



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di *Studi Linguistici e Letterari (DISLL)*

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN : Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie

INDIRIZZO: Italianistica

CICLO: XXV

TITOLO TESI

“Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra. Viaggio al termine dell’ossessione di una vita”

Direttore della Scuola : Ch.mo Prof. Rosanna Benacchio

Coordinatore d’indirizzo: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Supervisore: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Dottorando : Guido Reverdito

Indice

| | |
|---|-----|
| Capitolo 1: Introduzione | 4 |
| 1. Arcipelago Scerbanenco | 4 |
| 2. Scerbanenco e la "rivoluzione copernicana" del giallo all'italiana. | 7 |
| 3. Prima della rivoluzione | 11 |
| Capitolo 2: Archeologia di un'ossessione | 18 |
| 1. Gli esordi su "La Rivista di Lecco" | 18 |
| 2. Che i piccoli vengano a me | 28 |
| 3. A volte ritornano. "Un grande romanzo poliziesco di Giorgio Scerbanenco". | 43 |
| Capitolo 3: Un americano sui Navigli: tracce di nero di importazione | 60 |
| 1. "Gangsters e G-Men. Tutt'azione. Come un film" | 60 |
| 2. Spaghetti-Hardboiled. | 74 |
| Capitolo 4: Scaldando i motori | 85 |
| 1. Tre anni di buio e due donne del mistero | 85 |
| 2. Al servizio di chi offre di più: due padroni e nessun servo | 106 |
| 3. Alla corte di Mondadori | 121 |
| 4. Radiodrammi, che passione! | 129 |
| 5. Intermezzo rosa e quattro passi nel fantasy. | 131 |
| Capitolo 5: Piedipiatti in orbace | 136 |
| 1. A scoppio ritardato | 136 |
| 2. "Questo libro non vi lascerà dormire". C'era una volta il "giallo" Mondadori. | 138 |
| 3. Dal giallo al "giallo": da metonimia (forse) casuale a successo sempreverde. | 145 |
| 4. "La malattia letteraria meno squisita e meno spiritosa del nostro tempo". | 150 |
| 5. "Fra i prediletti dell'umanità di oggi". Ragioni e numeri di un enorme successo tra epigoni e falsari. | 155 |
| 6. "Un problema autarchico". Il giallo italiano e le allergie di Regime. | 166 |
| 7. Cronaca di una morte annunciata (ma non troppo) | 176 |
| Capitolo 6: Piacere, Arthur Jelling, Polizia criminale di Boston | 191 |
| 1. L'insostenibile pesantezza dei (troppi) padri nobili | 191 |
| 2. Segni particolari: nessuno? | 211 |
| 3. Te la do io l'America | 231 |
| 4. Nel cimitero delle parole morte | 247 |
| 5. Filologia "faidate". Due Jelling persi per strada e ritrovati per puro caso. | 252 |
| Bibliografia | 260 |
| 1. Opere di Giorgio Scerbanenco fino al 1943 | 260 |
| 2. Bibliografia critica essenziale | 282 |

***Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di
casa nostra. Viaggio al termine dell'ossessione
di una vita***

Capitolo 1: Introduzione

1. Arcipelago Scerbanenco

In altri paesi¹ il destino editoriale di Giorgio Scerbanenco sarebbe stato molto diverso: trattandosi di un autore di assoluto riferimento all'interno del genere della narrativa poliziesca, non mancherebbero edizioni complete dell'opera in più volumi né corpose monografie di approfondimento critico. Invece dalle nostre parti non abbiamo né gli uni né le altre, anche se già due generazioni di studiosi della letteratura poliziesca e affermati autori di gialli in versione tricolore lo hanno riconosciuto come un autentico caposcuola e un apripista del moderno poliziesco nostrano. Il vuoto editoriale è così allarmante da far registrare un altro primato non certo invidiabile: e cioè il fatto che non si sia ancora nemmeno potuti arrivare a una definizione precisa del numero di scritti di vario genere riconducibili senza margini di dubbio allo scrittore italo-ucraino. Le colpe di tutto questo di chi sarebbero? Se si volesse cercare un capro espiatorio per giustificare le spesso insormontabili difficoltà affrontate da chi ne abbia tentato una prima sistemazione rendendone spesso vani gli sforzi, a poco varrebbe comunque chiamare in causa la modalità stessa con cui Scerbanenco sfornò l'immensa mole di racconti e romanzi partoriti sparpagliandoli in periodici e occultandoli intenzionalmente sotto una fitta serie di eteronimi². Ciò che conta è però lo stato attuale della *quaestio* che è decisamente poco confortante. Per i romanzi va un po' meglio: anche se manca un'opera che li

¹ Si pensi soltanto alla Francia e alla rapidità con cui l'opera di Scerbanenco si impose non solo tra gli addetti ai lavori e gli appassionati di letterature gialla: a dimostrarlo non è soltanto il fatto che nel 1968 a *Traditori di tutti* venne attribuito il *Grand prix de littérature policière*, riconoscimento di primissimo piano nel campo della letteratura poliziesca mai andato prima a un autore in lingua italiana, ma dal grande numero di traduzioni in francese di sue opere uscite poco dopo la pubblicazione delle stesse in Italia e soprattutto dalla costante attenzione dimostrata dalla critica transalpina per la figura di Scerbanenco. A tale proposito si vedano i due numeri monografici dedicatigli rispettivamente nel 1985 e nel 1987 dalle riviste "Roman" e "Hard-Boiled Dicks".

² Per un elenco degli infiniti eteronimi usati da Scerbanenco, si veda Pirani R., *Alla ricerca di un continente perduto: Giorgio Scerbanenco dal 1933 al 1965*, in "Delitti di carta", 2-3, 1998, pp. 107-108 e anche Crovi, L., *Giorgio Scerbanenco: il Duca del noir*, in *Tutti i colori del giallo*, Marsilio, Venezia 2002, p. 87.

raccolga in maniera organica, hanno avuto una loro collocazione definitiva sia per ciò che riguarda la pubblicazione che l'attribuzione³. Lo stesso non si può purtroppo dire per la sterminata produzione di racconti: non ostante gli sforzi fatti in questo senso dai più attenti studiosi scerbanenchiani negli ultimi vent'anni⁴, ancor oggi non è possibile affermare quanti siano effettivamente quelli scritti da Scerbanenco e quali gli siano da attribuire con assoluta certezza tra i moltissimi apparsi in testate delle quali egli era spesso il *factotum* letterario e sulle quali per questo firmava con svariati e ingegnosi *nome de plume* i numerosi contributi che ne affollavano le pagine. L'immensa mole dei racconti di Scerbanenco è una sorta di continente ancora in parte inesplorato nel quale di quando in quando continuano ad affiorare piccoli arcipelaghi di cui non si conosceva prima l'esistenza e che coraggiosi speleologi letterari appassionati di imprese impossibili riescono a portare alla luce scavando negli archivi di famiglia o dando loro la caccia tra le pagine di riviste e periodici di un'altra èra. Data la difficoltà con la quale si è quindi costretti a muoversi all'interno di questa piccola Amazzonia in formato di racconto nella quale la sola cosa certa è che ci vorrà ancora del tempo prima che le sorprese si esauriscano⁵, ed è più di un sollievo il fatto di avere a nostra disposizione *Milano calibro 9* e *Il centodelit-*

³ All'appello mancherebbero "soltanto" due testi di cui si conoscono i titoli (*La notte è buia* e *Viaggio in Persia*) ma non i contenuti né tantomeno il genere di appartenenza. Consegnati da Scerbanenco all'editore Mondadori nella tribolattissima estate del 1943, andarono persi nei mesi di caos susseguenti all'8 settembre di quell'anno e da allora non sono più riemersi. Nemmeno quando, a partire dalla fine degli anni '80, i figli dello scrittore Cecilia e Alberto, iniziarono a mettere mano agli immensi archivi lasciati loro in eredità dal padre tirandone fuori una ricca mole di testi inediti destinati almeno in parte a essere pubblicati (cfr. Scerbanenco C., *Un altro Jelling*, in Scerbanenco G., *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico*, Sellerio, Palermo 2011, pag. 222-223).

⁴ Per avere un'idea di quanto sia stato ostico organizzare l'immensa mole dei romanzi e dei racconti di Scerbanenco in una bibliografia ragionata che potesse essere di comune utilità a tutti gli studiosi, si vedano Scerbanenco, C., *Ristrutturazione in casa Scerbanenco*, "Delitti di carta", 1, 1997, pp. 75-77; Pirani R., *Alla ricerca di un continente perduto: Giorgio Scerbanenco dal 1933 al 1965*, in "Delitti di carta", 2-3, 1998, pp. 106-111; Pirani R.- Mare, M.- De Antoni, M., *Voce Scerbanenco Giorgio*, in *Dizionario bibliografico del giallo*, Vol. III R-Z, Pirani, Pontassieve, 1998, pp. 148-172, poi confluito e ulteriormente ampliato in Pirani R., *Bibliografia delle opere di Giorgio Scerbanenco*, in Pirani R., (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 159-279.

⁵ Cfr. Scerbanenco, C., *Ristrutturazione in casa Scerbanenco*, op. cit., p. 76. Orsi, G., *Introduzione a Il ritorno del Duca*, Garzanti, Milano 2007, p. 11.

ti⁶, due raccolte fondamentali che mettono insieme forse il meglio⁷ della produzione “breve” dello Scerbanenco più nero e intimamente legato

⁶ Si tratta di due opere solo apparentemente contigue per evidenti ragioni tematiche ma nate e concepite in ambiti editoriali del tutto diversi. La prima a essere data alle stampe fu *Milano calibro 9* (22 racconti in parte accomunati dai temi trattati ma soprattutto dalla centralità che la città di Milano assume quale sinistro palcoscenico su cui l'umanità mette in scena il peggio del proprio degrado declinato in tutte le forme possibili di abiezione criminale). Uscita nel giugno del 1969 poco prima dell'improvvisa scomparsa di Scerbanenco nell'ottobre di quello stesso anno, questa raccolta è frutto della collaborazione tra lo scrittore e Oreste Del Buono. Conosciutisi ai tempi in cui entrambi lavoravano alla Rizzoli, Del Buono e Scerbanenco crearono una strana forma di sodalizio umano e letterario caratterizzato da costanti alti e bassi ma soprattutto da atteggiamenti non sempre cristallini da parte di Oreste Del Buono, ovvero colui che per anni, dopo la morte dell'amico, ne sarebbe divenuto il curatore delle spoglie letterarie avendo infatti accesso privilegiato a cumuli di inediti, ma essendo soprattutto uno dei pochi in grado di entrare in sintonia con la disordinata sintassi creativa di Scerbanenco in qualità di suo mentore letterario per anni. Questi racconta molti episodi relativi ai propri rapporti con Scerbanenco (spesso ripetendosi) in quasi tutte le prefazioni scritte per libri editi durante la vita dello scrittore ma soprattutto per moltissimi testi usciti proprio grazie all'accesso privilegiato che egli ebbe alle carte e agli inediti dell'amico scomparso. Si vedano, tra gli altri, *Il rosa, il giallo e il nero*, prefazione a *Milano calibro 9*, Garzanti, Milano 1969, p. 12; *Nota introduttiva a Il Centodelitti*, Garzanti, Milano 1970, p. 5; *Giorgio Scerbanenco*, “La Lettura”, XLVII, febbraio 1980, pp. 15-16; *Dal rosa al nero passando col giallo*, “Europeo”, XL, 27, 7 luglio 1984, p. 91; “*Tolsi la K da Scerbanenko*”, *Introduzione a La vita in una pagina*, Mondadori, Milano 1989, pp. 5-12; *Scerbanenco. Una vita in rosa e in noir*, “Tuttolibri”, XVII, 793, 14 marzo 1992, p. 5; *Escono i racconti inediti. Scerbanenco dolce killer*, “La Stampa”, 21 ottobre 1993, p. 21; *Introduzione a Il falcone e altri racconti inediti*, Frassinelli, Milano 1993, pp. VII-XII; *L'altro giallo di Scerbanenco*, in *Cinque casi per l'investigatore Jelling*, Frassinelli, Como, 1995, pp. VII-IX; *Presentazione a Lupa in convento*, La vita felice, Milano 1995, pp. 7-15; *Prefazione a Millestorie*, Frassinelli, Como, 1996, pp. IX-XI. Per quel che riguarda invece *Il Centodelitti*, la vicenda editoriale di questa raccolta di racconti fu completamente diversa: edito pochi mesi dopo la morte di Scerbanenco, è un volume nel quale Oreste Del Buono raccolse cento racconti “neri” composti dall'autore tra la fine del 1962 e la metà del 1969 e originariamente pubblicati su “Novella”, “Novella 2000”, “Annabella” e “Stampa Sera”. Introvabile per quasi trent'anni, il volume è stato finalmente ristampato da Garzanti nel 2009 con un' *Introduzione* a firma di Nunzia Monanni nella quale la compagna di Scerbanenco racconta la straordinaria genesi letteraria dei pezzi poi apparsi in volume e l'ugualmente stupefacente rapidità con cui venivano scritti (“Mi piace ricordare come Giorgio scriveva quei brevissimi racconti. Erano nati nel 1963 come *Il quattromovelle* per una rivista. I quattro racconti dovevano stare tutti in una pagina e avevano un tema diverso ogni settimana: la guerra, gli innamorati, le grandi città di notte, avere sedici anni, vittoria!, i piccoli paesi, i sogni, le infermiere, a che servono i soldi?, la moglie in vacanza... Li scriveva in un'oretta dopo cena.” Cfr. Monanni, N., *Prefazione*, in Scerbanenco, G., *Il Centodelitti*, Garzanti 2009, pag. II). Siccome il progetto iniziale prevedeva che una pagina interna della rivista su cui comparvero per la prima volta ne ospitasse ben quattro ogni settimana, Scerbanenco era praticamente costretto a confezionare un racconto lungo con tre brevissimi di corredo. Ed è proprio questa azzardata scommessa editoriale ad averci regalato forse il meglio di quanto Scerbanenco abbia lasciato in materia di racconti: obbligato a condensare in una paginetta scarsa quanto materiale umano e narrativo era sufficiente per tenere in piedi un racconto spesso corredato anche da una mirabolante sorpresa finale, tocca vertici di efficacia che pochi altri autori italiani del '900 sono stati in grado di raggiungere in spazi narrativi tanto angusti. Sul “metodo di lavoro” di Scerbanenco e sulla sua facilità di scrittura, si veda quanto racconta il giallista Renato

all'universo e alle atmosfere antropologiche della tetralogia⁸ che lo ha convertito in un maestro indiscusso per le successive generazioni di giallisti di casa nostra.

2. Scerbanenco e la "rivoluzione copernicana" del giallo all'italiana.

La serie di Duca Lamberti viene inaugurata nel 1966, data particolarmente significativa non solo nella parabola produttiva di Scerbanenco, ma anche per l'intera letteratura poliziesca italiana⁹: nell'arco di pochi mesi Garzanti aveva infatti pubblicato *Venere privata* e *Traditori di tutti*, ovvero i primi due capitoli di quella che nelle intenzioni dell'autore avrebbe di certo dovuto diventare una saga composta da un non precisabile numero di avventure seriali¹⁰ e che sarebbe stata destinata a rivoluzionare in maniera radicale il mondo del giallo italiano, offrendo agli scrittori delle generazioni successive gli strumenti per liberarsi dalle pastoie dei gialli-scimmiettatura della produzione anglosassone che avevano caratterizzato il ventennio compreso tra la fine della guerra e il 1966¹¹ e dare nuovamente vita a ro-

Olivieri in Olivieri R., *Scerbanenco con amore e fantasia*, "Corriere della Sera", 8 settembre 1997, p. 29.

⁷ A sostenerlo sono studiosi di diverse generazioni ed estrazione, nonché giallisti dei giorni nostri. Si vedano, tra gli altri, Del Buono, O., *Il rosa, il giallo e il nero*, prefazione a *Milano calibro 9*, Garzanti, Milano 1969, p. 12; Crovi, R., *Il consumo del thrilling*, in *Buon sangue italiano. Delitti e detectives del thrilling nostrano*, Rusconi, Milano 1977, pp. 279-286; Guagnini, E., *Scerbanenco, il giallo e la storia del giallo italiano*, in *Delitti di carta*, 1, 1997, p.67.

⁸ Si tratta di *Venere Privata* (Garzanti, Milano 1966), *Traditori di tutti* (Garzanti, Milano 1966), *I ragazzi del massacro* (Garzanti, Milano 1968) e *I milanesi ammazzano al sabato* (Garzanti, Milano 1969), tutti con la figura di Duca Lamberti come protagonista.

⁹ Cfr. Carloni, M., *L'artigianato letterario di Scerbanenco*, "Il Belpaese", I, 1984, pp. 259-268.

¹⁰ Cfr. i due fascicoli della rivista "La Lettura" usciti tra febbraio e marzo del 1980 e contenenti la trama del V e del VI capitolo delle avventure di Duca Lamberti; ma anche Orsi, G., *op. cit.*, pp. 17-39, nel quale viene proposto anche il primo capitolo della VI avventura.

¹¹ Si tratta dei famigerati giallo-spaghetti, ovvero polizieschi scritti da autori italiani (alcuni anche di una certa levatura quali Franco Enna e Guglielmo Giannini) che, celandosi dietro pseudonimi americani, "scrivono avventure ambientate quasi esclusivamente negli Stati Uniti facendo propri i modelli meno prestigiosi del 'giallo all'americana'" (cfr. Carloni, M., *Storia e geografia di un genere letterario: il romanzo poliziesco italiano contemporaneo (1966-1984)*, "Critica letteraria", XIII, I, 46/1985, pp.170-171; *idem*, *L'ostracismo e l'esilio in patria (1945-1966)*, in *Indagine sul giallo italiano*, Porziuncola, Assisi 1984, pp. 7-11).

manzi polizieschi autoctoni¹². Soprattutto dopo che il ventennio appena trascorso sembrava aver di fatto dimenticato la grande lezione del poliziesco degli anni '30 (che sarà oggetto della presente tesi in relazione agli esordi di Scerbanenco in tale ambito letterario) e gli affannosi sforzi fatti da parte dei principali autori di quella fortunata stagione per imporre anche in Italia un modello di romanzo poliziesco che si potesse dire svincolato dalle ipoteche dei modelli di importazione e riuscisse a caratterizzarsi per una sua fisionomia immediatamente riconoscibile. Per il pubblico dei lettori dell'epoca ma anche per la critica si tratta di una vera e propria "rivoluzione copernicana" in termini di rappresentazione della realtà: fin dalle prime battute del romanzo che apre la serie, è chiaro anche al lettore meno smaliziato che ci troviamo ad anni luce di distanza dalle rappresentazioni stucchevoli di scenari sociali e ambientali del tutto estranei a quelli del paese "reale" ma purtroppo tipici dei molti gialli-spaghetti pubblicati anche da editori di prestigio quali Mondadori e Garzanti nei vent'anni precedenti. Con *Venere privata* irrompe tra le pagine del poliziesco la cruda realtà che fa da contorno quotidiano alla vita "vera" di tutti i giorni, trascinandosi dietro le contraddizioni e gli squilibri ingenerati dalle trasformazioni economiche e sociali fin troppo repentine che il paese aveva conosciuto proprio negli anni del boom economico passando in poco tempo da una lunga storia di arretratezza rurale alla veloce e feroce disumanizzazione di tanti singoli spaesati di fronte al cinismo e alle dure leggi della civiltà dei consumi. La novità dei quattro gialli che Scerbanenco pubblica negli ultimi e intensissimi tre anni di vita provoca un terremoto letterario tale da far parlare di

¹² Sull'*italianità* e sulla natura *ruspante* del personaggio di Duca Lamberti, si vedano Carloni, M., *L'artigianato letterario di Scerbanenco*, "Il Belpaese", *op. cit.*, pp. 259-268; Carloni, M., *Storia e geografia di un genere letterario: il romanzo poliziesco italiano contemporaneo (1966-1984)*, "Critica letteraria", XIII, I, 46/1985, pp.172-173; Rambelli, L., *Scerbanenco e la società industriale*, in *Storia del "giallo" italiano*, Garzanti, Milano 1979, pp. 200-202; Canova, G., *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, ne *Il successo letterario*, Unicopli, Milano 1985, pp.159-160; Bini, B., *Scerbanenco: dal giallo al nero*, ne *Il poliziesco*, *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Vol. III, *L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989, p. 1021; Besana, R., *Dimensioni parallele: la Milano di Scerbanenco e Olivieri*, in Giuffrida, S.-Mazzoni, R., *Giallo: poliziesco, thriller e detective story*, Leonardo, Milano 1999, p. 30; Oliva, C. *Italiani brava gente*, in *Storia sociale del giallo*, Todaro, Lugano 2003, pp. 180-182.

una storia del giallo italiano divisa in due tronconi nettamente distinti e in parte incompatibili l'uno con l'altro: da una parte tutto ciò che sta a monte di *Venere privata* e degli altri tre polizieschi scritti da Scerbanenco tra il 1966 e il 1969 ma anche delle due summenzionate raccolte di racconti "neri" usciti alla fine del 1969, e dall'altra tutto ciò che è venuto dopo quel magico triennio in cui il meglio di una lunga tradizione d'importazione (*la detective story* di provenienza più che altro anglosassone) si va a innestare in un impianto narrativo moderno e innovativo che riesce a coniugarli al meglio con l'urgenza di raccontare una società in forte fermento.

