

# Italiani di Milano

Studi in onore di Silvia Morgana

a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio

LEDIZIONI

## CONSONANZE

Collana del  
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici  
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da  
Giuseppe Lozza

8

### Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

### Comitato di Redazione

Guglielmo Barucci, Francesca Berlinzani, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Stefano Resconi, Luca Sacchi

### Comitato promotore del volume *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*

Maurizio Vitale, Iaria Bonomi, Gabriella Cartago, Fabrizio Conca, Alfonso D'Agostino, Mario Piotti, Giuseppe Polimeni, Marzio Porro, Massimo Prada, Giuseppe Sergio

ISBN 978-88-6705-672-9

© 2017

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

*È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.*

## INDICE

<i>Saluto</i> di Maurizio Vitale	9
<i>Premessa</i> di Massimo Prada e Giuseppe Sergio	11
<i>Tabula gratulatoria</i>	13
1. MAURIZIO VITALE, Ermes Visconti e la questione della lingua italiana	21
2. VITTORIO SPINAZZOLA, La trilogia della gioventù milanese	27
3. FABRIZIO CONCA, Gli amori di Briseida, dall'Occidente a Bisanzio	33
4. CARLA CASTELLI, Porfirio in Ambrosiana. Due note sulla <i>Lettera a Marcella</i>	47
5. MASSIMO VAI, Il clitico <i>a</i> nella storia del milanese	59
6. BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, Il <i>De agricola desperato</i> di Bonvesin da la Riva	79
7. MARIA LUISA MENEGHETTI - ROBERTO TAGLIANI, Francesco Novati e il codice Saibante-Hamilton 390	91
8. LUCA SACCHI, Barlumi infernali nelle carte di Uguçon da Laodho	117
9. ARMANDO ANTONELLI - PAOLO BORSA, Tra latino e volgare. Un'ignota grammatica bilingue del Trecento conservata presso la Biblioteca Trivulziana di Milano	131
10. CLAUDIA BERRA, L'approdo a Milano: strategie macrotestuali nei libri XV e XVI delle <i>familiare</i> s petrarchesche	147

11. LAURA BIONDI, Ortografia e lessicografia del latino nella Milano sforzesca: note preliminari al <i>De ratione scribendi</i> di Giorgio Valla	167
12. GUGLIELMO BARUCCI, Un cinquecentesco lamento “milanese” per l’Italia	189
13. FRANCESCO SPERA, Due novelle comiche di Matteo Bandello	201
14. ANNA MARIA CABRINI, «Qui in Milano». Aspetti e strategie del narrare bandelliano	213
15. EDOARDO BURONI, «Consonanze» e «discordanze» linguistiche tra Milano e Firenze negli scritti musicali di Federico Borromeo	225
16. ROSA ARGENZIANO, Sulle tracce dell’italiano oltre confine: tre lettere di Jan Brueghel il Giovane al cardinale Federico Borromeo	243
17. GIUSEPPE SERGIO, «E mille cose e mille»: moda e lingua della moda nel <i>Giorno</i> di Giuseppe Parini	255
18. PAOLO BARTESAGHI, Giuseppe Parini nei <i>Diari</i> e nelle <i>Raccolte</i> di Giambattista Borroni	287
19. CRISTINA ZAMPESE, <i>Aminta</i> a Milano	299
20. MARIA POLITA, «Ò scritt giò quater penser». Scrittura femminile nel Settecento tra bosinate e devozioni	317
21. ILARIA BONOMI, Note sul lessico musicale nei periodici milanesi della prima metà dell’Ottocento	327
22. ALBERTO CADIOLI, Un laboratorio linguistico-testuale nella Milano della Restaurazione	341
23. MAURO NOVELLI, Il lamento del Pepp	353
24. WILLIAM SPAGGIARI, Milano 1816: la polemica classico-romantica e un «jeune libéral, rempli d’esprit»	371
25. MASSIMO PRADA, La grammaticografia preunitaria per la scuola elementare in un testo dalla tradizione bipartita: l’ <i>Introduzione alla grammatica italiana</i> di Giovanni Gherardini	381
26. GIUSEPPE POLIMENI, «Un gran passo verso il consenso». Appunti sulla dialettica scritte/discorso nelle minute della lettera di Manzoni al padre Cesari	417

27. LUCA DANZI, Manzoniana: tre lettere inedite	445
28. GABRIELLA CARTAGO, «Era così compagnevole che conversava persino coi libri che leggeva»	453
29. TERESA POGGI SALANI, Tracce di settentrionalità nella grammatica dei <i>Promessi sposi</i>	471
30. GIULIANA NUvoli, La paura e il coraggio: due passioni nella notte dell'Innominato	485
31. MARIA GABRIELLA RICCOBONO, Le similitudini nei <i>Promessi sposi</i> (Quarantana). Regesto (XIII-XXXVIII)	513
32. MARZIO PORRO, Ancora di scritto e di parlato. Tra <i>Relazione</i> e <i>Proemio</i>	539
33. MARIA PATRIZIA BOLOGNA – FRANCESCO DEDÈ, Il <i>background</i> glottologico e orientalistico di un latinista dell'Accademia scientifico-letteraria: note sull'opera di Carlo Giussani	561
34. GIOVANNA ROSA, Bazzero, il «deserto» scapigliato	587
35. MICHELA DOTA, “Capitan cortese” e la scapigliatura milanese. Note sulla collaborazione di De Amicis alla <i>Rivista minima</i>	607
36. MARTINO MARAZZI, Cinque Giornate entusiasmanti. La letteratura rivoluzionaria milanese fra rispecchiamento e manierismo	619
37. LUCA CLERICI, Luigi Mangiagalli e la nascita della Città degli Studi di Milano	639
38. BRUNO PISCHEDDA, Scerbanenco e l'appendicismo <i>hardboiled</i> . Saggio su <i>Venere privata</i>	647
39. ALFONSO D'AGOSTINO – DARIO MANTOVANI, «Questa nobile città che è Milano». Da Scerbanenco a Tessari	667
40. BRUNO FALCETTO, Sviluppare la sensibilità. Mario Soldati sui giornali milanesi degli anni '50	697
41. MARIO PIOTTI, Lingue provinciali e manierismi nel <i>Ponte della Ghisolfà</i>	709
42. LUCA DAINO, I <i>segreti</i> del cuore nella Milano di Giovanni Testori	729

43. EDOARDO ESPOSITO, Il silenzio della poesia	747
44. STEFANO GHIDINELLI, Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico	757
45. ELISABETTA MAURONI, Andrea De Carlo, <i>Uccelli da gabbia e da voliera</i> : qualche appunto di tecnica narrativa e qualche <i>refrain</i> linguistico	769
46. GIANNI TURCHETTA, L'esordio romanzesco di Vincenzo Consolo, siciliano milanese	779
47. ANDREA SCALA, I numerali da 1 a 10 in sinto lombardo	789
48. MONICA BARSÌ - MARIA CECILIA RIZZARDI, "In linea" con Milano. Il master Promoitals per formarsi e informare sull'italiano per stranieri	799
49. FRANCA BOSCH, «Quando l'acqua è in subbuglio scuio le patate». Sinofoni erranti a Stranimedia	811
50. ANDREA GROPPALDI, I nuovi milanesi nell'ipertesto digitale: il caso <i>El Ghibli</i>	829

## Scerbanenco e l'appendicismo *hardboiled* Saggio su *Venere privata*

Bruno Pischedda

1. Il primo romanzo che nel 1966 guadagna a Giorgio Scerbanenco la fama di innovatore riguardo al giallo italiano, e lo stabilisce come antesignano del *noir*, del *thriller* ambientato negli spazi aperti e rischiosi della moderna metropoli, anzitutto colpisce per la quota davvero inusuale di riferimenti al costume contemporaneo e a una somma di saperi pianamente snocciolati fra le righe. Milva e Françoise Hardy, le acconciature sul modello dei Beatles, l'elegante *silhouette* della persiana Soraya occhieggiano senza soverchio imbarazzo accanto a Freud e a Kant, alle teorie di Vilfredo Pareto e ai libri poco ortodossi di Moravia.

