dire, come la «precedenza alle signore» con cui si avvia la lettura del fascicolo di Adele Terrini, che primo fra gli altri Duca

23. Rosa 2015, 293.

24. Non mancano, in verità, esempi di ironia moralizzante, oltre quello riportato *supra*, nella n. 22; si veda *MAS*, 112: «Erano accorsi tutti [alle grida di Donatella nella casa di appuntamenti], non solo la padrona, non solo i soliti due sfruttatori di guardia, ma perfino le altre ragazze della casa, perfino le due anziane cameriere, perfino la cuoca, mentre, come era naturale, i pochi ma danarosi clienti, fuggivano con tutta la velocità che le poche forze consentivano loro, perché il cardiocirurgo x, o il noto giovane editore y non poteva farsi trovare con le mani nel sacco in ambiente così dégage».

legge insieme a Mascaranti (TT, 77); nonché i riferimenti al cinema di successo, come il «Lawrence di Lombardia» (*Lawrence d'Arabia*, 1962) con cui è soprannominato Turiddu Sompani (TT, 72), o l'espressione «sedotta e neppure abbandonata, ma dimenticata» (92; il film di Germi è del 1964) con la quale Scerbanenco impietosamente etichetta la zitella «dall'aria molto seria» confidente di Giovanna Marelli, che si reca nell'appartamento di Duca, sperando che lui la faccia abortire. Anche la cultura dei dotti è una risorsa impiegata con una certa *naïveté*, come quando si spiega che non è possibile distinguere fra calza destra e sinistra evocando come *auctoritas* Bertrand Russell (RM, 17). Altrove, sempre nei RM, l'*auctoritas* è meno immediatamente riconoscibile (un altro filosofo, il metafisico Alfred Whitehead), ma il tono della citazione ha una punta di sarcasmo, dato che Scerbanenco in quel momento sta adottando il punto di vista di Carrua. Nondimeno, l'espressione («sottigliezze whiteheadiane», 67) tradisce la presenza dell'autore, alla pari della musicetta «senza pretese bachiane» che risona più tardi, a p. 198. In generale, il linguaggio dei RM è più ricercato e meno mimetico, più colto:

- (11) «[...] una donna isterica [a parlare è Duca, rivolto a Carrua] odia, ma cerca di saziare il suo odio indirettamente, senza pericolo personale, e nel modo più completo possibile. A una donna isterica non basta la semplice morte della persona che odia, lei vuole una morte torturante e teatrale, perché le donne isteriche sono anche istrioniche. Conosci la radicale di isterico e di istrionico? Certo sí, ma non la ricordi. Viene dal greco *ystérikos*, e dal sanscrito *usterá*, che indica una parte profondamente femminile».

«Credo di aver capito, vai avanti».

«Una parte profondamente femminile, dicevo», continuò Duca, «e anche istrionico, per alcuni filologi ha la stessa radicale che si riallaccia a quella parte profondamente femminile. Una donna, insomma, quando vuole uccidere, non solo commette un delitto, ma mette in scena anche un'opera teatrale, una tragedia» (82).

Diviene, invece, mimeticissimo nei MAS, dove l'ambiente della polizia è descritto con la maggiore aderenza possibile, e par di sentire l'accento milanese nelle minacce che Duca rivolge al ruffiano Salvatore Carasanto (MAS, 59, si veda *supra* la citazione n° 3); anche lo spunto di cultura generale, quando è evocato, serve semplicemente al paragone con una realtà del tutto opposta, come nel momento dell'identikit («Non sforzarti a fare il Raffaello», «Io so che non sei Caravaggio», 66-67); cultura, anche specialistica, che Duca ovviamente possiede (il ritratto dell'identikit è un «ritratto di un tipico delinquente, da Lombroso a Freud, ai più moderni professori di somatologia e caratterologia criminale, lo avrebbero vivamente asserito, senza dubbio», 68), unita però a una consapevolezza nell'uso del linguaggio che gli permette di adeguarsi in qualsiasi momento al proprio interlocutore, come se fosse il presentatore d'un quiz televisivo (71-72):

- (12) «Sulla prostituzione a Milano, tu sai molto più di noi», gli disse, «tu sei un vero esperto, potrebbero prenderti alla televisione per i concorsi tv: “Qual è il quartiere di Milano in cui battono più donne di malaffare?” e tu dici il nome giusto, perché sei perfettamente informato, sei il drago del vizio di Milano», gli parlava sempre a spalle voltate, «e il presentatore della tv dice “Bravo, bravissimo! Lei vince i primi dieci gettoni d’oro... Ma adesso passiamo alla seconda domanda, e se lei risponde esattamente, avrà cento gettoni: Qual è la via di questo quartiere in cui vi sono più signore di quel genere?” Sono certo che tu risponderesti esattamente anche a questa domanda».

E ancora, notevole è l’attenzione che Scerbanenco pone nel restituire i milanesismi (*son chi mi, segúra de sí*, ecc.) e la milanesità di alcuni personaggi: questa attenzione emerge in particolare nel dialogo iniziale tra Amanzio Berzaghi e Duca, al punto che l’insistenza su alcuni dettagli linguistici (il «mia povera moglie», senza l’articolo) diventa a suo modo, associata al titolo, una rivelazione di quello che avverrà alla fine. Questo affiorare del dialetto si dà, peraltro, solo per il milanese: non una spia linguistica rivela la provenienza del romagnolo Duca, del sardo Carrua e del “terrone” Mascaranti.²⁵

Il mimetismo dei dialoghi fa sí che essi vengano spesso ripresi, come si diceva, tali e quali nella sceneggiatura del film *La morte risale a ieri sera*. L’oralità, del tutto programmatica e palese, si ostenta talora come sfida; nei *MAS*, 75: «“Ho bisogno che da domani mi fai da autista,” disse Duca, capiva che, grammaticalmente non rispettava la giusta coniugazione dei verbi e che i dotti lo avrebbero rimproverato, ma in quel momento il suo interesse per il giudizio dei dotti era molto moderato» (si noti l’ironia); e a p. 77, a mo’ di *pendant*, Lamberti chiede: «“[...] è un cicerone del meretricio, parlo bene?”». Il lessico svara da ricercatezze linguistiche (per es. il verbo *ruscellare* e il participio *ruscellante*, amati da scrittori come Montale, Bacchelli, Fenoglio) a neologismi e hapax di forte espressività, come «capellastro» (59), «giocastrona» (22), «giocastroso» (41), «megadeca» (90), «neruto» (59), «pappino» (vezzezzativo di pappa ‘sfruttatore’), «plasticaro» (87 e 107), «plasticari» (96) e «schiacciò» (29, in abile gioco di parole con il verbo «*schiacciò*» della pagina precedente), tutti termini ignoti al *GDLI*; e poi «rasposa» (74) e «semiluce» (132). L’uso di modalità retoriche spesso assai elaborate, come le sinestesie (per es. la «luce che scrosciava dall’alto», 49) o associazioni metaforiche sorprendenti come la «cadaverica palazzina» (51),²⁶ insieme con le volute ripetizioni delle parole, collegate a varie figure retoriche calate nel discorso senza la minima gravità (per es. il poliptoto, la *figura etymologica*,

25. E si noti come, in fondo, nel romanzo l’unico personaggio importante veramente milanese sia Amanzio Berzaghi. Per il film di Tessari si veda *infra*.

