

“VENERE PRIVATA” DA SCERBANENCO A BACILIERI: LINGUA, STILE E RETORICA DALLA LETTERATURA AL FUMETTO

*Alberto Sebastiani*¹

1. *VENERE PRIVATA* DA SCERBANENCO A BACILIERI

Venere privata (1966) è il romanzo con cui Giorgio Scerbanenco² inaugura il celebre ciclo che ha per protagonista Duca Lamberti, medico radiato dall'ordine per aver praticato l'eutanasia, e per questo processato e condannato. Figlio di un poliziotto romagnolo che ha sfidato la mafia in Sicilia, fratello di una ragazza madre, Lorenza, sedotta e abbandonata mentre Duca è in carcere, è amico del commissario Carrua, grazie al quale, proprio in *Venere privata*, inizia la sua collaborazione con la polizia come investigatore. Il ciclo comprende altri tre volumi: *Traditori di tutti* (1966), *I ragazzi del massacro* (1968), *I milanesi ammazzano al sabato* (1969). Sono tutti di ambientazione milanese, come i racconti coevi di *Milano calibro 9* (1969) e il postumo *I centodelitti* (1970), e ne sono stati tratti adattamenti cinematografici: *I ragazzi del massacro* (1969) di Fernando Di Leo, *Il caso Venere Privata* (1970) di Yves Boisset (t.o. *Cran d'arrêt*), *La morte risale a ieri sera* (1970, da: *I milanesi ammazzano al sabato*) di Duccio Tessari, *La mala ordina* (1972, da: *Milano calibro 9*) e *Milano calibro 9* (1972) di Fernando Di Leo.

Al cinema si è aggiunto negli ultimi tempi anche il fumetto, tangenzialmente con Manuele Fior che ha disegnato le copertine delle nuove edizioni dei romanzi di Scerbanenco usciti per La nave di Teseo, ma soprattutto con l'adattamento di *Venere privata* di Paolo Bacilieri,³ pubblicato a puntate sulla rivista *Linus* a partire dal n. 8/2021 di agosto. In questa sede analizziamo le prime 6 puntate, complessivamente 56 tavole, relative ai primi 5 capitoli più il Prologo. Consideriamo l'adattamento come processo e come prodotto⁴, analizzando gli interventi sulla narrazione e sulla lingua del testo originario, e la loro reinterpretazione attraverso il disegno e la grammatica propria del linguaggio del fumetto; il che implica un dialogo di Bacilieri con il romanzo, relativo alle descrizioni di luoghi e personaggi, ma anche al suo stile e ritmo. Il *corpus* è quindi composto da *Venere privata* (di seguito VP), la cui edizione di riferimento è qui quella pubblicata da La nave di Teseo nel 2022, e dalle puntate di Bacilieri uscite rispettivamente nei numeri 8, 9, 10, 11, 12 del 2021 e 2 del 2022 di *Linus* (di seguito siglati: 8/21, 9/21, 10/21, 11/21, 12/21, 2/22)⁵.

¹ Alma Mater Studiorum -Università di Bologna.

² Pseudonimo di Vladimir Šcerbanenko (Kiev 1911 - Milano 1969), di padre ucraino e madre italiana, redattore di settimanali femminili, autore di romanzi rosa, di fantascienza e polizieschi. Si rimanda alla celebre breve autobiografia Scerbanenco (1972) e alle monografie Scerbanenco (2018), Boni (2016), Via (2012), Reverdito (2014), Pirani (2011).

³ Autore tra i più noti del fumetto contemporaneo italiano, è vincitore come disegnatore e per le sue opere dei premi, tra gli altri, Albertarelli (1986), Jellow Kid (2003), Gran Guinigi (2006 e 2017), Boscarato (2012), Micheluzzi (2015, 2018).

⁴ In una ormai vasta bibliografia, cfr. Hutcheon (2006), Hutcheon, Fusillo, Guglielmi (2012).

⁵ Si ringrazia Paolo Bacilieri per la gentile concessione delle immagini, © Paolo Bacilieri, 2021 / Oblomov Edizioni-La nave di Teseo, 2021.

Il romanzo, tra l'*hardboiled* americano e il romanzo d'appendice ottocentesco (Pischedda, 2017; D'Agostino, Mantovani, 2017), è considerato tra i capostipiti del giallo contemporaneo nazionale, attento non solo alla risoluzione del caso, ma anche alle trasformazioni sociali in atto nel paese⁶. Nei piani di Bacilieri la pubblicazione in rivista dovrebbe completarsi entro la fine dell'anno, e l'adattamento dovrebbe essere proposto integralmente in volume nell'autunno 2021 per Oblomov. Le puntate analizzate propongono le prime fasi della vicenda: il ritrovamento del cadavere di Alberta Radelli; l'incontro nella villa brianzola dell'ingegner Auseri tra il padrone di casa e Duca Lamberti, appena uscito di carcere, a cui il ricco magnate della plastica affida suo figlio Davide, alcoolizzato, perché lo guarisca; la prima serata passata insieme da Duca e Davide in un club dove incontrano due ragazze che invitano alla villa e con le quali hanno rapporti sessuali, dopo i quali Duca interroga l'amante di Davide sulle prestazioni del giovane; il tentato suicidio del ragazzo per cui l'ex medico intuisce la presenza di qualcosa di rilevante che ignora; il rientro dei due a Milano, dove Duca incontra Lorenza e la bambina, Sara, e si confronta sulla situazione in questura con Carrau, che lo ha segnalato all'ingegner Auseri; la visita di Duca alla tomba del padre, di cui racconta la storia, che spinge Davide a chiedere di vedere a sua volta la tomba della donna che ha ucciso, Alberta Radelli; il ricordo della giornata passata insieme da loro due, in cui hanno rapporti sessuali (a pagamento) nella campagna dietro un autogrill, e che si conclude con un litigio al termine del quale l'uomo fa scendere dall'automobile la donna in zona Metanopoli, stanco delle sue continue insistenze per essere portata via da Milano, scelta di cui si pentirà scoprendo dal giornale che Alberta si è poi suicidata.

La storia procede poi con la decisione di Duca di aiutare Davide a superare la sua ossessione, svolgendo indagini sul suicidio, che si rivelerà essere un omicidio perpetrato ai danni anche di un'altra ragazza che appare in foto pornografiche ritrovate in un rullino professionale, che Alberta perde in automobile prima di scendere a Metanopoli, e che il ragazzo ha conservato. Le indagini, ufficiosamente autorizzate dalla polizia, sono compiute anche grazie all'aiuto di un'amica della defunta, Livia USSARO, che accetta il ruolo di adescatrice per trovare l'uomo che probabilmente è partecipe di un traffico di prostituzione internazionale, e ferma ragazze appunto per fotografarle e inserirle in un circuito ampio. La trama si articola a partire da un prologo dialogico tra due giornalisti e l'uomo che ha ritrovato il cadavere; poi entra in scena Duca, e la narrazione procede in terza persona ma a focalizzazione prevalentemente interna. È attraverso i suoi occhi e i suoi pensieri, quindi, che si entra nel racconto; ci sono però alcune infrazioni a questa prospettiva: oltre al prologo, la ricostruzione dell'esperienza dal fotografo di Alberta Radelli, in *flashback* come il racconto di Davide, e la tortura finale di Livia Russo, che per riuscire a incastrare l'uomo, dopo averlo trovato, accetta di posare per lui.

2. LA LINGUA DI UNA MILANO IN TRASFORMAZIONE

Gli studi linguistici sul ciclo di Duca Lamberti⁷ individuano in Scerbanenco una scrittura con una sintassi prevalentemente paratattica, periodi composti per

⁶ Oltre a Crovi (2020, 2002); Pirani *et al.* (1998), Oliva (2003), Carloni (1994), Rambelli (1979) gli riconoscono il ruolo anche numerosi giallisti contemporanei, tra i quali basti ricordare Carlo Lucarelli che non ha mai nascosto la sua ammirazione per Scerbanenco, e gli omaggi nei racconti apocritici che, tra gli altri, Alan D. Altieri, Matteo Bortolotti, Alfredo Colitto, Leonardo Gori, Giuseppe Pederiali e Giampaolo Simi hanno scritto per Orsi (2007). A margine, segnaliamo che anche nelle recenti storie della fantascienza italiana è dedicato spazio a Scerbanenco (Iannuzzi, 2014: 204-208).