La società che Scerbanenco racconta è l'Italia di metà anni '60 con Milano presa come cartina di tornasole e sintesi compiuta di tutte le repentine trasformazioni che il paese aveva subito: passata in maniera fin troppo rapida da una fisionomia quasi esclusivamente agricola a una vocazione marcatamente industriale, senza però che il tessuto sociale fosse pronto ad assorbire tale trasformazione, l'Italia del boom aveva così dovuto fronteggiare effetti devastanti che poi sarebbero in parte sfociati nei disagi della primavera del '68 e in parte nell'affiorare un po' dovunque di sacche di insoddisfazione e repressione. Un passaggio questo che non poteva non comportare pericolose conseguenze a livello sociale destinate, a loro volta, a imporre sui palcoscenici della vita quotidiana delle grandi metropoli l'inevitabile fiorire di una criminalità nuova: e cioè una nuova tipologia di delinquenti, incarogniti e feroci quanto bastava per essere l'espressione prima del malessere sociale, ma capaci anche di spazzare via in un attimo quel gangsterismo vagamente signorile e romantico che era l'universo delle varie "male" diffuso un po' ovunque nei grandi centri urbani del Nord. Il fatto che Scerbanenco scelga proprio Milano come palcoscenico privilegiato tanto delle vicende infernali del ciclo di Duca Lamberti quanto di quelle non meno feroci e digrignate delle sue due più celebri raccolte di racconti non dipende solo dal fatto che la metropoli meneghina era diventata da anni la città di elezione dello scrittore italo-ucraino: Scerbanenco scelse Milano perché era un simbolo inequivocabile della nuova realtà socio-criminale impostasi nel giro di pochi anni a livello nazionale e che nel

capoluogo lombardo - complici le dimensioni stesse della città, la sua vocazione di centro economico e produttivo del paese e il potere di attrazione tentacolare che era in grado di esercitare in quegli anni su chiunque provenisse dalla provincia e fosse a caccia del miracolo a portata di mano – aveva trovato l'*humus* ideale per radicarsi e proliferare. Una Milano livida e feroce che fa da incubatrice privilegiata di figure esemplari di questa neonata galassia della criminalità che Scerbanenco trascina di peso dalle pagine della cronaca nera dei quotidiani dell'epoca a quelle delle sue trasfigurazioni letterarie, facendole spesso assurgere a icone paradigmatiche dei volti del Male in quell'Italia alle prese con i primi singhiozzi sociali del post-boom economico di inizio anni '60. Si tratta di un vero e proprio *bi-gnami* sanguinolento nel quale è riassunta praticamente ogni forma di inclinazione delinquenziale che non conosce barriere sociali, differenze anagrafiche e disparità di classe. L'elenco - veramente completo nella sua volontà di essere onnicomprensivo - sintetizza in modo esaustivo i nuovi squilibri sociali che iniziavano a imporsi all'attenzione degli osservatori¹³ e dei sociologi in quel preludio di guasti da società dei consumi allo stato avanzato. I criminali e le loro imprese sono presentati nell'infinita varietà dei loro possibili ruoli ed è più facile individuare quel poco che forse manca all'appello piuttosto che elencare la lista infinita di variazioni sul tema che Scerbanenco riesce a mettere insieme creando così un modello di romanzo poliziesco moderno, aggressivo, cinico ed essenziale con cui tutti gli scrittori delle due generazioni future saranno costretti a fare i conti nel momento in cui si accingeranno a fornire una propria rappresentazione dell'Italia criminale degli anni a venire.

¹³ Recensendo *Italia nera* di Franco Di Bella uscito nel 1960 e relativo alle varie forme della delinquenza degli anni compresi tra la fine del dopoguerra e appunto il 1960, Dino Buzzati osservava che la diffusione e la varietà di forme del crimine facevano assurgere il Bel Paese a palcoscenico ideale per ambientarvi storie gialle (cfr. Buzzati, D., *Come sfondo di storie gialle l'Italia non è da disprezzare*, in "Corriere della Sera", 25 ottobre 1960).

3. Prima della rivoluzione

Questo ruolo di Scerbanenco visto come liberatore della letteratura di genere (il *giallo* che trascolora nel *noir*) dalle servitù di passaggio del passato e di apripista verso un futuro di indipendenza narrativa possibile è ormai un dato di fatto consolidato sia presso la critica che presso il pubblico¹⁴, e sono moltissimi gli indagatori del crimine che, nati da penne di autori attivi con successo a partire dai primi anni '80¹⁵, devono parecchio del proprio DNA letterario a Duca Lamberti, primo vero esempio di tutta la storia del poliziesco italiano di detective capace di sintetizzare in se stesso l'ansia di giustizia che nasce dall'indignazione del poliziotto desideroso di vendicarsi della società per i torti che essa stessa ha creato con quella carica di dolente umanità che è il tratto caratteristico dei più affascinanti esempi di investigatori privati americani e che fino ad allora nessun autore di casa nostra era mai stato in grado di trasferire in un personaggio integralmente e intimamente italiano senza degenerare nel ridicolo.

Se questa consacrazione ufficiale di Scerbanenco a *guru* del moderno poliziesco italiano è un dato consolidato che fa ormai parte di ogni rievocazione della storia del giallo nostrano, non è un azzardo affermare che raramente ci si è domandati che cosa stia dietro a questa improvvisa rivoluzione copernicana capace di rinnovarne il panorama uggioso e monotono con l'invenzione di un personaggio diverso da tutti gli altri e di storie che

¹⁴ Cfr. Canova, G., *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, ne *Il successo letterario*, Unicopli, Milano 1985, pp.147-150 e 162-163; Carloni, M., *Storia e geografia di un genere letterario: il romanzo poliziesco italiano contemporaneo (1966-1984)*, "Critica letteraria", XIII, I, 46/1985, pp.172-173 e 182-183; Misano G., *Quasi un teorema per il giallo italiano. Alcune ipotesi propedeutiche, una tesi sociopolitica (amarognola) e una dimostrazione bifida, tratta da alcuni scritti di Giorgio Scerbanenco*, in *Il giallo degli anni Trenta*, LINT, Trieste 1988, pp.250-251; Bini B., *Scerbanenco: dal giallo al nero*, ne *Il poliziesco, Letteratura italiana. Storia e geografia*, Vol. III, *L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989 pp. 1019-1020; Guagnini, E., *Scerbanenco, il giallo e la storia del giallo italiano*, in "Delitti di carta", 1, 1997, pp. 66-67; Pischedda B., *Maturità del poliziesco classico*, in *Tirature'07*, Il Saggiatore, Milano 2007, pp.12, La Porta F., *Il noir oltre il noir. Come rappresentare la post-realtà*, in *Roma Noir 2008, atti del convegno «Hannibal the cannibal c'est moi?» realismo e finzione nel romanzo noir italiano*, tenutosi a Roma La Sapienza il 13 febbraio 2008, Robin, Roma 2008, pp. 54-56; Oliva C., *Un eroe consapevole*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 147-158;

¹⁵ Cfr. Lucarelli C., *Giorgio Scerbanenco*, "Pulp" 21, settembre/ottobre 1999, pp.60-63; idem, *Presentazione a Scerbanenco G., Racconti neri*, Garzanti, Milano 2005, pp. 5-7.

puzzassero finalmente di vita vera dopo tanta letteratura plastificata straripante di adattamenti passivi e scodinzolanti di quelli che erano già brutti modelli americani di partenza. Come se lo Scerbanenco del 1966 avesse estratto dal cappello fortunato del suo chiassoso laboratorio di macchina per scrivere storie un coniglio prodigioso capace di regalargli su un piatto d'argento la ricetta per il poliziesco perfetto.

Quando Scerbanenco fa gridare al miracolo il mondo dell'editoria servendo a un pubblico di lettori impreparati all'evento l'universo degradato della Milano di fine anni '60 percorso con rabbia, disgusto e costante sete di vendetta sociale del suo medico radiato dall'ordine che si improvvisa questurino per assecondare quella sete inestinguibile, è uno scrittore più che affermato che per oltre trent'anni - quando era cioè giovanissimo - non ha mai smesso di alimentare l'editoria italiana di prodotti di ogni sorta, sfornando una massa impressionante di romanzi, racconti e prose di vario tipo senza mostrare mai di essere in imbarazzo in alcuno dei molteplici generi letterari praticati col vizio incredibile di riuscire a privilegiare la qualità pur dovendosi sempre assoggettare quasi per un dovere morale alla tirannide della quantità.

L'approdo di Scerbanenco all'equilibrio perfetto delle storie della serie di Duca Lamberti non è un evento casuale verificatosi per una serie di fauste concomitanze storiche e letterarie (ovvero l'essere stato egli il primo a capire che la società italiana dell'immediato post-boom economico dei primi anni '60 era cambiata in maniera imprevedibilmente repentina e che le nuove forme di criminalità che iniziavano a piagare il paese meritavano di avere una loro visibilità nel solo genere letterario che le potesse ospitare trasformandole in vero "ambiente"). Se Scerbanenco avesse avuto soltanto il merito di questa brillante intuizione di sociologia amatoriale, senza poter contare su un adeguato magistero creativo durato anni, non avrebbe mai avuto la possibilità concreta di convertire la lucida visionarietà di quell'intuizione in un prodotto di letteratura di consumo di alto profilo.

Lo scopo che questa ricerca si prefissa è appunto quello di proporre un viaggio di archeologia letteraria alle radici di un'ossessione. Ovvero esami-

nare le fasi più remote (e in parte confuse, oltre che ancora non adeguatamente studiate) della produzione scerbanenchiana per andare alla ricerca di quelle pagine nelle quali lo scrittore italo-ucraino dimostra sin dagli anni più imberbi di subire fortissima la fascinazione della dimensione poliziesca, cercando così di dimostrare come l'esplosione di fine anni '60 non sia affatto la ciambella uscita col buco perfetto dal forno dell'improvvisazione, quanto piuttosto l'inevitabile approdo di un lungo viaggio dentro le ossessioni del crimine trasferito sulla pagina.

Se negli ultimi vent'anni ci si è comunque preoccupati di analizzare l'altro ciclo poliziesco prodotto da Scerbanenco un quarto di secolo prima di quello celebratissimo con Duca Lamberti come protagonista, anche questo tipo di esercizio critico è stato fatto - nella maggior parte dei casi¹⁶ -

¹⁶ Anche se non in tutti i contributi citati qui di seguito l'approccio è sempre così sbilanciato, va detto che nella maggior parte di essi la figura di Arthur Jelling non viene messa a confronto in maniera adeguata coi colleghi che popolano le pagine dei molti polizieschi editi in Italia nel decennio 1930-1940 e che i cinque romanzi che costituiscono il ciclo non vengono letti soltanto come documento assoluto di un'epoca, ma sempre con l'occhio morbosamente rivolto ai capolavori di fine anni '60. Si vedano Tropea M., *Presentazione*, in Scerbanenco, *Sei giorni di preavviso*, Gialli Italiani Mondadori 4, 26 giugno 1977, pp.5-6; Carloni M., *L'artigianato letterario di Scerbanenco*, "Il Bel Paese", ottobre 1984, pp.253-272; idem., *Arthur Jelling archivist*, "Febbre Gialla", II, 4, giugno 1988, pp.5-7; Misano G., *Quasi un teorema per il giallo italiano. Alcune ipotesi propedeutiche, una tesi sociopolitica (amarognola) e una dimostrazione bifida, tratta da alcuni scritti di G. Scerbanenco*, in: *Il Giallo degli Anni Trenta*, Lint, Trieste 1988, pp.239-251; Del Buono, O., *L'altro giallo di Scerbanenco*, in Scerbanenco G., *Cinque casi per l'investigatore Jelling*, Frassinelli, Como 1995, pp. VII-IX; Guagnini E. *Scerbanenco, il giallo e la storia del giallo italiano*, "Delitti di Carta", I, 1, ottobre 1997, pp.64-67; Crovi L., *Giorgio Scerbanenco*, in *Tutti i colori del giallo*, Marsilio, Venezia 2002, pp.85-100; Oliva C., *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro Editore, Impronte, febbraio 2003, pp.179-182; Sangiorgi M., *Rileggere Scerbanenco*, "Delitti di Carta", VIII, 5, novembre 2005, pp.66-89; Pirani R., *1940: Scerbanenco e il Giallo in Italia*, in Scerbanenco, Scerbanenco G., *Sei giorni di preavviso*, Palermo, Sellerio, 2008, pp.263-276; *Idem, 1941: Scerbanenco e il Giallo in Italia*, in Scerbanenco, Scerbanenco G., *La bambola cieca*, Sellerio, Palermo 2008, pp.271-280; Pirani R., *Scerbanenco e la fine del Giallo Mondadori*, in Scerbanenco G., *Nessuno è colpevole*, Sellerio, Palermo 2009, pp.233-243; Giudicetti G.P., *I polizieschi di Scerbanenco degli anni Quaranta e il poliziesco italiano di oggi, L'ora d'oro di Felice Menghini*, L'Orca d'Oro, Poschiavo 2009, pp.145-170; Lagazzi P., *Scerbanenco: la guerra nel cuore*, *ibidem*, pp.171-189; Dunnett J., *"Il mestiere di uomo": meditazioni, delitti e buone maniere nel primo Scerbanenco*, *ibidem*, pp.159-170; Pirani R., *1942: Scerbanenco e il Giallo in Italia*, in: Scerbanenco, Scerbanenco G., *L'antro dei filosofi*, Sellerio, Palermo 2010, pp.251-259; Carloni M., *Prodromi di una carriera inimitabile: il Ciclo di Arthur Jelling*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 51-66; Pirani R., *Il primo Scerbanenco (1932-1943)*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 23-40; Scerbanenco C., *Un altro Jelling*, in Scerbanenco, *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico*,

proponendo un approccio comparativo per andare alla ricerca nel personaggio di Arthur Jelling di quelle manifestazioni caratteriali e di quegli atteggiamenti nei confronti della professione esercitata che possono far pensare ai due investigatori come a personaggi legati da un vincolo di parentela che ne condiziona inevitabilmente gli sviluppi. E lo stesso dicasi delle vicende narrate nei cinque romanzi del *Ciclo di Jelling*, spesso stroncate con eccessiva leggerezza da critici e recensori perché messe impietosamente a confronto con quelle di cui è invece protagonista Duca Lamberti, dimenticandosi non solo che tra le due produzioni seriali intercorre un quarto di secolo, lasso di tempo enorme durante il quale Scerbanenco ha modo di maturare una diversa consapevolezza dei propri mezzi espressivi, ma anche che i contesti storico-culturali nei quali le due saghe vedono la luce sono troppo diversi sotto ogni aspetto per poter permettere un confronto che non deragli nella fantacritica.

È quindi nostra intenzione svincolarci da questo tipo di pregiudizi, cercando invece di contestualizzare le prime prove di Scerbanenco nell'ambito del genere poliziesco all'interno della cornice storica e culturale nella quale esse trovano le condizioni per manifestarsi, sforzandoci di "leggerle" non tanto come anticipazioni più o meno messianiche della futura esplosione di fine anni '60, quanto piuttosto come testimonianze dell'attrazione antica per un genere cui in seguito avrebbe regalato prove così decisive da modificarne *in toto* i canoni espressivi e, allo stesso tempo, come riflesso letterario della partecipazione attiva da parte di Giorgio Scerbanenco alla grande stagione del giallo italiano degli anni '30.

Nell'ottica di questo approccio non comparativistico e teso a valutare le prime prove di Scerbanenco autore di romanzi polizieschi limitandosi a leggerle al contesto in cui vengono pubblicate, si è creduto quindi opportuno dedicare un adeguato spazio alla ricostruzione del difficile e ambiguo rapporto intercorso tra la censura del regime fascista e il neonato giallo italiano, destinati a entrare in rotta di collisione per motivi di natura più ideolo-

Sellerio, Palermo 2011, pp.9-23; Pirani R., *Dramma e parodia: Il cane che parla*, in Scerbanenco G., *Il cane che parla*, Sellerio, Palermo 2011, pp. 208-216;

gica e politica che letteraria. Quel giallo italiano che, pur muovendo all'epoca ancora i primi e timidi passi sulle orme di consolidatissimi modelli angloamericani e francesi, nell'arco di un decennio era riuscito a metabolizzare e metamorfizzare al meglio quegli stessi modelli stranieri di importazione introdotti in Italia a partire dal 1929 da Mondadori con la collana de "I Libri Gialli", arrivando proprio per questa realizzata opera di costruttiva digestione letteraria a entrare in rotta di collisione con la miopia del regime mussoliniano. Un regime che era letteralmente ossessionato dalla preoccupazione che il romanzo giallo potesse diffondere in Italia pericolose tendenze esterofile verso quelle democrazie anglosassoni che della *detection novel* erano le patrie ufficiali, ma anche che la popolarità in costante aumento con gli anni della letteratura gialla potesse avere effetti nefasti sulle menti dei più giovani e indurre la gente comune a pensare che l'Italia non fosse quel paradiso in terra depurato dalla presenza del crimine che la propaganda di regime si sforzava in ogni modo di spacciare.

Considerando quindi l'elevato numero di autori di vaglio che si dedicano al giallo negli anni immediatamente precedenti alla prima avventura di poliziesco seriale tentata da Scerbanenco, e non tralasciando il dettaglio quanto mai rilevante della presenza nei suoi cinque romanzi in qualità di protagonista di un investigatore dal carattere molto marcato e approfondito, è parso poi ugualmente opportuno analizzare quali fossero le tipologie di indagatori del crimine di carta (ma solo quelli creati da autori italiani) cui Scerbanenco avrebbe potuto ispirarsi nel momento in cui decise di intraprendere la strada di un ciclo di romanzi polizieschi.

La nostra ricerca avrebbe infine voluto affrontare un punto nodale della produzione di Scerbanenco nell'ultima parte del ventennio fascista (ovvero proprio gli anni in cui i cinque romanzi dedicati all'archivista Jelling vengono pubblicati tutti da Mondadori in diverse sue collane riservate alla produzione gialla) sul quale nessuno studioso aveva rivolto fino a oggi la propria attenzione. E cioè stabilire con la chiarezza che soltanto le fonti documentarie possono garantire se la decisione di affrontare un'avventura non irrilevante quale avrebbe potuto essere la scrittura di una serie di ro-

manzi polizieschi incentrati intorno alla figura di un burocrate che, suo malgrado, si trasforma in investigatore in una Boston fasulla di metà anni '30 fosse stata un'iniziativa autonoma di Scerbanenco (attirato dalla visibilità che il giallo sembrava garantire in quegli anni agli scrittori italiani oppure - com'è nostra convinzione - trascinato da un'attrazione quasi morbosa per un genere che di lì a pochi anni lo avrebbe convertito in una specie di guru del genere), o se a spingerlo a impegnarsi in un'impresa di quelle dimensioni fosse stato invece Mondadori stesso. Il quale, avendo già Scerbanenco a libro paga come capo redattore di alcune testate di intrattenimento femminile e dovendo trovare sempre nuova legna da ardere nei camini delle sue molte collane gialle (sulle quali, nella seconda parte degli anni '30, avevano iniziato ad abbattersi una serie di sempre più restrittive disposizioni da parte del Ministero della Cultura Popolare fascista circa la riduzione della presenza di autori stranieri e il conseguente incremento di quella italiana di qualità), avrebbe di certo potuto richiedere a un autore prolifico e veloce nella scrittura quale Scerbanenco era riconosciuto già da tutti all'epoca un contributo attivo a incrementare il coefficiente di presenze italiane all'interno di quelle stesse collane poliziesche. Questo tipo di lavoro avrebbe potuto essere condotto con adeguato rigore se l'inimmaginabile diffidenza con cui Alberto Scerbanenko e Cecilia Scerbanenco¹⁷, figli rispettivamente della prima moglie Teresa Bandini e della compagna Nunzia Monanni con la quale lo scrittore visse dai primi anni '60 alla morte,

¹⁷ Per notizie sugli archivi di Giorgio Scerbanenco e la loro gestione da parte dei figli Cecilia e Alberto, si vedano Scerbanenco C., *Ristrutturazione in casa Scerbanenco*, "Delitti di carta", 1, 1997, pp. 75-77; Idem, "Ma che colpa abbiamo noi...", in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 7-11; Scerbanenko A., *Giorgio Scerbanenco: le passioni negli anni '50*, ibidem pp. 13-21; Scerbanenco C., *Un altro Jelling*, op. cit., pp.9-23. Se Alberto Scerbanenko non si è mai imbarcato in alcuna avventura editoriale legata a inediti paterni trovati nell'immenso maremagno di documenti rimasti in suo possesso dopo il 1969, lo stesso non si può dire della sorella Cecilia la quale, traduttrice ed editor free lance in proprio, ha negli ultimi anni sfornato per i tipi dell'editore Sellerio una serie di iniziative centellinando la pubblicazione di inediti del padre Giorgio e confermando così come la sua ritrosia nel consentire a studiosi di Scerbanenco l'accesso alla sua parte di archivio (quello relativo alle case di Milano e di Lignano Sabbiadoro) sia solo in parte legata a ragioni affettive.

non avessero impedito di accedere a uno scatolone in possesso del figlio Alberto nel quale sono conservate tutte le carte, i manoscritti e la corrispondenza editoriale relativi ai romanzi del ciclo di Jelling. Una diffidenza questa che, essendo un tratto caratteristico naturale di due persone intenzionate a custodire con un affettuoso senso di protezione tutto ciò che potrebbe avere a che fare con la sfera privata dell'ingombrante figura paterna e che rischierebbe inevitabilmente di non essere più tale se affidato alle mani di studiosi, si è ancora ulteriormente acuita a seguito di un contratto che i due eredi hanno firmato nel 2010 con l'editore Garzanti per la redazione di una biografia paterna a quattro mani.

Se questo tassello mancante rischia di rendere in parte monca la nostra ricerca, a titolo di parziale consolazione si potrebbe però immaginare la delusione che forse si proverebbe nello scoprire che la prima e importante avventura di Scerbanenco nell'universo della letteratura poliziesca non sia stata il prodotto di una vera vocazione destinata a convertire in capolavori le prime incerte prove degli anni '30, ma sia stata invece una quanto mai impoetica imposizione aziendale dall'alto, subita in maniera passiva dall'autore nella sua figura di dipendente.

Capitolo 2: Archeologia di un'ossessione

1. Gli esordi su “La Rivista di Lecco”

Gennaio del 1933 è una data in qualche modo epocale nella storia della creatività di Giorgio Scerbanenco: dopo aver letteralmente tempestato, per almeno quattro anni, riviste e giornali di Milano e di mezza Lombardia con invii a pioggia di propri racconti senza che nessuno li prenda mai in considerazione, la non troppo nota e oggi di ardua reperibilità “Rivista di Lecco”¹⁸ gli pubblica quello che è ormai considerato il suo effettivo esordio narrativo¹⁹. Il racconto – un breve ma intenso spaccato autobiografico su cui torneremo più avanti - si intitola *Notte ultima* e appare sul primo numero della rivista all'epoca già arrivata al suo decimo anno di vita. La redazione dimostra di apprezzare il pezzo: tra gennaio e novembre appariranno infatti un altro racconto, un dialogo e addirittura un'ambiziosa commedia politica pubblicata in due parti nei numeri di maggio e giugno della stessa testata²⁰. Per Scerbanenco si tratta di un vero e inatteso trionfo. E non solo per il fatto di essere un giovane animato da sincere ambizioni let-

¹⁸ Fino a metà degli anni '90 si ignorava l'esistenza di questi tre racconti. Fu soltanto allora che Cecilia Scerbanenco, nata dall'unione del padre con Nunzia Monanni, venne contattata da una studentessa di Trieste la quale, lavorando a una tesi di laurea su Giorgio Scerbanenco, si era imbattuta del tutto casualmente in due racconti e un dialogo apparsi nel 1933 sulla testata lecchese, e gliene inviò copia. La vicenda è stata ricostruita da Roberto Pirani in Pirani R., *Alla ricerca di un continente perduto: Giorgio Scerbanenco dal 1933 al 1965*, “Delitti di carta”, 2-3, 1998, pp. 106-111.