Ne viene indubbiamente una narrazione rude, barbara, disposta a soddisfare gli individui più pigri e intesi allo svago, felici di rinvenire nel mondo finzionale scerbanenchiano le icone del proprio tempo; ma insieme attenta alle esigenze di nobilitazione intellettuale che sono tipiche di un lettore esercitato e molto consapevole di sé. Da questo punto di vista, *Venere privata* si presenta anzi come un accomodato regesto entro il quale convergono suggestioni multiple e difformi piani espressivi, non sempre o non immediatamente riconducibili al conio americanista che per lunga tradizione critica e per una più comune familiarità con il genere poliziesco siamo soliti riconoscervi.

Nel fitto reticolo di occorrenze colte e meno colte, una notazione breve e quasi sbadata vale la pena di isolare a scopo introduttivo. Siamo sul finire della parte prima, capitolo 4, quando Duca Lamberti e «il grosso pupo», «il gigante giovinetto», «lo strano fanciullo» a nome Davide Auseri si recano al cimitero di Musocco. «Questo è mio padre – spiega l'ex medico, indicando una sepoltura recente –. Faceva il poliziotto con fredda passione, per mettere a posto, inesorabilmente, tutti quelli che trasgredivano la legge o andavano contro i regolamenti. *Era una specie di Javert*. Riuscì a farsi mandare in Sicilia perché pensava che doveva fare qualche cosa di radicale contro la Mafia».

Fuori da una certa tenacia e da un tetragono desiderio di giustizia, non si può dire che il celebre ispettore di polizia concepito da Hugo nelle pagine dei *Miserabili* abbia molto da spartire con lo spiccio e collerico Duca, tardivo e risoluto cultore dell'*imago* paterna. Ma proprio perciò brilla l'occasionale rinvio, tanto distante nel tempo, e tanto poco strategico ai fini del racconto, da lasciar credere che entro le partiture miste di *Venere privata* il codice appendicistico abbia pur sempre una funzione decisiva: sia nel modo di disporre la materia, sia nel

dare risalto ai personaggi, sia, ancora, nello stilizzare secondo principi di vario-pinta asciuttezza il *milieu* milanese che ne accoglie le gesta.

Assai più di quanto non paia nei tre romanzi che seguono,<sup>1</sup> *Venere privata* ricorre alle figure canoniche del *feuilleton* con cura programmatica e quasi compendiosamente. La prima, e di più immediata riconoscibilità, consiste nella cesura sospensiva: nell'incremento di tensione che si avverte sul margine ultimo di molti capitoletti. L'apparire in scena di ciascun protagonista è astutamente preparato: se ne tratteggia il profilo in assenza, di solito attraverso inserti dialogici, quindi si rimanda a una diversa porzione testuale ogni impresa o dettaglio che lo riguarda. Così va nel segmento 1 della parte prima, quando nel giardino della villa Auseri l'ingegner Pietro espone a Duca il caso increscioso del figlio, con amarezza spietata offre di lui i connotati fisici e caratteriali, sinché, sul limite dell'unità narrativa, lo invita nel salone interno per una conoscenza diretta: «Mio figlio Davide. Il dottor Duca Lamberti».

Esaltano poi la ritmica desultoria del racconto le inarcature della trama, le svolte sorprendenti, che preferibilmente si annunciano sul confine estremo dell'uno o dell'altro episodio. Ne dà esempio il capitolo 1 della parte terza, quando i lunghi e defatiganti adescamenti predisposti da Livia Ussaro sembrano approdare all'esito sperato. L'effetto di trascinarsi sensazionale s'insinua in questo caso con sagacia divagante, enumerativa: tra le pagine scorre con minuzia lo stradario milanese, Via Manzoni, Piazza San Carlo, corso Matteotti; finché, all'una di notte, giunge al telefono di Duca la notizia tanto attesa: «“Sì?” Udi la voce di Livia. “L'ho trovato”». E così è lecito procedere sino al più micidiale *twist* romanzesco, situato a suggello del capitolo 3, parte terza.

Ora Livia è nello studio fotografico, legata nuda a una seggiola; un sicario della combinazione criminale, sapientemente addestrato, ne sta deturpando il volto con una lametta. Ma pervenuti all'acme del crudele itinerario, il brano mette un punto con canagliosa e morbosa prurigine: «Cominciò a tamponare lo sfregio con l'acqua ossigenata, ma non era sufficiente, righe di sangue cominciarono a colare sul collo, sul petto, sul ventre di lei. “Parli, o continuo?”».

Nel frangente la dialettica tra immedesimazione e proiezione, tanto tipica dei tardi gialli scerbanenchiani, sembra conseguire un risultato davvero rimarchevole. Bilicato tra simpatie compartecipi e bagliori di aggressività sadica, il lettore s'abbandona a una duplice sequenza di reazioni emotive, che mentre lo spinge a condolarsi per la sorte infelice del personaggio, pure lo invita a goderne dall'esterno i patimenti: una reazione torbidamente composita che la chiusa proditoria del fraseggio, e la pausa diegetica a cui dà luogo, tende a sospendere

1. *Traditori di tutti*, 1966; *I ragazzi del massacro*, 1968; *I milanesi ammazzano il sabato*, 1969 (tutti editi da Garzanti). I brogliacci di un quinto e di un sesto romanzo aventi il medesimo protagonista, *So morire da me* e *Un treno verso il delitto*, saranno pubblicati postumi dalla rivista «La lettura», nel n. di febbraio-marzo 1980; così come postume, e di argomento per lo più metropolitano, sono le raccolte di racconti *Milano calibro 9* e *Il centodelitti*, curate e prefate da Oreste Del Buono, Garzanti 1969 e 1970 (a molti di questi testi, e alle relative trasposizioni cinematografiche, è dedicato il saggio di A. D'Agostino e D. Mantovani in questo volume: vd. *infra*).



in una zona di pulsionalità reversibile e non specificamente orientata. Si soffre fuor di dubbio per le ingiurie inferte al volto dell'indomita Livia; ma al tempo stesso, e senza soluzione di continuità, si trae piacere dalla punizione che le tocca in quanto femmina fascinosa e priva delle consuete inibizioni morali.

2. D'altronde *Venere privata* non prevede montaggi complessi, compresenza di più tracce narrative e fuochi drammaturgici, così da incanalare su strade plurime la vicenda poliziesca. Anzi sembra snodarsi nei modi di un racconto linearmente frammentato, e nel suo procedere per pause e rimbalzi improvvisi un particolare esito ottengono le omissioni, i brani espunti, che di preferenza intervengono riguardo ai contenuti erotici. Se scarso stupore suscita l'ellissi relativa all'accoppiamento di Duca e Davide con altrettante giovinette abbordate nel *Country-night* brianzolo (Parte prima, capitolo 2); ben più scaltrita e resa per simboli piani è quella del capitolo 5, quando Davide si apparta in un boschetto adiacente all'autogrill Somaglia e consuma il coito con la disperata Alberta. Una scena disposta con cura, ma non descritta; anzi deviata con abile mestiere sull'immagine inamena del *kleenex*, del fazzoletto a perdere, che malinconicamente galleggia in un corso d'acqua prima e dopo la soddisfazione dei sensi.

L'occultamento degli amplessi, a tutto favore di un rendiconto preciso quando si tratta di imprese sadiche e violente, non era ignoto affatto alla tradizione dell'*hardboiled* statunitense (da Hammett a Chandler sino a Spillane). In ogni caso Scerbanenco fa ricorso a una simile procedura secondo indici di fungibilità smaccata, quasi che nello spazio metropolitano il piacere della carne possa sì imperare, ma soltanto sullo sfondo; mentre sul proscenio grandeggiano gli episodi di contenuto aggressivo o autodistruttivo. È ben vero che «Eros e Thanatos sono cugini», come ha modo di spiegare la povera Alberta, una che di propensioni masochistiche se ne intende. Tuttavia sta qui la vera cifra di *Venere privata*: un romanzo che s'alona di fervore erotico, e fa del sesso, del *racket* mafioso esercitato sui corpi femminili il nocciolo primario, però allo scopo di renderne con maggiore nettezza il lato intimamente luttuoso.