⁷ Oltre ai già citati Pischedda (2017) e D'Agostino, Mantovani (2017), cfr. Salibra (2017, 2014, 2009), Bertini Malgarini, Vignuzzi (2008), Parodi (2003).

giustapposizioni spesso asindetichiche e un uso sostanzialmente standard del sistema verbale (per quanto si riscontri un’alternanza dei tempi verbali non canonica in determinati passaggi per scelta stilistica, in particolare del presente e delle forme del perfetto, come notato da Pischredda (2017: 658)), mentre per quello pronominale prevale in VP il neostandard *lui* in funzione di soggetto, e si rilevano fenomeni morfosintattici quali l’uso del *mica* rafforzativo della negazione, della preposizione *a* in locuzioni temporali («al mattino doveva andare alla Montecatini» VP: 93), l’uso dell’articolo determinativo coi nomi di battesimo maschili alternato alla forma standard (es. il Davide); il testo presenta inoltre numerosi costrutti nominali e frasi marcate, in particolare con intento mimetico del parlato, e un uso della punteggiatura in più occasioni non canonico per istituire un *continuum* linguistico tra voci dei personaggi e voce narrante⁸; il lessico rivela poi una complessità nell’amalgama di varietà linguistiche dal dialetto (milanese) e dall’italiano popolare a forme dotte e letterarie, tra idiomatismi, forestierismi e una significativa presenza di tecnicismi, nonché una certa creatività linguistica. Focalizzando sempre VP, incontriamo infatti, ad esempio, le espressioni e le frasi dialettali milanesi *grand e ciula* (29, 250), *son chi mi, fioeu* (68), che hanno la specifica funzione di caratterizzare personaggi, ma anche l’ambiente di una Milano in espansione negli anni del *boom* che sta abbandonando la sua tradizione popolare, come nel passaggio seguente:

Si sentì sicuro solo quando arrivò al garage vicino a casa, scese lento nel cantinone divenuto un fantascientifico grand hôtel per auto, con giovanotti in tute aerodinamiche da Cape Kennedy, berretti Marines da sbarco, il tutto corretto da “Ciappa su la pompa, tarluc”, “Fa minga el bamba, guarda la pressione”, e altro fraseggio ambrosiano che ristabiliva un clima nostro e più familiare. (VP: 91-92)

La compresenza di frasi dialettali, forestierismi (francesi e inglesi, *grand hôtel* e *Marines*) non adattati, e il riferimento al centro NASA per i viaggi spaziali esprime linguisticamente il contrasto, che potrebbe essere sintetizzato nella trasformazione della cantina (o dell’ironico *cantinone*) in un edificio *fantascientifico*. Analogamente, abbiamo il «*country-night*, con qualche concessione alla *balera*» dove Davide e Duca vanno a mangiare la prima sera. Nella Milano in trasformazione sono parlati tanto il tedesco del signore che abborda Livia quando si finge prostituta⁹, quanto l’ironico latino “*Livia Ussaro dixit*” di Lamberti (VP: 143), appaiono poi tecnicismi medici o dell’ambito scientifico già attestati nella lingua italiana come *entropia biologica* (VP: 32), *ectoplasma* (VP: 33), *lue* (VP: 36, per sifilide), *calcolo infinitesimale* (VP: 70), *geometria proiettiva* (VP: 70), e ovviamente *eutanasia* (VP: 56, 76, 113, 134, 138, 251), praticata con un’iniezione di *Ircodina*, marchionimo che ha più occorrenze (VP: 55, 56, 76). È però significativo che i tecnicismi convivano nelle stesse frasi con espressioni colloquiali («il ragazzo aveva tutte le caratteristiche delle *zitate* affette da *ipertiroidismo*» VP: 99), con neoformazioni per composizione dotte (addirittura in un sintagma nominale: «Era stato felice vicino a Livia Ussaro, ed era felice adesso vicino a Davide Auseri, *unicogenito psicotico* di un importante ingegnere» VP: 151, dove *unicogenito* è variante di *unigenito* non attestata nei dizionari), e occasionalismi popolari («“E va bene, rifaranno la *perizia necroscopica*, non sono mica io lo *squartamort*?”» VP: 71), e che appaiano varianti rare o dotte e forme non comuni quali *imprevedute* (VP: 134), *esperimentare* (VP:

⁸ Ad es., per i costrutti nominali VP: 12: «Era un vecchio piccolo, potente, i capelli rasi a zero con la macchinetta, la barba rasa alla radice, la mano piccola ma d’acciaio»; per la punteggiatura VP: 151: «egli le chiese dove poteva accompagnarla e lei rispose al portone lì davanti al caffè», già notati da Salibra (2009: 154).

⁹ «Allora lui, era sempre un tedesco, mi disse: ‘Für Geld oder für Sympathie?’ le sfumature non le apprezzava, voleva sapere se gli avrei tenuto compagnia a gratis, come dice la mia amica sarta, per simpatia, o dietro compenso» VP: 141.

140), *pronunzia* (VP: 71), un uso metaforico e ironico del tecnicismo medico *tabe* (VP: 140), verbi scherzosi come ‘starnazzare’ (*starnazzava* VP: 233) e ‘smummificare’ (lo avevano *smummificato* VP: 69), espressioni idiomatiche (es. *ho il naso buono, dovevo spandere acqua* VP: 20) e neologismi ibridi italo-francesi come *fotovoyeur* (VP: 147).

Per quanto non manchino costrutti non corretti (il pronome *lo* in luogo di *la* in «finché sono qui con lei, lei non faccia cose del genere: glielo impedirei, ma poi *lo* ammazzerei io, e malamente» VP: 61; l’ausiliare in «ieri *ho* dovuto andare in Questura» VP: 33) e si rilevi una refuso nella base onomastica nella neoformazione *macchiavellini*, da Machiavelli, l’attenzione alla lingua in Scerbanenco pare emergere anche nelle digressioni metalinguistiche, che avvengono ad es. attraverso rapide semantizzazioni, come nella domanda retorica: «Non guardava Davide, non gli importava molto se ascoltasse o no, parlava così come per pregare – *riassumere la vita di un uomo non è forse una preghiera?* – ma sentiva che Davide ascoltava, anzi, che non lo aveva mai ascoltato come in quel momento» (VP: 75). Un’osservazione di tipo diafasico, invece, appare in relazione a un termine milanese durante le ricerche dell’assassino di Alberta, quando Livia è abordata da «un ragazzo di ventidue, ventitré anni che aveva iniziato dicendole: “Che bella sgarzolina”, e la suddetta persona che loro cercano non è un giovane, deve aver superato i cinquanta, e non usa certo dire “sgarzolina”» (VP: 187-188). L’onomastica genera inoltre anche giochi di parole, come quelli subiti dal giovane Duca:

La donna si era allontanata dall’apparecchio poco convinta di quel nome identico a un titolo nobiliare. Non era l’unica, a scuola lui aveva fatto anche a pugni con qualche compagno spiritoso: “Tuo fratello maggiore è granduca o arciduca?” La risposta era: “È questo,” cioè un calcio sulla rotula o su uno stinco. Gliel’aveva insegnato suo padre. (VP: 132)

Infine, una questione fonetica è rilevante per la caratterizzazione del personaggio Carrua:

“Siamo sempre al dottor Carrù. Questo è un altro. Se non sono dieci anni che mi frequentano e che gli ripeto ogni giorno: Càrrua, per favore, con l’accento sulla prima a, non Carrù con l’accento sulla u, niente da fare: Carrù hanno in testa, e Carrù dicono”.

Egli sorrise. L’unica debolezza di quell’uomo era la pronunzia esatta del nome, la sua sofferenza segreta e senza speranza di fine perché la gente era portata istintivamente a pronunziare Carrù e a nessuno veniva il dubbio che si dovesse invece pronunziare Càrrua. (VP: 71)

3. DAL TESTO LETTERARIO AL FUMETTO

Un adattamento a fumetti di un testo letterario, in primo luogo, attua una trasposizione dei suoi elementi mimetici e diegetici in un testo sincretico. Il processo compositivo comporta quindi una lettura, un’interpretazione, una visualizzazione, una riscrittura (in soggetto e sceneggiatura) e una traduzione intersemiotica del testo originario per la configurazione mediale nel linguaggio d’arrivo. In tale processo è pressoché inevitabile che il testo derivato presenti variazioni narrative nell’intreccio e varianti linguistiche nell’elemento verbale; in particolare, per quanto riguarda la raffigurazione di luoghi, ambienti, personaggi e situazioni, le indicazioni presenti nelle descrizioni possono essere senz’altro d’aiuto nella visualizzazione, ma sono incomplete rispetto alle necessità figurative (inoltre, non è detto che siano presenti). L’analisi dell’intreccio, della scrittura e

della lingua del testo originario è quindi necessaria e funzionale all’analisi dell’adattamento di Bacilieri, che risulta sostanzialmente rispettoso del romanzo per quanto riguarda l’organizzazione della trama e i dialoghi riportati nei *balloons* (e, più raramente, i pensieri o i commenti del protagonista riportati nelle didascalie), più libero in relazione a luoghi, ambienti e situazioni.