¹⁹ Il vero e proprio esordio assoluto di Scerbanenco avviene in realtà al di fuori dell'ambito narrativo: il 15 novembre del 1932 appare infatti sulla rivista varesina “Il Perseo” il primo di tre articoli dedicati all'arte russa e intitolati *Indagine sull'arte russa contemporanea* (cfr. “Il Perseo”, III, 21, 15 novembre, pp. 3-4; *ibidem*, III, 23/24, 15 dicembre 1932, p. 3; *ibidem*, IV, 2, 1 febbraio 1933, pp. 3-4). Forse favorito dall'occhio di riguardo che il regime fascista dimostra di avere per quegli intellettuali russi esuli dalla rivoluzione bolscevica, Scerbanenco – figlio non a caso di un intellettuale ucraino fucilato dai rivoluzionari per il suo passato di integrazione nei ranghi dell'intelligenza zarista – beneficia di questo corridoio preferenziale e ha la possibilità di inventarsi di sana pianta un pur plausibile ritratto delle più compiute forme dell'arte russa contemporanea, senza per altro mai fare riferimento al nome di un solo artista e limitandosi a rifriggere con classe e con astuzia quanto era stato in grado di leggere sull'argomento. Un virtuosismo questo capace di mostrare già all'epoca una delle qualità che poi diventeranno un vero punto di forza di Scerbanenco, e cioè la sua capacità di scrivere praticamente di qualunque cosa pur non essendone un esperto.

²⁰ Si veda “La Rivista di Lecco”, *Notte ultima* (X, 1, gennaio 1933, pp. 9-10); *Il destino di Eva bollente* (X, 3, marzo 1933, pp. 13-21; *Parole per la strada*, (X, 11, novembre 1933, pp. 15-16 e *I transfuga*, (X, 5/6, maggio/giugno 1933, pp.5-12).

terarie e dalla convinzione, più che fondata, di avere del talento da vendere nel campo. La pubblicazione dei tre racconti e della commedia sono una minima compensazione ai cinque difficilissimi anni che la strana coppia costituita dall'energica e volitiva madre romana e dallo spilungone mezzo italiano e mezzo ucraino hanno trascorso dal momento in cui si sono trasferiti dalla capitale a Milano in cerca di fortuna²¹. Partiti da Roma non solo per le intervenute difficoltà economiche dell'azienda del nonno paterno ma anche sulla scorta di un'idea un po' sballata della madre (la quale pensava che Milano potesse offrire maggiori opportunità lavorative tanto a lei, aspirante scrittrice intenta a lavorare a un mai concluso romanzo autobiografico sulla propria grandiosa storia d'amore col padre, quanto al figlio, ugualmente portato per la scrittura), i due si scontrano ben presto con la durissima realtà milanese fatta di costanti privazioni, mancanza del sostegno cui erano abituati nella chiassosa ma accogliente famiglia romana da cui la donna proviene, difficoltà di ambientamento, e un lento ma inesorabile scivolamento nella più nera delle miserie²². Sono gli anni in cui il sedicenne Scerbanenco trova i primi lavori occasionali necessari per so-

²¹ L'editore Garzanti ha siglato nel 2010 un contratto con Cecilia Scerbanenco e Alberto Scerbanenco (il quale ha mantenuto la "k" originaria nel cognome), i due figli dello scrittore nonché gelosissimi custodi dell'immensa mole di documenti e manoscritti lasciati dal genitore dietro di sé, per la stesura di una biografia del padre. Stando a quanto trapelato da una serie di conversazioni private avute con i due eredi dello scrittore, è emerso che il lavoro verrà suddiviso nella seguente maniera: Alberto Scerbanenco tratterà il periodo compreso tra il 1930 e il 1949, mentre Cecilia Scerbanenco ricostruirà la parte compresa tra il 1950 e la morte del padre nel 1969. In attesa che quest'opera di decisiva importanza per chiunque si accosti allo studio della produzione e della figura di Giorgio Scerbanenco sia completata e venga data alle stampe, le fonti più importanti per reperire informazioni relative alla vita dello scrittore continuano a essere le seguenti: Scerbanenco G., *Viaggio in una vita*, "Novella", XXXIX, 27-34, 6 luglio – 24 agosto 1958 [in 8 puntate]; i frammenti di narrativa autobiografica *Una storia romana*, *Lo zio cacciatore*, *Un mal di testa*, *Rossella primo amore*, *I telegrammi di mia madre*, *I poveri*. Scoperta in *Corso Venezia*, *Fettucine e Italia al buio*, *Le scarpe e la mamma*, tutti apparsi nel corso del 1966 su "Annabella" e poi confluiti in Scerbanenco G., *Il falcone maltese e altri racconti inediti*, Frassinelli, Milano 1998; *Io, Vladimiro Scerbanenco*, in Scerbanenco G., *Venere privata*, Milano, Garzanti 1990³. Tutte le precedenti fonti dirette riconducibili a Scerbanenco stesso sono poi state assemblate in un'unica narrazione continua dalla compagna di Scerbanenco (cfr. Monanni N., *Giorgio Scerbanenco: una cronologia*, *Appendice* in Scerbanenco G., *Non rimanere soli*, Milano, Garzanti 2003⁴ pp.229-316).

²² La denutrizione arrivò a un tale livello da spingere i sanitari a consigliare il ricovero del ragazzo in sanatorio a Cuasso al Monte (vedi qui di seguito nel capitolo, ma anche Del Buono O., *Tolsi la K da Scerbanenco*, prefazione a Scerbanenco G., *La vita in una pagina*, Mondadori, Milano 1989, pp. 5-12.

pravvivere e per tirare avanti (tornitore imbranato alla Borletti, poi sbeffeggiato milite notturno alla Croce Rossa, quindi contabile pasticciere in una grossa ditta e infine redattore – questa volta finalmente apprezzato - alla Rizzoli a seguito dell'interessamento di Zavattini) che alterna a notti di leopardiana estenuazione sui libri in luoghi raramente deputati alla lettura e allo studio. Ma sono anche anni in cui il dolore e la malattia lasciano tracce indelebili nel corpo e nella mente del ragazzo: sfibrato per la vita di stenti, nell'estate del 1929 viene internato per sei mesi nel sanatorio di Cuasso al Monte²³, sulle Prealpi sopra Varese a pochi chilometri dalle rive svizzere del lago di Lugano, mentre la madre, non ancora quarantenne, muore a seguito di un tumore fulminante che se la porta via nel giro di poche settimane. Se tutto questo non bastasse, dopo aver avuto l'illusione di trovare nell'affetto di una corista della Scala²⁴ di qualche anno più anziana di lui il lasciapassare per cominciare da capo con una nuova vita, nel 1932 Scerbanenco deve presto metabolizzare il trauma di una figlia morta a soli sei mesi di vita a seguito di una banale infezione intestinale.

Non deve quindi stupire se i pezzi pubblicati su “La Rivista di Lecco” a partire dal gennaio dell'anno successivo piombino nella sua esistenza come una forma di primo anche se in parte tardivo risarcimento psicologico al termine di una catena tanto dolorosa di eventi luttuosi ed esperienze devastanti il cui susseguirsi serrato avrebbe potuto fiaccare lo spirito anche al più indomito dei combattenti. Se il presente lavoro non ha alcun interes-

²³ Ricche informazioni sulla storia dell'area in cui sorge la struttura ospedaliera di Cuasso al Monte e sull'Istituto Climatico inaugurato nel 1918 e creato appositamente per curare i molti reduci della I Guerra Mondiale affetti da tubercolosi polmonare si vedano in Buzzi G., *Il Santo Deserto sopra Cuasso: il profumo del Carmelo*, Casa Nostra, Varese 1992, e Vaccaro L. - Chiesi Giuseppe - Panzera Fabrizio, *Terre del Ticino. Diocesi di Lugano*, Editrice La Scuola, Brescia 2003; interessante soprattutto la notizia che conferma l'esistenza all'interno della struttura sanatoriale di una piccola stazione meteorologica sita sulla terrazza dell'edificio e direttamente menzionata da Scerbanenco nel suo racconto *Notte ultima* analizzato più avanti (“Come assistente dell'osservatorio meteorologico, me ne andai a vedere le stelle sul terrazzo del sanatorio” [...] Il termometro bagnato segnava 12 e quello asciutto 8; l'anemometro correva moderatamente. Tempo bello. Domani Via Orefici - Via Orefici angolo Via Torino - splendorà di sole. Gioia”).

²⁴ Teresa Bandini, prima moglie di Scerbanenco, sposata nel corso del 1930 e definita dalla figlia Cecilia “una donna fattiva, severa, moralista, intransigente” (cfr. Scerbanenco C., *op. cit.* p. 253).

se né motivo ad addentrarsi in un'analisi della commedia apparsa sulla testata lecchese a fine primavera del 1933, la ricchezza premonitrice dei due racconti e del dialogo giustificano appieno quella che sulle prime potrebbe sembrare soltanto un'immotivata divagazione dal tema centrale, ma che invece si proverà essere un giustificato *excursus* su importanti incunaboli della successiva stagione produttiva di Giorgio Scerbanenco.

Come già detto, il primo racconto apparso su "La Rivista di Lecco" è un breve testo di natura evidentemente autobiografica in cui l'autore rievoca l'ultima notte trascorsa in sanatorio a Cuasso al Monte, istituzione che non viene mai nominata in maniera esplicita ma cui si allude semplicemente col termine generico di *Sanatorio*. Il protagonista del breve testo è un paziente della struttura il quale, dopo avervi trascorso un periodo di degenza di sei mesi, descrive lo stato di irrefrenabile eccitazione in cui si trova al pensiero di poter tornare alla vita civile dopo il lungo periodo di internamento. In un primo tempo il giovane sembra felice di potersene finalmente tornare a Milano; ma poi, col passare delle ore della notte trascorsa in febbrile veglia, spera che un incidente o un imprevisto gli impediscano di partire.

Apparentemente ingenuo nella sua natura di calco passivo di un evento realmente vissuto, e appesantito da un linguaggio che in parte può dare l'impressione di pagare pegno a certo dannunzianesimo e rondismo imperanti all'epoca, il breve raccontino presenta però elementi tematici, schemi organizzativi del materiale narrativo e guizzi stilistici (più che altro immagini e descrizioni di atteggiamenti²⁵) che lasciano già intravedere talune ten-

²⁵ Se da una parte ci sono periodi quale quello d'apertura ("Nelle ore serali sembrava di essere ben chiusi in una bara oleosa e soffice, udendo soffocate preghiere claustrali") che denunciano in maniera chiara la dipendenza da innegabili modelli di prosa imperanti nell'Italia dell'epoca, va però evidenziato come Scerbanenco – pur se giovanissimo e alle prime armi - mostri di avere forza e coraggio per ribellarsi alla tirannide del dannunzianesimo dilagante disseminando qua e là il tessuto linguistico di espressioni assolutamente originali e inedite quali "mentre fuori il corridoio vegetava con la sua lampada azzurra", o ancora "Pinelli sorrideva tetramente fra i due baffi alla Charlot", o invenzioni quali "Mi misi l'abito 'cittadino' guardando dalla finestra la sagoma di un monte che si metteva un abito

denze tipiche dello Scerbanenco degli anni a venire; va poi segnalata un'ulteriore caratteristica nel pur breve spazio che il racconto lascia allo scrittore: in questo incunabolo creativo la città di Milano con la sua topografia riconoscibile ha già una sua centralità come paesaggio urbano fatto di vie con nomi precisi prima sognato e agognato e poi rigettato come "antipatico". Il giovane paziente che sta per lasciare la struttura sanatoriale pensa a strade immediatamente identificabili ("compresi che mi mancavano undici ore per rivedere via Orefici"; "Domani via Orefici – via Orefici angolo via Torino – splenderà di sole"; "fra dieci ore rivedrò via Borgo Spesso, i giardini, la via dove abita Mura, via... via... Spiga. È una bella via"; "quell'antipatica di via Orefici dove rischierei di finire sotto un autobus?"), una Milano autentica al punto tale da diventare odiosa nel momento in cui la sua immagine si concretizza agli occhi dell'io narrante ("Che tristezza Milano" ²⁶) come il destino inevitabile di un percorso di ritorno alla vita e cioè la partenza in autobus e la separazione dal molle ventre materno del sanatorio di Cuasso al Monte. Merita infine sottolineare un elemento relativo alla gestione della materia narrativa trattata, elemento questo che sarà poi una caratteristica costante della produzione narrativa breve dello Scerbanenco autore maturo di racconti successivamente inseriti in numerose raccolte curate dopo la sua morte²⁷. Già in questa acerba prova letteraria, anche se non ci troviamo nel territorio della narrativa "noir" o comunque *gialla* dove lo Scerbanenco della maturità abituerà a improvvisi cambi di scenari e a testacoda narrativi del tutto impronosticabili, il finale arriva a sorpresa cogliendo il lettore di sprovvisa: dopo aver a lungo sognato di poter tornare a Milano, il protagonista ammette di non avere mai vagheggiato tanto l'idea di poter trascorrere altri sei mesi all'interno delle

'giornobello' fatto di luce rosa e pizzi azzurro chiari" e "il sole s'era infilzato sur un arbusto del Piambello".

²⁶ Per le citazioni di parti di testo relative al racconto *Notte ultima*, si veda "La Rivista di Lecco", X, 1, gennaio 1933, pp. 9-10.

²⁷ Per un'analisi dettagliata delle numerose raccolte di racconti editi prima e dopo la morte di Scerbanenco, si vedano Paccagnini E., *Milano calibro 9* e Reverdito G., *Vedi alla voce "Male". Inferni metropolitani in forma di racconto*, entrambi contenuti in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 109-132 e 133-145.

mura del sanatorio di Cuasso al Monte. Il racconto si chiude poi con uno sberleffo con l'ironica citazione finale del manzoniano "addio monti sorgenti dalle acque".

Dei tre racconti pubblicati sul periodico lecchese il più interessante per il potere anticipatorio di tematiche centrali dello Scerbanenco maturo è però di gran lunga il più dilatato di essi, ovvero *Il destino di Eva bollente*²⁸. Già fin dal titolo il lettore viene immediatamente allertato: l'aggettivo *bollente* in associazione al nome di battesimo (che è però *nomen omen* dei più classici perché sfrutta la prepotenza onomastica e antonomastica della donna tentatrice per eccellenza fin dagli albori del genere umano) lo mettono infatti sul chi vive avvisandolo che si dovrà confrontare con una vicenda nella quale sarà inevitabile leggere di fibrillazioni epidermiche ed esplosioni di passione. E il racconto non tradisce le attese. La protagonista, Clelia Sturme - rampolla di una famiglia borghese nella quale il padre milanese di origini inglesi si è risposato in seconde nozze con un'arpia da antologia con la quale ha avuto una figlia -, viene presentata in un modo che non ammette davvero repliche di sorta:

"Adesso che l'estate declina e le sere sono meno lunghe, Clelia Sturme, di padre oriundo inglese, può rimanere in casa davanti alla finestra per sentirsi bagnare il seno dall'ultimo sole che annega tra i rami degli ippocastani"²⁹.

²⁸ Il racconto è un ritrattaccio di borghesia in interni e di antipedagogia repressiva in pieno stile anni '30: decisi a smorzare i bollenti spiriti (che però non hanno mai avuto occasione di esprimersi se non in sospiri dalla finestra e agognamenti di virilità sognate), il padre e la matrigna costringono la figlia/figliastro a scegliere un futuro marito tra una serie di pretendenti che essi stessi le presentano. Quando la giovane accetta la corte di un coetaneo grazioso e garbato, scopre che questi lo ha fatto solo per liberarla dall'incubo dei parenti serpenti e la incoraggia a sfruttare le loro uscite per darsi alla bella vita. Quando il presunto pretendente annuncia al padre padrone la propria intenzione di non portare avanti il fidanzamento appena iniziato, chi finisce massacrata di botte è la protagonista che però approfitta di un giovane studente di medicina chiamato a casa per rimetterle in sesto la faccia deturpata dalle botte paterne e se ne lascia irretire scappando di casa e rischiando di fare una brutta fine. È a quel punto che il fidanzato chiamatosi fuori dalla mischia la incontra sbandata per strada e semi-moribonda: dopo averla curata e fatta rinsavire, la sposa. Ma il giorno del matrimonio, ecco una nuova sorpresa spargliare le carte in tavola: la giovane sposa si sente male all'improvviso, la vista le si annebbia per sempre e la mente la abbandona. Da quel giorno in poi non è più in grado di tornare in se stessa e trascorre il resto della vita come un vegetale spento, senza che a nessuno sia stato concesso il premio di violarne la verginità.

²⁹ Cfr. *op. cit.*, p. 13.

Si tratta di un biglietto da visita inequivocabile: l'Eva bollente protagonista del racconto non può tradire le aspettative. Il fuoco dei sensi che la divora è destinato a fare da detonatore narrativo responsabile di catastrofi e scandali a catena. Tutto il racconto è all'insegna di una marcata e sorprendente sensualità. Dopo essersi premurato di sgombrare il campo da eventuali equivoci legati ai comportamenti riprovevoli della ragazza³⁰, Scerbanenco non si fa mancare nulla e regala al suo pubblico un primo ritratto – anche se ancora vagamente *in nuce* per via della censura – di “cattiva ragazza” come ne sfornerà tantissimi nella carrellata di *dark lady* senza scrupoli intorno al quale ruota buona parte di tutta la sua migliore letteratura *gialla* e *nera* della stagione adulta. Clelia è davvero una specie di antesignana di questo nutrito drappello di sacerdotesse dei sensi in ebollizione, capaci di sconvolgere le menti fragili dei maschi portandoli costantemente sull'orlo del delirio. Che altro dire di passi come quelli che seguono?

“Clelia Sturme ha una figura tale che suo padre teme farla uscire. Teme che i fianchi snelli e procaci, i seni piccoli, ma grassocci, lo sguardo caldo e movimentato di sua figlia possano provocare pericolosi avvenimenti. [...] Di questo tocco di ragazza ha paura. Ha paura perfino di accompagnarla per strada, perché per le pacifiche vie milanesi la presenza di Clelia Sturme fa radunare torme di giovanotti dagli occhi lucidi, di uomini che con un violento sforzo di volontà riescono a non fissare e a non seguire la ragazza, di vecchietti che saltellano tremanti e spiritati da un marciapiedi all'altro, con le labbra umide, seguendo ostinati e perversi la scia di Clelia

³⁰ Scerbanenco mette subito le mani avanti: anche se le dure normative imposte ai giallisti italiani dal MINCULPOP risalgano solo al 1938, lo scrittore si premura di evitare ogni forma di equivoco e attribuisce sangue inglese alla ragazza dai bollenti spiriti protagonista del racconto. Questo dettaglio viene ribadito in più di un'occasione: il padre, un violento moralista che ricorda gli antipatici perbenisti bacchettoni de *L'antro dei filosofi*, pubblicato una decina di anni dopo, e che non esita a prendere a calci la figlia dopo averle trovato dei trucchi nella borsetta (“i suoi giorni passano tra una ciabatta che riceve sul capo dalla matrigna perché non ha rammendate bene le calze e un calcio nei fianchi che suo padre le tira perché le ha trovato la matita di carminio nella borsetta”, p. 13) è un oriundo inglese italianizzato nella più fascista delle maniere, il quale denuncia le proprie origini nel nome - Robert Sturme – e che non esita a esibirsi in un ulteriore accesso di violenza quando colpisce con furia assassina la figlia dopo esser venuto a sapere che il fidanzato che la ragazza ha finalmente accettato come futuro sposo si è tirato indietro e non la vuole più impalmare (“Robert Sturme al massimo di ogni esaltazione colpisce rudemente al viso la piccola Clelia [che] senza gridare cade a terra perdendo sangue dal naso e il sangue macchia il ricamo a fiori che s'intrecciano”, p. 16).

Sturme. Robert Sturme intuisce che la figlia è un fiammifero eternamente acceso.” (p. 13);

“Si alza e va allo specchio completamente nuda. Clelia Sturme guarda cupidamente il suo corpo; scuote la capigliatura nera, piega le reni all’indietro e le sue mani disegnano gesti di sfinimento.” (p. 14)

“Ella desiderava uno di quei giovanottoni che giocano al calcio e guadagnano ottomila lire al mese. Le piacerebbe sedersi sulle sue ginocchia, protette da una fascia e avvezze alle percosse e farsi stringere dalle sue braccia eternamente strette in una maglia a striscioni.” (p. 14)

“Tacciono per molto tempo. Ella vorrebbe andare con lui. Si rivede davanti allo specchio nuda e le pare di averlo vicino, per questo chiude gli occhi e la mano si rattrappisce sulla borsetta. I sogni col suo calciatore non la perseguitano più; al suo posto immagina il fidanzato, curvo su lei che le dice: - Vuoi? -. E lei col sangue che le scorre arrabbiato nelle vene non risponde che reclinando il capo.” (p. 15)

“Ella sente tutta l’asprezza dei suoi sensi incitarla; i suoi occhi coperti da ciglia nere lunghissime, vagano qua e là quasi alla ricerca di qualche cosa, di qualcuno. Ma è sola. Sola. E si addormenta lentamente, faticosamente.” (p. 15)

“[...] quel dottorino inesperto, dopo averla medicata, rimane un momento a guardarla; le guarda il seno quasi scoperto, il collo bianco, agile; poi va verso la finestra, guarda in strada, ritorna vicino al letto, guarda ancora la donna, ora quasi assopita, poi con furia scrive un biglietto e lo introduce nella tasca del grembiule di Clelia Sturme.” (p. 17)

“Si lascia trascinare in un piccolo cinematografo; lascia che nell’oscurità della sala la mano dello studente le accarezzi le coscie; senza riscaldarsi, senza sentire altro che il proprio sgomento, senza desiderare altro che avvenga qualche cosa che le impedisca di ritornare a casa.” (p. 17)

“Solo lo specchio potrebbe ricordare il suo sguardo vivo, il suo corpo bianco bianco, le reni tese all’indietro; egli che riflette Clelia Sturme nelle notti in cui era presa dalle più torbide arsurre sensuali. Ma questo unico amante di Clelia riflette solo il presente: un letto e sopra una vergine.” (p. 21)

Se poi non bastasse questa insistenza quasi morbosa sulla straripante fisicità della protagonista, Scerbanenco aggrava la negatività del ritratto corredando i bollenti spiriti epidermici della giovane donna in calore con impulsi mentali del tutto in linea con la carnalità che ne domina il temperamento focoso: Eva è costretta a rammendare calze in casa dalla matrigna, ma in realtà sogna di essere palleggiata sulle robuste rotule di un calciatore:

“Ella desiderava uno di quei giovanottoni che giocano al calcio [...] Le piacerebbe sedersi sulle sue ginocchia [...] e farsi stringere dalle sue braccia” (p. 14)

Mostra di essere potenzialmente avviata a una carriera di ragazza poco per bene e non nasconde di frequentare letture per nulla in linea con una formazione da educanda:

“A casa glielo hanno ripetuto tante volte che le ragazze per bene non vanno al parco alla sera, che oltre al caldo, la ragione più imperiosa che l’ha portata qui è stata quella di vedere le ragazze non per bene che ci vengono. [...] le piacerebbe vederle queste donne che vanno con gli uomini; non le bastano le descrizioni dei romanzi proibiti, le pare che se le vedesse cogli occhi troverebbe descritte nel loro viso tutte quante le torbide vicissitudini passate e che le potrebbe ricostruire una per una.” (p. 15).