Tutto considerando, la Milano degli anni Sessanta è piuttosto ricca di perversioni che di onesti appagamenti libidici. La stessa facilità con cui nel testo compaiono fraseggi omofobici – un altro dato di importazione *hardboiled*, ma raramente reso con acredine tanto severa – suggerisce un estro censorio che il rinnovarsi disinibito del costume non può che esacerbare. È una marcatura, questa, di tipo autoriale, scerbanenchiano, che traspare da un buon numero di epiteti («l'anomalo», il «pederasta schifoso», il «preteso e sedicente essere umano»), e poi irradia in una moltitudine di personaggi dal differente profilo psicologico: Duca, Alberta e soprattutto, con alquanto sorpresa, l'anticonformista Livia, che in presenza del fotografo Luigi, all'atto di spogliarsi e di mettersi in posa, porta a un diapason di asprezza imaginifica i propri sentimenti di ripulsa preconcepita: «capi subito, senza dubbi, che cos'era: un invertito, un vero, squal-

lido terzo sesso, adesso tutto l'incolore della sua persona fisica si spiegava, doveva essere l'incolore mostruoso dei mutanti descritti nei romanzi di fantascienza, a metà strada esatta della mutazione, quando hanno ancora solo l'involucro umano, ma mente e sistema nervoso appartengono già all'orrenda nuova specie».

A correttivo, e quasi a contrappunto delle insidie che annidano negli esterni metropolitani, certamente interviene uno spazio domestico di cui Duca è il burbero e solerte custode. Nella casa della sorella Lorenza, anch'essi allietata dai sorrisi della piccola Sara, l'ex medico attinge sparsi momenti di serenità e di reciproco conforto. Ma non perciò possiamo parlare di ricovero idillico: la casa è anche il luogo dove il peccato della carne trova un minimo e sempre insidiato risarcimento. Dove si fatica a mantenere un *ménage* decoroso e lontani mille miglia restano i miti di un consumismo imperante; entro cui aleggiano a più riprese le responsabilità di un patriarca vicario che a suo tempo non ha saputo preservare l'integrità e l'onorabilità della ragazza, né riesce ad assicurarle ora un agio economico paragonabile a quello di ieri.

Il fatto che Lorenza stenti a crescere la figlia («sul seggiolone della bambina c'era un panino, segno che Lorenza non aveva potuto comprare i biscotti al plasmon che prendeva sempre»); e che Alberta, in diverso modo, provveda all'affitto della sorella con le 50.000 lire frutto del suo occasionale e «privato» mercimonio, consente non solo intervalli di intenerimento patetico, ma una più specifica tensione tra benessere pubblico e ristrettezze in cui versano nuclei domestici o individui che al benessere ambiscono con eguale diritto.

È questo minimo tocco pauperistico, documento di una più antica questione sociale, che riconduce il nostro discorso alle fonti appendicistiche del romanzo. Accanto alle cesure sospensive e alle ellissi strategiche, *Venere privata* dispone una ricca ritrattistica, analessi plurime, agnizioni, false agnizioni: un mannello di trucchi e di *escamotages* sensazionalistici certamente usurati dal lungo impiego, ma come inattinti ed efficacemente ripresi nell'ambito del *thriller*. I protagonisti maggiori si affacciano sulla pagina in un regime di economia sintetica, che però consente facili risalti somatici e caratteriali. L'autoritario Pietro Auseri, «un vecchio piccolo, potente, i capelli rasi a zero con la macchinetta, la barba rasa alla radice, la mano piccola ma d'acciaio»; il figlio Davide, «grand e ciula» nelle parole deluse del padre: con il viso dolce, da paggio, «eppure virile», secondo il giudizio esperto di Duca. E ancora il superpoliziotto Càrrua, un bolso impiegato di banca, all'aspetto, «escluso quando fissava negli occhi»; la tragica Alberta, che in vena di autopresentazione, al cospetto di un attonito Davide, è in grado di individuare la duplicità penosa di cui patisce: «non ti porti appresso una passeggiatrice – spiega –. Io sono pazza, ma è un'altra cosa, ogni tanto ho bisogno di soldi, oppure ho bisogno di sentirmi spregevole».

Una galleria di figure e figurette accettabilmente scolpite, in sostanza, che orientano senza sforzo l'attenzione del lettore; e che di necessità vengono dotate di trascorsi esistenziali e di evidenze drammaturgiche a ritroso, in modo da

farle sussistere sulla linea principale del racconto. Scerbanenco in proposito se la cava con espedienti diversi: con recuperi per via dialogica o con focalizzazioni interne a carattere memoriale (la prima e audace giovinezza di Livia, la vicenda luttuosa di Davide). Altrimenti ricorre ad effetti di disinvolta onniscienza, come capita ad Alberta, trovata morta ad apertura di romanzo, ma titolare del punto di vista quando si tratta di rievocare i fatti intercorsi nello studio fotografico che ne motiveranno l'assassinio (Parte seconda, capitolo 3). Così come al repertorio più certo del *feuilleton* ottocentesco vanno ricondotte le strategie agnitive, ossia i riconoscimenti sorprendenti, e le deviazioni fallaci dal nucleo dell'inchiesta.

Al primo tipo s'imparenta senz'altro la scoperta di un antico e insospettato legame tra Duca Lamberti, al tempo del processo per eutanasia, e la giovane Livia, esagitata intellettuale meneghina e dea sovrana della fabula. Il riconoscimento (Parte seconda, capitolo 1) avviene in modo assai modernizzante, tramite una telefonata non priva di concitazione: «Aspetti, io ho sentito questo nome... Oh, ma sì, lei è un mio idolo, ero molto ingenua, allora, avevo tanti idoli, adesso me ne sono rimasti assai pochi, ma lei è uno rimasto»; e l'interlocutore, con rimbalzo amaro; «Era un idolo. Aveva una *fan*, una sola, probabilmente».

Diversamente drammatico, e di chiarissime ascendenze appendiciste, è il caso dello sviamento diegetico, o falsa agnizione. Ne è protagonista Davide, nella già vista scena al cimitero di Musocco; quando per un impulso indomabile si apre finalmente all'ex medico e custode incolpandosi di omicidio: «La voce di Davide gli arrivò all'improvviso, in quella grande calura e tristezza, era tanto poco preparato a sentirlo parlare per primo: "Vorrei vedere anch'io una tomba"». E di seguito, senza alterazioni tonali o indizi evidenti di insania: «È la donna che ho ucciso l'anno scorso. Si chiama Alberta Radelli"». Un motteggio collocato una volta ancora in chiusura di capitolo (parte prima, segmento 4); e tale da costituire una tra le crisi sospensive maggiori di *Venere privata*.

**3.** Certo affinché vi sia sentore di appendicismo ammodernato, occorre che sulla scena intervenga un supereroe capace di imporsi al di là delle leggi e dei codici morali prescritti. Un personaggio già vittima di ipocrisie, di persecuzioni ingiuste, e deciso a rimediarsi secondo strategie personalistiche e radicali.

Per questo lato Duca Lamberti poco sembra conservare del *private-eye* americano, e molto, invece, delle maschere offese e plenipotenti concepite nel triangolo Hugo-Sue-Dumas. Non sembra un disilluso e professionistico campione del giustizialismo romantico al modo di Continental Op, Sam Spade o Philip Marlowe; né inclina al piacere del sangue e alla polemica anti-istituzionale come Mike Hammer. È più propriamente un vendicatore («da vendetta nutre e guarisce»), e quando in tono sarcastico definisce se stesso, usa termini come «apostolo», «crociato», milite tutto inteso a «un'opera di redenzione sociale»;

con trasparente ironia, sui documenti d'identità metterebbe volentieri: Duca Lamberti, ex medico, ospite delle patrie galere ma «di professione liberatore».

C'è insomma alcunché di abnorme e di più pretenzioso nell'atteggiamento del nostro protagonista; una vocazione soteriologica da piccolo borghese spostato, da messia dei tempi nuovi, che mentre confligge frontalmente con la compagine costituita, contestandone altresì gli usi massificati e degeneri, pure vorrebbe esservi ri accolto siccome vigilante estremo e autorevole emendatore di torti.

Nel suo agire guardingo, adotta senza dubbio i metodi spicci e spietati dei «duri» statunitensi, però aggiungendovi una esplicitezza aggressiva e conturbata che in quelli rileva meno: «Sì – riflette Duca –, lo sapeva, si trattava di un volgare, ancestrale istinto di vendetta, non aveva cercato la giustizia, non aveva voluto aiutare la legge, voleva solo vedere in faccia qualcuno di quelli, e parlare con loro la loro lingua perché così ci si capiva subito». E ancora, rivolgendosi a un debole interlocutore come Davide, consegnatosi all'alcol e agli impulsi suicidi dopo la misera fine di Alberta: «Siccome i morti non tornano [...] allora noi dobbiamo fare qualche altra cosa. Quella più importante è di trovare la persona che l'ha costretta a uccidersi, o che l'ha uccisa, e quando l'abbiamo trovata la strozziamo [...]. Bisognava rivolgersi agli istinti meno nobili per salvarlo».