Bacilieri ha infatti mantenuto sostanzialmente invariata la successione degli eventi, ma ha attuato dei tagli, invertito alcune scene e rese asincrone altre, inserito nuove situazioni. Taglia ad esempio, dal primo capitolo, le riflessioni di Duca su quanto appreso in carcere, i ricordi del processo, dal secondo il dialogo iniziale dell’ex medico con Davide su chi viva nella villa, dal terzo il passaggio in banca per depositare l’assegno. Ricolloca invece il primo dialogo tra Duca e Davide in un *flashback* mentre i due vanno in auto al locale per cenare (VP: 41-44 > 9/21: 19-20, e la visita medica è in ellissi, allusa in una sola vignetta attraverso Davide che si riveste) così come al cimitero Duca racconta la propria storia prima di quella di suo padre (VP: 75-76 > 12/21: 20-21); considerando invece i dialoghi tra Duca e Davide nella villa, quello dopo il tentato suicidio comincia in casa, ma si conclude mentre in macchina scendono a Milano, in *balloons* senza clausola modale, quindi senza indicazione del parlante in scena, che riportano le loro voci fuori campo (VP: 59-61 > 11/21: 20, 12/21: 13-14). Una soluzione asincrona analoga si incontra anche nel dialogo tra Alberta e Davide, che si svolge attraverso le voci off mentre i due si appartano (VP: 83-84 > 2/22: 14-15, 16). Nel *country-night*, infine, Duca balla con le ragazze, situazione in ellissi nel romanzo (VP: 47 > 10/21: 18-19).

Anche il dettato testuale è riportato in maniera abbastanza fedele. Bacilieri, nell’elemento verbale del suo fumetto, il cui *lettering* è fatto a mano, riprende i dialoghi di Scerbanenco, ma anche momenti diegetici con le riflessioni e i pensieri del personaggio. Non è però nelle intenzioni del fumettista esprimere la trasformazione in corso di Milano attraverso la lingua, come invece abbiamo visto nello scrittore, bensì con la sua raffigurazione, che mostra attenzione alle architetture moderne che stanno caratterizzando un nuovo panorama urbano, che si espande a discapito della campagna, e alla rappresentazione di oggetti di consumo e di prodotti dell’industria dell’intrattenimento che stanno modificando usi e costumi dei cittadini¹⁰.

Alcuni dialoghi sono riportati integralmente. Se osserviamo il Prologo (VP: 19-21), quasi di solo discorso diretto, il testo è per lo più ripreso e diviso nei *balloons* dei parlanti, con minimi interventi sulla punteggiatura, che indichiamo tra parentesi quadra:

«Come si chiama lei?»
«Marangoni Antonio,[>.] / [...]io sto lì, alla Cascina Luasca, sono più di
cinquant’anni che tutte le mattine vado a Rogoredo in bicicletta.[>...]»
«Non stare a perdere tempo con questi vecchi, torniamo al giornale».
(8/21: 11)

In un solo caso, nel primo capitolo, pur riportando i dialoghi originali, cambia il parlante, per cui Duca Lambertini conclude la battuta di Auseri padre. «“Lo so,” disse Auseri, “ma non ha importanza.”» (VP: 29) diventa infatti, con l’ovvia esclusione dell’inciso: [Au:] «Lo so, ma... / [DL:] ...Non ha importanza?» (8/21: 18). L’effetto in questo caso evidenzia l’ironia disincantata di Duca, accentuando così una caratteristica

¹⁰ Il presente studio precede e fonda l’intervento *La Milano nera di Scerbanenco e Bacilieri. Dalla lingua della letteratura al linguaggio del fumetto*, a cui rimandiamo appunto per la questione della raffigurazione della città, tenuto nel corso della giornata di studi “La città come spazio di vita/La ville comme espace de vie”, a cura di Anna Giaufret e Elisa Bricco, organizzata presso il Dipartimento di Lingue e Culture Moderne in collaborazione con CiVis, Fondazione Palazzo Ducale e Festival BD Montréal, nell’ambito della mostra “Vicoli e ruelles Rappresentazioni dello spazio urbano nel fumetto tra Italia e Québec” (Genova, Palazzo Ducale, 4-20 marzo 2022).

della psicologia del personaggio con un intervento che non tradisce la lingua ma rimodula il dialogo. L'ordine delle parole può inoltre essere alterato, a volte senza effetti pragmatici, come per il sintagma qui posto da noi in grassetto (come faremo di seguito per indicare le parti interessate da varianti): «“Nella tasca sinistra [della giacca] ho **un assegno e dei soldi**[>dei soldi e un assegno]. Prendi tutti i soldi e lasciami l'assegno.”» (VP: 66 > 12/21: 15), altre spostando in zona tematica l'elemento interessato:

« *Davide Auseri non è una ragazzina sedotta. È un uomo, anche se giovane. E non è deficiente come pensi tu, e come pensa suo padre. Se vuole morire ha una causa grave, e le cause gravi, per un uomo, hanno sempre a che vedere con la legge.*» (VP: 72)

«Davide Auseri non è deficiente come pensi tu, e come pensa suo padre. Se vuole morire ha una causa grave, e, per un uomo, le cause gravi hanno sempre a che vedere con la legge.» (12/21: 19)

Rileviamo anche i casi in cui riporta all'*ordo naturalis* una frase marcata: «dovrà fare tutto quello che **le dirò io** [>io le dirò]» (VP: 41 > 9/21: 19); e in cui dall'operazione nascono ripetizioni: «Per prima cosa non doveva odiare **il primario della clinica, Arquate** [>Arquate, il primario della clinica. Arquate] era odioso [...]» (VP: 54 > 11/21: 13). Il caso più rilevante, da un punto di vista narrativo, è l'inversione delle due frasi per generare maggiore tensione, un *cliffhanger* in vista della puntata successiva, in: «“È la donna che ho ucciso l'anno scorso. Si chiama Alberta Radelli.”» diventa «Si chiama Alberta Radelli.../...è la donna che ho ucciso l'anno scorso.» (VP: 76 > 12/21: 22).

Gli interventi nella trasposizione del romanzo in sceneggiatura mostrano inoltre attenzione al ritmo e operazioni di sintesi. Nel seguente esempio, in cui abbiamo anche una ricollocazione all'interno della stessa battuta, si notano una serie di interventi volti a offrire una mimesi del parlato e a dare l'impressione di velocizzarne l'enunciazione, in particolare attraverso l'assolutizzazione dei sostantivi nell'elenco con l'eliminazione degli articoli e la sostituzione di sintagmi nominali con pronomi personali:

« *Il terzo sistema non ha dato risultati migliori*», disse Auseri. «Facevo molto conto sulle punizioni corporali. Gli schiaffi, i pugni, le percosse inducono un uomo a riflettere rapidamente sul modo di evitarli. Ogni volta che trovo mio figlio ubriaco, lo picchiavo, ma bene, e molto. Mio figlio è rispettoso e d'altra parte, se avesse provato a ribellarsi l'avrei stritolato. Dopo la punizione corporale mio figlio piangeva e cercava di spiegarmi che non era colpa sua, che lui non avrebbe voluto bere, ma che non ci riusciva. Dopo un po' ho abbandonato anche questo sistema.» (VP: 31)

Il terzo sistema, le punizioni corporali, non ha dato risultati migliori... / ...schiaffi, pugni, percosse, ogni volta che lo trovavo ubriaco, lo picchiavo, ma bene e molto. Mio figlio è rispettoso, piangeva e cercava di spiegarmi che non era colpa sua, che non avrebbe voluto bere. / Dopo un po' ho abbandonato anche questo sistema... (9/21: 15)

Per le operazioni di sintesi riteniamo esemplare il caso in cui un'intera battuta di Duca è ricondotta a un unico avverbio di negazione che svolge la medesima funzione all'interno del dialogo:

« *Mi hanno detto tutto, ma non ha importanza.*» Curioso. Gli disse: «**Se lei ha bisogno di un medico e prende uno espulso dall'Ordine dei Medici, che non può prescriverle**

Mi hanno detto tutto, ma non ha importanza. No?

neppure una compressa di aspirina,
dovrebbe avere qualche importanza."