26. Curiosità: a *MAS*, 150 *molciva* («lei si molciva tutta nel viso») è forse un refuso? L’imperfetto di *mólcere* è *molceva*. E comunque si tratta di voce rara (Leopardi, *A Silvia*); *ibid.*, 152 la voce *baracca* e 154 *baraccona*, entrambe col significato di ‘baldracca’, ‘baldraccona’, non paiono attestate.

l'anafora) porta talora a uno stile a efflorescenza di alto valore patetico, per es. a p. 121:

- (13) Ma lui aveva tolto tutto. Si possono tenere i ricordi della propria bambina morta, così, per una broncopolmonite, per un incidente qualsiasi, ma tenere i ricordi della figlia rapita da bestie sanguinarie, che gliel'avevano poi bestialmente e sanguinosamente uccisa, questo no, non poteva. Dopo aver visto Donatella all'obitorio, aveva vuotato la stanza, per non vederla, per non ricordarla più, come se non l'avesse mai avuta, ci sono ricordi intollerabili, bisogna cancellarli dalla propria anima.

La padronanza e lo sfoggio di stile sembrano altresì suggerire come l'autore riconosca di non poter cambiare la realtà sordida che descrive e quindi si propone di darne una rappresentazione quasi deformata; malgrado l'apparente realismo, Scerbanenco non fotografa propriamente la realtà, ma la decostruisce per rendercela come dolorosa occasione di meditazione. La "nobiltà" di Milano si riverbera sul protagonista di queste storie (che risente non poco della personalità dell'autore), quel Duca Lamberti (*nomen omen*), quasi una *figura Christi*, che assume su di sé le pene del mondo e soffre perché non riesce a trovare la strada del bene per tutti coloro con i quali viene in contatto.

Lamberti – si sa – non è il primo investigatore "milanese" della letteratura. Prima di lui, nella Milano degli anni '30 opera quanto meno il commissario Carlo De Vincenzi di Augusto De Angelis,²⁷ scrittore che fu vittima (insieme coi suoi gialli) dell'intolleranza fascista. I romanzi di De Angelis, dimenticati per un quarto di secolo, furono riscoperti da Oreste del Buono, che ne pubblicò tre nel 1963 presso la casa editrice Feltrinelli, pochi anni prima della nascita di Duca Lamberti.²⁸ E ovviamente non va dimenticato, per ragioni intuitive specie dopo quel che s'è detto dianzi, e sia pure in ambiente romano, il commissario Ciccio Ingravallo di *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* di Carlo Emilio Gadda (1946/1957), tradotto in uno splendido film da Pietro Germi (*Un maledetto imbroglio*, 1959).²⁹ Altri personaggi, passati in rassegna da Luca Crovi,³⁰ possono

27. E dopo, quanto meno, il commissario Ambrosio di Renato Olivieri e il commissario Melis di Hans Tuzzi (Adriano Bon). Per epoche più recenti basti il rinvio alla collezione di racconti intitolati *Un giorno a Milano* (Cappi 2013). Per altri aspetti legati alla descrizione della città si veda ad esempio il romanzo di Laura Pariani intitolato *Milano è una selva oscura* (Pariani 2010), che culmina nella strage della Banca dell'Agricoltura del 1969. Ogni tanto anche il siciliano Franco Enna ambienta in tutto o in parte a Milano i suoi romanzi gialli (per es. *L'occhio lungo*, 1979) o le sue sceneggiature (per es. *Milano rovente*, diretto da Umberto Lenzi, 1973). Per la Milano nera si veda Pieri 2011b.

28. Il personaggio di De Angelis fu ripreso da due serie televisive della RAI, intitolate *Il commissario De Vincenzi*, nel 1974 e nel 1977, dirette da Mario Ferrero e magistralmente interpretate da Paolo Stoppa.

29. Tralasciamo invece i poliziotti posteriori di altre città, come il commissario Santamaria della *Donna della domenica* di Fruttero e Lucentini (1972), che agisce a Torino, Salvo Montalbano di Camilleri (dal 1994), che opera in Sicilia e una serie d'ispettori e commissari bolognesi, romani e così via in varie serie televisive degli ultimi anni.

sembrare dei precursori, ma, per quanti antecedenti si riesca a trovare, il personaggio di Duca Lamberti è il primo a mostrarsi intrinsecamente legato alla fisionomia d'una metropoli in espansione, la Milano dell'epoca post-miracolistica, coi suoi scontri e i suoi problemi sociali, compresa la crescita della delinquenza organizzata d'ambiente urbano; è degno di nota come nei *MAS* si accenni – già nel 1969 – alle infiltrazioni e agl'insediamenti mafiosi, che qualcuno ancor oggi sembra restio a riconoscere.³¹

È quindi non privo di fondamento quello che sembra il giudizio (e la reazione) dei lettori, che trovano in Duca Lamberti e nei romanzi di Scerbanenco piuttosto la risposta italiana alla cosiddetta *hard-boiled fiction*, per quanto i profili dei personaggi (l'«uomo della Continental» o Sam Spade di Dashiell Hammett, Philip Marlowe di Raymond Chandler, Lew Archer di Ross McDonald), per rimanere agl'investigatori e non parlar dei criminali, siano notevolmente diversi. In un certo senso il meno lontano sembra essere Lew Archer, anche perché il suo autore, Kenneth Millar (Ross McDonald è uno pseudonimo) era un professore universitario di Letteratura francese e la sua cultura si riversa nei romanzi più di quanto non accada per quelli di Hammett e di Marlowe.³² Ma si potrebbe dire che Duca Lamberti rappresenti, almeno in parte, una miscela di Lew Archer e di Philip Marlowe, in virtù del carattere donchisciottesco di quest'ultimo, che in effetti l'avvicina al profilo che abbiamo tratteggiato della creatura di Scerbanenco. Inoltre, un'altra considerazione d'un certo rilievo, sempre a proposito dell'ambientazione urbana, riguarda le affinità, in questo caso non solo con la tradizione dei duri americani, che agiscono per il solito a Chicago, a Los Angeles, a New York o in qualche altra metropoli, ma anche con l'antica tradizione dei romanzi ottocenteschi (a volte *feuilletons*) con importante sfondo sociale, ambientati a Parigi (Hugo, Sue), a Londra (Dickens), a Napoli (Mastriani, Serao) e così via.

In realtà la definizione del genere letterario al quale appartengono i romanzi del ciclo di Duca Lamberti, insieme coi racconti di *Milano calibro 9*, non è di facile soluzione; pertanto, senza entrare questa volta in problemi teorici, e malgrado alcune voci di dissenso,³³ credo che si tratti di un tipo peculiare di narra-

30. Covi 2002, *passim*.

31. «[...] ma si poteva trovare anche il grosso pesce di uno venuto dal sud che stava impiantando nell'ubertosa Milano una sezione “Cosa nostra” per l'Alta Italia» (*MAS*, 36). Questo accenno si perde nel film.

32. Quello di Nero Wolfe (di Rex Stout) è un caso a parte, perché l'autore, peraltro coltissimo, fonde nei suoi romanzi la vicenda poliziesca fondata sulla scoperta del colpevole (il cosiddetto *Whodunit*, alla Agatha Christie) con il racconto d'azione (come quello del romanzo *hard-boiled*), assegnando la prima al personaggio dell'investigatore colto che non esce mai di casa (Nero Wolfe, appunto, la mente) e il secondo a quello del suo collaboratore, notevolmente ignorante, ma dinamico, che scorrazza per New York, compiendo le indagini sul campo (Archie Goodwin, il braccio).