Ha cioè tutte le carte in regola per candidarsi a fare da antenata nobile alle molte *donne perdute* che popoleranno le pagine dello Scerbanenco maggiore di lì a qualche anno.

Anche se questo racconto non ha nulla a che vedere con il genere letterario oggetto della presente ricerca, salta all’occhio immediata quella che diventerà una costante di quasi tutta la produzione scerbanenchiana ascrivibile all’ambito della letteratura caratterizzata da atmosfere torbide e dalla presenza di individui che passano a miglior vita non per cause naturali, mentre altri si ingegnano per scoprire chi ne abbia causato la dipartita: e cioè la centralità della donna come motore mobilissimo della nequizie umana grazie alle esplosioni ingenerate dal trionfo debordante della propria sensualità. In questo racconto che vorrebbe essere la cronaca di una repressione annunciata da parte della società e del perbenismo di una certa borghesia metropolitana dell’epoca, ciò che invece domina il tutto è la carne pulsante di una donna rossa dentro da un demone più grande di lei e intorno alla quale gli uomini di ogni età e condizione perdono il lume della ragione arrivando a superare le barriere del lecito pur di conquistarne il frutto proibito. Una pulsione questa che parte da una constatazione di ferinità di base vecchia come l’essere umano stesso, ma che ben presto si

converte in mitopoietica costante di ogni esplosione letteraria licenziata da Scerbanenco come esercizio di scrittura descrittiva del Male che affligge il mondo. Il Male c'è, le metropoli moderne assistono impotenti al proliferare metastatico del crimine come sintassi unica del vivere, ma sin da queste prime sue prove Scerbanenco lascia intendere che in realtà dietro a ogni spaccato di inferno urbano presentato in sezione ciò che sta davvero all'origine di ogni pulsione a delinquere è l'epidermide sensuale di una femmina sognata e desiderata fino al punto da far sembrare il crimine il solo passaggio obbligato per arrivare a conquistare quei centimetri di pelle.

La conferma di quanto il ruolo della donna e della sensualità fosse centrale già in questa fase giurassica della produzione scerbanenchiana ci arriva dal terzo testo apparso in ordine di tempo su "La Rivista di Lecco", ovvero *Parole per la strada*³¹. La protagonista non è la classica maliarda decisa a sfruttare ciò che madre Natura le ha regalato per stordire il malcapitato di turno trasformandosi da oggetto del desiderio in stimolo a delinquere. Ciò non ostante, grazie alla sua arguta capacità di tenere testa al corteggiatore passando dalla freddezza del diniego iniziale alla sorprendente disponibilità finale, il personaggio della protagonista mostra di essere un'ulteriore esemplificazione di un teorema che sarà poi tipico dello Scerbanenco di tanti racconti e romanzi a venire: il vero centro motore dell'universo è la donna e non c'è uomo al mondo in grado di resistere al richiamo di una sensualità che stordisce azzerando ogni forma di controllo razionale. An-

³¹ Protagonisti del breve ma movimentatissimo dialogo sono due personaggi anonimi identificati con dei generici nomi de "Il giovanotto" e "La signorina". Si tratta di un vero e proprio abordaggio per strada: mentre lei sta camminando verso casa (ma in un primo tempo mente e afferma di essere diretta alla stazione, lì nei pressi, per salire su un treno notturno destinato a portarla molto lontano), lui la avvicina e cerca di colpirlo con una serie di paradossi giocati sul desiderio di conoscerla ma sull'impossibilità stessa che questo avvenga. Dopo una serie di argute schermaglie verbali, quando sembrerebbe che davvero la giovane donna stia per congedarsi per salire sul treno, ecco venir fuori la sua vera natura di divertita provocatrice: di fronte all'ipotesi di non vedere più il salace corteggiatore appena conosciuto, ammette di aver scherzato fino a quel momento e preferisce invitarlo a salire a casa, ribaltando con un colpo a sorpresa il gioco delle parti sostenuto fino a quel momento.

che se il giovanotto protagonista del breve dialogo non finisce col compromettersi di fronte alla Legge (morale e penale), ciò non ostante non esita a mettersi in ridicolo pur di arrivare a centrare l'obiettivo della propria missione, e cioè la conquista della preda. Certo, un meccanismo abusato e riproposto da tempo immemore che qui però assume un rilievo particolare soprattutto se pensato come anticipatore della legge della causalità dei sensi che per Scerbanenco diventerà poi sempre la dinamica di base di ogni azione umana. A conferma del fatto che anche la protagonista di questo dialogo è una specie di ipostasi antonomastica della *Donna* in sé e per sé (come se al posto del generico *Signorina* venisse presentata con un ancora più generico ma significativo *Donna*) c'è una battuta emblematica pronunciata dal personaggio maschile nella parte centrale delle sue schermaglie verbali con l'antagonista femminile:

GIOV. - Perché se lei non partisse, io potrei rivederla. E se potessi rivederla, finirebbe come finisce sempre. SIG.^{na} – Non ci sarebbe nulla di male. Appunto, per questo esiste l'uomo ed esiste la donna. GIOV. - "E' vero. Ma lei, per me non è *una* donna: è *la*³² donna. Io, adesso, vado a passeggio con Eva.

Come già nel caso de *Il destino di Eva bollente*, anche qui – a conferma di un'ossessione antica destinata evidentemente a convertirsi in marchio di fabbrica - appare il personaggio della tentatrice per eccellenza, simbolo e sintomo di dinamiche che per Scerbanenco non si esauriscono nel normale confronto tra opposti sessuali e nelle conseguenze tipiche di tale confronto, ma che assurgono a spiegazione ontologica (e marcatamente misogina) delle ragioni che motivano l'agire umano.

2. Che i piccoli vengano a me

Dopo questo incoraggiante e promettente esordio su "La Rivista di Lecco", la vita sembra pronta a risarcire Scerbanenco per i lutti e le difficoltà attraverso le quali è stato chiamato a passare nei primi anni milanesi: grazie a

³² Entrambi gli articoli sono in corsivo nel testo originale.

un comune amico, riesce infatti a incontrare Cesare Zavattini³³ il quale apprezza uno dei racconti che il giovane scrittore italo-ucraino gli ha sottoposto in lettura. Al punto da pubblicarglielo su "Piccola"³⁴, una delle fortunate riviste che facevano parte della scuderia Rizzoli e di cui Zavattini era direttore editoriale, e da chiedergliene poi di lì a poco altri a loro volta destinati a rimpinguare l'offerta di intrattenimento letterario "facile" che la fabbrica di sogni del Commendator Rizzoli regalava al pubblico femminile di metà anni '30³⁵. Zavattini dimostra ancora una volta un fiuto letterario davvero

³³ Su questo incontro tra il romanzesco e il picaresco ormai entrato nella leggenda al punto da essere spesso mitizzato sia da studiosi che da lettori e fan, hanno scritto in moltissimi. A partire da Scerbanenco stesso, il quale ne parla per primo – a livello di fonte diretta primaria - in una delle pagine de *Viaggio di una vita* (cfr. Scerbanenco G., *Viaggio in una vita*, "Novella", XXXIX, 29, 20 luglio 1958, p. 18, parte III) ricostruendo il questo modo il buffo episodio destinato però a cambiargli la vita in modo radicale: "Arrivai nel suo ufficio, magro e spettrale com'ero per la fame subita, con un impermeabile double face: da una parte era un soprabito Galles, dall'altra era tela cerata marrone. Lo portavo senza giacca perché non possedevo più una giacca, dopo tanta disoccupazione, e non avevo cravatta perché, sempre per la disoccupazione, avevo deciso che si trattava di un'inutilità retrograda. Così vestito facevo molto futuro scrittore, e tutti sembravano convinti che avessi grandi possibilità di diventarlo. Dopo qualche tempo fui assunto...". L'incontro è ripreso da Oreste Del Buono in Del Buono O., *Il rosa, il giallo e il nero*, in Scerbanenco G., *Milano calibro 9*, Garzanti, Milano 1977, pp. 5-12; *idem*, *Tolsi la K da Scerbanenco*, prefazione a *La vita in una pagina*, Mondadori, Milano, 1989, pp. 5-12; *idem*, *Scerbanenco: una vita in rosa e noir. Dalle storie d'amore ai delitti di Milano*, "Tuttolibri", 14 marzo 1992, p. 5; *idem*, *Introduzione* in Scerbanenco G., *Il falcone e altri racconti inediti*, Frassinelli, Milano 1993, pp. VII-XII; *idem*, *Presentazione* in Scerbanenco G., *Lupa in convento*, La vita felice, Milano 1995, pp. 7-15; Vergani L., *Così Checov arrivò sui Navigli*, "Corriere della Sera", 8 novembre 1993, p. 29; Crovi L., *Le meraviglie del 2002*, prefazione a *Il paese senza cielo*, Campagnola Emilia, Aliberti 2003, pp. VII-XIX.

³⁴ Si tratta di *Presentimento*, "Piccola", 15, 30 aprile 1934 (firmato "G. W. Scerbanenko"), primo di una lunghissima serie di collaborazioni scritte di ogni tipo destinata a esaurirsi praticamente solo con la morte di Scerbanenco nel 1969 dopo trentacinque anni di indefessa contribuzione letteraria al successo di varie testate del gruppo Rizzoli. Per informazioni su "Piccola" in quanto testata, si veda il capitolo 4 della presente tesi, nota n. 53

³⁵ La storia personale di Scerbanenco scrittore si intreccia in maniera sorprendente con quella dei due più potenti gruppi editoriali italiani del secolo scorso, avendo egli iniziato a lavorare per Rizzoli ed essendo poi passato a Mondadori per riapprodare infine alla corte di Piazza Carlo Erba 6, sede della Rizzoli, dove rimase poi praticamente per tutta la vita. Ciò che riguarda da vicino la vicenda umana e intellettuale di Scerbanenco sono le varie testate concepite per l'intrattenimento del pubblico femminile e convertite da Scerbanenco in una specie di palestra letteraria personale nella quale si cimentò praticamente in ogni forma di esercizio creativo, arrivando a estremi quali il celarsi dietro foreste di pseudonimi per poter scrivere da solo interi numeri di riviste o ancora a esaurire nella propria persona le figure delle mittenti di missive inviate alla posta del cuore di cui era responsabile egli stesso in qualità di destinatario/commentatore (ma sempre con svariati *nom de plume*). Le strade di Rizzoli e Mondadori si incrociarono per la prima volta alla fine degli anni '20, quando il Commendator Angelo Rizzoli ("Il Cummena" come tutti lo chiamavano) accettò le pressioni di illustri esponenti della borghesia intellettuale milanese dell'epoca quali Bocconi, Borletti, Treccani affinché rilevasse da Arnoldo Mondadori alcu-

impareggiabile: poco dopo aver conosciuto Scerbanenco e averne accettato di pubblicare un primo racconto, nell'arco di due soli mesi lo assume ufficialmente come redattore e gli apre le porte alle numerose testate di grande successo popolare targate Rizzoli che in quella metà degli anni Trenta erano le protagoniste assolute dell'intrattenimento intellettuale senza troppe pretese con un occhio rivolto allo svago fine a se stesso ma con l'altro sempre attente a rinsaldare la fede negli ideali fascisti.

Tra le tante riviste cui Scerbanenco lavora in questa primissima fase della sua poliedrica militanza alla corte di Angelo Rizzoli³⁶ c'è anche il "Novelli-

ne testate entrate improvvisamente in crisi ma destinate a fare la fortuna della casa editrice Rizzoli ma anche di Scerbanenco. Tra i periodici di intrattenimento rilevati da Rizzoli nel 1927 vi era infatti anche "Novella" che, nata nel 1919 come mensile ambizioso su cui avrebbero dovuto pubblicare novelle gli scrittori italiani più in voga del momento, con gli anni aveva perso smalto. Il maquillage cui venne sottoposta in Rizzoli la convertì in uno dei più grossi successi editoriali di sempre: non più solo racconti paludati e impegnati, ma storie appassionanti e strappalacrime a cadenza settimanale arricchite da fotografie di star del cinema, e con il condimento sapido e stimolante di una rubrica di posta del cuore nella quale le lettrici avevano l'opportunità di svelare in pubblico i propri più riposti segreti trovando qualche anima bella pronta a dare loro ascolto (una delle quali divenne appunto Scerbanenco). Il tutto presentato in inchiostro viola che da quei primi anni divenne una specie di marchio di fabbrica e condizionò la politica editoriale dell'intera casa editrice, che infatti attribuì una veste monocolora anche alle altre testate del gruppo, inchiostro di marrone "Il Secolo illustrato", di seppia "Lei", di blu "Cinema Illustrato" e via dicendo. Per la complessa storia dei rapporti tra Mondadori e Rizzoli, si vedano - oltre al già citato Del Buono O., *Scerbanenco. Una vita in rosa e in noir* -, Patuzzi C., Mondadori, Liguori, Napoli 1978; AA.VV., *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, atti del convegno tenutosi a Milano dal 19 al 21 febbraio 1981, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1983; Zerbini M., *Arnoldo Mondadori. Tra impresa e organizzazione della cultura*, in "Storia in Lombardia", VI, 1986, n. 1, pp. 127-137; Mazzuca A., *La Erre Verde*, Longanesi, Milano 1991. Bechis F. - Rizzo S., *In nome della rosa: la storia gloriosa e tormentata, quasi una dinastia all'italiana, della casa editrice fondata da Arnoldo Mondadori: dai lontani inizi del 1907 alle ultime, burrascose vicende che hanno coinvolto eredi litigiosi, magnati della finanza e personaggi politici*, Newton Compton, Milano 1991; Decleva M., *Mondadori*, UTET, Torino 1993; Spinazzola V., *La modernità letteraria*, Il Saggaitore, Milano 2001, pp. 76-92; Nicora L., *Arnoldo Mondadori (Parte I: Ostiglia; Parte II: 1921-1945; Parte III: 1946-1971)*, "Wuz", nn. 1, 2, 3, gennaio-febbraio, marzo-aprile, maggio-giugno, 2004; Ferretti G., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004, pp. 10-24.

³⁶ Scerbanenco scrive su molte delle riviste rizzoliane di grande successo, non ostante fossero diversissime per tipo di pubblico e contributi ospitati visto che si andava da periodici rivolti al pubblico femminile quali appunto "Piccola", "Lei", "Novella", a testate di intrattenimento specializzato quale "Cinema Illustrazione" o "Il Secolo illustrato" (una specie di antagonista de "La Domenica del Corriere"), per arrivare fino a riviste per ragazzi quale il "Novellino" (cfr. Pirani R., *Il primo Scerbanenco (1932-1943)*, in Pirani Roberto (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011, op. cit.*, pp. 25-26). Fu in quei primi anni di intensissima attività letteraria che si creò l'immagine di Scerbanenco "macchina per scrivere storie" (definizione creata da Oreste Di Buono molti anni dopo per descrivere l'incredibile prolificità dell'amico scrittore e da allora troppe volte

no”, quindicinale nato proprio in quel 1934 che, come recitava l'accattivante sottotitolo (“Romanzi e racconti per i ragazzi”), era rivolto al pubblico in erba e aveva lo scopo apertamente dichiarato di cercare di ro-sicchiare una fetta di mercato alle non poche riviste di settore che già da parecchi anni si erano imposte presso i più piccoli³⁷. Di formato molto ampio (grandi paginoni A3 con fotografie che spesso ne occupano anche metà della superficie a stampa relegando ai margini i testi narrativi composti in minuscoli caratteri tipografici di color viola), il “Novellino” alternava racconti brevi a più dilatati reportage di viaggio in terre esotiche, romanzi avventurosi a puntate a testi celebrativi dei valori fascisti, più indovinelli, cruciverba, giochi, spigolature e curiosità varie molto simili a talune rubriche tipiche de “La Settimana Enigmistica”.

Su questo tipo di testata Scerbanenco fa il suo esordio come autore di testi “gialli”, visto che tra la fine del 1934 e l'estate dell'anno successivo vi pubblica tre racconti e un romanzo spalmato in venti puntate, tanto i primi quanto il secondo dichiaratamente incentrati intorno a indagini poliziesche condite con gli abituali ingredienti di un esotismo avventuroso di maniera tipico della narrativa per ragazzi in voga all'epoca³⁸. Il motivo per cui la presente ricerca dedica un'analisi a quest'altra porzione del primissimo Scerbanenco è appunto il fatto che la dimensione del poliziesco vi fa la sua prima comparsa secondo spiriti e forme che non possono non far pensare a una sua inclinazione quasi naturale al genere in cui darà il meglio di sé nella tarda maturità (oltre che naturalmente al denunciare

abusata dalla pubblicistica occupatasi a vario titolo di Scerbanenco nell'arco degli anni), proprio per la sua capacità di produrre in tempi spesso ridottissimi una quantità oggi impensabile di novelle, racconti, romanzi di varia lunghezza, saggi, elzeviri, inchieste giornalistiche, sceneggiature per cinema e TV, così come testi di difficile collocazione all'interno delle rubriche del cuore da lui gestite, senza però mai rinunciare alla qualità del prodotto finale.

³⁷ Basti pensare, a questo proposito, al “Corriere dei piccoli”, creato nel 1908 come supplemento de “Il Corriere della Sera”, a “Il Cartoccino dei piccoli” uscito tra il 1929 e il 1936, o ad altri periodici di minor diffusione quali “Il Gazzettino dei Ragazzi”, “Il Tricolore”, e via dicendo, a conferma della grande vivacità dell'editoria per gli adolescenti dell'era fascista.

³⁸ Per un'analisi approfondita della produzione giallistica per adolescenti del decennio 1930-40 in Italia, si veda Pistelli Maurizio, *La letteratura gialla per ragazzi*, in *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860-1960)*, Donzelli, Roma, 2006, pp. 146-158.

l'inevitabile sudditanza di un quasi esordiente alla moda del romanzo giallo, divenuta una sorta di sigillo epocale sulla scia del successo toccato alla celebre collana di romanzi polizieschi lanciata da Mondadori nel 1929 e destinata a diventare una delle più fortunate iniziative editoriali di sempre³⁹).

Il primo racconto, *Il bracciale di perle*⁴⁰ è un rompicapo da camera chiusa nel quale il protagonista ribalta l'evidenza dei fatti e smaschera il classico piano perfetto cui la Polizia aveva abboccato lasciandosi ingannare puerilmente. Lo schema del racconto denuncia la sudditanza di Scerbanenco dal modello di indagine raziocinante tipica di molta letteratura poliziesca anglosassone approdata da qualche anno in Italia e popolarissima nonostante l'ostilità della nomenclatura culturale fascista nei confronti di certi prodotti provenienti dal Regno Unito e dagli Usa. Muovendosi però in un ambito di letteratura per adolescenti, Scerbanenco si vede costretto ad adattare il modello all'età e ai gusti del proprio pubblico: qui non c'è più il tipico detective alla Ellery Queen capace di sbrogliare con l'acume del razicinio e gli strumenti della logica deduttiva matasse molto complesse tenendo per sé fino alle ultime pagine del libro la spiegazione delle dinamiche del crimine in esame. Al suo posto appare una versione pre-puberale

³⁹ Per quanto concerne la storia di questa fortunatissima collana mondadoriana, si vedano, tra gli altri, i seguenti contributi: Rambelli Loris, *Storia del giallo italiano*, Garzanti, Milano 1979, pp. 15-19; Cremante R., *Di alcuni colori (e nomi) del giallo*, in Cremante R. (a cura di), *Le figure del delitto. Il libro poliziesco in Italia dalle origini a oggi*, Edizioni Grafis, Bologna 1989, pp. 12-31; Pistelli M., *"I Libri Gialli" Mondadori*, in op. cit. pp. 97-106. Per una trattazione diffusa del fenomeno de "I Libri Gialli" si veda il capitolo 4 della presente ricerca interamente dedicato alla questione.

⁴⁰ Pubblicata alla fine del 1934 (cfr, "Novellino", 1, 5, 30.XII.1934, pp. 13-14), questa breve novella poliziesca racconta di come Tomi, quattordicenne appassionato di indagini poliziesche, permetta allo zio avvocato e al di lui amico commissario di scoprire chi abbia rubato un prezioso bracciale di perle lasciato in eredità ai tre ex soci da un industriale del pellame passato a miglior vita. Dopo che gli adulti dimostrano di non capire che cosa sia realmente successo al monile scomparso in una stanza mentre i tre uomini vi si sono riuniti per stabilire come fare a dividere l'oggetto ereditato, è proprio il ragazzino a portarli sulla buona strada: è lui che capisce che a rubarlo è stato colui che prima ne ha nascosto una copia in una pianta (copia trovata da Tomi stesso durante una ricognizione nella casa) e poi si è andato a costituire ammettendo di aver rubato l'oggetto ma scoprendo poi con rammarico di avere in mano solo un mucchio di vetri lavorati con perizia per farli sembrare perle naturali.

di questo tipo di indagatore del crimine tutto testa e poca pancia. Il protagonista ha infatti quattordici anni. Di lui – Tomi - si sa poco, come per altro dell'ambientazione geografica del racconto: forse orfano (lo vediamo in azione con lo zio avvocato il quale annuncia di essere in procinto di riportarlo da una fantomatica nonna poi non più menzionata), viene presentato come una versione somaticamente abbronzata o forse coloniale del normotipo ariano (“biondo, la pelle del viso molto scura”) e una passione inguaribile per la compagnia dello zio e per la soluzione di enigmi. Di lui non si conosce il cognome, ma solo il soprannome di *Acciuga* affibbiatogli per la magrezza fisica dal commissario Rebbi, amico intimo dello zio e suo sodale nella soluzione dei casi, che Tomi ricambia chiamando “signor Fritz” e prendendolo bonariamente in giro non appena gli si presenta l'occasione per farlo. Non ostante l'età, il ragazzino gode di enorme libertà, al punto da non dare l'impressione – specie nel secondo dei tre racconti – di essere un adolescente ma un adulto in scala ridotta. Non a caso lo zio se lo porta dietro alla stazione di polizia, dove gli viene permesso di partecipare alle indagini che il Commissario Rebbi sta conducendo per risalire al responsabile del furto del bracciale del titolo. E, come se non bastasse, quando gli inquirenti brancolano nel buio e sembrano nel pieno di un'impasse, è proprio Tomi a dar loro lo spunto per capire quale sia stata la vera dinamica dei fatti. La cosa non sembra stupire nessuno. Anzi: i giornali parlano di lui (“... si sa che il celebre avvocato Farbe e suo nipote, il simpatico ragazzo poliziotto chiamato Tomi, si sono incaricati delle indagini”, “Farbe e suo nipote trovano il bracciale di perle”) come se fosse normale che le indagini su un caso di furto clamoroso di cui la stampa si occupa in maniera diffusa fossero affidate a un avvocato e al nipote quattordicenne. E ben altri sono i dettagli che Scerbanenco mostra di poter far digerire ai suoi giovani lettori dandoli per scontati pur nella loro totale incongruenza: Tomi scopre il braccialetto falso in una fioriera dopo essere stato inviato in qualità di fattorino nella casa dov'è avvenuto il misfatto, ma senza che si spieghi a quale titolo la Polizia ve lo abbia inviato; una volta rinvenuto il falso bracciale, Tomi si sbriga a contrattare con lo zio chieden-

do come ricompensa anticipata la promessa di essere affiancato a un non meglio imprecisato agente Bruck (destinato a ricomparire nel secondo e nel terzo dei racconti, *Il poliziotto derubato* e *L'urlo della sirena*, ambientato a Parigi) in missione nella capitale transalpina.