"No," disse l'imperatore, con cortese imperio.
(VP: 28)

No.

(8/21: 18)

Segnaliamo inoltre, a titolo di esempio: «anche per una mezza giornata di seguito» > *per ore*; «Abbiamo fatto le scuole insieme, e anche da militare siamo stati insieme, stiamo invecchiando insieme in questo sporco mondo» > *Conosco Auseri da una vita*; «è solo da pochi giorni che sono» > *sono appena*; «per tutto il tempo che ero in carcere» > *mentre ero in galera*; «ho ancora molto controllo su me stesso» > *ho un certo autocontrollo*; «togliersi l'abitudine» > *smettere*. Si individuano però anche casi di sostituzione che estende la lunghezza del termine originario: «"Sì, in un certo senso è un [> si tratta di] lavoro, [>...]"» (VP: 28 > 9/21: 13); «"scusi se la porto in un posto un **po'** [>poco] triste. [>...]"» (VP: 73 > 12/21: 20). Infine spesso, sempre per esigenze di sintesi, Bacilieri unisce più battute in un'unica. In diversi casi distribuite su più *balloons*:

«L'ho sentito io, e ho il naso buono. Sono sceso
di bicicletta perché dovevo spandere acqua, ho
appoggiato la bicicletta in terra.»

«Dica, dica, signor Marangoni.»

«Mi sono avvicinato a quei cespugli, ecco, proprio
quelli, e così ho visto la scarpa, il piede, insomma.»
(VP: 20)

«...Sono sceso di bicicletta perché dovevo
spandere acqua,

mi sono avvicinato a quei cespugli, ecco, e così
ho visto la scarpa... / il piede, insomma.»
(8/21: 12)

Alcune unificazioni riguardano solo sintagmi o singole frasi di battute differenti, in tal caso è corretto parlare di ricollocazioni, a distanza o in prossimità, per cui quando il giornalista legge gli appunti relativi al ritrovamento del cadavere a Metanopoli, nel Prologo, abbiamo degli elementi assenti nella battuta trasposta, qui tra parentesi quadra: «Alberta Radelli, ventitré anni, commessa, trovata a Metanopoli, località Cascina Luasca, il cadavere è stato scoperto alle cinque e mezzo del mattino dal signor Marangoni Antonio, abito celeste, capelli scuri[,] ma non neri, occhiali [da sole grandi,] rotondi[...]. La tipologia e la dimensione degli occhiali sono riprese dalla battuta di poco precedente «"Aveva dei grandi occhiali da sole, rotondi."» (VP: 19)

In altri casi l'unificazione presenta anche operazioni di sintesi e varianti lessicali:

«No. Ho chiamato un medico, gli ho parlato della
questione e mi ha detto che l'unico modo era di
mettere mio figlio in una clinica per disintossicarlo.»

Sì, era vero, in una clinica avrebbero
disintossicato il ragazzo che, appena uscito,
avrebbe probabilmente ripreso a bere. Ma
questo non lo disse lui: lo disse Auseri.

«Avevo già pensato alla clinica, ma **quando esce
riprende a bere**, appena è solo **si mette a bere**.
[...].» (VP: 32)

No. / ...un medico, un luminare mi ha detto
che l'unico modo era di mettere mio figlio in
una clinica specializzata per disintossicarlo.

Ci avevo già pensato, ma appena esce si
rimette a bere... (9/21: 16)

In quest'ultimo esempio sono presenti anche inserimenti di elementi verbali assenti nel testo originario (*luminare, specializzata*), sui quali torneremo. Focalizzando invece le varianti (qui *rimettersi* sintetizza *riprende* e *mettersi*) va notata nell'adattamento la loro varietà. In un caso è sorta di traduzione dialettale: «"Io l'ho vista quando è arrivata l'ambulanza, **era vestita di celeste**. [>la gh'eva un vestidin color del trasù...]"» (VP: 19 > 8/21: 12). Tra le

varianti sinonimiche, oltre a «una novantina di chili» > *quasi un quintale*, notiamo che in due occasioni Bacilieri sostituisce con *volere* il verbo *desiderare*: «“Le hanno detto, dottor Lamberti, perché ho **desiderato** [>voluto] vederla qui?”» (VP: 27 > 9/21: 13); «“Questa sera **desidererei** [>vorrei] rilassarmi”» (VP: 43 > 9/21: 20); inoltre, spesso per mimesi del parlato, ricorre a forme aferetiche, del tipo «tutta **questa** [>‘sta] gente per vedere un pezzo di prato vuoto», o a forme assolute come in «**Andate v** [>V]ia, **andate** via. Non dovete andare a scuola?» (VP: 20 > 8/21: 12). In alcuni casi, le varianti sono funzionali a caratterizzare il personaggio: ad esempio Alberta è di origine napoletana e, anche se ha studiato recitazione e dizione, perdendo l’accento, come nota Davide parlandole (VP: 84), nel fumetto vediamo che usa *assai*, preferito a *molto* nel processo di adattamento: «“**Molto** [>assai], se uno guida bene”» (VP: 81 > 2/22: 12). Ciò marca in diatopia la sua battuta. Inoltre, l’anziano contadino del prologo risulta più convincente e deciso scomponendo la frase nominale articolata in due perentorie affermazioni, sempre nominali: «**Scuri, ma non neri.** [>No neri. Scuri.]» (VP: 19 > 8/21: 12); così come Duca appare molto più determinato e fiducioso dicendo: «Non **lo so, adesso vado** [>è detto. Andiamo] a vedere. [>...]» (VP: 46 > 10/21: 17); mentre Auseri è più cordiale in «**Andiamo.** [>Venga...]» (VP: 38 > 9/21: 18).

Le varianti riguardano poi, nell’ambito morfosintattico, le preposizioni e i tempi verbali. Per le prime segnaliamo: «“Vado **per** [>a] intuito, [>...]”» (VP: 34 > 9/21: 16); «“Cominci **a** [>col] farmelo diventare astemio, dopo vedremo”» (VP: 37 > 9/21: 18); «“[...Io] **S** [>s]ono appena uscito **di** [>dal] carcere, ~~da tre giorni soltanto~~, ho **alle** [>sulle] spalle un reato **che hanno definito anche** [>di] omicidio, con attenuanti ideologiche”» (VP: 59-60 > 12/21: 13). Nella seguente battuta assistiamo invece al passaggio dal passato remoto al prossimo, oggi più frequente nell’uso: «[...Mi **svegliai vicino** [>sono svegliato accanto] a lei e mi **accorsi** [>sono accorto] di avere la mano sul suo braccio, [>...] lei dormiva [...] ~~ancora~~, / poi si **svegliò e levò** [>è svegliata e ha tolto] il braccio.» (VP: 46 > 10/21: 16). Il passaggio non è però una regola, in quanto nella narrazione della vita di suo padre, Duca adotta il passato remoto come nel testo originario (VP: 75 > 12/21: 20-21). Segnaliamo infine le univernazioni *oltre tutto* > *oltretutto*; *da capo* > *daccapo*, e la scrittura dei numeri in cifre o ibrida (trentasei > 36; cinquantamila > 50 mila).

Variante sostanziale, perché anacronistica, è invece quella con cui Bacilieri tenta di rendere più attuale l’ambientazione, quando Auseri dice di suo figlio che «non è mai andato in piscina, in palestra **o a un veglione con degli amici**» il sintagma qui in grassetto è sostituito da «in discoteca o su internet» (VP: 99 > 9/21: 14); se il romanzo è ambientato in un periodo non successivo all’anno di uscita, nel 1966 non era ancora attestata la parola *discoteca* per indicare un locale da ballo (per il GDLI lo è in *Fantasma italiani* di Arbasino, del 1977), e *internet* è qualcosa di ancora remoto. Meno invasiva è la scelta per un lessico più corrente in «una passeggiatrice» > *una di strada*, la grafia per «apparecchio ad alta fedeltà» > *impianto hi-fi*, e la sostituzione dal classico al contemporaneo nella battuta di Alberta: «“Ho studiato dizione per tre anni, volevo fare ~~del~~ teatro, teatro con tre t maiuscole. **Se vuoi ti recito un po’ di Shakespeare.** [>... Mi voleva Strehler!]”» (VP: 84 > 2/22: 16).