33. Per es.: «Niente è meno giallo dei romanzi di Scerbanenco. E niente è meno poliziesco. Nel mondo di Scerbanenco non ci sono né polizia né giustizia né ordine costituito» (Doninelli 2014, 5).

tiva gialla, nel senso più nobile del termine: un tipo che a volta a volta può indulgere alle tonalità di generi o sottogeneri limitrofi: *thriller*, *noir*, *polar* e forse persino, in anticipo, del cosiddetto “poliziottesco” (modalità più diffusa in ambito cinematografico). In fondo in alcuni dei più reputati “gialli” nordamericani si respira la stessa aria che circola nelle pagine di Scerbanenco: pensiamo a un romanzo di valore come *The Big Heat* (in italiano *Il grande caldo*) di William P. McGivern (1952), tradotto nel film omonimo di uno dei più grandi registi di tutti i tempi, Fritz Lang (1953). C'è qualcosa che collega il detective Dave Bannon, cacciato dalla polizia e deciso a farsi giustizia da solo (come Duca Lamberti è espulso dall'ordine dei medici e in molti casi ammette – o addirittura cerca – una giustizia solitaria), ma è anche aiutato, in modo determinante, dalla donna d'un bandito, col volto sfigurato dal caffè bollente gettatole in faccia dall'amante (anche Livia Ussaro reca sul suo volto le tracce delle ferite inferte da un sadico in *VP*). Quel *quid*, di là dai dettagli indicati, è senza dubbio il senso morale dei due protagonisti.

Ma vi sono anche altri racconti e romanzi di scrittori nordamericani che, pur non essendo giallisti di professione, hanno dato vita a storie violente, di criminalità e di bassezza morale, spesso associate alla vita sordida delle città, e che hanno avuto notevole influenza sulla letteratura di genere e sono stati alla base di trasposizioni cinematografiche talora di gran rilievo. Basterà citare il caso di *The Killers*, di Ernest Hemingway (1927) o di *Sanctuary* di William Faulkner (1931), una *pulp history avant la lettre*, la quale fece dire ad André Malraux che si trattava dell'«*irruption de la tragédie grecque dans le roman policier*». *Sanctuary* (in italiano *Santuario*) è in fondo anche alla base di un *hard-boiled novel* di successo, *No Orchids for Miss Blandish* (*Niente orchidee per Miss Blandish*) di James Hadley Chase (1939).³⁴

Non è forse il caso d'appellarsi alla tragedia greca per i romanzi di Scerbanenco, ma in fondo sembra utile richiamare scrittori come Hemingway, Faulkner o il Gadda del *Pasticciaccio*, a far da cartina di tornasole per individuare il profilo letterario del ciclo di Duca Lamberti.

3. Dal romanzo al film

È ben noto che i romanzi del ciclo di Duca Lamberti e i racconti affini di Scerbanenco ebbero notevole fortuna cinematografica: dai RM Fernando Di Leo

34. Il racconto e i due romanzi hanno goduto di successo anche in campo cinematografico; la *short story* di Hemingway ha avuto niente di meno che quattro *écranisations*: *The Killers* di Robert Siodmak (1946, in italiano *I gangsters*), *Ubijcy* (*Gli uccisori*), primo cortometraggio di Andrej Tarkovskij (1956), *The Killers* di Don Siegel (1964, in italiano *Contratto per uccidere*) e *The Killers*, cortometraggio di Todd Huskisson (1998); nel caso dell'opera di Faulkner si rammentano *The Story of Temple Drake* (in italiano *Perdizione*) di Stephen Roberts, 1933 e *Sanctuary* (il italiano *Il grande peccato*) di Tony Richardson, 1960; nel caso di *No Orchids for Miss Blandish* invece si può citare *Grissom Gang* di Robert Aldrich, del 1971.

trasse l'omonimo film (1969), da *VP* il regista francese Yves Boisset derivò *Il caso Venere privata* (1970), dai *MAS* Duccio Tessari trasse *La morte risale a ieri sera* (sempre nel 1970). Alcuni racconti di *MC9* ispirarono poi l'omonimo film del già citato Di Leo (1972), mentre altri furono alla base di nuovi film e sceneggiati televisivi: fra i primi *La mala ordina* (1972) ancora di Fernando Di Leo e *¡Dispara!* (1993, in italiano *Spara che ti passa*), non ingiustamente considerato un passo falso nella carriera del valente regista spagnolo Carlos Saura.³⁵

Il rapporto fra la narrativa di Scerbanenco e il cinema è dunque assai intenso, ma è probabilmente anche, almeno in parte, di natura bidirezionale. Non sfugga infatti che nel film *Banditi a Milano (la banda Cavallero)* di Carlo Lizzani (1968) c'è una giovane avviata alla prostituzione che vuole ribellarsi e che viene bruciata viva; questo episodio sembra anticipare la vicenda di Donatella Berzaghi, la ragazza dei *MAS* (opera dell'anno successivo), che fa la stessa fine. Il film di Lizzani era una sorta di *instant movie*, realizzato a soli sette mesi dalla cattura di Cavallero; duro e a volte quasi documentaristico, è di molto superiore ai freddi giudizi della critica. Peraltro Lizzani già nel 1966 (anno della "nascita" letteraria di Duca Lamberti) aveva girato *Svegliati e uccidi*, pellicola ispirata alla vita del rapinatore Luciano Lutring, pure questa un'opera aspra e con momenti da docufilm. Anche se l'alter-ego cinematografico di Scerbanenco viene considerato l'irregolare regista pugliese Fernando Di Leo (e in effetti il film *Milano Calibro 9* è forse la migliore interpretazione degli umori e dei personaggi dello scrittore),³⁶ non si deve trascurare una sorta di partita doppia fra il romanziere e Lizzani.

Il film di Duccio Tessari, *La morte risale a ieri sera*, desume il titolo da una frase che nel romanzo fa parte del resoconto ufficiale della polizia («All'obitorio i medici avevano stabilito, ma con non troppa sicurezza, che la morte della donna risaliva alla sera prima, verso mezzanotte», *MAS*, 43), mentre nella pellicola è messa in bocca a Duca Lamberti quando comunica ad Amanzio Berzaghi il ritrovamento del cadavere della figlia. La sceneggiatura è dello stesso regista e di Biagio Proietti, mentre il tedesco Artur Brauner, accreditato come co-sceneggiatore, era in realtà «il coproduttore e la firmò per motivi di coproduzione».³⁷ Se si tien conto che il regista è genovese di padre veneziano, il co-sceneggiatore romano, gli attori sono un americano d'origine tedesca (Frank Wolff, nella parte di Duca Lamberti, doppiato dal napoletano Aldo Giuffrè), un calabrese (Raf Vallone, nella parte di Amanzio Berzaghi, che dà un'inflexione

35. Questo breve elenco non esaurisce la lista di opere cinematografiche e televisive tratte da romanzi e racconti di Scerbanenco.