Impulsi oscuri, estranei alle guarentigie di legge, e ambizioni redentrici, residuo di una più antica religiosità secolarizzata: sono questi i poli tra cui risuona lo psichismo esacerbato di Duca. Trattati ambedue pre-razionali, per essere precisi, che unitamente a un certo sfoggio virilista e classificatorio lo costituiscono in quanto personaggio eroe. Il roccioso Pietro Auseri, a colpo d'occhio, gli pareva un «uomo» e non un «pagliaccio»; di fronte al disagio grave che colpisce Davide, si concede a notazioni psico-antropologiche di taglio manicheo: «siamo ridicolmente divisi in due categorie nette, le pietre e i sensitivi». Vale a dire i refrattari, gli stolidi, avulsi da qualsiasi commercio d'affetti, e coloro che tra gli individui recano una scintilla di solidarietà partecipativa.

Nelle pagine sia pure artigianali di *Venere privata*, c'è qualcosa che fa pensare a Sciascia e al suo *Giorno della civetta* (1961); qualcosa che vale un confronto, se non una energica contrapposizione. Duca Lamberti è di origini «romagnole», e ha un padre che esce menomato dalla lotta senza quartiere contro la mafia; il capitano Bellodi, vedi caso, è un emiliano di Parma, e del contrasto alle cosche mafiose è figura letterariamente pionieristica. Ha però un profilo legalitario e garantista, è un uomo della legge, e crede in un edificio giuridico anch'essi cementato dall'esperienza antifascista. A suo dire, dinnanzi al crimine organizzato occorre formulare un discorso diverso da quello militaresco e prepotente, ricorrendo piuttosto al rispetto della Costituzione e a un incremento di perizia investigativa. Per sconfiggere le congreghe banditesche e i *racket* occulti, necessita anzitutto una buona conoscenza dei contesti, nonché una levatura morale e culturale che consenta di agire in un territorio negletto, segnato da arretratezze e da compromissioni secolari con l'illegalità, anche di ordine politico.

Implicito in tutto ciò, v'era per Sciascia una chiara ripulsa dei modelli statunitensi e dell'ultima più corriva scolatura *hardboiled*, desiderosa di scancellare l'impronta enigmatica e intellettualistica che i padri fondatori del giallo vi avevano conferito.<sup>2</sup> Viceversa per Scerbanenco si tratta di ripartire da qui, da Spillane, dalle regole del *thriller* «realistico» proposte da Chandler, componendo un affresco violento ma essenzialmente autoctono. Accoglie dunque, anche se per vaghi cenni, il tema mafioso già dissodato da Sciascia, lo aggancia alla tratta internazionale di prostitute e lo ambienta nella metropoli lombarda (anche perché la «linea della palma», come profetizzato dallo scrittore siciliano, nel frattempo è risalita di molto). Infine colloca al centro della trama un protagonista che del capitano Bellodi sembra il rovescio fotografico, e che mostra di intercettare i conati di *revanche* neoborghese e autoritaria intanto manifestatisi con clamore nel capoluogo al primo assestarsi del boom economico.

Non si avrebbe in ogni caso una piena contezza dell'eroe scerbanenchiano, se non sottolineando la palese crisi di passaggio in cui è coinvolto; una crisi che dalla condanna sociale e dall'immersione nella pena carceraria conduce a una rinascita sotto altri auspici. Lo smodato giustizialismo che lo distingue non è insomma un elemento primario, connaturato, ma un acquisto doloroso. Né la posa da censore massimo o l'oratoria qualunque di cui si compiace riescono a mascherare una sostanziale doppiezza di carattere. Volto a una decisa reintegrazione nell'ordine costituito, Duca è però intriso di umori anticonformisti; agogna un ripristino severo delle regole, ma resta dannatamente ostile al placido sottomettersi delle moltitudini: frammischia misoneismi di varia caratura, omofobie, delicatezze domestiche da patriarca sempre in difetto di presenza e fascinazioni per una femminilità intraprendente e quanto mai sovvertitrice.

Le scene d'esordio, nel parco della villa brianzola, sono senz'altro le più riuscite. Tanto stretto è il legame tra il presente meschino di Duca e uno ieri appena trascorso dietro le sbarre, da lasciar trasparire alcunché di credibile e di sovraccarico. Lo snocciolarsi salmodiante dei *flashback* intermessi ingrandisce il personaggio e al contempo ne accentua il mistero: «Dopo tre anni di carcere aveva imparato a passare il tempo con i mezzi più semplici»; «In carcere aveva anche imparato a non dire parole superflue»; «In carcere si diventa anche intelligenti»; «Ma in carcere si diventa suscettibili, irritabili». Mentre la pagina romanzesca abbozza il caso di Davide Auseri, l'attenzione del lettore è quanto mai richiamata sui precedenti di Duca e sul suo barcollante equilibrio psichico.

«Aveva sbagliato tutto», «tutto completamente sbagliato», «era un errore, un altro errore», «lui non era la polizia, era un giovane fallito»: disposte a diverse altezze diegetiche, simili sentenze restituiscono un acuto senso di colpa, per la posizione medica infangata e perduta, per il padre morto di dolore alla notizia della condanna, per la sorella Lorenza che, sguarnita di tutela, viene dapprima sedotta da un avventuriero e quindi abbandonata incinta durante il periodo del-

2. Fondamentale, a riguardo, è Sciascia 1953.

la sua detenzione. Ne discende un consuntivo amaro, persino apocalittico: «il mondo intorno non gli piaceva più».

È da questo malessere onnilaterale e tormentoso che emerge il combattente spietato. Siamo su una linea a tutta vista freudiana, di ricongiunzione e accomodamento con il Super-Io paterno; che mentre dà luogo a un personaggio stringatamente definito, pure disvela forti elementi di indole regressiva, di emendazione tarda, crucciata e, come suole accadere in casi consimili, ultrazelante e proditoria. C'è troppo di declamato nell'agire di Duca a favore di una giustizia purchessia, da ottenersi subito, a qualunque costo. Quasi che un acclimatemento del *thriller* e del *noir* metropolitano richieda da noi un sovrappiù di ideologia esplicita:

Le regole del gioco sono scritte nel codice penale, in quello civile e in un altro codice, piuttosto vago e non scritto, detto codice morale. Saranno codici molto discutibili, che devono essere continuamente migliorati, ma, o si sta alle loro regole, o non ci si sta. [...] Oggi ci sono i banditi con l'ufficio legale a latere, imbrogliano, rubano, ammazzano, ma hanno già studiato la linea di difesa con il loro avvocato nel caso fossero scoperti e processati e non vengono mai puniti abbastanza. [...] Questo non mi va, questa gente non la sopporto, quando me la trovo intorno o ne sento solo l'odore mi vengono i nervi.

Duca non è propriamente uno Jean Valjean, un Rodolfo di Gerolstein, un Edmond Dantès: la ristrettezza degli orizzonti e una media mentalità da superuomo vendicatore lo mettono al riparo da vaticini progressisti come da desideri di palingenesi sociale; è piuttosto, e per l'appunto, uno Javert situato negli anni ruggenti milanesi, anch'è in preda a un ribellismo eslege che l'ottuso e formidabile poliziotto parigino non poteva nemmeno concepire. Ma entro le partiture del nuovo racconto d'azione, purtuttavia sa rendere le tensioni ideologiche sottese a quei tempi. Per metà sconsiderato anticonformista, e per metà portabandiera di valori reazionari – secondo il codice non scritto dell'irrequietezza piccolo borghese –, resta esemplarmente sospeso tra robusti richiami all'ordine, soffuse nostalgie passatiste e non celate ansie di ammodernamento pubblico.