Per quanto riguarda invece gli inserimenti verbali, notiamo innanzitutto la presenza di battute dei personaggi assenti nel testo originario. Ad esempio quando Alberta ordina nuovamente all’autogrill («“...scusi, un altro whisky, per cortesia.”» 2/22: 19), o il commento di Duca al colpo d’attizzatoio che Davide ha ricevuto in viso da suo padre («“...però, bello stronzo, davvero, suo padre!”» 9/21: 20), o ancora usando nella didascalia, come introduzione del racconto in *flashback* di Davide, «Un’estate fa, la storia di noi due...» (2/22: 11). Si tratta di inserimenti coerenti con il carattere del personaggio, la situazione e la trama, per quanto in alcuni casi comportino una certa libertà. Se infatti

nell’ultimo caso l’indicazione temporale ha un appoggio testuale nel passaggio equivalente («vi sono sul bordo dello stradone accattivanti figure femminili, *d’estate* sommariamente ma aderentissimamente vestite» VP: 77), ed effettivamente racconta la storia di Davide e Alberta (volta però così da narrazione esterna a interna), in altri Bacilieri inserisce il turpiloquio, assente nel lessico del romanzo (*stronzo*, appunto, ma anche «sentirmi spregevole» > *una merda*). Arbitraria è invece la scelta di inserire i versi in inglese della prima e della seconda strofa e del ritornello della canzone *Venus* degli olandesi Shocking Blue, del 1969 (anch’essa quindi anacronistica, per quanto funzionale a connotare il paesaggio sonoro del decennio), divisi in *balloons* accompagnati da note musicali per indicare il suono: «A goddess on a mountain top / Was burning like a silver flame / The summit of beauty and love / She’s got it / Yeah, baby, she’s got it / Well, I’m your Venus / I’m your fire, / at your desire / Her weapons were¹¹ her crystal eyes / Making every man mad / Black as the dark night she was» (10/21: 17-20). Gli inserimenti possono inoltre essere esplicativi di tecnicismi («“Oggi la lue[, la sifilide] è una malattia meno paurosa che in passato”» VP: 36 > 9/21: 18) o di concordanze grammaticali (il tono di voce «già abitualmente da gioco delle bocce alla Boffalora, ~~era~~ resa[>o] ancora più sonora[>odioso] dall’[>dalla sua (di Arquate)] irritazione» VP: 54 > 11/21: 13).

Sono poi volti al discorso diretto quelli indiretti, quando ripresi, per cui:

Al cancello trovò un distinto, anziano signore con un impermeabile sulla lunga camicia da notte che in un italiano assolutamente perfetto, senza nessun tono anche lontano di dialetto, *gli disse di essere il domestico, di scusare il suo abbigliamento e di avere l’incarico da parte del giovane signor Auseri di mostrargli la sua stanza e di fornirgli qualunque cosa gli fosse necessaria per la notte.* (VP: 51-52)

...Dottor Lambertini, sono il domestico... / ...mi scusi l’abbigliamento, il signorino Davide mi ha incaricato di mostrarle la sua camera e di fornirgli di qualunque cosa abbia bisogno. Per la notte (10/21: 22)

Sono inoltre drammatizzati alcuni passaggi diegetici (es. «Ubbidiente e silenziosa lei lo seguì, erano assetati e **bevvero una menta, forte, ghiacciata.**[>“...due bicchieri di menta ghiacciata, per favore.”]», VP: 83 > 2/22: 14), degli scambi raccontati indirettamente (es. «Mangiarono nella festosa baracchetta sull’autostrada. **Si scambiarono alcune informazioni superficiali.**[>“Tu che fai?”] generiche, sulla loro identità, lei disse vagamente che era venuta a Milano da quasi un anno a cercare lavoro e non ne aveva trovato molto, **lui disse che era impiegato in una grande azienda, il che era vero, non lavorava alla Montecatini?**[>“Impiegato”]», VP: 84 > 2/22: 16), o verbalizzate azioni in ellissi, articolando il discorso tra la didascalia con la narrazione e la vignetta con l’enunciazione esplicita di quanto raccontato nel romanzo:

Dopo tre anni di carcere aveva imparato a passare il tempo coi mezzi più semplici, solo che per i primi dieci minuti fumò una sigaretta senza pensare ad alcun gioco, ma quando buttò il mozzicone sulla ghiaietta del viale pensò che il numero dei

[did.] Dopo tre anni di carcere aveva imparato a passare il tempo coi mezzi più semplici.

[did.] Il numero dei sassolini dei viali e vialetti

¹¹ Il verso presenta un refuso: *vre*. A margine segnaliamo la presenza di altri refusi di Bacilieri, ad es. trasponendo la battuta di Auseri padre «Abbiamo un camino, nella casa a Milano, abbastanza antiquato da avere l’attizzatoio. Sulla faccia un attizzatoio fa male» (VP: 36), è copiato per errore anche l’avverbio: «Abbiamo un bel camino nella casa a Milano, abbastanza sulla faccia un attizzatoio fa male» (9/21: 17); manca una virgola in «Le consegno mio figlio e riparto subito per Milano domattina alle sei devo essere a Pavia» (9/21: 18) e un *né* non è accentato (11/21: 13).

sassolini dei viali e vialetti del giardino, era un numero finito. Anche il numero dei granelli di sabbia di tutte le spiagge del mondo poteva essere calcolato ed era un numero finito, per quanto grande fosse, e così, fissando in terra, cominciò a contare.

(VP: 26)

del giardino era un numero finito. Anche il numero dei granelli di sabbia di tutte le spiagge del mondo poteva essere calcolato ed era un numero finito, per quanto grande fosse, e così, fissando in terra, cominciò a contare...

[bal.] 1 / 2 / ...3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9... / 35 / 36 / 191 / 192 / 193 / 2091 / 2092 / 18345 / ... / 18346 / 18347 / 18348... (8/21: 16)

A volte ciò avviene anche con espedienti grafici propri della retorica e della grammatica del fumetto, usando le onomatopее («i sassolini si misero a scricchiolare» > *crunch / crunch / crunch*, VP: 25, 8/21: 16; «la ragazza rise forte» > ...*ab, ab, ab!*, VP: 50 > 10/21: 21; «si addormentò» > *zzz*, VP: 68 > 12/21: 16; «Silenzio» > *mmm...*, VP: 70 > 12/21: 18; «lei cominciò a piagnucolare» > *sob...* / *snif*, VP: 89 > 2/22: 20), o i soli puntini di sospensione in un *balloon* per esprimere un momento di riflessione o di dubbio del personaggio, sostituendo interi periodi, come: «Davide decise, banalmente, che la ragazza scherzava e che aveva bevuto, ma nello stesso tempo sentì che mentiva a se stesso perché aveva sulla pelle l'impressione che la ragazza non scherzava e non era ubriaca, era una ragazza asciutta, di corpo, di carattere e di parole, non diceva mai una parola di più o inutile: se non avesse avuto intenzione di ammazzarsi, non avrebbe sprecato tempo a dirlo» (VP: 85 > 2/22: 17); «Al momento, l'idea di stare tre mesi con quella ragazza, una ragazza, soltanto per lui, come mai gli era stato possibile per la rete di complessi in cui era imprigionato, gli spalancò come le finestre della vita» (VP: 86 > 2/22: 18).

I puntini di sospensione sono molto ricorrenti nel testo adattato. In un caso sono usati per esprimere reticenza: «allontanarlo dagli amici, dalle compagnie che ~~lo fanno bere~~.[>...]

» (VP: 30 > 9/21: 14); per il resto sono usati prevalentemente per dividere la battuta in più *balloons*: es. «Non credo ~~che~~ sarà difficile far smettere a suo figlio di bere. In poco più di un mese può riaverlo astemio.[>...] / [...].Sarà invece difficile, se non impossibile; impedire[>gli] ~~che riprenda~~[>di riprendere] ~~a bere~~, appena libero[.]~~di sé stesso~~. L'alcolismo qui è [a mio parere] un sintomo, se non troviamo la causa saremo sempre ~~da capo~~[>daccapo]» (VP: 37 > 9/21: 18). La distribuzione del testo nei *balloons*, il legame tra questi, dettato sia dalla punteggiatura che dagli elementi grafici che li collegano, e la configurazione stessa dei *balloons* nella tavola hanno inoltre un ruolo fondamentale per la lettura e per dare ritmo alla narrazione. La seguente battuta, ad esempio, marca foneticamente la frase; la pausa dettata dalla separazione grafica e dai puntini di sospensione, infatti, permette di segnalare la rilevanza, e implicitamente l'intonazione, dell'avverbio finale:

“finché sono qui con lei, lei non faccia cose del genere. glielo impedirei, ma poi ~~lo ammazzerei io~~, e malamente.”