36. La rivalutazione di Fernando Di Leo, paragonato talora a registi della statura di Jean Pierre Melville o di Don Siegel, si deve anche all'ammirazione nutrita da Quentin Tarantino, che ha ripreso scene ed elementi dei film del regista italiano in opere importanti quali *Reservoir Dogs* (*Le iene*, 1992) o *Pulp fiction* (1994). In effetti il cinema di Fernando Di Leo è, nel suo complesso, alquanto *pulp*, e vi si trovano ottime prove alternate a pellicole inconsistenti.

37. Biagio Proietti, in <http://scerbanencoscrive.forumcommunity.net/?t=56120044> (consultato il 21 di giugno del 2015). Il film è in effetti una coproduzione italo-tedesca.

milanese al suo modo di parlare), un emiliano (Gabriele Tinti, nei panni di Mascara, che parla appunto con l'accento della sua regione), un'inglesina del corpo di ballo delle Bluebell Girls (Gillian Bray, Donatella), una tedesca (Eva Renzi, nome d'arte di Evelyn Renziehausen, che interpreta Livia Ussaro) e l'allora assai noto playboy piacentino Gigi Rizzi (Salvatore); che la musica è del vicentino Gianni Ferrio, il montaggio del romano Mario Morra; l'unico milanese è Lamberto Caimi, responsabile della fotografia. Questo ruolo peraltro si rivela molto importante, perché in effetti la città di Milano è fotografata in modo molto efficace e funzionale, che accentua i toni lividi dei colori.

Proietti, noto soprattutto come sceneggiatore di gialli televisivi, riconosce alcuni tradimenti nei confronti del romanzo, il più importante dei quali consiste nella trasformazione di Livia Ussaro da sociologa in giornalista di successo, per imitazione dell'Oriana Fallaci di allora.³⁸ L'idea era che, da giornalista impegnata in *reportages* internazionali sulle stragi nel mondo, il personaggio permettesse «di dare una giustificazione alla rabbia di Duca contro le ingiustizie del mondo, contro la ferocia del mondo che lo circondava».³⁹ Tuttavia la necessità di presentare il protagonista e la sua compagna nella trasposizione del quarto e ultimo romanzo della serie, senza dover o poter presupporre la conoscenza, da parte dello spettatore, degli importanti precedenti tanto di Duca Lamberti quanto di Livia Ussaro, finisce per modificare e impoverire alquanto il profilo dei due personaggi. La "preistoria" di Duca, l'eutanasia che l'aveva fatto espellere dall'ordine dei medici e il progressivo accostamento al mondo della polizia, dapprima come collaboratore esterno (per amicizia con il dottor Carrua, della Questura di Milano) e poi come funzionario di pubblica sicurezza, manca totalmente nel film e il protagonista appare come un poliziotto integerrimo, scrupoloso, compassionevole e alieno dalla violenza, doti che, nel caso del personaggio letterario, si trovano meglio inquadrare in una vicenda biografica molto più densa e presentano le significative sfumature che in parte sono già state discusse. Livia Ussaro, che nel film appare come la moglie e non la compagna di Duca, non esibisce gli sfregi permanenti subiti nel primo romanzo e anche questa mancanza appiattisce la sua figura in un *cliché* più banale. Insomma i due personaggi perdono un po' di "profondità", anche se la sceneggiatura cerca di recuperarla in altro modo, come diremo tra breve.

Un'altra variazione che riduce di molto l'effetto di "mostruosità" qui già notato sia nella lettera del testo, sia soprattutto nel suo valore simbolico, consiste nell'attribuire a Donatella l'altezza di 1 metro e 85 (probabilmente quella dell'attrice) e di conseguenza un peso armonico (l'attrice è una ragazza molto bella, dalle forme perfette); benché si veda in varie scene che è più alta degli altri personaggi, Gillian Bray non raggiunge le dimensioni che ne farebbero un essere fascinosamente impressionante. Il film inoltre ne abbassa l'età da 28 anni

38. La redazione è quella dell'*Europeo*, come si coglie dai dettagli delle fotografie durante la visita di Duca.

39. *Ibid.*

a 25, anche in questo caso – si direbbe – per avvicinarsi di più all'età dell'attrice, che all'epoca aveva 23 anni.⁴⁰

Altri cambiamenti che interessano il profilo dei personaggi (e in parte la loro storia) sono i seguenti:

- Lamberti è caratterizzato da una forma grave di sinusite e dalla passione per la chitarra, probabilmente perché le altre caratteristiche del personaggio originale si estrinsecano tutte nel suo discorso interiore; come già si è detto, la sua “preistoria” di medico non viene menzionata, cosicché lo spettatore ignaro di quella è spiazzato di fronte all'iniezione che Duca pratica ad Amanzio Berzaghi, quando questi collassa dopo che il poliziotto gli ha comunicato il ritrovamento del cadavere della figlia.
- Mascaranti non è più un anziano brigadiere di polizia, ma un giovane aitan-te; nel film, parla con chiaro accento romagnolo, mentre nel libro è di origine meridionale.⁴¹
- Nel film il magnaccia Salvatore è un elegantone milanese (o milanesizzato) e non è più il “terrone” vestito in armonia con il suo ruolo; anzi è un ex-lenone che ora cerca di vivere onestamente vendendo automobili di lusso, è incastrato dalla polizia grazie all'intervento di Livia Ussaro, collabora con Lamberti, introducendolo nelle case d'appuntamento di Milano e fingendo di voler “comprare” Donatella dai suoi rapitori; e a un certo punto viene ucciso in piazza Vetra da Franco Baronia.
- Concetta Giarzone, donna grassa e laida, «la più grossa e putrida baracca della valle padana» (*MAS*, 154) quasi lombrosianamente predisposta al vizio e alla delinquenza, diventa un'apparentemente gentile e quasi distinta padrona di una lavanderia, conoscente di Berzaghi.
- Domiziana, complice del rapimento di Donatella e donna di servizio in un appartamento dello stesso condominio (attiguo a quello di Berzaghi nel film e sito al piano di sotto nel romanzo), è una donna che Scerbanenco definisce «piuttosto bruttina», ma che poi descrive in modo assai impietoso,⁴² mentre l'attrice non corrisponde certo a quel ritratto e il personaggio è caratterizzato da un accento straniero, probabilmente per dar risalto al carat-

40. Ma l'età di Donatella forse non era stata indicata a caso da Scerbanenco: 28 anni sono sempre l'età d'una ragazza, ma ogni anno in più di una persona affetta da grave deficienza mentale è un anno di sofferenza in più per suo padre, ed è motivo di maggior stupore per chi, come Lamberti, la sente definire “bambina” dalle labbra di Berzaghi.

41. Mascaranti, un ottimo Gabriele Tinti, ha una lunga chioma e Lamberti gli dice spesso: «Mi faccia un favore, si tagli i capelli». La battuta, assente nel romanzo e di per sé simpatica, non è però in linea con il personaggio, che fa apparire come un poliziotto ligio agli aspetti formali, mentre si tratta dell'esatto contrario.

42. «Era di un biondicio lugubre, aveva acquosi occhi disgustanti da donna che ha voglia, era sempre goffamente vestita in maglie e magliette, in un corpo goffo che non aveva niente di femminile, perché il seno era inesistente e i fianchi pure, e il dietro spropositato suscitava più le risa che un richiamo sessuale» (*MAS*, 161).

tere già molto variegato della popolazione milanese di quegli anni. Tanto nel romanzo come nel film è lei che rivela a Berzaghi le identità dei rapitori e degli assassini di Donatella: nel libro con una lettera anonima, nel film perché Amanzio, il quale ha compreso che la domestica sa qualcosa di sua figlia, la costringe a confessare.