4. Restringendoci al genere giallistico, il fatto è che appendicismo ottocentesco e sperimentazioni di latitudine *hardboiled* coesistono in Scerbanenco sin dagli esordi. Nel 1935, da poco assunto presso Rizzoli, e impegnato nelle testate periodiche di Zavattini, eccolo concedersi a uno scombinato affresco, *Gli uomini in grigio*, che tra motivi pauperistici, ipnosi, sdoppiamenti di persona, proliferazione internazionale degli scenari e tagli sospensivi poco si fa mancare delle con-

suete narrazioni *à sensation*.<sup>3</sup> Ma appena un anno più tardi, nel 1936, il settimanale «Il Secolo Illustrato» vara la rubrica “Gangster e G-Men. Tutt’azione. Come un film”, e subito Scerbanenco è della partita. Coperto dallo pseudonimo di Denny Sher, e attingendo a un’ormai robusta modellistica di provenienza statunitense, colloca almeno sette racconti che tra Chicago, Los Angeles e New York dispensano sparatorie ed efferatezze sanguinarie da noi ancora inusitate.<sup>4</sup>

Alcuni tra i coautori della rubrica sono anche figure di seconda linea per pulp magazines come «Black Mask», «Detection Fiction Weekly», «The Gangster Stories»; in questi stessi mesi Mondadori manda in libreria i titoli maggiori di Hammett, *Il falcone maltese*, *La chiave di vetro* (1936, 1937), sugli schermi italiani giungono intanto pellicole come *Nemico pubblico* di William Wellman (*The Public Enemy*, 1931); *Piccolo Cesare* di Merwyn LeRoy (*Little Caesar*, 1931); *Lo sfregiato* di Howard Hawks e Richard Rosson (*Scarface*, 1932), *La pattuglia dei senza paura* di William Keighley (*G-Men*, 1935). Lungo gli anni Trenta del secolo scorso, a dispetto delle aspirazioni autarchiche manifestate dal regime mussoliniano, un flusso assai cospicuo di americanismo cinico e cruento, gangsteristico, colmo di pimenti sadici percorre i *media* italiani; e Scerbanenco mostra di saperlo intercettare, o quanto meno emulare, secondo indici di professionalità flessibile e debitamente a giorno delle novità che affiorano.

È poi vero che nel fuoco della guerra mondiale, tra 1940 e 1943, egli ripristinerà gli schemi del romanzo d’investigazione; dando luogo alla figura di Arthur Jelling, acuto e impacciato archivistista presso la polizia di Boston.<sup>5</sup> Tanto basta, tuttavia, a segnalare che *Venere privata* e romanzi susseguenti non sono da intendersi come esito fausto di una progressione giallistica sulla falsariga statunitense: bensì come tappa conclusiva di un percorso circolare, o spiraliforme, che sin dall’inizio tiene in campo suggestioni *hardboiled* e appendicismo giornalistico, criminalità cittadina e tecniche sospensive secolarmente collaudate.

Se per il primo verso, del *thriller* metropolitano, Scerbanenco ci appare come sagace novatore; per il secondo, di importo feuilletonistico, sembrerebbe uno tra gli ultimi eredi nostrani: veracemente inteso a sfruttarne le opportunità espressive superstiti e a far leva su di esse per aprire il colloquio con un pubblico il più possibile ampio e indifferenziato. È un appendicista per formazione, invero, per divisa originaria. Le incursioni che su questo medesimo terreno conducono quindici anni più tardi Umberto Eco con *Il nome della rosa*, e soprattutto il duo Fruttero & Lucentini con *A che punto è la notte*, già attingono alla voga postmoderna: sanno di meta-narrazione e di ironica archeologia.

3. Il romanzo compare sul rizzoliano «Il Novellino» in 20 puntate, tra 21 aprile e 1 settembre 1935, nn. 16-35. Ne abbiamo notizia attraverso Roberto Pirani, uno tra i maggiori studiosi scerbanenchiani: cf. Pirani 2011 (valido anche per le successive informazioni).

4. Più esattamente: *Tiro all'uomo*; *Il bambino dei Milestone*; *C'è un G-Men a bordo*; *La mamma di Burton*; *Brandson diventa onesto*; *Uno scherzo a Billy*; *Attenti alle femmine*.

5. Il ciclo si compone dei seguenti romanzi: *Sei giorni di preavviso*; *La bambola cieca*; *Nessuno è colpevole*; *L'antro dei filosofi*; *Il cane che parla* (tutti editi da Mondadori).

Ciò non significa che egli ricorra alle tecniche e alla materia del *roman populaire* in modo spontaneo o pedissequo. Anzi ne fa un uso ponderato, stringatamente funzionale. Dalle strutture aperte e centrifughe del *feuilleton* canonico, *Venere privata* si riconduce con vigore centripeto a pochi personaggi, a un unico *milieu* ben marcato, a una sola sequenza di eventi. Il punto nodale, tuttavia, è che a una simile *reductio* architettonica – tanto tipica dei cosiddetti sottogeneri novecenteschi – corrisponde un'altrettanto evidente proliferazione e commistione di moduli inconseguenti. Il nostro romanzo non ha un profilo unitario, semmai accosta con una certa maestria diverse linee istruttorie. Il *Prologo per una commessa*, collocato in esordio e condotto con la cruda asciuttezza di un processo verbale, appare senza legami immediati con la parte prima; e insieme con essa favorisce un accumulo di questioni sospese, una sequenza di misteri incastonati l'uno nell'altro, dei quali il lettore vuole darsi urgentemente ragione: 1 – Morte di Alberta Radelli; 2 – Vicende giudiziarie che riguardano Duca; 3 – Il caso patologico, alcolistico e inspiegabile del giovane Davide. L'insieme di queste tracce narrative aggalla nei primi due capitoli; nel terzo viene in luce la posizione di Duca (memorie d'insonnia); nel quinto giunge a parziale chiarezza l'inquietudine morbosa di Davide; nel sesto e ultimo emerge il caricatore Minox che contiene le fotografie pornografiche e finalmente prende avvio la *detection*.

Si direbbe questa la porzione di testo più meditata e convincente; che meglio individua le figure essenziali del *feuilleton* e le adatta alle esigenze di una moderna trama giallistica. La seconda parte, con l'entrata in scena di Livia, e grazie a un insistito gioco di analessi, conferisce dinamismo al racconto, motiva il duplice omicidio, dispone gli interrogatori e consente alcune deduzioni investigative. Il movente dei delitti in realtà resta sottotraccia: non essendo sbazzata adeguatamente la figura di chi delinque, il lettore si trova per tanta parte all'oscuro. Da traffico di foto pornografiche a tratta di prostitute, e infine a combinazione internazionale di stampo mafioso, il passaggio è appena ravvisabile.

Come si può comprendere, non sta qui il merito maggiore di *Venere privata*. Da rimarcarsi è piuttosto il profuso resoconto psicologico a cui s'ispirano la prima come la seconda parte. Un resoconto che Scerbanenco imposta tramite focalizzazioni plurime e frequenti inchieste coscienziali, ma che soprattutto sdoppia e poi accosta con alquanta sagacia. A ben guardare, il caso clinico e bisognoso di una fattiva sanatoria non riguarda il solo Davide; anzi coinvolge lo stesso protagonista *detective* secondo procedure di smaccata specularità. Entrambi i personaggi patiscono gravissimi sensi di colpa, che da un lato motivano un severo smarrimento esistenziale (Duca), e dall'altro inducono a pratiche di tenore autodistruttivo: apatia, alcolismo, conati suicidi (Davide).

Il sondaggio accusa senza dubbio margini di freudismo vulgato e dichiaratamente sommario: «le sto facendo della psicanalisi da mercatino rionale», così spiega Duca a un frastornato Davide. Ma ciò non impedisce che del giovanotto vengano fornite alcune coordinate diagnostiche, in sostanza riconducibili a un nocciolo di femminilità irriflessa, a carattere ereditario e sotteraneamente imita-



tivo (una sorta di «immedesimazione inconscia»). Dapprima sembra prevalere l'icona materna: Davide non è imputabile di pigrizia asociale, «ha solo preso dalla madre, anche lei era così», questo dichiara tristemente il genitore, all'atto di consegnarlo nelle mani di Duca. Quindi il suo disagio assume aspetti di sicuro masochismo, sul modello della tragica Alberta. È la ragazza a iniziarlo ai superalcolici («Fu lei che cominciò col whisky, lui, allora, era un amatore di birra»). Ed è ancora Alberta a fornirgli lo spunto per tagliarsi i polsi e farla finita, almeno stando alle prime notizie giornalistiche pervenute dopo il ritrovamento del cadavere: «titolo su cinque colonne, SI SVENA A METANOPOLI».