(VP: 61)

finché sono qui con lei non faccia più una cosa del genere o giuro che l'ammazzo io ... / ...e malamente.”

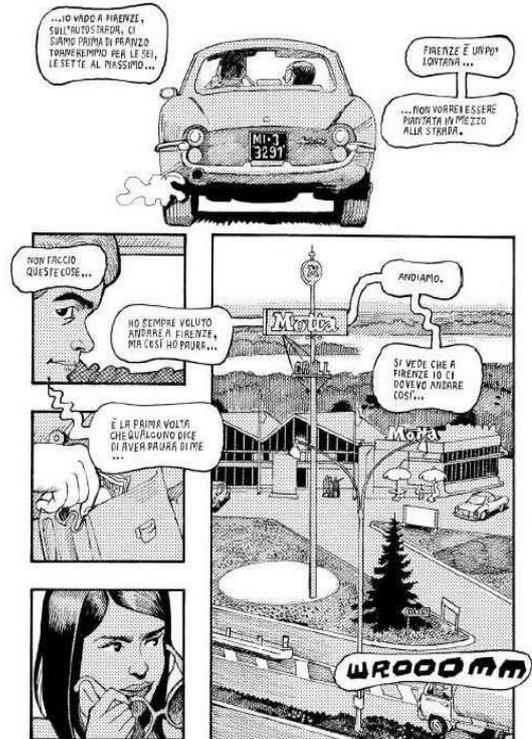
(12/21: 14)

Le voci si muovono nella tavola, i puntini di sospensione e la distribuzione nelle nuvolette offrono pause determinate anche dalla distanza tra di loro, e le linee sinuose che le collegano guidano il lettore nella successione delle battute, in tavole complesse come struttura e come composizione retorica. Si va dalle *splash pages* a tavole con griglie mai tradizionali, con vignette in orizzontale, in verticale o disposte ai margini o ai vertici rispetto a disegni che si sviluppano nella pagina o che la occupano centralmente, che narrano in sequenza e/o che evidenziano dettagli, o disposte in maniera tale da ritmare

ogni singola tavola o la loro successione secondo schemi riconducibili a precise figure retoriche. Per limitarci a un esempio, in 2/22 la seconda e terza tavola (pp. 12-13), l’una a fronte dell’altra, sono composte a chiasmo:



Paolo Bacilieri è uno dei più importanti autori del fumetto italiano contemporaneo. Editore & Ferrarolo, edito da Cocconino Press, è il suo libro più recente da autore unico, mentre insieme a Vincenzo Filosa ha scritto e disegnato Bob 84 - Le veslette è mie, uscito per Panini.



Entrambe presentano cinque vignette, la prima pagina, nella parte superiore, ne presenta una a sinistra in formato verticale e altre tre in verticale, complessivamente per la medesima altezza ma di larghezza pari a circa un terzo della prima, che presenta Alberta che sale in auto per partire con Davide, mentre le altre mostrano rispettivamente un primo piano del giovane (frontale), un dettaglio (le gambe della giovane) e un primo piano di Alberta (frontale), sotto cui appare la quinta vignetta, unica senza cornice, in orizzontale, con i due in macchina disegnati frontalmente; la seconda pagina si apre in alto con una vignetta di identico formato e con il medesimo soggetto dell’ultima, ma l’automobile è ripresa da dietro, sotto la quale, a sinistra, ve ne sono altre tre in verticale delle stesse dimensioni della terna nella pagina a fronte, con rispettivamente un primo piano di Davide (ma di profilo), un dettaglio (i soldi infilati nella borsetta) e un primo piano di Alberta (di tre quarti), alla cui destra conclude la tavola un’ultima vignetta verticale, identica per formato alla prima della tavola precedente con una raffigurazione dell’autogrill al quale i due arrivano.

In questa struttura graficamente complessa si configurano le parole nei *balloons*, e l’interazione tra elemento grafico e verbale può anche avere una funzione visiva espressionista. Quando i due personaggi tornano dall’autogrill e Alberta si dispera chiedendo di essere portata via perché ha paura e minaccia di suicidarsi, esasperando a tal punto Davide da intimare all’amante di scendere dall’automobile, il romanzo recita:

“No, no, no, no, no, io divento pazza, torna indietro.” Tirò fuori il fazzoletto dalla borsa, proprio davanti al casello d’uscita, mentre erano fermi e lui pagava, e l’uomo dei biglietti guardò dentro e vide lei che si asciugava gli occhi,

maiuscolo, visibile solo parzialmente: «SI SVENA A METANOPOLI» (VP: 94 > 2/22: 22).



4. DALLA PAROLA AL DISEGNO

Se i discorsi diretti e indiretti sono trascritti e/o adattati nei *balloons* e nelle tavole, l'elemento diegetico, in particolare relativo a descrizioni di personaggi, ambienti, luoghi, e narrazione di azioni, è raffigurato. La traduzione intersemiotica qui è evidente. Pure in questo caso, rileviamo una sostanziale fedeltà, ma anche tradimenti del testo originario. Prendendo ad esempio il tentato suicidio notturno di Davide, di seguito riportiamo la scena narrata nel romanzo (VP: 57-58), che nel fumetto si svolge in tre tavole (11/21: 17-19). Segnaliamo in grassetto le parti trasposte attraverso il disegno e, dove indicato tra parentesi quadra, la battuta del personaggio o l'onomatopea corrispondente all'azione; sempre tra parentesi quadra indichiamo gli inserimenti che esulano dalle indicazioni testuali, come le onomatopree che richiamano l'attenzione di Duca, o il ticchettio dell'orologio che evidenzia l'eccessivo silenzio mentre sul suo viso si manifesta la preoccupazione, che lo porta a uscire dalla stanza:

Si alzò e andò a prendere un libro, lo scelse a caso, era la storia della Repubblica di Salò, lesse, a caso, un promemoria di Buffarini a Mussolini: l'entusiasmo del popolo italiano per la guerra si raffreddava rapidamente, dopo Stalingrado e lo sbarco degli Alleati nel Marocco, il Duce doveva tener presente che lo spirito della popolazione era ben diverso da quello dei tempi dell'Impero. Anche l'ostilità verso i camerati tedeschi aumentava... [klunk / Frp]



Chiuse il libro d'improvviso, si alzò, lo rimise sulla mensola. In quel momento **c'era qualche cosa che non gli piaceva**, in tutta la casa, anche **la striscia grigia del cielo albeggiante non gli piaceva**. [tic / tic / tic] Usci dalla stanza, come se sapesse ciò che non gli piaceva, anche se non lo sapeva ancora e **bussò alla porta della stanza vicina**, [> toc / toc / toc] **la stanza di Davide**. [>"Davide..."]
Nessuna risposta. Provò a girare la maniglia: la porta era chiusa a chiave.

Fino a questo punto, la trasposizione è fedele. Il tradimento avviene nella parte successiva: Duca deve sfondare la porta, contrariamente al romanzo, e non trova Davide con il fazzoletto sul polso, ma a terra, con le vene tagliate; non resta in silenzio ma impreca, attraverso ideogrammi e con un'espressione diatopicamente marcata («'Sto balengo maledetto!»):

D'improvviso capì che cosa stava avvenendo e bussò forte col pugno, tre, quattro volte. [>bam/bam/bam] «[Davide,]A[>a]pra [subito], se no[>o] butto giù[>sfondo] la porta.[>!] [/ Dav...]».
Nessun rumore, per un momento, bussò ancora, più forte, e mentre bussava **la chiave girò nella serratura e la porta si aprì**. [>clac] Era quello che aveva immaginato. **Con la mano destra Davide si teneva un fazzoletto sul polso sinistro, il fazzoletto era già fradicio di sangue, gocciolava. Il più desolante modo di morire.**
Non gli disse niente.