- All'interno della lavanderia si svolge l'ultima sequenza del film, quella della strage dei *vilains*: Berzaghi, diversamente dal romanzo, soffoca la donna con i panni da lavare e poi uccide Franco Baronia schiacciandogli il collo con lo sportello di una grande macchina lavatrice. Sembra quasi che gli sceneggiatori abbiano voluto introdurre un elemento simbolico: il cittadino qualunque che "fa pulizia" dei delinquenti. In realtà né nel romanzo né nel film Amanzio Berzaghi si reca dalla Giarzone per uccidere, ma solo per vedere in faccia gli assassini della figlia;⁴³ la sua furia si scatena quando la donna gli rivela motivi e modalità della barbara uccisione e tenta di sopprimerlo. I due complici della Giarzone arrivano a casa di lei in due momenti distinti nel romanzo e Amanzio li ammazza uno dopo l'altro; invece nel film Michele e Franco arrivano insieme e, mentre il primo ingaggia una lotta con Berzaghi, il secondo estrae una pistola e incidentalmente spara contro l'amico, uccidendolo.

Il film, comunque, si muove tra un programmatico rispetto della storia e financo di certi scambi di battute, riportati alla lettera, e una ristrutturazione in sede di sceneggiatura, al servizio evidentemente di una forma ritenuta più cinematografica,⁴⁴ con risultati spesso assai pregevoli e talora forse un po' meno.

Fedele al romanzo è nel complesso l'impostazione spazio-temporale. Dal punto di vista spaziale sono mostrati allo spettatore luoghi ben riconoscibili di Milano (i viali, piazza della Vetra, via Fatebenefratelli, San Siro), mentre la collocazione decisa nella contemporaneità è sottolineata da alcune inquadrature significative durante la visita di Duca alla redazione dove lavora la sua compagna: nel movimento iniziale la macchina da presa inquadra due manifesti, il primo dei quali (della rivista *Oggi*) annuncia l'imminente referendum sul divorzio (che si terrà solo nel 1974, ma la legge che l'introduceva nell'ordinamento fu approvata nel 1970), mentre il secondo (dell'*Europeo*) pubblicizza «le foto a colori della Luna» (l'impresa dell'Apollo 11 è dell'anno precedente); nel reparto fotografico, dove Duca e Livia vanno a parlare al riparo dal frastuono delle rotative, è inquadrata un'immagine di Yasser Arafat, che l'anno prima era diventa-

43. «E se lo ritroverete fra mille anni, io vivrò ancora mille anni, aspetterò mille anni a morire, per vedere in faccia questo assassino» (*ibid.*, 52); «Ho voluto vederli almeno in faccia» (*ibid.*, 176).

44. Si ripete con insistenza nel film, al punto da diventare un tratto caratteristico del protagonista, il *cliché* gestuale della richiesta della sigaretta di Duca a Mascaranti, che è presente (seppure in modo meno insistito) anche nei romanzi. Gli sceneggiatori ricavano alcune micro-sequenze anche dagli altri testi della serie: a un certo punto Mascaranti si lava la faccia perché un sospettato gli ha sputato in faccia, scena che ne richiama una analoga in *TT* (133).

to il portavoce dell'Organizzazione per la Liberazione della Palestina ed era al centro delle cronache di politica internazionale.

Il romanzo si contraddistingue per una sorta di simmetria polifonica, strutturandosi in sette capitoli che danno voce prevalente o esclusiva ai due personaggi principali: Berzaghi – Lamberti – Lamberti – Berzaghi – Lamberti – Berzaghi – Lamberti.⁴⁵ Il primo capitolo ha uno statuto un po' speciale, organizzato in parte come un lungo *flash-back*, con la conseguenza che il ritratto di Duca risulta ritardato e rallentato, mentre il medico-poliziotto comprende a poco a poco la natura della questione e parallelamente il lettore si cala in modo progressivo nel nucleo della storia. Al contrario gli ultimi tre capitoli sono presentati, in montaggio alternato, con un'unica collocazione temporale, quella della giornata di sabato del titolo, nella quale capita che, non dovendo lavorare, un personaggio come Amanzio Berzaghi (il quale, insoddisfatto dei mancati risultati investigativi della polizia, non ha rinunciato a condurre le indagini per conto proprio) abbia l'"occasione" di compiere una strage.⁴⁶

Il ritmo del film è alquanto diverso, cosa peraltro comprensibile dato il cambiamento del mezzo espressivo e del sistema segnico associato, e il lungo capitolo iniziale risulta lievemente compresso. I bei titoli di testa scorrono su un percorso cittadino a bordo di un tram (si riconoscono quanto meno piazza Cordusio, piazza Cadorna e alcune vie limitrofe) che ritorna insistentemente su sé stesso e che è caratterizzato dal frequente incrociarsi con un altro tram che viaggia nel senso opposto; nelle curve si ha l'impressione che i due mezzi siano in rotta di collisione, ma poi essi scivolano asintoticamente sui loro binari. Le immagini, che ritraggono una Milano opaca e come sporca di polvere, sembrano voler impostare una lettura simbolica del testo: a meno che non si scontrino violentemente, anche gli esseri umani si cercano senza mai trovare un punto di contatto. Curiosamente questo succede anche nella sequenza in cui Duca e Livia, nell'intimità della loro casa e abbigliati con un'identica vestaglietta orientale succinta che esibisce le belle gambe della Renzi e quelle un po' storte e pelose di Wolff, tengono una sorta di falsa conversazione, a base di discorsi scollegati che non dialogano fra di loro: lei parla di libri e lui della polizia; per es.:

- (14) [Livia Ussaro:] «Il brutto di un libro è che una volta che è stato pubblicato, è un documento che rimane lì, a testimoniare tutte le fesserie che uno ha detto e scritto».

45. In verità, benché il primo capitolo sia dedicato più ad Amanzio Berzaghi che a Duca Lamberti, l'*incipit* imposta immediatamente la centralità funzionale del portavoce dell'autore: «Duca Lamberti disse: "Sì". Non era un'interrogazione, era un'approvazione».

46. Ancor più suggestivo del finale del romanzo è quello del film di Tessari, che si conclude con le parole, pronunziate da Amanzio Berzaghi: «Oggi è sabato, il mio giorno di libertà. Avevo tempo per cercarli. Se avessi lavorato li avrebbe trovati lei, dottor Lamberti; ma oggi è sabato... sabato... sabato».

[Duca Lamberti:] «La gente crede che quando un poliziotto ha risolto un caso, se ne ritorna a casa felice e contento con la sua brava medaglietta appuntata sul petto».

Tessari e Proietti accentuano il carattere “donchisciottesco” di Lamberti, soprattutto attraverso i dialoghi con Livia, che pure perdono l'amarezza di fondo e non danno conto della solidarietà quasi disperata che nei romanzi tiene insieme i due; ad esempio, nella scena della visita di Duca alla redazione:

(15) [Duca Lamberti:] «Vorrei solo che la gente non morisse più, anche se forse chiedo troppo».

[Livia Ussaro:] «Ah, tesoro... la gente continuerà ad amare e a odiare, a uccidere e a morire e tu – credimi – non puoi farci niente, assolutamente niente».