Per l'occasione all'iracondo Duca tocca un ruolo terapeutico, da osservatore esperto e ben addentro ai meandri della psiche. I suoi commenti volgono nell'immediato a una sorta di stupefazione dottorale: «perché un ragazzo così sano deliberasse coscientemente la sua morte, doveva essere avvenuta una dolorosa lacerazione nel suo io». Ma presto muta indirizzo, concentrandosi sulle pene manifeste e sulle leggi altrettanto imprevedibili del cuore: «Il rimorso poi è cresciuto in lei – dice al ragazzo –, ogni giorno di più, ogni ubriacatura di più, ma non è rimasto sempre e soltanto rimorso. A lungo andare, dal rimorso, e insieme col rimorso, è nato un altro sentimento. Lo chiamano amore».

Nel correre delle pagine, il concerto delle cure e delle ipotesi diagnostiche formulate dall'ex medico e ora detective assume in ogni caso un valore paterno, tutorio. Sì che al momento di una paventata separazione emerge prepotentemente in Davide, accanto all'emulazione femminile, anche il desiderio di un robusto appoggio virile, senza il quale non sembra in grado di scampare un buio stato di prostrazione. «Non mi lasci solo», invoca a più riprese, con voce rotta. E Duca, clinicamente compunto ma non insensibile alla mozione degli affetti: «stava rifacendo, senza saperlo, la scena che la ragazza aveva fatto con lui quel giorno in auto: “No, no, no, portami via con te, portami via”. E aveva anche tentato di svenarsi, come lei, e lo avrebbe ritentato, appena fosse rimasto solo».

È a questo punto che i due profili psicologici tornano a essere uno. Scerbanenco suddivide le personalità coinvolte, ma infine le riconduce a una identica casistica e le conforta con una medesima terapia. Supposta o veritiera che sia, occorre trasformare la colpa in vendetta; giusta una sollecitazione degli impulsi sadici, operativamente volti a una crudele preservazione della propria identità, e per questa via ricongiungendo i personaggi alle rispettive immagini del padre, sia esso il defunto poliziotto di Musocco, sia il vigoroso e ruvido ingegner Pietro Auseri, spregiudicato esponente della borghesia brianzola.

Beninteso, Duca sa bene che, quanto a Davide, si tratta di un Super-Io molto esigente e forse malsano. «L'educazione che le ha dato suo padre, la personalità di suo padre, l'hanno sempre schiacciato», spiega senza mezzi termini al ragazzo. Tuttavia il modello fornito dallo spiccio ingegnere, risoluto negli affari e svelto di mani, è anche il solo che consenta a Davide di risollevarsi dalle angustie in cui versa e di avviare a una condizione di «unicogenito psicotico».

Il principio d'ordine, che così grevemente viene garantito in *Venere privata*, ha insomma un radicamento anzitutto psichico e reattivo. Bisogna rimediare alla colpa con la vendetta; e dalla vendetta, quando ha caratteristiche sociali, risarcitorie, non può che discendere un mondo magari inameno e conturbato, però rimesso in linea secondo criteri di rigorismo inderogabile. Il ritorno al Padre questo ha di assiomatico: cancella le devianze pregresse a favore di una autorità superdimensionata e cogente; tale il percorso esemplare di Duca Lambertini, tale il progetto di riscossa in cui confida il suo giovane emulo Davide Auseri.

5. *Venere privata* ha uno sviluppo discontinuo, a cui s'accordano plurime strategie. E la verità è che solo le ultime sezioni romanzesche recano scenografie tipicamente *hardboiled*: adescamenti, pedinamenti, torture, cazzottamenti studiati («Lei ha oltre cinquant'anni – spiega Duca, dopo aver acciuffato il viscido Signor A –, le do la mia parola di medico che non potrà resistere a più di tre colpi al fegato, al terzo le scoppierà tutto dentro. Questo è uno»).

Insieme a una più evidente speditezza resocontistica, e a un più chiaro disegno fattuale, si avverte nelle ultime porzioni del romanzo un timido sforzo per attualizzare le scene, dotandole di un qui e adesso in prospettiva ravvicinata. Spesseggiano allo scopo i costrutti nominali, le catene di eventi, i deittici di orientamento; mentre degna di nota appare l'alternanza dei verbi, ora declinati al presente, ora ricondotti alle forme del perfetto: «Ecco Livia Ussaro al lavoro, nel tratto finale di via Giuseppe Verdi, quasi in piazza della Scala, ore dieci e trenta appena passate»; poi ripresa dei moduli tradizionalmente narrativi: «Quelle mattina, da sotto i portici, Davide vide un signore»; e infine ricollocazione sull'asse privilegiato del presente «La centrale di comando di questo complesso sistema di appostamento è in un appartamento di Piazza Leonardo da Vinci».

Ma se composita e quasi disgiunta è la partitura fabulatoria, tuttavia molto nitido è lo sfondo ambientale e modernamente metropolitano entro cui gli eventi prendono luogo. Milano, a riguardo, si accampa sin dalle prime righe del romanzo e ne costituisce il marchio di alta riconoscibilità. Non si può dire che Scerbanenco gli ottenga risultati di realismo analitico, di sondaggio sociologico e visivo tanto da marcarne espressivamente i precordi e i confini periferici: anche per questo lato restiamo nell'ambito di una coloritura svelta e funzionale. Però intelligenti e ben rimesse sulla pagina sono un certo numero di stilizzazioni, e di richiami sintetici, che conferiscono al capoluogo ambrosiano un segno di indiscussa dinamicità contemporanea. Primo fra tutti l'origine diversa e multiregionale delle figure attanti: se Duca ha vestigia e caratteri romagnoli, Càrrua è sardo, Mascaranti siciliano, Alberta napoletana; tra i personaggi maggiori, in realtà soltanto gli Auseri accusano una geografia radicalmente lombarda.

Sono gli effetti di un'immigrazione oramai sedimentata, che nel passaggio cruciale dagli anni Cinquanta ai primi Sessanta garantisce un forte ricambio demografico e una ben assestata integrazione di ceti e di culture. Una sorta di *mel-*

*ting pot* italiano, verrebbe da osservare, a cui d'altronde corrispondono gli indizi di una sopraggiunta apertura cosmopolita, soprattutto avvertibile sul piano lessicale. Ai dialettismi autoctoni («grand e ciula»; «son chi mi, fioew»; «Fa minga il bamba»; «Ciappa su la pompa, tarlucc»; «brav fioew»), fanno da corona i francesismi derivati (*milaneria*) o segnati dal corsivo: *nature, grand hôtel, tailleurs, boutique, moquette, pines, pâté*, gli anglismi analogamente marcati: *country-night, Commonwealth, humour, gangster, flasbes, toasts, marines, baby-sitter, fan*; sino a una furtiva citazione in tedesco: «Für Geld oder für Sympathie?».

Su una base sintattica solitamente franta e oralizzata, in cui le espressioni colte (*talamo, tonitruante, lavacri*; ma più spesso tratte dalle scienze mediche: *neurotico, isteria, psicosi*) fronteggiano una ricca messe di inserti gergali (*mangiamangia, buzzurri, carburare*), di alterati (*rossastro, polverume, fradiciume*), di diminutivi e parassintetici (*sgarzolina, birolina, mensoletta; svelenarlo, smummificato, ammolito*), Scerbanenco intesse una lingua che reca testimonianza di una internazionalizzazione in atto, e contemporaneamente dà il senso di un mescolamento interclassista che il perimetro metropolitano favorisce senza sosta.

È poi lo stesso convergere di alto e basso, preziosismi stilistici e soluzioni correnti, che si può osservare sul terreno delle grazie retoriche: dove alla nutrita catena degli ossimori («cortese imperio»; «sommesso rombo»; «derelitto sorriso»; «bruciavano spentamene»), corrispondono iperboli di tono vivacemente popolare: «Urla da sgozzata»; «fiorellini bolliti dalla calura»; «il letto era divenuto una tinozza di sudore». Mentre per ciò che riguarda le similitudini, di gran lunga prevalenti, non si può omettere un triplice contingentamento, volta a volta devoluto agli interni domestici, dimessamente richiamati in figura; oppure a sfondo culturale, o infine da ricondursi a un *côté* tecnologico e modernizzante. Per il primo tipo: «gli istinti del profondo si stirarono in lui come gatti dopo essere stati chiusi nel cestino della zia per mezza giornata: caldi, aggressivi, precisi»; «la radiolina tenuta accesa [...] sembrava una padella piena di castagne che stessero esplodendo». Per il secondo: «suonando col clacson quasi un brano wagneriano»; «le selvatiche fiere che avevano sbaragliato la censura dentro di lui, erano ancora più in libertà». Per il terzo: «Ubbidiva come un bambino, peggio, come un topolino cibernetico»; «tutta la sua intelligenza era accesa come una calcolatrice elettronica».