Il ritrovamento di Davide avviene analogamente al film di Boisset, che va dunque annoverato tra le fonti del fumetto, come riscontriamo anche da altri passaggi di Bacilieri. Alberta è nel romanzo di fatto caratterizzata da un tailleur celeste e dai grandi occhiali da sole, e l'acconciatura è molto vaga:

Si volse. Una ragazza in tailleur celeste, con dei grandi occhiali neri perfettamente rotondi gli sorrideva, ma con un che di angosciato nella bocca,

che oltre al piccolo naso, era l'unica parte del viso che si vedeva, così coperta com'era da quei grandi occhiali e dai capelli castani che le scendevano sul viso, come due tendaggi semichiusi. (VP: 79-80)

Nel film è interpretata da Raffaella Carrà, che sembra il modello del personaggio di Bacilieri, anche per le scarpe bianche e il braccialetto:



Lo stesso dicasi per Duca. Anche nel suo caso, come per tutte le descrizioni fisiche, di luoghi e persone, il personaggio non è tratteggiato in modo dettagliato. Conosciamo il suo abbigliamento e il suo taglio di capelli:

Egli si alzò. Era sempre in slip. "Vado a prendere le sigarette." Tornò nella sua stanza, si rivestì: la meravigliosa camicia nuova, il meraviglioso abito blu di tessuto ultraleggero, la fantastica cravatta celeste chiarissimo, tutto offerto a lui all'uscita dal carcere, da Lorenza o, più francamente, dal dottor Carrua che le aveva dato i soldi. I capelli alti due millimetri non avevano bisogno di pettine, ma mentre si faceva il nodo davanti allo specchio dell'armadio scoprì che aveva bisogno di radersi. (VP: 61)

Bacilieri sceglie come modello l'attore che lo interpreta in *Cran d'arrêt*, Bruno Cremer, ma questi nella pellicola ha i capelli lunghi, quindi sceglie di usare le fattezze di un altro suo personaggio, l'aiutante Willsdorf di *317° battaglione d'assalto* (1965, t.o. *La 317ème Section*) di Pierre Schoendoerffer, dove li porta corti:

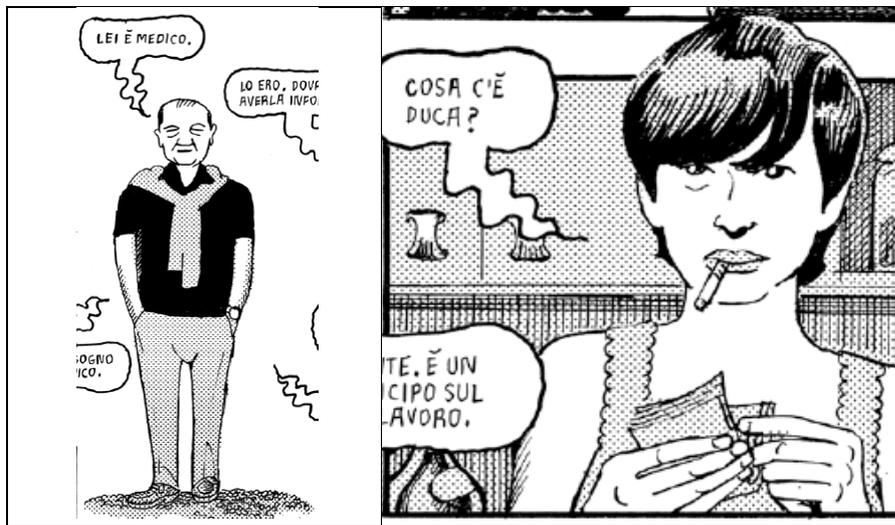


In altri casi, nel romanzo abbiamo descrizioni con più elementi, ad esempio l'ingegner Pietro Auseri è prima una voce, imperiosa, poi una figura di cui, oltre all'abbigliamento e all'acconciatura, come già per Duca, ci vengono segnalate le mani:

La voce dell'uomo, arrivato davanti a lui, era solenne e stanca, la voce di un imperatore affaticato; i calzoni, perché ne vedeva solo le gambe stando così curvo, erano stretti intorno alle gambe magre, calzoni da giovane, ma l'uomo non era giovane, come vide appena si alzò per stringergli la mano che lui gli tendeva, e come già sapeva. Era un vecchio piccolo, potente, i capelli rasi a zero con la macchinetta, la barba rasa alla radice, la mano piccola ma d'acciaio. (VP: 26)

La sua trasposizione riprende l'abbigliamento giovanile, accentuato dal maglioncino legato al collo e dalla polo, ma è disegnato sostanzialmente calvo, con pochi capelli sopra le orecchie, e potrebbe riecheggiare una caricatura di Silvio Berlusconi. Lorenza, invece, caratterizzata da una «lunga coda di cavallo le scendeva sulle spalle» e «da occhi grandi» e «felici» (VP: 65-66) non presenta nessuno dei due elementi, rivelandosi una scelta figurativa autonoma di Bacilieri, mentre il dottor Carrua dallo sguardo penetrante, che parla sempre ad alta voce, «era piccolo, non grasso, appesantito da trent'anni di lavoro in polizia, anche se grigi i capelli erano lunghi e ben pettinati all'indietro, senza stempiature, e dava più l'impressione di un alto impiegato di banca che di un poliziotto» (VP: 71), ma

ricorda John Jonah Jameson, Jr., detto anche J.J.J., editore o caporedattore del "Daily Bugle" di *Spider-Man*, senza i baffi¹²:



Più interessante, nella prospettiva dell'adattamento, è però la descrizione di Davide Auseri:

Davide Auseri vacillò solo due volte in tutto quel tempo, ma con eleganza, non vi era nulla di volgare nella sua ubriachezza, soprattutto per il viso. Che espressione aveva quel viso? La cercò, e allora ricordò che espressione era; quella di un ragazzo a un esame importante, che non sa rispondere a una domanda: espressione di angoscia e di timidezza, e qualche misero tentativo di apparire naturale. Era un dolce viso, da paggio, eppure virile, che l'alcol non aveva ancora toccato. Era elegante anche la riga da una parte dei suoi capelli biondo scuri, le guance punteggiate di barba, la camicia bianca con le maniche lunghe rimboccate su due ciclopiche braccia velate da una chiarissima peluria, e i calzoncini di tela nera, e le scarpe nero opaco: tutto un modello buona gente milanese, eco di un'Inghilterra regina dei mari, come se la capitale ambrosiana appartenesse un poco, moralmente, al Commonwealth. (VP: 39-40)

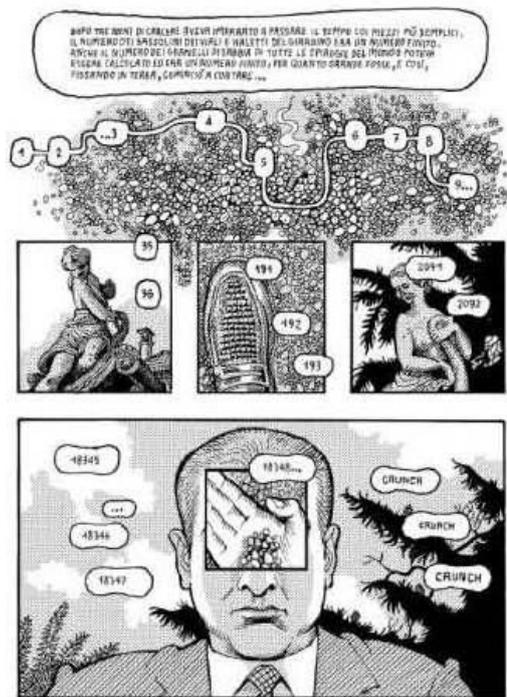
La descrizione presenta un particolare: le «ciclopiche braccia» sono un riferimento alle dimensioni fisiche del giovane, sulla cui rilevanza insistono il ricorrere nel testo del sostantivo *gigante* per nominarlo (*gigante giovinetto*, *giovane gigante*, *gigante neurotico* VP: 39, 41, 98), l'ironico sintagma *grosso pupo* (VP: 42), gli aggettivi *monumentale* (VP: 61, 73), *imponente*

¹² Riporto qui il particolare di una vignetta presa da "Amazing Spider-Man" (seconda serie) di Michael Straczynski & John Romita Jr. (n. 40, giugno 2002: 4).