E altrove:

(16) [Livia Ussaro:] «Se qualcuno a Milano o in qualche altra parte del mondo soffre, tu ti senti colpevole del suo dolore».

E ancora:

(17) [Livia a Lamberti:] «Stai diventando vecchio e hai paura di non fare in tempo a ripulire il mondo».

Peraltro il carattere nobile di Lamberti si rivela anche nella frase che rivolge al suo aiutante:

(18) «Mascaranti, non sia mai contento di mandare qualcuno in galera».

In generale, il carattere di Duca è più trattenuto, meno rabbioso (nel film non usa mai le mani, né minaccia di usarle), e l'amaro sarcasmo che mostra nei romanzi è qui volto in un atteggiamento più disincantato, con qualche concessione a un linguaggio scurrile (Duca è spesso alle prese con le «sigarette di merda») che rappresenta, da parte degli sceneggiatori, lo strumento forse un po' ingenuo per descrivere la furia che possiede l'investigatore creato da Scerbanenco: certo sarebbe stato difficile, alla fine degli anni Sessanta, far digerire al pubblico di massa del cinema un personaggio “maledetto” come quello dei romanzi, ma questo sottotono sottrae a Duca qualcosa del suo carattere originale.

Il personaggio della prostituta nera fa un po' il paio con quello di Lamberti, anche se nel film si perdono le sfumature onomastiche: Herero (nome bantu)⁴⁷ diventa un banale cognome spagnolo, Herrero (che significa ‘fabbro’). Comunque la ragazza è ben descritta tanto nel libro come nel film: depressa fino a sfiorare l'orlo del suicidio, irredimibile per sfiducia nell'umanità; a un certo punto

47. «“Herero è un bel nome,” disse Duca. “I miei erano hereros, Herero è il nome di una tribù dell'Angola bantu, e per questo me l'hanno dato”» (*MAS*, 91-92).

del film dice, con amara ironia: «I magnaccia sono delle anime gentili che si occupano di noi, che ci amano». E spetta sempre a lei pronunciare una frase, rivolta a Duca, che fa riflettere: «Sei una carogna, poliziotto. Forse perché sei un uomo buono, riesci a comportarti da carogna anche tu».

Il degrado morale della città viene tradotto nell'insistita sequenza, con scarsi dialoghi e talvolta muta, delle visite ai postriboli e in quella degli'interrogatori ai quali Lamberti sottopone le meretrici e i loro clienti. A questo proposito, una delle prostitute interrogate da Lamberti e Mascaranti chiede: «Mia madre faceva la squillo e mio padre non se ne è mai accorto. Scusi, se lo faceva lei, perché non dovrei farlo io?». Un'altra dichiara: «Tutti si danno da fare per sfondare, per far soldi; lui [= il marito] no, invece, lui si accontenta di poco, gli basta poco per vivere. Io non mi accontento; io voglio avere tutto e subito, finché sono giovane. Tanto, come li faccio i soldi a chi interessa? I soldi non hanno faccia. Non si vede mica come sono stati guadagnati». E una tenutaria di bordello, che si autodefinisce una "signora", osserva cinicamente: «C'è chi vende detersivi, io donne». Il degrado è anche simboleggiato dalla luce sabbiosa della fotografia di Caimi, dal colore sporco delle scale della casa dove vive Berzaghi e da altri ambienti poco ospitali.

A differenza di quanto talora osservato dai critici cinematografici, che lamentano un'assenza di personalità nel lavoro del regista, il film si fa spesso apprezzare anche per i movimenti di macchina e lo speciale taglio delle inquadrature. Una caratteristica, che sembra quasi la cifra stilistica di questa pellicola di Tessari, consiste nel collocare a volte i personaggi nel fondo, mentre il primo piano è riempito da oggetti che in parte li impallano:

- Nel bar dove Amanzio è solito prendere i grappini, un tavolo da biliardo occupa più di metà dello schermo (la parte bassa), mentre il regista dispone gli attori sullo sfondo, ma in posture diverse: Berzaghi di profilo guardando a destra, verso Lamberti, questi di profilo guardando a sinistra verso Berzaghi, in mezzo Michele (il barista) di fronte e, accanto a Lamberti, Mascaranti di schiena; più in là un avventore che gioca al flipper (di profilo come Amanzio); l'inquadratura, che è strutturata in modo non troppo dissimile da un quadro di Piero della Francesca, taglia un po' la testa di Lamberti, ma in tutto il film succede spesso che i personaggi siano rifilati tanto in alto come ai lati.
- Nell'autosalone di Salvatore, una Lamborghini gialla occupa più di metà dello schermo, mentre sul fondo si vedono l'ex ruffiano e a destra Lamberti e Mascaranti.
- Uscendo dal bordello dove ha trovato la prostituta nera, Lamberti e la ragazza camminano per la strada, ma anche qui sono sullo sfondo, mentre in primo piano si vedono le capotte di varie automobili.
- Sullo sfondo si vede l'abside di San Lorenzo, quindi a mezza distanza il corpo di Salvatore, che è stato appena ucciso con un colpo di pistola alla

schiena, e in primo piano (occupando più di metà dello schermo) i giardini di piazza Vetra; difficile dire se Tessari volesse alludere alle speciali caratteristiche del luogo, che oltre ad essere sede di spaccio di droga era – ed è – anche tradizionalmente legato a storie e leggende “nere” (nei pressi sorgeva la colonna infame di manzoniana memoria).

Notevole anche il lento carrello all'indietro nella casa di Herrero, un appartamento che non sembra piccolo, ma è spoglio e desolato, arredato in modo squallido con una brandina e una sedia; e ottimo il montaggio alternato dell'ultima parte del film, che aggiunge anche efficaci elementi di raccordo, come il gioco delle saracinesche dell'albergo di Franco Baronia il buono e della lavanderia della Giarzone (con effetti pratici che intercettano probabilmente qualcosa di simbolico): viene abbassata la prima (l'albergatore ha chiuso con il male) e poi, da Amanzio, la seconda (lo sventurato genitore sta per scoprire la verità); quindi la serranda della lavanderia è sollevata da Michele (tentativo del male di penetrare nel recinto della “giustizia”), riabbassata da Franco Baronia il cattivo (tentativo del male di sostituirsi alla giustizia) e finalmente rialzata da Lamberti e Mascaranti (accertamento, ancorché tardivo, della verità e delle terribili conseguenze delle modalità con cui l'azione si è sviluppata).