Raziocinante e logico nel suo modo di “leggere” la realtà, il quattordicenne ha l'arroganza un po' spocchiosa di taluni personaggi del cinema americano di quegli anni: saputello e presuntuoso come i coevi cugini in celluloido, sbeffeggia gli adulti arrivando non solo a rubar loro la scena nel disvelamento finale del rompicapo, ma anche a farsene beffe in più di un'occasione. Come quando, dopo aver capito che un possibile indiziato non può essere tale perché deceduto il giorno stesso della scomparsa del bracciale, non dice nulla alla coppia degli adulti lasciando che si stanchino in un inutile viaggio (“- Tempo sprecato, Commissario! Era Tomi che aveva parlato, mentre leggeva distrattamente il giornale. – Tempo sprecato! – ripeté beffardamente Tomi”) che li porta a scoprire quanto avrebbero saputo in anticipo se solo avessero fatto come lui. O ancora come quando prende in giro il Commissario Rebbi per un suo modo folclorico di imprecare (“- Crolli il mondo! – scattò [il Commissario Rebbi] con la sua imprecazione favorita a Tomi che gli era venuto ad aprire. – C'è tuo zio? - Crolli il mondo! – ripeté Tomi beffeggiandolo”) o si vendica in modo irrispettoso del nomignolo *Acciuga* che il poliziotto gli ha attaccato addosso ironizzando sulla mancanza di perspicacia di quest'ultimo (“Lo sapevo – sorrise Tomi – l'ho letto nel giornale di quattro giorni fa – e porse il giornale. – E se lo sapevi, perché non l'hai detto prima? – E chi è che mi dice “acciuga”? – Canaglia – bofonchiò il Commissario. – Vuota il sacco se sai qualcosa!”).

Il secondo racconto, *Il poliziotto derubato*⁴¹, è di gran lunga il più modesto dei tre apparsi sul “Novellino” e la sua pertinenza con l'ambito della narra-

⁴¹ La maggior parte della “novella poliziesca” (come viene presentata dalla testata) è occupata da un lungo sogno: Tomi immagina di essere in Australia Meridionale impegnato in una pericolosa missione al fianco dell'agente Serse, uno degli assistenti del Commis-

tiva di indagine è legato quasi esclusivamente al titolo. Costruito sulla classica e abusata struttura del sogno come negazione di quanto raccontato fino al momento del risveglio, dà l'impressione che Scerbanenco avesse concepito di lavorare a un *pacchetto* di racconti in serie nei quali ci fosse una qualche connessione interna con rimandi narrativi e richiami di personaggi. Lo dimostra non solo il ricomparire di personaggi quali il protagonista e i gregari che gli fanno da contorno, ma anche di altre figure che, come nel caso dell'agente Bruck, vengono annunciate nel primo, intravisti in una minima porzione del secondo e quasi co-protagonisti nell'ultima delle tre novelle poliziesche incentrate sulla figura di Tomi Acciuga. Non è quindi un caso che il finale di questa seconda avventura sia manifestamente aperto a un inevitabile seguito: la promessa che Tomi fa di recuperare i documenti che gli sono stati sottratti nel corso della notte è una garanzia che ci sarà un *sequel*. *Sequel* che però non sarà veramente tale visto che nel terzo racconto della serie, *L'urlo della sirena*, Tomi e Bruck sono sì a Parigi, ma indagano su un caso di furto annunciato e sventato, mentre i preziosi documenti del controspionaggio sottratti nottetempo in treno a Tomi vengono solo menzionati due volte senza che vi sia un vero e proprio sviluppo narrativo della vicenda lasciata aperta ("Tu stai commettendo qualche corbelleria, come quando ti sei fatto rubare i documenti del controspionaggio...", afferma infatti l'agente Bruck nel corso di una concitata conversazione a due con Tomi a metà de *L'urlo della sirena*,

sario Rebbi. I due stanno dando la caccia a Van Rhast, noto criminale inglese rifugiatosi in zone inamene dell'Oceania per sfuggire alla giustizia. Arrivati nello sperduto villaggio dove il delinquente ha stabilito il proprio quartier generale facendosi proteggere da una feroce tribù locale soggiogata al suo volere. Tomi e Serse riescono a catturare Van Rhast grazie al coraggio e all'intelligenza del ragazzino. Quando sono ormai in viaggio verso la civiltà ma anche verso la taglia che pende sulla testa del pluricriminale, Tomi si sveglia di soprassalto: si trova sul treno per Parigi ed è in compagnia dell'agente Bruck col quale è in missione segreta diretto a Parigi. In poche righe le cose precipitano: Bruck si rende conto che Tomi la sera prima è stato drogato e non ha più con sé preziosi documenti del Controspionaggio che lo stesso Bruck gli aveva affidando convinto che un adolescente avrebbe dato meno nell'occhio e non avrebbe attirato l'attenzione delle spie nemiche. Tutto sembra perduto, ma Tomi – offeso dal proprio compagno di ventura che lo accusa di essere un ragazzino irresponsabile – ha uno scatto di orgoglio ferito e promette che ritroverà le carte a qualunque costo.

mentre più avanti viene acciuffato un ladro addosso al quale, guarda caso, vengono trovati i famosi documenti rubati a Tomi nella notte in treno).

Questa parte è la sola veramente interessante all'interno dell'intero racconto, sia per quanto riguarda la capacità mostrata da Scerbanenco di giostrare il materiale narrativo a propria disposizione nel senso di una spettacolarizzazione concentrata nel finale, sia soprattutto per il fatto di riproporre ancora una volta la coppia disomogenea dei detective in azione. Bruck ha qui sostituito l'avvocato Farbe (citato solo di sfuggita e non presente come personaggio del racconto), mentre è sparita completamente la figura del Commissario Rebbi, altro potenziale e possibile *doppio* narrativo di Tomi.

Quanto invece al protagonista, va detto che questo secondo racconto aggiunge qualche informazione accessoria relativa alla sua maturazione di ragazzo-poliziotto, continuando però a brillare per incongruenza e per mancanza di rigore logico nell'allestimento della vicenda narrata. Come premio per il successo centrato nell'indagine relativa al braccialetto rubato al centro del primo racconto, qui vediamo Tomi in viaggio verso Parigi in compagnia dell'agente Bruck, di cui non si sa invece nulla, salvo forse il fatto di essere una specie di agente segreto inviato a Parigi per portare dei preziosi documenti di un quanto mai fantomatico Controspionaggio. Documenti che – pur essendo delicatissimi - egli ha deciso di affidare proprio a Tomi, al quale vengono però sottratti nottetempo grazie a un caffè corretto con prodotti oppiacei.

Tutto il racconto, pur se modesto e ingenuo a livello di intreccio anche perché pensato per un pubblico non ostante tutto culturalmente poco attrezzato in materia di indagini in forma letteraria, presenta però un dettaglio non trascurabile ai fini della nostra ricerca: fin dal lontanissimo 1934, Scerbanenco non solo è affascinato dal genere poliziesco che poi coltiverà a suo modo per il resto della vita, ma ha già anche messo a punto la struttura binaria degli investigatori in coppia che poi diventeranno una costante sia nel ciclo di Arthur Jelling che in quello di Duca Lamberti. Si trat-

ta anche qui, pur nella sua squilibrata struttura anagrafica di un quattordicenne affiancato a un adulto di età imprecisata, di una coppia che presenta già la composizione tipica di quelle poi decisive nei due grandi cicli romanzeschi della maturità: come Jelling e Duca, anche a Tomi viene affiancata una “spalla” letteraria che serve non solo a fare da bilanciamento caratteriale e comportamentale al suo modo di affrontare l’indagine, ma anche per esaltare le doti naturali di segugio che contraddistinguono il giovane investigatore. Quelli che, prima nel ciclo di Arthur Jelling in maniera ancora molto rozza e poi con Duca Lamberti in modo ben più completo e compiuto, diventeranno meccanismi maturi di una narrazione a coppie binarie, qui sono ancora pallidi esercizi di stile, capaci comunque di dimostrare come Scerbanenco avesse metabolizzato al meglio le proprie esperienze di lettore (sia per ciò che concerneva il panorama letterario del poliziesco nazionale che soprattutto di quello d’oltre Manica) cercando già di mettere a punto dinamiche del racconto poi divenute costanti negli anni della maturità.

Il più interessante dei tre racconti, oltre che il meglio costruito a livello di organizzazione della materia e di attenzione al clima poliziesco di cui Scerbanenco voleva probabilmente fossero imbevuti i racconti pensati per il personaggio di Tomi Acciuga, è di gran lunga il terzo di essi, ovvero *L’urlo della sirena*⁴². Come anticipato nel precedente racconto della serie,

⁴² Pubblicato il 24 marzo del 1935, il racconto è di nuovo un esercizio da camera chiusa, questa volta però molto più movimentato perché il lettore non è chiamato a risolvere con Tomi un enigma relativo a qualcosa che è già avvenuto, ma segue con lui l’evolversi in diretta degli eventi criminosi e la loro soluzione anticipata prima ancora che si possano convertire da minaccia in realtà. Protagonista è la figlia di un generale la quale un giorno riceve una lettera anonima con cui le si intima di tirar fuori dalla cassaforte la propria cassetta delle gioie onde renderla disponibile a un ladro che annuncia la propria epifania notturna per venire a domicilio a recuperare la preziosa scatoletta. Quando arriva l’ora annunciata nella lettera, tutto si svolge in modo molto rapido: Tomi e Bruck arrestano un primo ladro che però si rivela essere solo un diversivo messo in atto da colui che ha concepito il piano, il quale viene trovato svenuto accanto alla cassaforte. È Tomi stesso a spiegare al proprio compagno e alla figlia del generale come si siano effettivamente svolte le cose: il vero obiettivo del furto non erano i gioielli della padrona di casa, bensì un prezioso diario di guerra del di lei padre, a sua volta conservato nella cassaforte. Il celebre ladro “spione” Franz Weig puntava infatti proprio a carpire i segreti rimasti inviolati in quel diario. Ma la perspicacia di Tomi gli impedisce di mettere in pratica un ingegnoso

Tomi e Bruck sono arrivati a Parigi: il lettore reduce dalla precedente esperienza si aspetterebbe di vederli impegnati nella ricerca dei preziosi documenti sottratti al quattordicenne e ritenuti di capitale importanza. Invece le cose non stanno affatto così. Non ostante i rapporti politici e diplomatici tra Francia e Italia non siano affatto splendidi all'epoca, Tomi (un minorene) e il mai prima presentato agente Bruck (di lui si ignora se sia un membro dello spionaggio o un semplice effettivo di polizia incaricato di missioni delicate all'estero) vengono incaricati di risolvere il caso della minaccia ricevuta dalla protagonista del racconto. A metterli in campo è una bizzarra quanto mai improbabile catena di informazioni che mette subito il lettore sul chi vive avvisandolo circa la volutamente scarsa attendibilità della vicenda narrata: la lettera anonima che avvisa del furto annunciato viene intercettata da una non meglio specificata autorità di Polizia delle Poste e dei Telegrafi, la quale a sua volta allerta la Polizia Centrale che, come se il tutto non bastasse, invia in loco la coppia di poliziotti italiani costituita da un quattordicenne e da un agente con cognome di vaga provenienza germanica. Ma sembra che Scerbanenco – come accadrà in molti dei romanzi del ciclo di Arthur Jelling e che solo con quelli della maturità di Duca Lamberti non verrà più riproposto a livello di inverosimiglianza e assenza di credibilità – sia deciso a tirare dritto per la propria strada, noncurante delle incongruenze seminate lungo il tracciato e determinato a perseguire il solo obiettivo che gli stia veramente a cuore, ovvero intrattenere il pubblico dei lettori. Ovvero proprio ciò che farà per il resto della propria vita, forsennatamente dedicata a produrre storie in grado di attirare l'attenzione di un qualsivoglia lettore.

Una volta superato lo scoglio iniziale di questo insieme di dettagli poco digeribili per lo smalziatissimo pubblico dei lettori di testi polizieschi dei giorni nostri, il racconto si concentra su alcuni elementi specifici del genere letterario, ovvero il meccanismo con cui la vicenda criminosa viene

quanto assai improbabile piano per sottrarre il documento facendo sì che l'attenzione della derubanda e dei due poliziotti si concentrasse integralmente sul falso ladro lasciandogli così libertà di manovra nella stanza della cassaforte.

convertita da piano geniale in atto e le contromisure prese da chi investiga sui fatti cercando di evitare che si verifichi il passaggio dalla teoria alla pratica. E qui Scerbanenco dimostra sia di aver digerito benissimo le letture probabilmente fatte fino a quel momento⁴³ sia di essere già in grado di gestire nella maniera più accorta e sapiente possibile il materiale narrativo che ha a disposizione. Tanto per cominciare crea quattro differenti piani narrativi:

- 1) la ricezione della lettera anonima e la reazione da parte della destinataria della stessa, ovvero la signorina Bèrthe;
- 2) l'indagine svolta da Tomi (con Bruck in secondo piano a fare da gregario passivo e un po' torpido in modo che l'astro e l'estro del ragazzino possano brillare di luce propria) sulla scorta di una ricognizione domestica solo accennata e di un vero e proprio interrogatorio della signorina;
- 3) l'azione in sé e per sé col tentato depistaggio da parte del falso ladro e lo smascheramento del vero responsabile del furto;
- 4) e infine la "lezione" *ex cathedra* di Tomi che in chiusura spiega a Bruck e alla scombussolata Bèrthe quale fosse il geniale piano ordito per sottrarle dalla cassaforte il diario paterno e quanto ancora più acute siano state le contromosse da lui messe in pratica per evitare che il piano perfetto diventasse tale.

Scerbanenco, pur avendo poco spazio a disposizione⁴⁴ e non potendo contare su solidi presupposti narrativi privi di contraddizioni patenti, gioca

⁴³ Non è possibile affermare "cosa" veramente Scerbanenco leggesse negli anni della sua disordinata e onnivora formazione culturale di studente lavoratore col vizio del faidate intellettuale. Non sappiamo cioè se abbia avuto contatti diretti con la ricca offerta gialla che, grazie a Mondadori e a tutte le iniziative editoriali che nel giro di pochi anni fecero seguito a quella fortunatissima dei libri gialli, il lettore medio aveva a disposizione agli inizi degli anni '30 nell'ambito di questo neonato (in Italia) genere letterario. Da uno dei tanti racconti spontanei e non verificabili fatti da Oreste del Buono in relazione all'amico e collega di bisbocce letterarie (cfr. Del Buono O., *Presentazione a Lupa in convento*, op. cit., pp. 7-15), sappiamo che, all'epoca dell'impiego alla Borletti in qualità di tornitore, Scerbanenco prendeva in prestito alla biblioteca del Castello Sforzesco volumi di filosofia che divorava la notte nelle osterie dove consumava i pasti.

⁴⁴ La sezione del "Novellino" nella quale vengono ospitati i tre racconti ha una lunghezza fissa di due paginoni che però sono occupati per un buon 40% da fotografie di grosse dimensioni accanto alle quali appaiono didascalie che portano via altro spazio, costrin-

con inattesa bravura sulla sovrapposizione di questi piani per appassionare il lettore senza svelargli in anticipo né la conclusione della vicenda né il modo con cui il protagonista è arrivato a capire la dinamica dei fatti. L'intreccio dinamico dei quattro diversi assi narrativi mostra una competenza già così avanzata e un'accortezza di gestione tanto acuta da permettere all'autore di far passare in secondo piano la totale assurdità tanto del meccanismo messo in atto dal temuto "spione" Franz Weig per sottrarre l'agognato diario di guerra quanto l'insieme di contromosse pensate e realizzate in pochi attimi da Tomi per rintuzzare l'attacco del malfattore e consegnarlo alla giustizia.

Non ostante questo terzo racconto sia stato pubblicato solo due mesi dopo *Il poliziotto derubato*, in un certo senso sembra che tra le due prove siano passati anni sia per quanto concerne la fisionomia del protagonista sia per come le sue gesta poliziesche vengono organizzate e presentate. Tomi non ha ormai più molto a che vedere con il moccioso apparso ne *Il bracciale di perle*: se si prescinde dal fatto che ormai è del tutto affrancato dalla copertura di figure adulte che gli offrono protezione anagrafica e gli regalano credibilità (non vi è infatti più alcun accenno allo zio avvocato né al commissario Rebbi), non può non saltare all'occhio la trasformazione radicale intervenuta nella personalità del quattordicenne. Tomi non ha più atteggiamenti che scimmiettano quelli di un adulto in miniatura, ma è ormai egli stesso un adulto travestito da ragazzino: è armato come se fosse un poliziotto a tutti gli effetti ("Prima di entrare levò la rivoltella ed accese la lampadina tascabile"); resiste alla tensione e al sonno mentre il suo compagno e presunto mentore nelle indagini si lascia andare a un indegno pisolino proprio mentre la tensione sta salendo alle stelle nell'attesa che arrivi l'ora fatidica annunciata dal ladro ("Fuori pioveva sempre. La signorina Bèrthe, su un divano, tentava di dormire. L'agente, invece, dormiva del tutto. Tomi, seduto su una sedia, gli occhi fissi fuori della finestra, sembrava attendesse qualche cosa."). Ma soprattutto è il protagonista as-

gendo così il testo narrativo a ritagliarsi degli spazi di diversa dimensione a seconda del formato delle immagini scelte e dai cartigli esplicativi che le accompagnano.

soluta dell'intero racconto imponendosi come un personaggio a tutto tondo che non ha più nulla a che spartire con la macchietta infantile vista in azione soprattutto nel primo e in parte del secondo racconto. Ha il piglio e la grinta sufficienti per condurre da solo le indagini e per organizzare una trappola in cui far cadere il comunque astutissimo Franz Weig: nessuno si permetterebbe più di tirare fuori il nomignolo di *Acciuga* vedendo in azione questo saputello figlio di tanta letteratura. Non a caso la macchietta è ormai Bruck, il presunto "tutore" narrativo del ragazzino che, pur essendo stato presentato come un duro di razza (si parla di lui come qualcosa che dovrebbe assomigliare a un agente segreto in missione internazionale), adesso prende ordini da Tomi e non ha né la forza né la capacità per contrastarne la volontà e la sagacia organizzativa. È infatti Tomi ad avere l'idea di interrogare Bèrthe una prima volta per farsi dire cosa contenga di tanto appetibile la cassaforte di casa e una seconda, dopo aver ispezionato la stanza in cui è murata la cassaforte stessa, per dare un senso ad alcuni dettagli che diversamente non quadrebbero nell'immagine di insieme. Proprio dopo questo secondo interrogatorio della padrona di casa, Bruck tenta di riprendere in mano la situazione, finendo però con l'essere definitivamente esautorato dal ragazzino nella propria funzione di responsabile dei tempi e dei modi dell'indagine preventiva:

- Dove sei stato? – gli gridò l'agente Bruck prendendolo per un braccio. Tomi si raviò i capelli biondi e lisci e fece una smorfia. - Senta Bruck, vorrei un favore da lei, soltanto per questa volta: lasci fare a me.

Quando sembra che le cose stiano per precipitare perché si è sentito qualcuno entrare in casa, Tomi prende in mano la situazione e dà disposizioni su cosa gli altri debbano fare. Compreso lo stesso Bruck, ormai ridotto a semplice ed obbediente esecutore muscolare degli ordini impartiti dal ragazzino in una specie di speculare anticipazione della brutta manualità del Matchy del ciclo dei romanzi di Arthur Jelling:

[...] si udirono degli scricchiolii. Sembrava che qualcuno venisse verso quella stanza. La signorina Bèrthe soffocò un grido tra i cuscini. L'agente e Tomi si guardarono. - Nascondiamoci – disse Tomi. – Lei, signorina,

stia lì ferma, come se non ci fosse nessuno. I nostri due amici si nascosero dietro un attaccapanni. Gli scricchiolii dei passi sul pavimento di legno si fecero sempre più distinti, finché la porta si aprì, ed entrò un uomo col viso coperto da un fazzoletto. Ma non fece in tempo a richiudere la porta che il pugno solido dell'agente Bruck lo fece stramazzare al suolo. Nello stesso tempo la signorina Bèrthe lanciò un lungo grido di paura. – Ma la smetta! -, le gridò l'agente irritato, sollevando da terra l'uomo, per adagiarlo sul divano. E poi brontolò: - Adesso possiamo anche andare a dormire. Tanta paura per un uomo che viene a rubare dei gioielli senza neppure una rivoltella e che si lascia prendere come un novellino. – Eh? -, gli fece Tomi ironico. – Adesso comincia il nostro lavoro. Leghi per bene quell'uomo e lo lasci lì. Non ci serve proprio a nulla.

[...] – Corriamo in biblioteca! – gridò Tomi in tono perentorio.