(VP: 42), *statuario* (VP: 116), nonché il paragone tra Davide Auseri e il Davide di Michelangelo: «sembrava di essere a Firenze davanti al Davide di Michelangelo, un po' ingrassato, ma solo un po'» (VP: 42); *Davide di Michelangelo* diventa così il suo soprannome (VP: 51, 57, 63), anche nelle varianti *Davide michelangiolesco* (VP: 102) e *giovane Davide* (VP: 43, 230). Le dimensioni del personaggio vengono inoltre poste in relazione al luogo in cui appare: «la sala della villa era piccola, troppo piccola per lui, sembrava una villa giocattolo, con dentro lui, non una villa davvero» (VP: 38), per quanto la raffigurazione insista sulla sua statuarietà non in relazione all'ambiente ma con lo spazio occupato nella tavola (9/21: 18):



La raffigurazione del personaggio può inoltre esprimere un'interpretazione della costruzione retorica del testo. Esempio è il caso dell'entrata in scena di Duca. È un personaggio che deve ricostruirsi (è appena uscito dal carcere, deve ricominciare), e come tale appare. Infatti, nel fumetto (8/21: 16-17) lo rivela il contesto in cui è immerso: sono raffigurati i sassolini che conta nel parco della villa, correlativo oggettivo della sua necessità di ricomporsi, e alcuni di essi sono sovrapposti al personaggio grazie al riquadro sul suo volto; infatti Duca appare non ritratto per intero ma con un quadratino che gli copre il viso, con il dettaglio della sua mano con i sassolini, mentre il viso, in un riquadro della stessa dimensione della porzione coperta, appare poi nella tavola successiva.



Nell'adattamento grafico dell'elemento diegetico, quindi, riprendendo le categorie genettiane, riscontriamo nel lavoro di Bacilieri anche relazioni intertestuali che esulano dal testo originario, vere e proprie citazioni, ma anche un'operazione metatestuale, un'interpretazione del romanzo. Infatti, effettivamente Duca entra in scena contando i sassolini, secondo un gioco appreso in carcere¹³. Considerare l'accostamento tra personaggio e ghiaia come una correlazione oggettiva è però frutto dell'interpretazione di Bacilieri, che la rende visivamente, specie attraverso il riquadro sul/del viso.

In conclusione, quindi, le prime sei puntate dell'adattamento rivelano un dialogo articolato su più livelli, capace anche di offrire letture critiche e nuovi spunti di riflessione sulla scrittura di Scerbanenco. L'attenzione alla lingua, allo stile e alla retorica del romanzo è un tratto caratterizzante del lavoro di Bacilieri, che rivela una fedeltà al testo originario non solo a livello macroscopico, relativo alla trama, pur con variazioni nell'intreccio, ma anche microscopico. A ben vedere, però, gli interventi del fumettista tendono a modernizzare la lingua di Scerbanenco, a rendere gli scambi dialogici più rapidi con operazioni di sintesi, più mimetici del parlato e della lingua d'uso con molte delle varianti e degli inserimenti indicati (fatto salvo il poco felice e anacronistico, per quanto comico, *internet*) nonché ad accentuare l'espressività di certi passaggi nell'interazione tra l'elemento verbale e la configurazione grafica della tavola, come appunto avviene quando Alberta viene fatta scendere dall'automobile a Metanopoli. Il linguaggio del fumetto, inoltre, con le modalità che gli sono proprie, visive e linguistiche, permette di rendere efficacemente passaggi diegetici ed elementi ricorrenti e caratterizzanti del testo, come avviene

¹³ «Dopo tre anni di carcere aveva imparato a passare il tempo coi mezzi più semplici, solo che per i primi dieci minuti fumò una sigaretta senza pensare ad alcun gioco, ma quando buttò il mozzicone sulla ghiaietta del viale pensò che il numero dei sassolini dei viali e vialetti del giardino era un numero finito. Anche il numero dei granelli di sabbia di tutte le spiagge del mondo poteva essere calcolato ed era un numero finito, per quanto grande fosse, e così, fissando in terra, cominciò a contare. In cinque centimetri quadrati poteva stare una media di un'ottantina di sassolini; poi calcolò a occhio l'area dei vialetti che conducevano alla villa davanti a lui e concluse che tutta la ghiaietta dei viali, che sembrava infinita, era costituita da un misero numero di un milione e seicentomila sassolini, con lo scarto del dieci per cento in più o in meno» (VP: 25).

(paradossalmente) con le onomatopee usate per rendere il silenzio e i rumori che insospettiscono Duca quando Davide tenta il suicidio, e con la raffigurazione elefantica del giovane alla sua prima apparizione per rendere l’insistenza sulle sue dimensioni statuarie nel romanzo.

La relazione intertestuale con le fonti cinematografiche per i personaggi, infine, ribadisce la coerenza del testo derivato con una tradizione già estesa dal romanzo al film. Ovviamente però la qualità di un adattamento non è data dalla fedeltà all’originale, e un ruolo rilevante nella sua valutazione nasce dal dialogo che è in grado di costruire con il testo primario, che si rivela anche negli scarti che da esso propone. Anche questi in Bacilieri non mancano e essi rivelano acute interpretazioni del testo originario, come testimonia l’entrata in scena di Duca, e propone inediti paralleli tra personaggi di storie e linguaggi diversi, come tra Carrua e J.J.J..

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bertini Malgarini P., Vignuzzi U. (2008), “Un’indagine linguistica: la narrativa “gialla” da Scerbanenco a Carofiglio”, in Mondello E. (a cura di), *Roma Noir 2008. «Hannibal the Cannibal c’est moi?»*. Realismo e finzione nel romanzo noir italiano, Robin Edizioni, Roma, pp. 77-106.
- Boni F. (2016), *L’arte poliziesca di Scerbanenco nell’epoca della letteratura di massa*, PM, Velletri.
- Carloni M. (1994), *L’Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Diabasis, Reggio Emilia.
- Crovi L. (2020), *Storia del giallo italiano*, Marsilio, Venezia.
- Crovi L. (2022), *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Marsilio, Venezia.
- D’Agostino A., Mantovani D. (2017), “«Questa nobile città che è Milano». Da Scerbanenco a Tessari”, in Prada M., Sergio G. (a cura di), *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, Ledizioni, Milano, pp. 657-669.
- Hutcheon L. (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York-London (trad. it. di G. V. Distefano, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando, Roma, 2011).
- Hutcheon L., Fusillo M., Guglielmi M. (a cura di) (2012), *L’adattamento: le trasformazioni delle storie nei passaggi di codice*, in *Between*, II, 4: <https://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/20>.
- Iannuzzi G. (2014), *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine.
- Orsi G. F. (a cura di) (2007), *Il ritorno del Duca*, Garzanti, Milano.
- Oliva C. (2003), *Storia sociale del giallo*, Todaro, Lugano.
- Parodi A. (2003), “Scerbanenco: lingua e stile”, in *Delitti di carta*, 1, pp. 55-69.
- Pirani R., Mare M., De Antoni M. (a cura di) (1998), *Dizionario bibliografico del giallo. 3: R-Z*, Pirani bibliografica Editrice, Molino del Piano-Pontassieve.
- Pirani R. (a cura di) (2011), *Scerbanenco. Riflessioni, scoperte, proposte per un centenario*, Pirani Bibliografica Editrice, Molino del Piano-Pontassieve.
- Pischedda B. (2017), “Scerbanenco e l’appendicismo hardboiled. Saggio su Venere privata”, in Prada M., Sergio G. (a cura di), *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, Ledizioni, Milano, pp. 647-666.
- Rambelli L. (1979), *Storia del “giallo” italiano*, Garzanti, Milano.

- Reverdito G. (2014), *Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra. Viaggio al termine dell'ossessione di una vita*, Aracne, Roma.
- Salibra L. (2017), “Scerbanenco: inserti dialettali nei romanzi di Duca Lambertì”, in Marcato G. (a cura di), *Dialetto. Uno nessuno centomila*, Cleup, Padova, pp. 349-356.
- Salibra L. (2014), *Cinquant'anni di neri italiani. Diacronie linguistiche da Scerbanenco alla Vallorani*, Bonanno, Acireale.
- Salibra L. (2009), “Scerbanenco: aspetti linguistici nei romanzi di Duca Lambertì”, in *Linguistica e letteratura*, XXIV, 1-2, pp. 141-158.
- Scerbanenco G. (1972), “Io, Vladimir Scerbanenco”, in del Buono O. (a cura di), *La Milano nera di Scerbanenco*, Garzanti, Milano, pp. VII-XXIV.
- Scerbanenco C. (2018), *Il fabbricante di storie. Vita di Giorgio Scerbanenco*, La nave di Teseo, Milano.
- Via A. (2012), *Giorgio Scerbanenco. Un archetipo del romanzo poliziesco*, Aracne, Roma.