Non stiamo dicendo che Scerbanenco consegua per questa via un valido impasto linguistico-stilistico: le stonature, le reduplicazioni lessicali e gli imbarazzi sintattici sono frequenti. Ma di là da una efficace resa d'insieme, egli esemplifica così una libera e informale comunicazione cittadina, più attenta agli esiti immediati che alla congruenze espressive. E con analogo intento – sintetico, funzionalista – procede poi per la designazione degli spazi romanzeschi.

Di rado *Venere privata* offre scorci o vedute ad ampio raggio, ancor meno salda le descrizioni al racconto in apprezzabile concerto. Nelle sue pagine risuona piuttosto una sorta di *sinfonia toponomastica*, che assicura la veridicità dei luoghi e a un medesimo tempo ne rende superflue le fattezze. La nomenclatura

è precisa, quasi debordante: si va da piazza Leonardo da Vinci, dove vive Lorenza, la ragazza madre, al triangolo piazza Cavour-via Fatebenefratelli-via dei Giardini, che cinge il palazzo della Questura; dalla zona Sempione, solitamente adibita al mercimonio femminile e alle frequentazioni notturne, a via Plinio, residenza di Livia, a via Carlo Farini, area commerciale entro la quale alloggiano le compagnie di trasporto e il primo Fotografia Industria. Quindi via Nino Bixio, che porta memoria della povera Maurilia; e piazzale Oberdan, Parco Lambro, piazza Castello, ovvero il centro del centro, dove annida il capobanda.

Ciò che ne esce non è lo *sky-line* o la stratigrafia sociale della metropoli, bensì un effetto di realismo urbano, quasi una tabulazione compendiosa dello stradario milanese; e che per maggior dettaglio, di là da alcuni angoli di industrialissimo inameno («Intorno sul cielo rosso per il tramonto bruciavano spentamente i palazzoni di Metanopoli»), riesce a comprendere tessere di modernità avanzata e ancora inattinta alla rappresentazione romanzesca: intendiamo l'Auto-grill Somaglia, situato lungo l'appena inaugurata Autostrada del Sole.

6. La città lombarda è insomma sede di un cambiamento che incide più sul costume e sull'antropologia quotidiana, sui gesti, sul contegno degli individui, che non sulla dimensione economica. Tra le sue vie e quartieri alberga una socialità intensa e debitamente anonima, ma occasionale. Gli incontri decisivi, nel racconto, accusano un buon margine di speditezza fortuita. Davide che incrocia Alberta in attesa di clienti; Duca che scopre casualmente di avere una *fan* in Livia; Livia che solidarizza con Alberta a una festa di sconosciuti; lo stesso adescamento di Alberta e poi di Livia ha un aspetto probabilistico, imprevedibile. Lo *choc* metropolitano e passeggero di cui verseggiava Baudelaire sembra ristrutturarsi, allo scopo, in termini di fatalità e destino. Scerbanenco punta sin troppo su accorgimenti di tale fattura, e la trama senza dubbio ne risente: orfano di affetti e di determinazioni profonde, il viaggio delle veneri private mostra di naufragare sugli scogli della gratuità ferale, di una azzardosa compulsione a realizzarsi che non tollera progetti o contrappesi. Mentre la città impetuosamente rammodernata diviene l'agone seducente e terrifico entro cui un *flâneur*, o meglio una *flâneuse*, si procaccia piacere, ignominia e denaro a prezzo della vita.

Siamo lontani dalla dialettica tra Milanin e Milanon di demarchiana memoria, intrisa di nostalgia identitaria e di allarmismo cattolico. Così come siamo distanti dalla letteratura ottocentesca dei misteri e dei palombari sociali, alla quale si connetteva un senso provocatorio di scoperta e di denuncia per la condizione infelice, per l'indigenza, i mercimoni umilianti a cui erano costrette le classi misere. Il tema della prostituzione femminile, che occupa profusamente le pagine di *Venere privata*, sorpassa ormai di molto gli aspetti del bisogno e s'installa nei meandri dell'Io muliebre. Ora ci si vende al maschio per irrequietudine malsana, per irresponsabilità, per esperimento intellettuale.

D'altronde la Milano di Scerbanenco è sede di dinamiche psicologiche e di costumanze dal valore irrevocabile, che non sopportano medicinali o ritorni a uno ieri poco vantaggioso. Se le modernizzazioni vi sono guardate con disdegno moralistico e neo-autoritario, pure è l'aspetto del perturbante che sembra prevalere: sulla compagine ambrosiana, colta di notte e di giorno, si spande una luminosità sinistra che induce acquisti evidenti e insieme pericoli nuovissimi.

È ben vero che l'occhio dell'autore valuta con severa riprovazione gli indizi di snaturamento delle campagne e delle immediate adiacenze cittadine. La doppia dicitura su cui si apre il romanzo, Cascina Luasca/Metanopoli, già segnala una compromissione irrimediabile degli equilibri tramandati. E più ancora il suo umore abbuia quando siamo in presenza di irradiazioni piccolo borghesi e speculative, da cui deriva un conurbamento ingannevole e rovinoso. Ne abbiamo notizia tramite il «Condominio Ulisse», all'estremo limite della Milano di allora, «oltre via Egidio Folli e oltre il dazio», «alle spalle di Parco Lambro», poco distante dallo «stradone che portava a Melzo, Pioltello». Qui alloggia la fantomatica Foto Pubblicità Modellistica, dove Livia sta per essere torturata. E qui la descrizione scerbanenchiana indugia con singolare effetto polemico.

Nel mezzo dei coltivi che ancora circondano la periferia, in una landa «così verde e solare, eppure così inquietante», era «una torre grigio celeste a dodici piani, gigantesca e avveniristica, così isolata, e che pure rammentava i monumentali templi atzechi che sorgono ogni tanto in selvaggi deserti». Un edificio tetro e quasi sospeso nel nulla, in buona sostanza, «dove non abitava ancora nessuno, o quasi, ma dove tutti gli appartamenti erano già venduti, perché la gente deve impiegare il proprio denaro, non vogliono tenersi i soldi nel materasso, come i nonni, ed era completo, rifinito, provvisto di ogni perfezionamento. Intorno aveva un grande spiazzo di cemento per parcheggiare le auto, vi erano anche le strisce bianche per segnare i posti, mancavano solo le auto».

Il paragone con i «templi atzechi», e con le implicite usanze rituali, dà il senso di una pericolosità, e insieme di una funesta attrattiva, entro cui è costantemente bilanciato il punto di vista autoriale. Nel suo criticismo esacerbato, Scerbanenco sa bene che indietro non si torna, ma questo non lo distoglie da un severo giudizio riguardo alle modernizzazioni in corso. Tra il lutto per ciò che si perde, e i guadagni consentiti dal presente, la partita è sempre aperta e comporta rischi di natura crescente. Ne offrono esempio le donne del romanzo, che a vario titolo pagano i prezzi più onerosi. Donne, è da precisare, di classe media o microborghese, che nell'allentamento dei costumi patriarcali, e nello smarrirsi di alcune norme di moralità pubblica, si trovano esposte come mai prima ai richiami di un Eros e di una valorizzazione di sé dai connotati accentratamente autodistruttivi. La rassegna è del tutto evidente: Lorenza, concessasi con fiducia al primo venuto e ora costretta nei tristi panni di ragazza madre; l'ottusa e «molliccia» Maurilia, che soccombe senza nemmeno sapere quale sia la sua colpa; la tragica Alberta, nella cui psiche albergano sentimenti di chiaro significato masochistico. E infine Livia, posta su un delicatissimo discrimine, che

prevede consapevolezza ribelle e oblatività d'impulso, intellettualismo freddo, trasgressivo, e richiami a un libero e non rimeritato sacrificio di sé. Tutte vagano in solitudine per le strade di Milano in cerca di emancipazione e di indipendenza; e tutte ne scontano severamente l'ardire, con la morte, con l'emarginazione sociale e una più accentuata dipendenza dal maschio, con le deturpazioni fisiche.