Le musiche di Gianni Ferrio sottolineano in modo appropriato i momenti salienti del film, ricorrendo alla musica jazz del tipo molto in voga negli anni '60. La colonna sonora è poi arricchita da due canzoni splendidamente cantate da Mina, *I giorni che ci appartengono* e *Incompatibilità*. La recitazione dei due attori principali, Frank Wolff e Raf Vallone, è molto apprezzabile per il carattere quasi da *Actor's Studio*, che alcuni, nel caso di Vallone, hanno erroneamente scambiato per una *performance* monocorde.⁴⁸ Wolff, attore distintosi in opere come *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi (1961) e *Il processo di Verona* di Carlo Lizzani (1963) e che nella *Morte risale a ieri sera* sembra più vecchio della sua età (all'epoca aveva

48. È interessante notare come in internet circolino letture estremamente disattente della pellicola: una confonde Wilma Casagrande (che interpreta Concetta Giarzone) con Gillian Bray (Donatella); un'altra parla «di tranquille strade periferiche (a malapena si riconosce la Chiesa della Madonna delle Grazie di corso Magenta)» (si riconoscono invece perfettamente, come già si diceva, quanto meno via Fatebenefratelli, con la Questura, Piazza della Vetra con l'abside di San Lorenzo e lo stadio di San Siro, oltre i luoghi che si vedono sotto i titoli di testa); un'altra accredita come collaboratori alla stesura dell'intreccio Mario Bava e Riccardo Freda (che non presero parte a nessuna fase del film); un'altra parla di «sbirri senza morale» come nel sottogenere cosiddetto “poliziottesco”; in un'altra si osserva che «i Milanesi questa volta sono cittadini comuni, non solo spietati criminali, come accadeva in *Milano calibro 9* di Di Leo» (ma il film di Tessari è del 1970, quello di Di Leo è di due anni dopo) e così via. Anche la monografia dedicata a Tessari (Melelli 2013) dedica poche righe alquanto superficiali alla *Morte risale a ieri sera*, per es.: «La morte risale a ieri sera è un thriller con venature noir che si inserisce nel filone da poco inaugurato da Dario Argento, il cui capostipite *L'uccello dalle piume di cristallo* (1969) è di poco precedente» (Melelli 2013, 50; non c'è quasi nulla in comune fra i due film); la ditta per la quale lavora Berzaghi (nel romanzo la Gondrand) si chiamerebbe “Lavandero” (53, in realtà “Avandero”) ecc.

solo 42 anni) morì suicida l'anno dopo (1971). Ottima anche l'interpretazione di Gabriele Tinti e complessivamente discreto il contributo dei comprimari.

Romanzo e film sembrano condividere, filigranati nella forza evocativa del primo e nel calmo vigore narrativo del secondo, una sorta di pudore, un controllo sulla materia di tipo morale: si pensi alla trasformazione da discorso diretto a resoconto del narratore alle pp. 40-41 del libro, quando Lamberti racconta ad Amanzio Berzaghi le circostanze del ritrovamento del cadavere della figlia;⁴⁹ la sceneggiatura trasforma con misura i discorsi "interni" dei protagonisti o del narratore in sequenze narrative non parlate o nel dialogo fra Lamberti e altri personaggi. E si noti la tranquilla ironia di ampie sequenze del film di Tessari,⁵⁰ almeno fino a quella finale: in quest'ultimo caso il peculiare adattamento del modello *Rape and Revenge*, con un vendicatore *malgré lui*, aggiunge un elemento ulteriore di dolorosa riflessione sulle modalità di difesa e di autodifesa dell'individuo e, al contempo, sulla protezione della città malata.

Nei *MAS* Scerbanenco guarda esseri umani e cose a un'altezza sociologica medio-bassa, e lo stesso succede nel film: un paio di poliziotti (un commissario e un aiutante), un onesto impiegato di una ditta di trasporti, un barista, dei ruffiani, delle prostitute, il proprietario di un motel e così via. Nel 1969 è ancora molto presto per il disegno d'una società multietnica come quella d'oggi; l'unico personaggio etnicamente diverso è la prostituta nera, che vive la sua diversità in maniera drammatica: «Come ti chiami?» le chiede Lamberti, e lei risponde: «Mi chiamo negra prostituta» (*MAS*, 88). Il libro e la pellicola fanno sentire il carattere multiculturale della città meta di immigrazione soprattutto dall'Italia del Sud, col risultato – a volte – di precisare i connotati caratteriali dei milanesi. Tessari e Proietti assecondano l'intenzione di Scerbanenco e vi aggiungono qualcosa di loro: il giro delle case di tolleranza, i colloqui con le prostitute e coi loro genitori e così via; quando poi Berzaghi conduce le indagini da solo portandosi appresso l'orsacchiotto di Donatella fortunatamente recuperato, incontra, nello stabile in cui vive, il milanese anziano e cordiale, il portinaio romano che lavora pure il sabato (ironicamente contrapposto ai milanesi che il sabato

49. «[...] per quanto la sintattica di Duca Lamberti nel raccontargli la storia della morte di sua figlia, fosse stata sfuggente da ogni particolare e precisione, e ogni aggettivo cauto, anzi ipocrita, e le descrizioni solo quelle indispensabili» (*MAS*, 45).

50. Particolarmente riuscita l'immagine di Mascaranti che recupera le forze spese nel bordello bevendo un Vov ("Liquore [all'uovo]. Zabajone confortante") e mangiando voracemente un panino ben imbottito. Il Mascaranti di Gabriele Tinti è l'unico personaggio del film dotato di tratti comici (novità rispetto al romanzo, che, come detto prima, non esibisce alcuna comicità, anche se questa potrebbe essere favorita dal già alluso abbinamento don Chisciotte-Sancho) o comunque quello che si trova nelle situazioni più comiche; oltre alla scena citata, si pensi a quando il poliziotto, entrato nel postribolo, dà un'occhiata alle ragazze che vi lavorano e osserva con stupore una giovane che palesemente sta preparando un esame d'università; peraltro durante un interrogatorio, una di quelle confessa d'essere studentessa del secondo anno di Lingue moderne (non saprei dire se in questa dichiarazione ci sia una nota maliziosa, del tipo sfruttato poi dalla cosiddetta commedia *sexy* all'italiana, per esempio in un titolo come *La professoressa di lingue*, usato in due film, uno di Demofilo Fidani, del 1976 e l'altro, di Vincenzo Gallo, del 2001).

riposano), il napoletano che si lamenta dell'indole chiusa dei milanesi, insomma un campionario di varia umanità.

In entrambe le opere, il romanzo e il film, la dimensione strettamente politica pare assente; ma in entrambe si percepisce un acuto disagio sociale e morale e la sensazione finale di uno scacco su tutta la linea. E converrà qui rileggere uno degli ultimi scambi di battute del romanzo, nel quale Livia chiede a Duca: «Perché fai quella faccia lì?» e l'altro risponde con quanto già trascritto nella citazione numero (4). Mentre nel film, che si chiude con un fotogramma fisso del volto sanguinante di Amanzio Berzaghi, Lamberti rimane di fatto ammutolito di fronte alle morti dei tre rapitori.

Nello stesso anno in cui viene scritto il libro *I milanesi ammazzano al sabato*, scoppia la bomba di piazza Fontana: la strage, del 12 dicembre 1969, avviene un mese e mezzo dopo la morte di Scerbanenco (27 ottobre). Nulla sembra legare il romanzo e il tragico episodio di cronaca sul piano pubblico, ma la strage, il sangue, l'offesa arrecata a Donatella e ad Amanzio Berzaghi, nonché a Milano e a tutta l'umanità costituiscono un filo cruento che li stringe insieme sul piano dell'immaginazione.

Sigle e abbreviazioni

- MAS = *I milanesi ammazzano al sabato*, Milano, Garzanti, 1969.
MC9 = *Milano Calibro 9*, Milano, Garzanti, 1972.
PME = *Preludio per un massacro estivo* (in MC9).
RM = *I ragazzi del massacro*, Milano, Garzanti, 1968.
TT = *Traditori di tutti*, Milano, Garzanti, 1966.
VP = *Venere privata*, Milano, Garzanti, 1966.