[...] La sirena d'auto continuava a ululare sinistramente, ma Tomi andò risoluto verso un fianco della cassaforte, toccò un congegno e l'urlo si spense. – Frugatelo subito! – disse poi all'agente mentre la signorina Bèrthe li guardava senza capir nulla. E l'agente Bruck, obbedendo meccanicamente all'ordine, estrasse con un grido, dalla tasca interna della giacca del ladro, un mucchio di carte

Non stupisce quindi che alla fine, dopo che i tre protagonisti della movimentata notte in casa Mallein si sono rifocillati e hanno recuperato il sonno perduto, tocchi a Tomi (“Dopo dodici ore di sonno ed un pranzo a base di bistecche, Tomi si decise a spiegare tutto a Bruck”) il compito di far comprendere a Bruck ciò che egli non sarebbe nemmeno lontanamente in grado di capire senza lo spiegone-rivelazione del ragazzino detective. Una volta terminata la lezione di tattica investigativa e di strategia operativa da parte di Tomi, la disfatta dell'agente speciale in missione segreta è totale e la sua resa incondizionata:

Mi pare anche che hai dei punti da dare a me...

In questo movimentatissimo racconto c'è poi un altro importante elemento che anticipa lo Scerbanenco giallista dei giorni della maturità: col suo modo di fare sempre all'insegna della freddezza e del raziocinio, ma anche per il fatto di sapersi imporre sulla scena come un dilettante di lusso capace di relegare in secondo piano quanti dovrebbero invece essere i dominatori della scena sulla scorta delle proprie qualifiche professionali ma anche dell'età (i vari avvocato Farbe, Commissario Rebbi e agente speciale

Bruck, ma anche il pluridecorato ladro Franz Weig), Tomi sembra anticipare certi atteggiamenti di Arthur Jelling. Col quale ha anche in comune non solo la capacità di rendere chiaro e comprensibile ciò che pare un groviglio inestricabile ai più nelle dinamiche dei fatti criminosi su cui le forze dell'ordine devono indagare, ma anche l'essere un perfetto outsider che parte come l'ultimo su cui il lettore scommetterebbe e che arriva alla fine a mettere in riga file di professionisti incapaci di vedere là dove l'occhio prodigioso di Tomi/Jelling è in grado di arrivare.

3. A volte ritornano. “Un grande romanzo poliziesco di Giorgio Scerbanenco”.

Considerando che questo terzo racconto è indubbiamente il migliore della mini serie incentrata intorno al personaggio del detective adolescente e che mostra uno Scerbanenco molto più attento alla creazione di un complicato meccanismo di orologeria narrativa in chiave poliziesca di quanto non sembri invece concentrato sulla semplice confezione di un puro *divertissement* per ragazzini, è lecito pensare che il personaggio di Tomi potesse assurgere al ruolo di protagonista di qualcosa di più impegnativo di semplici racconti da comprimere nell'angusto spazio delle due pagine de “Il Novellino”. Vale a dire un romanzo o addirittura un ciclo di romanzi (come poi sarà, di lì a pochissimi anni, per Arthur Jelling e i sei volumi di cui è il protagonista). Il fatto che allo stato presente della ricerca si abbia però notizia solo dell'esistenza di questi tre testi dedicati al personaggio di Tomi⁴⁵, sembrerebbe relegare tale affermazione al rango della pura illa-

⁴⁵ Per un elenco di tutte le opere che fino a oggi sono state attribuite con certezza a Scerbanenco ma anche per la decifrazione di tutte quelle apparse sotto pseudonimi o che risultano essere parte della corrispondenza sbrigata per anni da Scerbanenco come responsabile di rubriche del cuore in varie riviste italiane di successo, si vedano – oltre alla *Bibliografia* della presente tesi - i seguenti, fondamentali contributi: Pirani R. - Mare M. - De Antoni M., Voce *Scerbanenco Giorgio*, in *Dizionario bibliografico del giallo*, Vol. III R-Z, Pirani Bibilografica Editrice, Pontassieve 1998, pp. 148-172 (monumentale ricostruzione quasi poliziesca di quanto può essere ascritto a Scerbanenco e alle decine di etronimi letterari dietro i quali passò la vita a nascondersi scrivendo su testate femminili e non), poi aggiornata in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011, op. cit.* pp. 159-278, contributo se possibile ancora più im-

zione. Se non fosse che, esattamente un mese dopo la pubblicazione sul “Novellino” de *L’urlo della sirena* (cioè il 24 marzo del 1935), sulle pagine dello stesso settimanale appare la prima puntata di un romanzo poliziesco a puntate firmato da Scerbanenco e intitolato *Gli Uomini in Grigio*⁴⁶. Romanzo che, guarda caso, ha come uno dei protagonisti, anche se in coabitazione con altri quattro personaggi adulti, un quattordicenne che ricorda molto da vicino Tomi sia per quanto concerne il carattere analitico e più maturo di quanto non dica l’età, sia per il fatto di essere coinvolto in una vicenda tra il *nero* e il *giallo* nella quale finisce per essere uno dei dipanatori finali della complessa matassa pur essendo al contempo anche una delle vittime di chi opera per far trionfare il Male.

Uscito in venti puntate tra il 21 aprile e il 1 novembre del 1935, *Gli Uomini in Grigio* è presumibilmente la migliore ragione per cui Scerbanenco abbandona la figura di Tomi per creare un nuovo investigatore in erba da mettere al centro di vicende *neri* che possano appassionare i suoi piccoli lettori: conoscendo come ormai conosciamo il metodo di lavoro dello scrit-

ponente e massiccio che è a tutt’oggi l’elenco più completo e aggiornato degli scritti di Scerbanenco.

⁴⁶ Al centro della movimentata vicenda c'è la figura di Lele Varre, ricca vedova di guerra cui il marito defunto sui campi di battaglia ha lasciato un ingente patrimonio con la clausola che venisse investito in opere di bene. Cosa che la donna ha puntualmente fatto, comprando un terreno su cui ha fatto costruire una specie di orfanotrofio - la *Casa della Luce* - nel quale l'istruzione e la speranza in un futuro possibile sono il regalo per molti trovatelli strappati alla strada. Ma cupe ombre minacciano l'istituzione: messa alle strette da un fantomatico Signor X che la ricatta per ragioni oscure (e che di lì a non molto il lettore scopre essere il marito convertitosi in un delinquente ossessionato da manie di grandezza criminale), la signora Varre è costretta a chiudere la struttura senza dare spiegazioni del proprio gesto. Da questo momento in poi il libro segue le peripezie della donna in giro per mezza Europa, braccata dai membri dell'organizzazione che fa capo a X (gli *Uomini Grigi* del titolo) e sostenuta dal piccolo Mario, uno dei trovatelli al quale è particolarmente affezionata e che non ha avuto il cuore di abbandonare come tutti gli altri, ma anche coadiuvata da due insegnanti della sua istituzione nell'impresa di salvare la *Casa della Luce* e di liberarsi del ricattatore. In una vorticoso centrifuga di passaggi tra Italia, Francia, Scozia e Inghilterra condita da continui colpi di scena a effetto succede tutto e il contrario di tutto: gli *Uomini in Grigio* sequestrano la signora Varre e Mario, le sottraggono una valigia piena di soldi e titoli che inizia a passare di mano in mano tornando in quelle della proprietaria solo alla fine del romanzo, e cercano di impedire ai due insegnanti di liberare i prigionieri e di mettere al sicuro il contenuto della borsa. Alla fine il Bene prevale e la *Casa della Luce* può essere riaperta, non dopo che il lettore ha avuto modo di scoprire che X in realtà è un soldato tedesco identico al marito (vivo ma imprigionato in un castello in Scozia), al quale si era sostituito a guerra finita con il preciso intento di ricattare la signora Varre per sottrarle il patrimonio.

tore italo-ucraino, non stupisce che egli stesse probabilmente lavorando a questo romanzo mentre era già impegnato a dare corpo al mini ciclo di Tomi. Col risultato di abbandonare il secondo per concentrarsi sul primo. Analizzato in maniera molto frettolosa e superficiale dai pochi studiosi scerbanenchiani che se ne sono occupati se non addirittura non letto del tutto⁴⁷, questo testo – presentato sulle colonne de “Il Novellino” con

⁴⁷ Il primo a farne menzione è Roberto Pirani nel 1998 nel suo articolo *Alla ricerca di un continente perduto: Giorgio Scerbanenco dal 1933 al 1965*, *op. cit.*, pag. 109: “Il lungo romanzo in venti puntate, *Gli Uomini in Grigio*, era un notevolissimo esempio di fusione di tutti i *cliché* abituali del giallo: la banda internazionale di criminali (gli ‘uomini in grigio’ appunto), il misterioso signor X, gli ambienti diversi (Italia, Francia, Inghilterra, auto, treno, ville misteriose), ricatto, furto, rapimento, inseguimento, sostituzione di persona, trappole diaboliche, persino il tema del ‘doppio’ (due gemelli, uno buono e uno cattivo), il tutto subordinato all’efficacia del ritmo e della *suspense* e al piacere coinvolgente della narrazione, che sono già alcuni dei pregi del futuro grande Scerbanenco”. A riprendere in maniera passiva questo giudizio in parte sbrigativo è poi Maurizio Pistelli (*op. cit.*, pp. 152-153), il quale – dopo aver riprodotto il passo sopra menzionato – aggiunge: “Vale la pena inoltre sottolineare nel libro sia la presenza dell’ennesimo impavido ragazzino nel ruolo chiave del risolutore dell’intricato mistero (Mario, un orfano che viene educato e assistito insieme ad altri suoi coetanei in un istituto – “La Casa della Luce” – fondato e gestito da una generosa vedova di guerra), sia la palpabile preoccupazione dello scrittore di non alienarsi le simpatie del nuovo regime”. E a questo proposito propone il paragrafo con cui si apre il romanzo, nel quale Scerbanenco si preoccupa di chiarire che la piaga degli orfani non è un elemento da ascrivere alla società contemporanea ma va fatto risalire a un’epoca nella quale “ancora nessuno pensava ai bambini”. Il giudizio sbrigativo sul romanzo è stato poi di recente ripreso dallo stesso Pirani (cfr. Pirani R., *Il primo Scerbanenco (1932-1943)*, in Pirani R. [a cura di], *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, *op. cit.*, pp. 25-26), il quale, parlando dell’assenza totale di caratterizzazione psicologica del personaggio di Tomi e riferendosi allo stesso tipo di atteggiamento sbrigativo reperibile nel romanzo a puntate, afferma: “Questa mancanza appare evidentissima anche nel romanzo *Gli uomini in grigio*, dove la vicenda prende le mosse da un istituto, che ospita ragazzi abbandonati, e dove l’eroe è ovviamente un ragazzo, Mario. Ma la storia parzialmente si salva per la fantasia dispiegata: avventura in movimento, dall’Italia alla Francia, dalla Francia all’Inghilterra, con momenti di *suspense* tratti dal *feuilleton* (ipnotismo criminale) o dal cinema (*Dr. Mabuse* di Fritz Lang), nonché dal tema ormai diffuso del ‘doppio’”. Entrambi gli studiosi non solo non sembrano attribuire al pur ingenuo romanzo l’importanza centrale nel lento percorso di avvicinamento alla letteratura poliziesca che Scerbanenco sta facendo in quegli anni di fondamentale formazione produttiva, ma mostrano in maniera piuttosto evidente anche di non aver materialmente avuto per le mani tutte e venti le puntate del romanzo: se così non fosse e se avessero avuto modo di leggerlo nella sua interezza, non parlerebbero (Pirani per primo cui fa poi eco Pistelli riproducendone in maniera passiva l’affermazione) della presenza nel romanzo di due gemelli, “uno buono e l’altra cattivo”. I personaggi cui i due studiosi alludono non sono infatti per nulla gemelli bensì il classico caso di fisionomie identiche in perfetti sconosciuti: uno, il marito della signora Varre, è un gentiluomo che tutti ritengono scomparso nella Grande Guerra, mentre il secondo è un sergente tedesco di nome Franz Murder che, dopo aver fatto prigioniero Giovanni Varre e aver scoperto che questi non è solo ricchissimo ma gli assomiglia come una goccia d’acqua, a guerra finita lo tiene sequestrato facendolo sparire in un remoto castello in Scozia e ne assume l’identità inizian-

l'enfatica dicitura di "grande romanzo poliziesco di Giorgio Scerbanenco" pur essendo in realtà un prodotto piuttosto modesto dal punto di vista strettamente letterario – sembra invece in grado di giocare un rilevantissimo ruolo di incunabolo laboratoriale nel quale è possibile già intravedere alcune caratteristiche strutturali dell'organizzazione della materia narrativa, ma anche concettuali e tematiche tipiche di lì a pochi anni soprattutto dei sei romanzi del *Ciclo di Jelling* ma, in parte, anche dei capolavori della tarda maturità di quello di Duca Lamberti.

Più che un poliziesco vero e proprio, il testo sembra catalogabile come un classico romanzo d'appendice⁴⁸. Del *feuilleton* ha infatti tutte le caratteristiche tipiche non solo a livello formale di rapporto coi lettori ma soprattutto di tematiche ricorrenti al punto da esserne la componente essenziale. La cadenza delle uscite settimanali delle venti puntate con cui Scerbanenco intrattiene il proprio pubblico di avidi appassionati di vicende poliziesche fa infatti rientrare a pieno titolo *Gli Uomini in Grigio* in quel tipo di letteratura nata col solo scopo di attirare l'attenzione dei lettori incrementando le tirature dei periodici sui quali, sin dal 1831, aveva iniziato a fare la sua comparsa. Ogni puntata si chiude o con un improvviso colpo di scena, un'agnizione improbabile destinata a scombinare le carte in tavola, uno smascheramento inatteso di un personaggio creduto altro da quel che è fino a quel momento o ancora da un repentino ribaltamento degli eventi. Un meccanismo questo che Scerbanenco dimostra di conoscere bene e di saper usare con sufficiente disinvoltura, pur dovendosi confrontare con un

do a ricattare la moglie agli occhi della quale si presenta come il vero marito divenuto pazzo a seguito degli orrori patiti in guerra.

⁴⁸ Sul romanzo d'appendice in genere e la sua importanza a livello d'impatto sociale e di creazione di un pubblico di lettori affezionato e inesistente fino a metà '800, ma anche sul contributo dato al genere dagli autori di casa nostra, si vedano i seguenti testi: Bianchini A., *Il romanzo d'appendice*, ERI, Torino 1969; Zaccaria G., *Il Romanzo d'appendice: aspetti della narrativa popolare nei secoli XIX e XX*, Paravia, Torino 1977; Brunori V., *La grande impostura. Indagine sul romanzo popolare*, Marsilio, Venezia 1978; Romano M., *Mitologia e letteratura popolare: struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, Longo, Ravenna 1977; Bordoni C. - Fossati F., *Dal feuilleton al fumetto. Generi e scrittori della letteratura popolare*, Editori Riuniti, Roma 1985; Davico Bonino G. - Ioli G., *Carolina Invernizio. Il romanzo d'appendice*, Gruppo Editoriale Forma, Torino 1983; Bianchini A., *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Liguori, Napoli 1988; Bordoni C., *Il romanzo di consumo. Editoria e letteratura di massa*, Liguori, Napoli 1993.

testo esplicitamente destinato a ragazzi nel quale l'uso di questi espedienti caratteristici del genere d'appartenenza deve fare i conti con una materia spesso ingenua al punto da risultare disarmante per un lettore dei giorni nostri. Tanto quanto lo erano molti dei romanzi a puntate usciti per anni sui quotidiani dei paesi con maggiore circolazione di carta stampata, non ostante non manchino tra i molti titoli di facile consumo e grande successo usciti a puntate su testate di varia qualità opere di fondamentale importanza per la storia della letteratura mondiale del secolo XIX⁴⁹.

Ma dalla classica formula de *feuilleton* il romanzo di Scerbanenco desume innanzitutto le peculiarità tipiche della trama: inverosimile al punto da non essere quasi mai digeribile sia sul piano della credibilità che su quello dell'assurdità delle situazioni che si affastellano una sull'altra in un fuoco d'artificio senza soste, la vicenda raccontata ne *Gli Uomini in Grigio* rientra a pieno titolo in questo schema compositivo, anche se non va mai dimenticato il peso che il target dei lettori ha in talune scelte effettuate dall'ancora inesperto romanziere nel momento in cui si cimenta con l'assemblaggio dei segmenti narrativi che compongono il plot dell'intero romanzo. Qualche esempio concreto può illustrare in maniera più compiuta questa affermazione. Nel Capitolo X Mario, il preferito tra tutti gli orfanelli di *Casa della Luce* da parte della padrona fondatrice Lele Varre, pur non parlando una parola di francese e non avendo alcuna conoscenza di Parigi, una notte gira per tutti i commissariati della città finché non trova quello in cui è detenuta Miss Rumble, una delle istitutrici dell'orfanotrofio coinvolta in prima persona nel torbido intrigo internazionale ordito dagli Uomini in Grigio, riuscendo poi anche a tornare in albergo senza alcun problema; nel capitolo XXI lo stesso ragazzino è protagonista di un'inverosimile avventura notturna a Londra: dovendo rintracciare Boca - altro istitutore di *Casa della Luce* ugualmente impegnato a sgominare la banda di malfattori vestiti in grigio - presso un appartamento in una zona

⁴⁹ A questo proposito basterebbe ricordare che titoli quali *Madame Bovary* (uscito su "La Revue de Paris" dall'ottobre 1856), i dostoevskiani *Delitto e castigo* e *I fratelli Karamazov* o addirittura *Guerra e pace* (tutti usciti su "Il messaggero russo") sono alcuni dei cugini nobilissimi di tanti prodotti privi di pretese letterarie.

non precisata della capitale britannica nel quale è detenuto perché non nocchia, Mario trascorre un'intera nottata all'addiaccio, avendo poi all'alba ancora le energie necessarie per beffare la vigilanza di un malvivente che funge da carceriere e liberare il recluso, non dopo però aver comprato un giornale venduto da uno strillone, aver capito che cosa quest'ultimo strombazzi a gran voce e letto l'intera prima pagina pur non sapendo una sola parola d'inglese; due capitoli dopo Scerbanenco non esita a far sì che Mario, accanto all'immane Boca, prenda addirittura parte a una pericolosa azione di polizia durante la quale gli uomini di Scotland Yard sgo-minano la banda dei Grigi mentre vagano pallottole ovunque e anche i piedi piatti più esperti rischiano la pelle; per non dire di Boca stesso, vero eroe di questo grand guignol di sviluppi surreali e roboanti tesi a sbalordire il pubblico come accadeva in ogni romanzo d'appendice che si rispettasse: senza dilungarsi troppo sull'infinita serie di vicende inverosimili che lo vede protagonista, basti pensare che nel capitolo XI mette al tappeto un agente in grigio e gli trova in tasca (non ostante sia una specie di picciotto di basso rango) un elenco dettagliato di tutte le azioni compiute dalla banda unito a un rendiconto ancor più analitico dei guadagni affastellati fino a quel momento dall'organizzazione criminale; nello stesso capitolo, pur essendo un semplice insegnante di ginnastica venuto dall'Italia in Inghilterra per nobili scopi di polizia privata (più avanti si scopre che non sa granché di inglese visto che l'infarinatura di base con cui si muove tra gli albonici gli viene da una serie di frettolose lezioni private impartitegli dalla collega Rumble a *Casa della Luce*), dà ordini agli uomini di Scotland Yard come se fosse un alto ufficiale dell'Interpol in missione; due capitoli dopo, quando arriva in uno sperduto paesino della Scozia che sarà teatro dei pirotecnici eventi del finale, Boca incontra *per pura casualità* Miss Tressy, sua compagna di studi all'Accademia di Roma (sic!), la quale si rivela però un'agente dell'organizzazione in grigio alla quale è stato affidato il compito di tenere d'occhio proprio Boca, relegato in Scozia perché sia inoffensivo; basta poi il tempo di scorrere qualche paragrafo e di lì a un capitolo a Boca tocca superare se stesso: pur essendo le tre di notte e trovandosi in

una landa sperduta delle Highlands, fugge dall'albergo in cui è ospite-prigioniero vigilato da miss Tressy (che in seguito passerà però dalla parte dei buoni), arriva alla stazione del telegrafo, lo trova aperto e con l'addetta ai telegrammi pronta a ricevere la dettatura di un testo. Ma anche così non basta ancora: non appena il ginnasta Boca si esibisce nella sua traballante versione di inglese, l'impiegata si rivela essere un'italiana (!) che Scerbanenco "vende" al lettore sapendo di non dovergli alcuna spiegazione logica proprio perché conscio di avere a che fare, non ostante l'età, con un pubblico di lettori assuefatti da decenni alle inverosimiglianze da baraccone del romanzo d'appendice.

Miss Rumble, la "collega" di lavoro di Boca alla *Casa della Luce* ma anche contabile per risparmiare sui bilanci, non è certo da meno: dopo essere stata presentata come un'insegnante adorata dagli orfanelli compagni di Mario, ben presto si scopre che è una signorina con la pistola nella borsetta così pericolosa da essere in grado di ridurre all'impotenza uno degli agenti degli Uomini in Grigio cui sloga anche un polso con qualcosa che somiglia a una mossa di judo, ma è allo stesso modo capace di guidare una vettura sportiva ad alta velocità come se fosse un'antesignana delle "Charlie's Angels", e tanto impavida e nobile di cuore da rischiare la vita pur di salvare quella del povero Mario e della sua protettrice Lele Varre quando, nel brumoso finale scozzese, si offre in ostaggio al capo dei grigi. E se si fa il nome di Lele Varre, la benefattrice che ha fatto edificare la *Casa della Luce* in onore del ricchissimo marito scomparso in guerra (marito che però riappare nella seconda parte del testo e che si rivela essere più che vivo), anche con lei Scerbanenco ci va giù pesante per quanto concerne l'essere al centro di situazioni talmente assurde da rasentare il ridicolo involontario: quando nel capitolo XX il lettore la vede per la prima volta di fronte al malvagio essere che tutti ritengono ne sia il marito reso crudele e impietoso dagli orrori della Grande Guerra (al punto da essere il capo della ramificatissima e super organizzata banda dei lestofanti in grigio), la donna non si accorge di avere davanti a sé un sottufficiale tedesco sostitutosi al marito Giovanni, il quale reciterebbe così bene la parte da

riuscire a riprodurre la voce ma anche a non dar le viste di non essere italiano. Il tutto senza che l'autore fornisca la benché minima spiegazione logica a tanta incongruenza.