7. Ma anche così siamo solo a metà del tratteggio. Il punto vero è che Scerbano soddisfa il desiderio d'ordine dei ceti più renitenti al cambiamento, mentre tra difficoltà e rovesci individuali disegna alcuni percorsi di secolarizzazione positiva, che dall'ordine arcaico conducono a una condizione diversamente ariosa ed eccitante. La trovata maggiore del romanzo, in questo senso, è proprio la figura di Livia, decisa, colta, autosufficiente; capace di innescare situazioni ad alto rischio e poi di padroneggiarne decorosamente gli esiti: esempio disincantato e furbesco della donna nuova, moderna, «milanese».

Il ritratto che ce ne offre Duca si segnala per anticonformismo (malgradito) e al tempo stesso per una fascinosa senza malizia. «Era bruna, anzi nera – osserva il *detective* –, un nero deciso e naturale. I capelli erano tagliati corti, un po' più corti di quelli degli uomini che li portano lunghi, se poi tutti costoro sono uomini, ma un po' meno corti di quelli degli uomini che li portano normali e visitano il parrucchiere ogni quindici giorni. Capelli corti da donna, a lui piacevano i capelli lunghi, ma convenne che a lei stavano bene così».

Certo nel suo fare disinvolto Livia, o anche «la dottoressa», «miss Argomenti generali», cade spesso in una verbosità che può esasperare, e che tuttavia si distingue dal vacuo fraseggiare delle consorelle: «Naturalmente parlava troppo, ma il tono di voce basso, caldo, non faceva l'effetto irritante del chiacchiericcio trillante di molte donne». Quanto ai contenuti di tanta facondia – aggiunge Duca –, «era un po' troppo kantiana, dietro le sue parole c'erano degli imperativi categorici e dei prolegomeni a qualunque metafisica futura voglia presentarsi come scienza». Nondimeno sotto l'ironia ipercolta del *detective*, bisognoso di riaffermare il proprio prestigio, si cela l'immediata simpatia per una tempra «fredda», «magistrale», eppure indiscutibilmente «femminile».

Livia è d'altronde una giovane vocata alla trasgressione programmatica e capace di intrattenersi su temi quanto mai intimi senza impacci di sorta. «Fin da quando avevo sedici anni – racconta –, desideravo fare un esperimento di prostituzione»; nulla a che fare, assicura, con perversioni o curiosità morbose: «Forse, come può vedere anche dal tipo fisico, si capisce che sono frigida. Non del tutto. [...] Alcuni, di poco intuito, pensano invece che io sia lesbica, e questo sospetto mi diverte». In realtà è un'esigenza al tutto intellettuale, o almeno così parrebbe, a spingerla su questa china: «Io sono nata con una tabe, la sociologia. Quando le altre ragazze vedevano solo il momento di mettersi le calze lunghe velate, io leggevo Pareto e quel che è grave lo capivo. Purtroppo Pareto

non parla molto della donna, e anche gli altri sociologi. Io come donna penso alla sociologia femminile, e uno dei problemi più importanti in questo campo è la prostituzione». Di qui viene la sua determinazione a vendersi con ingegno, anch'è tenendo gli appunti del caso, «soltanto che, al momento di farlo, due o tre mila anni di tabù mi fermavano. Inoltre ero vergine e la parte del mio Io che apparteneva al gregge, si seccava di dover spendere questa virtù per la scienza».

Lasciamo stare qualche vago tocco di eccentricità compiaciuta, nell'udirlo, Duca è a dir poco stupefatto. Sociologia, psicologia, femminismo: a disegnarsi sotto i suoi occhi è una vera capostipite delle contestazioni sessantottesche ormai in corso di approntamento. Ma insieme con tutto ciò, Livia sembra anche un sostegno perfetto per l'irrequieto *detective*; è l'ideale deuteragonista per una lotta senza quartiere contro una società troppo borghesemente conforme. Dinanzi ai monologhi autoritari che egli sciorina a tutto tondo, la ragazza, anziché inorridire, reagisce con un moto di condiscendenza estatica: «lievitava di piacere in quei discorsi». E d'altronde, riprendendo il tema della prostituzione, adotta espressioni di analogia e volontaristica radicalità: «ogni volta che si trova uno sfruttatore bisogna schiacciarlo». Cosicché non suona astrusa la constatazione divertita di Duca, che già lascia intendere un futuro sodalizio: «Eccola lì, un altro apostolo, che schiacciava il male. Insieme, facevano i due crociati».

Sta propriamente qui l'inattesa sintesi tra ansie progressiste e impulsi vendicativi. La giovane sociologa e l'ex medico radiato dall'ordine condividono in fondo i medesimi principi di sovversivismo antiborghese. Sono gli impavidi trasgressori dei due tabù supremi: il Sesso, la Morte; e sembrano decisi a sottrarli ai custodi preposti avocando all'individuo ogni giudizio di opportunità. Anche in questo caso si potrebbero suggerire alcuni modelli: la complice di Diabolik, Eva Kant, ideata dalle sorelle Giussani pochi anni prima di *Venere privata*.<sup>6</sup> Ma questo non leva una pur localizzata lungimiranza alla giallistica dell'ultimo Scerbanenco, che in forza di Livia Ussaro dà luogo a un inedito assortimento riguardo alla coppia canonica dei *detective* letterariamente noti: distaccato *dandy* e pedissequo esecutore, protagonista e spalla, eroe della deduzione sottile e ammirato testimone. Al contrario di quanto capita nei binomi maschili Auguste Dupin/narratore anonimo, Sherlock Holmes/Doctor Watson, e nelle molte repliche che dovettero derivarne, Livia decide, s'impone per carattere, partecipa appieno alle indagini. E quanto a Eva Kant, è d'altronde più sensibile retaggi del cuore, al *ménage* domestico, all'etica del sacrificio; se esclude l'uomo dalla sua visione intellettuale, pur tuttavia ne cerca onorevolmente il conforto.

In epilogo di romanzo, sfigurata dalle sevizie, con i punti di sutura che le stiracchiano le guance e persino le labbra, eccola sul letto d'ospedale intavolare con Duca un tenerissimo e confidente colloquio: «alzò un poco la mano che teneva fuori del lenzuolo, cercando la sua, che trovò subito, e strinse un poco, una volta, due, ed era il suo modo di dire bene, grazie, dato che non poteva par-

6. Il fumetto debutta nel 1962; la figura della seducente e spregiudicata comprimaria di Diabolik appare solo un anno più tardi (marzo 1963).

lare». Un colloquio che il buio e collerico Duca mostra di sostenere con dolcezza altrettanto devota: «Adesso doveva continuare a parlare, perché a ogni pausa un po' più lunga lei premeva con le dita sul palmo della mano».

Al linguaggio non verbale della violenza, unico mezzo per intendersi con i delinquenti di ogni fatta, si accompagna dunque la sintassi silenziosa degli affetti riposti. La lunga vicenda avviata sulla ghiaia di villa Auseri conduce a circolarità seducente i modi della vendetta che appaga e le risorse dell'intesa amorosa; stabilendo all'interno di un mondo criminogeno e colmo di insidie uno spazio ancorché minimo e duramente conquistato di raddolcimento compartecipe.

Fatti salvi i molti turbamenti di ordine ideologico e morale, Scerbanenco sembra calcare infine una doppia pista. La modernità metropolitana fomenta senza dubbio il disordine – suggerisce – e va tenuta in riga attraverso supereroi della giustizia redentrice. Però è così ricca di chiaroscuri, di sorprese e di occasioni per realizzarsi, che non può essere scambiata con alcun passato. Autoritarismo crudo e protesta libertaria si trovano inopinatamente a convivere, si potrebbe dire anche Thanatos ed Eros, polo maschile e polo femminile. La magia di *Venere privata* sta nell'aver assortito entrambi i principi: ciascun lettore sceglierà poi l'angolatura che gli è più consona, simpatizzerà con Duca o con Livia. In ogni caso prenderà casa nella città, abiterà un oggi bensì travagliato e ingombro di brutture, ma non al punto da meritare una generale e ultimativa ripulsa.



## Riferimenti bibliografici

Pirani 2011 = R. Pirani, *Il primo Scerbanenco (1932-1943)*, in Id. (a c. di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario 1911-2011*, Pontassieve, Pirani Bibliografica Editrice, 2011, 23-40.

Scerbanenco 1966 = G. Scerbanenco, *Venere privata*, Milano, Garzanti, 1966.

Sciascia 1953 = L. Sciascia, *Letteratura del "giallo"*, «Letteratura» I (1953), 3, 65-67.