Riferimenti bibliografici

- Burns 2011 = J. Burns, *Founding Fathers: Giorgio Scerbanenco*, in Pieri 2011a, 27-47.
Camilleri 2007 = A. Camilleri, *La pista di sabbia*, Palermo, Sellerio, 2007.
Cappi 2013 = A. C. Cappi (a c. di), *Un giorno a Milano*, con pref. di A. G. Pinketts, Milano, Novecento, 2013.
Crovi 2002 = L. Crovi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia, Marsilio, 2002.
D'Agostino 1991 = A. D'Agostino, *Uno stivale mostruosamente giallo*, in V. Spinazzola (a c. di), *Tirature '91*, Torino, Einaudi, 1991, 81-90.
Doninelli 2014 = L. Doninelli, Prefazione a G. Scerbanenco, *Venere privata*, Milano, Garzanti, 2014.
Melelli 2013 = F. Melelli, *Kiss kiss... Bang bang. Il cinema di Duccio Tessari*, Milano, Bloodbuster, 2013.
Oliva 2003 = C. Oliva, *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro, 2003.
Orsi 2007 = G. F. Orsi (a c. di), *Il ritorno del Duca*, Milano, Garzanti, 2007.
Pariani 2010 = L. Pariani, *Milano è una selva oscura*, Torino, Einaudi, 2010.
Pieri 2011a = G. Pieri (ed.), *Italian Crime Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 2011.
Pieri 2011b = G. Pieri, *Milano nera: representing and Imagining Milano in Italian "Noir" and Crime Fiction*, in Pieri 2011a, 132-150.
Pirani 2011 = R. Pirani (a c. di), *Scerbanenco. Riflessioni, scoperte, proposte per un centenario*, Molino del Piano-Pontassieve, Pirani Bibliografica Editrice, 2011.
Reverdito 2011 = G. Reverdito, *Vedi alla voce "Male". Inferni metropolitani in forma di racconto*, in Pirani (ed.) 2011, 109-132.
Rosa 1982 = G. Rosa, *Il mito della capitale morale: letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982.
Rosa 2015 = G. Rosa, *Il mito della capitale morale. Identità, speranze e contraddizioni della Milano moderna*, Milano, BUR, 2015 (nuova edizione di Rosa 1982).

Sviluppare la sensibilità.

Mario Soldati sui giornali milanesi negli anni '50

Bruno Falcetto

«Io, a Milano, sento la domenica»
(intervista a «la Repubblica», 17 giugno 1983)

1. 1959: un «evento editoriale»

Il 24 marzo 1959 un messaggio dell'Ufficio sviluppo edizioni Mondadori rivolto agli operatori commerciali segnala che «l'acquisizione di Soldati alla selezionata schiera degli autori della casa rappresenta un avvenimento di notevole portata che non può sfuggirVi, anche in considerazione dei molti profili sotto cui il Nostro è conosciuto dal pubblico; quale regista cinematografico, documentarista alla TV, commediografo. Una sua novità non passa mai sotto silenzio, trattandosi di uno degli ingegni più irrequieti, vivi e penetranti d'oggi. / Vi raccomandiamo perciò di richiamare l'attenzione dei librai sull'importanza di questo evento editoriale».¹ La pubblicazione di *La Messa dei villeggianti* (in vendita dal 9/10 aprile) segna un momento cardine nel divenire dell'identità letteraria di Soldati. La Mondadori infatti assegna allo scrittore uno spazio editoriale personalizzato, come si fa con gli scrittori di prima grandezza: il libro è il cinquantottesimo volume della collana dei «Narratori italiani» e inaugura la serie delle «Opere di Mario Soldati». Si completa così un percorso di affermazione che aveva avuto nelle *Lettere da Capri* e in *Viaggio nella valle del Po alla ricerca dei cibi genuini* due snodi primari: con il romanzo del 1954 che si aggiudica il premio Strega, Soldati all'immagine di regista affermato e narratore di qualità raffinata, consolidata di recente con il trittico *A cena col commendatore*, unisce quella di scrittore di largo successo; con il documentario del 1957 si fa autore di punta del nuovissimo medium televisivo entrando nelle case dei italiani che ne costituiscono l'aperto e variegato pubblico. Le apparizioni televisive (la conduzione del *Viaggio*, la presenza a *Lascia o raddoppia*, la sua riuscita caricatura proposta da Tognazzi) fanno di Soldati «per gli italiani d'oggi lo scrittore più noto nell'aspetto fisico, nei modi di muoversi e nella vivacità degli umori».² Dopo l'uscita del vo-

1. AS, busta 33.

2. Ferrara 1962, 25.

lume alla libreria Mondadori di Milano lo si può vedere «firmare per un paio d'ore consecutive» le copie della *Messa dei villeggianti*: «Che sorpresa constatare», scriveva Vladimiro Lisiani sulle pagine della «Notte», «che Claudio Villa non possiede l'esclusiva dei fans, che non esistono solo collezionisti di microsolchi, di francobolli o di portacenere, ma anche di libri».³

2. 1954-55: la nascita di un libro milanese

Pur essendo Milano assente dagli ambienti che ne sono scenario, *La Messa dei villeggianti* è un libro milanese per più ragioni. Non soltanto per la milanesità della sigla editoriale maggiore che presenta al pubblico questa nuova fase dell'attività letteraria di Soldati, proseguendo una continuità ambrosiana (da Corticelli a Rizzoli) che ha governato e governerà la storia delle sue pubblicazioni, ma per la “milanesità giornalistica” che ne modella i testi sin dagli inizi, e per un terzo motivo che si vedrà più avanti.

Alla metà degli anni Cinquanta il regista-scrittore guarda con acutezza e nuovo interesse alle potenzialità comunicative e professionali offerte da un orizzonte comunicativo in mutamento. Si mostra subito pronto a sfruttare le potenzialità del nuovo *medium* televisivo, manifestando una felice capacità di acclimatare e reinventare nel linguaggio della tv che muove i suoi primi passi alcuni tratti essenziali del proprio stile narrativo: dalla messa in scena dell'io dell'autore, alla narrazione mostrata ai lettori mentre si fa. Nel contempo prosegue e stringe il dialogo operativo con il sistema giornalistico e librario milanese dalla crescente centralità nel quadro nazionale.

Soldati punta a rinsaldare e sviluppare il legame con il mondo dei giornali, che ha sempre sentito come ambiente elettivo di identità professionale (a metà degli anni Trenta, dopo la prima crisi del rapporto con il cinema, il suo biglietto da visita lo indicava, appunto, quale «giornalista»). E prova a rilanciare su nuove basi il rapporto con l'editoria libraria: quelle dello scrittore di successo che negozia efficacemente con l'imprenditore-editore il giusto compenso per il proprio valore, artistico ed economico. Sta esattamente qui il motivo dell'attrito con Garzanti, la sigla della sua piena affermazione, e del suo abbandono poi per Mondadori.

È l'ipotesi di un nuovo baricentro milanese a dare impulso al maturare dell'idea di un riorientamento della propria fisionomia lavorativa secondo la formula “più scrittura e meno cinema”. Un riorientamento sollecitato da un'esigenza di trovare un ambiente più adatto a un libero dispiegarsi della creatività, troppo imbrigliata nel contesto cinematografico dal filtro omologante dei produttori, come argomenta il narratore-regista nel capitolo introduttivo poi

3. Lisiani 1959.