L'elenco sarebbe lunghissimo, a conferma di un'adesione incondizionata da parte di Scerbanenco alle atmosfere e al gusto tipici della letteratura d'appendice. Così come è difficile non ricondurre a quel tipo di matrice letteraria talune "spie" tematiche che si aggirano per le pagine del romanzo denunciandone la diretta dipendenza o appartenenza al genere all'interno del quale sono state pensate e realizzate. Alcune ne sono più di una conferma diretta. Basti pensare alla contrapposizione manichea tra buoni e cattivi nella quale la nequizie e la naturale predisposizione al Male sono contraddistinte dal grigiore cromatico dei malviventi cui vengono contrapposte le tonalità coloristiche *forti* degli eroi positivi. O ancora all'insieme di sapidi artifici narrativi che permettono di dilatare l'azione praticamente all'infinito innestando nello scheletro molto semplificato del *plot* di base dettagliamenti tangenziali destinati a suscitare stupefazione nel lettore o concludendo con espedienti di accorta speziatura letteraria situazioni che di per sé si perderebbero nell'anonimato della ripetizione seriale. Ecco quindi susseguirsi continui colpi di scena, ribaltamenti improvvisi dell'azione in corso, alternarsi viaggi frenetici in giro per l'Europa e con i mezzi più in voga all'epoca (treni sferraglianti tra le capitali più "in" del momento ma anche auto sportive nonché quelle che oggi sarebbero autentiche *super-car* prodotte su ordinazione), così come scambi di persona, modifiche repentine di personalità, pentimenti di malvagi passati all'improvviso dalle legioni del Male alla causa del Bene, e sorprese narrative che non smettono mai di essere estratte come conigli prodigiosi dal cilindro dello scrittore-prestidigitatore per suscitare la meraviglia del pubblico a casa costretto a comprare il numero successivo della rivista o del giornale per non perdere lo sviluppo degli eventi.

Qualche esempio parla più di qualsiasi presentazione teorica. In pochi capitoli – dal IV al XVI – tutti i principali personaggi del romanzo vengono letteralmente frullati in un vortice geografico che li trascina senza requie

dall'Italia in cui ha sede la *Casa della Luce* a Parigi, di lì a Londra con una falsa deviazione su Vienna con tappe intermedie a Montreuil e Calais prima di approdare nel Regno Unito dove non mancano frequenti svarioni nelle lande scozzesi, sinonimo di negatività assoluta agli occhi dello scrittore che ne utilizza i brumosi orizzonti per inscenare reclusioni di breve o lunga data (tanto Boca quanto Giovanni Varre, il vero marito della dama di carità protettrice degli orfanelli di *Casa della Luce*, sono relegati nel minuscolo e inesistente paesino di Downhill, convertito da innocuo avamposto della civiltà in teatrino di trame complesse e intricatissime degne della più sofisticata società del crimine contemporanea). Al turbine di spostamenti nello spazio fa da eco un ugualmente frenetico valzer di identità fatto di travestimenti, scambi di persona, agnizioni inattese e riconoscimenti mancati: Miss Rumble, che nelle prime pagine di sapore deamicisiano è un'anima bella da libro *Cuore*, in breve tempo sembra diventare una dark lady per poi rivelarsi una paladina della causa degli orfanelli; Lele Varre, che agli occhi degli ospiti della *Casa della Luce* è la cambiale in bianco che li affrancherà dall'ingiustizia del mondo, nel giro di un battito di ciglia diventa una Crudelia Demon capace di restituirli al destino di degrado da cui provengono chiudendo l'orfanotrofio in quattro e quattr'otto senza offrire alcuna spiegazione del proprio gesto insano. Giovanni Varre, che tutti credono morto al punto da dedicargli un'impresa quale la costruzione di un orfanotrofio, vive invece sequestrato da anni in un castello in un paesino della Scozia (ovviamente lo stesso Downhill vero onfalo della criminalità organizzata internazionale) dove, come se non bastasse, tutti lo credono invece un arrogante mister Glune che vive lontano dalle masse in dispregio del volgo comune. Il suo doppio è il sergente Franz Münzer, sottufficiale tedesco ed ex pregiudicato prima che scoppiasse la guerra, capace di sfruttare una straordinaria somiglianza fisica per impossessarsi dell'identità di Giovanni Varre, irretendone la moglie con la violenza psicologica e il terrore e ordendo un piano perfetto per derubarla di tutta l'immensa ricchezza lasciatale dal vero marito. Chi più ne ha ne metta. Mrs. Kennedy, altra miliardaria londinese su cui si sono posati gli occhi ra-

pacì di X e della sua ghenga, passa all'improvviso da essere la piú classica delle bisbetiche indomabili alla piú docile e affettuosa delle nonne putative che, a fine romanzo, sceglie di andare a vivere a *Casa della Luce* mettendo a disposizione dell'istituto le proprie cospicue sostanze; nel capitolo VII c'è un uomo in grigio che si tinge i capelli e viene inseguito da Mario in un albergo nei pressi di una stazione ferroviaria di Parigi: tutti pensano sia quello che sembra, ma in realtà di lì a poco il lettore ha il piacere di scoprire che è soltanto Luigi Boca travestito da malvagio per infiltrarsi nelle fila dei grigi e carpir loro dei segreti. Miss Tressy, la compagna di studi di Boca all'accademia di Roma, appare sulla scena come ambigua agente fiancheggiatrice dei grigi, ma in breve tempo mostra la sua vera faccia di paladina del Bene costretta suo malvagio a stare dalla parte dei cattivi per via di un brutta storia di ricatti subiti dal padre. Sembra davvero che non manchi nulla.

E se questa sudditanza psicologica nei confronti degli archetipi del romanzo popolare – sudditanza motivata, come già visto, anche dal tipo di pubblico molto particolare cui lo scrittore si rivolge – è innegabile, va però detto che Scerbanenco sembra maggiormente orientato non tanto a riprodurre gli stilemi del *feuilleton* classico di provenienza transalpina, quanto piuttosto di adeguarsi alle contaminazioni che si erano avute in Italia tra la fine dell'800 e gli inizi del '900 e che avrebbero traghettato questa forma diffusissima di intrattenimento letterario popolare verso le forme poi canoniche della *detective novel* all'italiana⁵⁰. Motivo questo che mette *Gli uomini in*

⁵⁰ Anche se è difficile affermare con cognizioni di causa quali fossero state realmente le letture fatte da Scerbanenco in materia di polizieschi o gialli fino a quel momento, si può certo dire che non gli mancavano le occasioni per avere contatti con questo tipo di virata del romanzo popolare verso le future e piú consapevoli forme del *nero* all'italiana. I romanzi di Carolina Invernizio (definita in un articolo uscito il 12 agosto del 1932 sulla "Gazzetta del Popolo" – per il quale si veda Contorbia F., *Il sofista subalpino. Tra le carte di Gozzano*, Cuneo, 1980 – la "Dama che ha anticipato di mezzo secolo la letteratura gialla e supergialla") sono un buon esempio di questo progressivo scivolamento verso le atmosfere del poliziesco urbano di un genere letterario da ormai troppi anni ingolfato nel trionfo di stereotipi sempre piú frusti e ripetitivi. E lo stesso si può dire delle opere di Arturo Olivieri Sangiacomo, che fu tra i primi a innestare l'ingrediente della spy story e a colorare di un'evidente patina giallo-nera i palinsesti lisi del *feuilleton* imponendo il tema dell'indagine sugli altri presenti in questo tipo di letteratura (cfr. Guagnini E., *Prefazione a Sangiacomo Olivieri A., La spia*, Vecchierelli editore, Roma 1992, pag. XII).

Grigio in una posizione di particolare rilievo nell'ottica della presente ricerca, visto che rappresenta non solo un vero e proprio momento di "prova generale" da parte del giovane scrittore nei territori inesplorati di un genere letterario quale quelli del giallo a lui quasi del tutto ignoti all'epoca, ma lo inserisce a pieno diritto all'interno di una temperie produttiva che vedeva nel rinnovamento di un genere liso e abusato la creazione di un succedaneo destinato a convertirsi in una delle scorciatoie più duttili scelte anche da autori "alti" o di vero e proprio culto per rappresentare la società italiana nel corso degli anni a partire dall'era fascista per arrivare fino ai giorni nostri.

Come in altri romanzi usciti nel decennio immediatamente successivo alla guerra e ai quali non è forse azzardato pensare che Scerbanenco guardasse come modelli mentre allestiva la pirotecnica scoppiettante di questo suo romanzo poliziesco per ragazzi, anche ne *Gli Uomini in Grigio* appaiono alcuni temi che denunciano in maniera evidente l'ormai avvenuta virata del romanzo d'appendice verso una forma ibrida nella quale tutti gli elementi canonici del genere resistono come reperti necessari ma vengono affiancati in maniera perentoria da componenti tematiche destinate in seguito a soppiantarle sradicandole *in toto* e trasformando il prodotto originale in quello che poi sarà il più autentico *giallo* all'italiana della cui più moderna incarnazione Scerbanenco stesso è ormai additato quale l'iniziatore indiscusso con il ciclo di Duca Lamberti. Se è vero che la contrapposizione manichea del Bene e del Male è – come già affermato in precedenza – componente tipica del *feuilleton* perché motore aristotelico di ogni azione, va detto che ne *Gli Uomini in Grigio* appaiono figure che non è azzardato definire a loro modo "nuove" in qualità di rappresentanti di queste due eterne forze contrapposte in lotta, e cioè gli indagatori del crimine che investigano la realtà per smascherare quanti agiscono nell'ombra come emissari del Male storico e assoluto che si reincarna periodicamente in sue ipostasi possibili. A conferma di quanto possa rivelarsi significativo un testo frettolosamente catalogato come romanzetto per ragazzi c'è un dettaglio non privo di importanza per gli sviluppi futuri della

produzione di Scerbanenco in veste di giallista o comunque di autore *noir*: tra le pagine della scombiccherata scorribanda da *feuilleton* fanno infatti la loro comparsa alcune coppie di investigatori improvvisati che molto hanno in comune con ben altre coppie protagoniste dei cicli polizieschi dello Scerbanenco “maggior”: come poi nel ciclo di Arthur Jelling e in quello di Duca Lamberti, anche ne *Gli Uomini in Grigio* a indagare non sono professionisti dei corpi di Polizia o investigatori privati, bensì volenterosi *amateur* decisi a non piegarsi all’ingiustizia o a far luce su eventi criminosi contribuendo all’affermazione della verità. Visto l’accavallarsi farraginoso di eventi e la voluta incoerenza programmatica del *plot*, va da sé che gli investigatori amatoriali siano più di uno. Ma Scerbanenco – dimostrando quindi di avere ben presente almeno qualche buona lettura di gialli d’oltremarica – ha l’accortezza di organizzare questi investigatori improvvisati in coppie che risultano formalmente sbilanciatissime in ogni elemento di fondo (età, sesso, cultura, professione e temperamento) ma che finiscono con l’integrarsi alla perfezione mettendo a disposizione della squadra le rispettive competenze e abilità. È così che Lele Varre e Mario, solo apparentemente legati a filo doppio dal rapporto scompensato di benefattrice/beneficiario, finiscono col costituire una coppia efficace di investigatori proprio malgrado, spinti come sono da motivazioni e obiettivi diversissimi: mentre la signora ha come unico scopo quello di salvare l’istituzione benefica che ha creato e insieme di ritrovare il vero marito sulla cui penosa vicenda umana scopre brandelli di verità solo col procedere della narrazione, Mario – come già Tomi – è una specie di Arthur Jelling in pantaloncini corti, tutto teso a leggere la realtà con gli strumenti della logica e a cercare di decifrarne gli enigmi senza mai lasciarsi trascinare dagli eventi. Come poi accadrà alla sua maturazione adulta incarnata dal compassato archivistista della Polizia di Boston, anche Mario cerca di scrutare l’universo che lo circonda scrivendo di continuo appunti e domande su un taccuino che porta con sé e sul quale si auto-interroga per trovare un grimaldello concettuale con cui interpretare la sintassi deragliata della mente criminale. Logico e razionale anche nei momenti in cui un ragazzino della sua età ben diffi-

cilmente agirebbe in quel modo, Mario è coraggioso quanto basta per non farsi intimidire dal mondo degli adulti ed è animato da un grande spirito di iniziativa che lo porta a mettersi naturalmente nei guai quando cerca di scoprire cosa si nasconde dietro il misterioso cambio di atteggiamento della propria benefattrice.

Accanto a questa coppia piuttosto inedita ce n'è poi una seconda che controbilancia gli squilibri costitutivi del duo Lele Varre/Mario: si tratta di Luigi Boca e di Miss Rumble. Colleghi a scuola e forse anche amanti (pur non essendoci una manifesta ammissione dell'esistenza di un legame affettivo tra i due), il professore di ginnastica e l'insegnante-ragioniera sono il contraltare iperattivo e ipercinetico di Mario e la Varre, impossibilitati a vario titolo a godere di analoga mobilità (il quattordicenne perché forzatamente appiedato, mentre la madre putativa perché costretta a movimenti che non vorrebbe fare), ma anche dello Jelling futuro che, a sua volta, avrà più di un'occasione di confrontarsi con figure molto dinamiche ed energiche che contrastano con la sua indole riservata e schiva ma ugualmente poco propensa a mettere in gioco la propria credibilità. Come poi accadrà nei romanzi della maturità, anche in questo prezioso incunabolo del primo Scerbanenco le forze di Polizia sono una massa indistinta e appena sbazzata che sembra un'appendice operativa dei non professionisti dell'indagine i quali si permettono il lusso di dare ordini pur non avendo alcun titolo per farlo. La caratterizzazione dei rappresentanti delle forze dell'ordine è volutamente superficiale e stereotipata, così come avverrà nel ciclo di Arthur Jelling (e in parte anche in quello di Duca Lamberti): il loro capo, di cui non si conosce il grado ma solo il cognome involontariamente grottesco⁵¹, è descritto (Capitolo XXIII) come "lo smilzo signor Flusher che aveva diciotto colpi di rivoltella seminati nella sua persona in seguito ad infortuni di carriera", ha metodi bruschi da poliziotto americano di *hard boiled* e la pistola

⁵¹ Si chiama Flusher che, in inglese, suonerebbe più o meno come "colui che aziona lo sciacquone del gabinetto", anche se è impensabile che il giovane Scerbanenco sia arrivato a un'ironia tanto sottile ricorrendo a un nome parlante col quale vorrebbe alludere alla missione che il capo di Scotland Yard avrebbe, e cioè quella di liberare la società dagli elementi negativi *scaricandoli* metaforicamente lungo la fogna della galera.

facile nonché un'innaturale tendenza a sottostare agli ordini da parte di personaggi del romanzo che in teoria non avrebbero alcun titolo per darglieli. I suoi sottoposti sono una massa anonima che, nella maggior parte dei casi, appaiono solo in gruppo senza che vi sia mai un'individualità in grado di spiccare o di mettersi in evidenza.

L'aspetto però forse più intrigante del romanzo a livello di laboratorio sperimentale in vista di sviluppi futuri sufficientemente vicini nel tempo (il primo romanzo del ciclo di Arthur Jelling uscirà solo a 6 anni di distanza dalla pubblicazione dell'ultima puntata de *Gli Uomini in Grigio*) è rappresentato dall'uso che Scerbanenco fa degli ambienti geografici scelti come palcoscenico per le avventure dei suoi eroi al servizio del Bene e le bizzarrie toponomastiche che di tale geografia letteraria sono la grammatica di base. Caratteristiche queste poi canoniche non solo dei sei romanzi dedicati all'archivista di Boston ma anche di altre prove narrative che non rientrano nella categoria né del *noir* né tantomeno del *giallo*. Anticipando forse involontariamente di ben tre anni le disposizioni fasciste in termini di ambientazione di vicende connotate negativamente e capaci di far riverberare una luce sinistra sulla società italiana, Scerbanenco distingue in maniera netta tra "set" italiani e stranieri, avendo particolare cura di caratterizzare i primi come scenari confortanti in cui il Male arriva solo come un'eco lontana e non diventano mai lo scenario reale dello svolgersi di eventi criminosi, mentre riserva a città e paesaggi non italiani il ruolo di culle naturali di ogni forma di nequizie umana. Ma nel far questo, come se volesse mostrare intenzionalmente una forma di critica sottesa alle scelte imposte dalla censura di regime, non si perita di effettuare alcun lavoro di informazione preventiva a livello di ricerca topografica e toponomastica. Con la sola – e si direbbe quasi ovvia – eccezione di una strada milanese citata in maniera corretta e realmente corrispondente a una via del capoluogo lombardo già esistente all'epoca, non c'è paese che venga risparmiato a questo proposito: le città e i piccoli centri di Austria, Francia, Inghilterra e Scozia "usati" come scenari di cartapesta per le avventure rocambolesche

dei personaggi vengono presentati e descritti nella maniera più stereotipata possibile. Parigi è una città molto chic dove brillano luci abbacinanti a tutte le ore anche se spesso si tratta di trappole nascoste dietro specchietti per le allodole, mentre Londra è costantemente immersa in una nebbia da cliché che permette ai delinquenti di trovarvi un ambiente naturale favolissimo al proliferare delle proprie azioni criminose, e la Scozia viene servita come una landa inospitale per antonomasia dove non si può fare altro che tenere sequestrati degli innocenti. Per non parlare poi della toponomastica urbana in sé e per sé: delle sette strade e piazze londinesi citate, nessuna corrisponde a un luogo reale, e i nomi scelti hanno un sapore così svelatamente artificioso da non poter essere casuale. Lo stesso accade con Vienna (di cui viene menzionata una strada inesistente) e Parigi (nella quale però c'è un riferimento al commissariato di Saint Pierre che invece corrisponde a un luogo reale ma che potrebbe però essere una citazione intenzionale della Parigi di simenoniana memoria che forse Scerbanenco conosceva visto che i romanzi del ciclo di Maigret erano arrivati in Italia pochi anni prima). Il tutto però senza che vi siano mai sforzi di avventurarsi in una descrizione capace di superare la vieta superficie dello stereotipo più abusato. Un atteggiamento questo che potrebbe essere interpretato semplicemente come un adeguarsi passivo da parte di Scerbanenco alle direttive della censura, mentre forse varrebbe la pena di essere letto come una precisa volontà di attribuire il “giusto” peso a tali veti. Ovvero mostrare quella dose di moderato disprezzo verso una direttiva assurda optando per una toponomastica e un'ambientazione così scopertamente fasulla da suonare come un possibile campanello d'allarme.

Questo atteggiamento di fronda, che – come vedremo più avanti – contribuirà in maniera decisiva alla creazione della Boston fasulla in cui si aggira Arthur Jelling, potrebbe forse essere confermato nella sua sostanza se si dovesse accettare l'ipotesi di una lettura “politica” dell'intero romanzo, ben lungi dal limitarsi a catalogarlo troppo sbrigativamente come un'opera acerba scritta in maniera frettolosa e pensata solo come prodotto di mero intrattenimento per una fascia di pubblico poco accorta ed esigente quale

quella degli abbonati del settimanale su cui le venti puntate de *Gli Uomini in Grigio* apparvero. Se lo si volesse cioè leggere in chiave politica pur non dimenticando mai che si tratta di una semplice ipotesi difficile da sostenere con solide argomentazioni critiche (specie se si considera che, nell'arco di tutta la sua attività di giornalista e scrittore attivo nella parte più "calda" del ventennio fascista, Scerbanenco non ebbe mai grossi guai con le autorità mantenendo sempre un atteggiamento sostanzialmente neutrale fino almeno alla fuga in Svizzera dopo l'8 settembre del '43), si getterebbe una luce del tutto differente su molti aspetti del romanzo. A cominciare dalla stessa organizzazione degli Uomini Grigi e della loro capacità di arrivare comunque dovunque. Una presenza soffocante che sembra vampirizzare l'intero tessuto sociale come una patina di vernice capace di impedire la traspirazione esistenziale ai pori di quella stessa realtà di cui sono un'espressione deviata. Come se Scerbanenco volesse far capire ai propri lettori – piccoli o grandi che siano - che il mondo "là fuori" è vittima di un'asfissia radicale e che tutti dovrebbero prendere Mario a esempio ribellandosi come fa lui non solo al proprio destino ma anche a un'esistenza in cui l'oppressione che piove dall'alto rischi di diventare la norma. E non è un caso che al centro della vicenda vi sia la piccola comunità degli orfanelli che Lele Varre si è impegnata a salvare regalando loro l'ipotesi di un domani possibile: e se Scerbanenco, mettendo al centro della vicenda più o meno vagamente poliziesca del proprio romanzo a puntate proprio un gruppo di ragazzini indifesi e in balia dei soprusi di chi ha il potere di gestire la forza in modo indiscriminato e incontrastato avesse voluto parlare degli italiani orfani della libertà perduta usando la metafora della struttura filantropica creata da una benefattrice priva di secondi fini se non il bene della collettività che ha in mente di proteggere dal Male del mondo? A scorrere le pagine dei vari numeri del "Novellino" su cui apparvero le venti puntate de *Gli Uomini in Grigio* sembra però alquanto azzardato pensare a una possibile posizione di fronda da parte di chi, dopo anni di porte sbattute in faccia, aveva trovato ospitalità in quell'isola di editoria adolescenziale all'interno del vasto arcipelago rizzoliano: tra le fitte righe e i caratteri mi-

nuscoli della pagina del “Novellino” in cui le venti puntate del poliziesco scerbanenchiano sono compresse appaiono spesso fotografie celebrative con didascalie sbilanciate che inneggiano al primato della razza o alle conquiste della civiltà fascista, il tutto in formato concettualmente ridotto e semplificato per attirare l’attenzione dei giovani lettori. Ciò non ostante, resta difficile non lasciarsi affascinare dall’ipotesi che Scerbanenco abbia voluto raffigurare il Duce nella figura sinistra del Signor X e negli scherani che ne sono il braccio violento della legge di rapina e controllo totale di ogni territorio quella polizia segreta che tanto terrorizzava chiunque vi avesse a che fare. E affascina ancora di più una sinistra coincidenza: che cioè l’ultima puntata del romanzo esca a un mese esatto di distanza dal giorno in cui le truppe dei generali Del Bono e Graziani entrarono in Abissinia per dare inizio alla famigerata campagna militare destinata a concludersi il 5 maggio del 1936 con l’occupazione di Addis Abeba e con la proclamazione dell’Impero.

Capitolo 3: Un americano sui Navigli: tracce di nero di importazione

1. “Gangsters e G-Men. Tutt’azione. Come un film”

Il 6 novembre 1937 è un’altra data epocale nella prima parte della vita di Giorgio Scerbanenco: dopo tre anni di indefessa attività, si licenzia infatti dalla Rizzoli passando clamorosamente alla concorrenza di Mondadori⁵². Prima però che la separazione si consumi a seguito di un episodio troppo letterario e leggendario per esserne la sola vera ragione motivante, tra maggio del ’36 e agosto del ’37 fa ancora in tempo a partecipare a una bizzarra iniziativa editoriale firmata Rizzoli e destinata ad avere fondamentali ripercussioni nella maturazione creativa del giovane Scerbanenco il quale offre una decisiva dimostrazione di appartenenza a un genere – quello del *noir* – che sarebbe poi diventato la sua cifra migliore nel quinquennio magico di fine anni ’60 durante il quale venne alla luce la figura di Duca Lamberti.

Tra le molte testate rizzoliane sulle quali Scerbanenco scrive dal momento in cui viene assunto come redattore dei vari periodici che costituiscono l’articolata galassia editoriale del colosso di Piazza Erba⁵³, il settimanale “Il

⁵² Se le già ricordate circostanze nelle quali Scerbanenco venne assunto da Rizzoli a seguito dell’interessamento di Zavattini possono di per sé sembrare alquanto romanzesche, quelle delle sue dimissioni – a soli tre anni dall’inizio del rapporto di lavoro – hanno qualcosa che le colloca in una terra di nessuno a metà tra la deformazione epica e lo sberleffo picaresco: montatosi la testa per il rapido passaggio dalla miseria più nera a una condizione di agiatezza mai sperimentata prima, Scerbanenco pare si fosse comprato un macchinone americano vistosissimo con tanto di autista che lo accompagnava alla sede della Rizzoli in piazza Erba togliendosi il cappello della divisa dopo averlo scodellato a destinazione. Quando una volta il “Commendatore” Angelo assistette a questa scenetta, ne rimase allibito e non risparmiò commenti acidi allo scrittore. Il quale, per mera ripicca, non si limitò a vendere la macchina e a licenziare in tronco lo chauffeur, ma arrivò addirittura a passare alla concorrenza Mondadori come estremo sberleffo per lo sgarbo subito. Il gustoso episodio, che evidentemente era diventato un qualcosa tra una storiella e un mito orale nelle stanze della Rizzoli, è stato raccontato dal “solito” Oreste Del Buono in più di un’occasione (cfr. Del Buono O., *Scerbanenco. Una vita in rosa e in noir*, “Tuttolibri”, XVII, 793, 14 marzo 1992, p. 5; *Introduzione*, in Scerbanenco G., *Il falcone maltese e altri racconti inediti*, Frassinelli, Milano, 1993, pag. VIII; ma anche Vergani L., *Così Checov arrivò sui Navigli*, “Corriere della Sera”, 8 novembre 1993, p. 29).

⁵³ Quando, il 22 agosto del 1936, appare su “Il Secolo Illustrato” *Tiro all’uomo*, ovvero il primo dei sette racconti hard-boiled a firma di Denny Sher/Sheer, Scerbanenco ha già letteralmente invaso le pagine dei periodici Rizzoli: in due anni vi ha infatti pubblicato un romanzo (*Gli Uomini in Grigio*), 35 racconti (3 su “Piccola”, 5 su “Cinema Illustrazione”, 10 su “Novella”, 13 su “Lei”, 3 sul “Novellino” e 1 su “Novella-Film”), e la bellezza di 104

Secolo Illustrato” era quello che aveva il compito di informare il pubblico in maniera superficiale e spicciola garantendo intrattenimento letterario senza eccessive pretese. Il 30 maggio del '36 la rivista lancia una rubrica nuovissima con un titolo che è tutto un programma: “Gangsters e G-Men. Tutt'azione. Come un film”⁵⁴. Con cadenza settimanale, nell'arco di poco più di un anno, 46 autori diversissimi gli uni dagli altri per provenienza geografica e formazione culturale si alternano sfornando 56 racconti programmaticamente incentrati su vicende tratte dallo scontro tra le forze del Bene incarnate dai Governativi dell'FBI (per l'appunto i noti G-Men) e la criminalità comune. Scenario fisso di questa lotta senza quartiere sono le metropoli nordamericane, trasformate in gironi infernali in cui la violenza e il degrado quotidiano di uomini e cose sembrano essere il solo segno di vita lasciato dal ciclone della Grande Depressione. Un incubo socio-economico che si rivela però essere l'incubatrice naturale di una fioritura di grande letteratura successivamente riassunta nel sottogenere un po' generico del cosiddetto *hard-boiled* che, pur nella discontinuità dei risultati produttivi forniti dai vari autori accomunati sotto questa etichetta di comodo, vanta comunque acuti di qualità assoluta quali i romanzi di Dashill Hammet e Raymond Chandler.

Dei 46 autori di cui vengono pubblicati i racconti su “Il Secolo Illustrato” più della metà erano nordamericani già affermatosi in quel vasto arcipelago di riviste specializzate in diffusione di letteratura popolare di vario tipo poi conosciute come “pulp magazine”⁵⁵, deputate - proprio come “Il Secolo Il-

articoli di varia natura culturale (di cui 3 su “Perseo”, 61 su “Piccola”, 4 su “Cinema Illustrazione”, 30 su “Lei” e 4 su “Il Secolo Illustrato”).

⁵⁴ Non è escluso che l'iniziativa possa essere nata come tentativo di contrastare il grande successo della rivista “Il Cerchio Verde”: uscita nel biennio 1935-37, era un rotocalco molto popolare che ospitava novelle e romanzi a puntate polizieschi di autori anglosassoni accanto a scritti dei più noti giallisti italiani dell'epoca, ma anche resoconti di celebri processi, articoli di cronaca giudiziaria e addirittura quiz destinati a suscitare la curiosità del lettore mettendone a prova il talento investigativo (cfr. Padovani Gisella e Verderame Rita, *L'almanacco del delitto. I racconti polizieschi del “Cerchio Verde”*, Sellerio, Palermo, 1990). Si veda comunque il Capitolo 5, nota 44.

⁵⁵ Alcune di queste testate (“Black Mask”, “The Gangster Stories”, “Detective Tales”, “Detective Story Magazine” e via dicendo) erano incentrate in maniera quasi esclusiva sulla narrativa di stampo poliziesco con le caratteristiche formali e contenutistiche prima menzionate di ritratti più veri del vero di una realtà così omogeneamente violenta da ridurre le

lustrato” - a fornire intrattenimento di facile consumo attraverso racconti riconducibili a vari generi letterari in voga all'epoca. Accanto a queste note firme americane di autori attivi già da tempo nell'universo della letteratura *hard-boiled*, sul settimanale rizzoliano fanno la loro comparsa giallisti italiani che, pur firmando i racconti con i propri nomi reali, li ambientano rigorosamente nel tipico contesto della violenza metropolitana del Nord America e ripropongono in maniera un po' pedissequa l'eterno e spietato scontro tra delinquenti comuni e agenti governativi col pelo sullo stomaco. Ma sulle pagine de “Il Secolo Illustrato” c'è poi anche una terza categoria di scrittori, più difficili da catalogare e da ricondurre a realtà anagrafiche chiaramente identificabili: si tratta di quanti pubblicano alcuni dei brevi racconti celandosi dietro fantasiose identità fittizie create in maniera goffa sulla scorta di originali americani mal masticati e ancor peggio traslitterati. Ecco quindi apparire, in mezzo a personalità autentiche quali gli americani *veri* Matt Taylor, Leo Hosban, Franck Conon, Norbert Davis o gli italianissimi Gastone Tanzi e Nicola Manzi, degli involontariamente spassosi Reader Conner, Warren Galahan, Albert De Corque e via di questo passo. Notizia questa che potrebbe sembrare del tutto irrilevante all'interno della nostra ricerca, se non fosse che uno dei *falsi* americani nascosti dietro un grottesco *nom de plume* altri non è che Giorgio Scerbanenco⁵⁶. 6 dei summenzionati 56 racconti apparsi tra il 30 maggio del 1936 e il 18 dicembre del 1937 sono firmati da un non meglio identificato Denny Sher, mentre un settimo risulta opera di Denny Sheer, evidente errore tipografico di trascr-

forze dell'ordine allo stesso livello della criminalità cui viene data la caccia. Per un'informazione completa su questa variegata galassia editoriale che ospitò moltissimi generi letterari oltre a quello del poliziesco violento e iperrealistico poi divenuto la cifra tipica dell'*hard-boiled*, si vedano Gunnison J. – Locke J., *Adventure House Guide to the Pulp*, Adventure House, Silver Spring 2000; Parfrey A. (a cura di), *It's a Man's World: Men's Adventure Magazines. The Postwar Pulp*, Feral House, Port Townsend 2003; Locke J. (a cura di), *Pulp Fictioneers - Adventures in the Storytelling Business*, Adventure House, Silver Spring 2004; Robinson F. - Davidson L., *Pulp Culture*, Collector's Press, Portland 2007.

⁵⁶ Come di recente dimostrato in maniera indubitabile da Roberto Pirani (cfr. Pirani R., *Il primo Scerbanenco (1932-1943)*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, op. cit. pp. 28-29 e *Idem, Tre tempi in noir, Postfazione a Scerbanenco G., Nebbia sul Naviglio e altri racconti gialli e neri*, Sellerio, Palermo 2011, pp. 197-201).

zione dello stesso nome fittizio che conferma quanto maldestra fosse l'operazione di mascheramento onomastico di alcuni giallisti italiani che, non essendo ancora sufficientemente affermati, non venivano rischiati con le proprie generalità ma spacciati come statunitensi nel calderone onnicomprensivo dell'offerta poliziesca insieme a tutti gli altri americani autentici.

Aldilà di queste considerazioni di natura puramente esterna ai contenuti e l'inevitabile ironia che si può fare su certi atteggiamenti di faciloneria editoriale che non erano affatto motivo di disagio estetico per i poco avveduti lettori dell'epoca, i sette testi meritano invece un esame quanto mai accurato perché permettono di confermarne la paternità scerbanenchiana e di mettere in evidenza le doti di creatività mimetica da parte di un autore destinato a produrre il meglio di sé proprio nel genere letterario – il *noir* nudo e crudo – che questi brevi racconti documentano a livello di primo contatto conoscitivo.

Per capire quanto questi sette testi siano intimamente diversi da tutti gli altri usciti su "Il Secolo Illustrato" nella sezione dedicata a celebrare lo scontro tra G-Men e criminalità comune basterebbe fare un confronto a livello formale e contenutistico tra i vari racconti. Scerbanenco sembra più autentico anche degli americani "veri", capace com'è di descrivere con pochi tocchi magistrali un ambiente metropolitano di cui non sa evidentemente quasi nulla e che forse conosce soprattutto per quanto ha visto al cinema in quegli anni⁵⁷ e non certo perché legga cronache sui giornali o si documenti. Non dovendo - come poi sarà costretto nel *Ciclo di Jelling* - descrivere in maniera analitica gli ambienti in cui si muovono i suoi degradatissimi anti-eroi, non ha materialmente lo spazio per creare quell'effetto di disagio geografico e toponomastico che la lettura dei romanzi incentrati sul

⁵⁷ Nei sette anni compresi tra il 1931 e il 1936 arrivano in Italia alcuni gangster movie di fondamentale importanza per la definizione stessa del sottogenere cinematografico e dei suoi caratteri tipici assolutamente contigui a quanto partorito dalla letteratura hard-boiled e da tutta la congerie di autori attivi intorno alle riviste pulp. Si tratta di titoli – solo per citare alcuni dei più noti - quali *Public Enemy* di William Wellman e *Little Caesar* di Mervyn LeRoy del '31, *Scarface* di Howard Hawks del '32, *G-Men* di William Keighley del '35 e *Bullets or Bullets* dello stesso Keighley l'anno successivo.

personaggio dell'archivista della polizia di Boston induce nel lettore anche meno attrezzato. Una cantina che sembra l'anticipazione del tarantiniano *Reservoir Dogs*, un alberghetto sulla newyorkese 12^{ma} strada, la Stazione ferroviaria di una grande metropoli, una villetta isolata nella campagna di un paesino che sarebbe fatica sprecata cercare sulle carte, la metropolitana di New York chiamata senza alcuna vergogna con un nome ("tub") che avrebbe un senso solo a Londra se fosse scritto in modo corretto, cocktail-bar dai nomi improbabili ma suggestivi (*Terapic, Metropole*), città industriali perse nella più impoetica delle province del Midwest: sono questi gli scenari in cui Scerbanenco, con pochi tocchi magistrali, allestisce il suo teatrino di marionette violente che agiscono in preda a istinti primari facendo della ferocia belluina la sola sintassi possibile per le proprie relazioni interpersonali. A scenari tanto essenziali corrispondono baratri infiniti di barbarie travestita da umanità: tutti contro tutti in una guerra senza vincitori né vinti nella quale il Bene e il Male sono le due facce della stessa medaglia e il caos regna sovrano a squinternare le previsioni fatte sulla base della logica.

I personaggi positivi non esistono: è vero che Scerbanenco si adegua ai dettami della letteratura *hard-boiled* e di conseguenza mette in scena delinquenti e poliziotti con la stessa bava alla bocca e l'allergia alle buone maniere e ai valori di un'etica che non paga. Così come non va dimenticato che la feccia che popola le poche ma destabilizzanti pagine di questi sette raccontini è un plotone di cloni di laboratorio assemblati alla perfezione su stampi di fabbrica nati altrove e solo in quell'*altrove* capaci di farsi simbolo esasperato di un universo vero pur nella sua surreale esagerazione da fumetto malvagio. Ma va anche sottolineato come i suoi cattivi siano cattivi da archetipo che potrebbero stare perfettamente a proprio agio in qualunque romanzo dell'epoca e che sembrano saltare di pari passo tutto il ciclo di Jelling, gettando la propria lunga e sinistra ombra sui balordi e sulla feccia assortita che popola l'universo milanese percorso con rabbia da Duca Lamberti nonché scenario costante dei racconti più incisivi tra quelli contenuti nelle raccolte "maggiori" di *Milano calibro 9* e *Il Centodelit-*

ti. Come se l'operazione di adattamento a un modello letterario del tutto decontestualizzato dalla realtà cui il giovane Scerbanenco si adegua sulla scorta di un'iniziativa editoriale nella quale viene coinvolto fosse una fortunatissima anticipazione di quegli scenari di degrado urbano che, di lì a trent'anni, saranno invece lo specchio realistico di quella Milano putrescente di metà anni '60 che non si accorge di essere una versione attualizzata delle metropoli americane del dopo Grande Depressione tanto care alla letteratura pulp e si atteggia a capitale industriale di un paese, l'Italia, sospesa tra il baratro della barbarie e l'illusione della modernità.

Se è ovviamente impensabile aspettarsi che i malviventi siano meno che belve assatanate, è però più sorprendente che anche i pochi e presunti personaggi positivi non riescano a essere tali sia per il fatto di vivere nel tritacarne che appiattisce tutti senza escludere nessuno, e sia perché spesso si devono adeguare alle modalità comportamentali di quelli cui danno la caccia o accettare paradigmi etici necessari per entrare in sintonia con le persone cui vogliono dare una mano. È il caso di Dubby Rean, la sfortunata G-Woman protagonista di *Tiro all'uomo*⁵⁸: infiltrata dai governativi in una banda di gangster insieme al fidanzato nonché futuro sposo Al, dovendo evitare di destare sospetti per dar prova di essere una del gruppo, non ha esitazione a sparare il colpo di grazia proprio al povero Al, accusato di voler far fessi gli altri componenti della ghenga e involarsi col bottino di una rapina in banca. O ancora di Rosalinde Burton ne *La mamma di Burton*⁵⁹: dopo aver saputo dove si trova il figlio, il quale ha appena rapito un bambino per ottenerne un riscatto e aver tentato invano di parlargli siccome non lo vede da tre anni, quando la polizia la interroga, non ha un attimo di esitazione e mente come se fosse una criminale incallita:

La Signora Burton era calma e tranquilla, come gli altri giorni.
«Da quanto tempo non avete notizie di vostro figlio?», domandò Mealton.

⁵⁸ Cfr. Denny Sheer, *Tiro all'uomo*, "Il Secolo Illustrato", XXV, 34, 22 agosto 1936, p. 2.

⁵⁹ Cfr. Denny Sher, *La mamma di Burton*, "Il Secolo Illustrato", XXVI, 13, 27 marzo 1937, p. 2

«Da tre anni, signore. Da quando andò a New York a lavorare da Meys e C».
«Da allora non lo avete più rivisto?».
«No, signore».
«Certo non vi ha scritto mai, vero?».
«Oh, sì. Una volta, da New York. Mi chiedeva del denaro».
Il sergente fece una smorfia: «Allora non ve l'avrà chiesto una volta sola...».
La signora Burton mentì candidamente: «Proprio così, signore, una volta sola».
«E qual era il suo ultimo indirizzo?».
Essa mentì ancora e non dette l'indirizzo della pensione.

Non è infatti un caso che la donna faccia una fine del tutto non in sintonia con la propria natura di brava mamma in ansia per il figlio scapestrato: ingannata da un G-Man che si finge amico del figlio Bob e dice di essere stato mandato da questi a chiederle denaro per poter fuggire, la donna prende tutti i contanti che ha e si reca in fretta e furia dal figlio, ignara di essere stata circuita e non è ovviamente preparata a finire colpita da una pallottola vagante che le trapassa il volto mentre il figlio e i suoi compagni soccombono in un violento conflitto a fuoco con un commando di governativi.

Che l'America immaginaria di Scerbanenco/Sheer non sia un paese per buoni lo dimostra in maniera quasi paradigmatica il racconto *Brandson diventa onesto*⁶⁰, probabilmente uno dei migliori dei sette e così vicino alla produzione dello Scerbanenco *maggiore di Milano calibro 9* e de *Il Centodelitti* da sembrare una specie di mini enciclopedia di anticipazioni di temi e forme di quella fortunata stagione degli anni '60. Uscito di galera per buona condotta dopo aver scontato "solo" dodici anni a seguito del rapimento di un bambino morto in modo accidentale durante il sequestro, l'ormai ex duro Collie Brandson cerca di rifarsi una verginità agli occhi della giustizia in modo ingegnoso: avendo avuto una soffiata circa il luogo dove è al momento detenuto un bambino vittima di un altro sequestro, lo libera e lo consegna alla polizia. Tornato a casa e ormai convinto di essersi guadagnato un lasciapassare per entrare dalla porta principale nella so-

⁶⁰ Cfr. Denny Sher, *Brandson diventa onesto*, "Il Secolo Illustrato", XXV, 45, 7 novembre 1936, p. 2.

cietà degli onesti, sul pianerottolo si trova davanti una doppia e sgradevolissima sorpresa: ad aspettarlo c'è infatti il padre del bambino che egli aveva rapito dodici anni prima e che è deciso a farsi giustizia da solo avendo infatti appreso dai giornali che l'ergastolo di Brandson è stato commutato in una pena molto più lieve. Ma il gangster, pur con tutto l'inumano furore che alimenta la sete di vendetta del padre deluso dal corso della giustizia, è più lesto di lui e lo atterra con un formidabile destro alla mascella. Per lui non c'è però nemmeno il tempo di riaversi che dall'oscurità si materializza la seconda sorpresa nella persona del rapitore cui Brandson ha appena sottratto il bambino fonte potenziale di lucro. Nella nuova colluttazione che segue, ha ancora una volta la meglio il candidato a una vita onesta riuscendo a far perdere conoscenza all'avversario con una mossa da judoka. Le sorprese non sono però ancora finite: il padre del bambino riprende conoscenza mentre gli altri due uomini si stanno affrontando e ha tutto il tempo per preparare la pistola con cui fredda Brandson non appena questi si rialza da terra:

Ma intanto Herbert Preis [il padre del bambino rapito da Brandson dodici anni prima, n.d.a.] si era riavuto e assisteva alla lotta. E quando Brandson si alzò trionfante sul corpo esanime di Torney [il rapitore del bambino appena consegnato alla polizia, n.d.a.], una scarica di piombo lo fece rattrappire su se stesso e troncò in un attimo la sua carriera di uomo onesto.

L'irreversibilità del Male come elemento congenito della natura umana è una componente tipica di moltissimi personaggi che affollano le pagine del ciclo di Duca Lamberti e delle due raccolte di racconti maggiori: Collie Brandson, sospeso com'è tra un passato carico di rancori repressi e ansie di vendetta e un presente che contiene le incerte premesse di un futuro di possibile redenzione, vorrebbe contrastare questa naturale propensione al Male inventandosi un destino da uomo onesto. Ma per lui e per quelli come lui non c'è margine di manovra: la vita – nella forma in cui ci è dato di subirla - ci aspetta dietro l'angolo reclamando il suo gravosissimo dazio e ricordando a personaggi di questo tipo che il destino non è una storia pas-

sibile di essere riscritta, ma un copione incentrato su premesse prestabilite che possono portare solo a conseguenze inevitabili.

Ne sa qualcosa anche John C. Aguire, un altro gangster che cerca di rifarsi una vita in *Attenti alle femmine*, ultimo dei racconti apparsi su “Il Secolo Illustrato”⁶¹. La sua comparsa sulla scena ha qualcosa del gigantismo sinistro dei grandi eroi del Male che imperversano nelle pagine di *Milano Capibro 9* e de *Il Centodelitti*:

Da otto anni John C. Aguire non uccideva un solo uomo e da un anno non conosceva altre donne che sua moglie. Ma quando vide Clarean [*la giovane e avvenente segretaria assunta nell'ufficio della compagnia nella quale è impiegato, n.d.a.*], John ripensò a quella strana epoca in cui egli aveva usato la rivoltella con la stessa frequenza dello spazzolino da denti, e sapeva far dir di sì alle donne con i metodi più disparati, dai dolci ai pugni.

Dopo una presentazione di questo tipo non è facile andare lontano e liberarsi del peso di un passato tanto ingombrante. Non ostante sia infatti deciso a rifarsi una vita e a lasciare da parte il suo tumultuoso passato di criminale, anche per Aguire c'è in agguato il destino: dopo aver invano corteggiato una procace segretaria appena assunta nell'ufficio in cui è impiegato e per la quale ha perso la testa, pur di conquistarne i favori accetta di accompagnarla in Europa, sogno che la ragazza coltiva da sempre. Prima di poter partire per il vecchio continente, la strana coppia si ferma però a New York, dove Aguire ha in mente di estorcere col ricatto dei soldi a certi suoi ex compari (rivelandone all'FBI la vera identità), che nel frattempo si sono rifatti una credibilità diventando i manager della ditta nella quale è egli stesso impiegato. Ma una volta giunto a New York, anche Aguire – come già il povero Brandson – ha una doppia e amarissima sorpresa: la segretaria di cui si è invaghito altri non è che la classica pupa del gangster inviata in loco per controllarlo e per spingerlo ad andare a New York per la resa dei conti. E quando lo spiritato Aguire tenta di giocarsi l'ultima carta della disperazione (un accordo preso con la moglie prima di

⁶¹ Cfr. Denny Sher, *Attenti alle femmine*, “Il Secolo Illustrato”, XXVI, 34, 21 agosto 1937, p. 2.

partire in virtù del quale la donna avrebbe fatto una soffiata col nome di tutti i capi nel caso egli non fosse rientrato a casa per cena), per lui c'è una seconda mazzata ancora più difficile da incassare: la donna che per parecchi anni ha creduto essere la moglie, in realtà si scopre essere un'agente che l'FBI gli aveva messo alle costole per risalire proprio ai vertici dell'organizzazione. Ma anche lei non può più fare granché a favore del governo per cui lavora perché quelli che stanno per sistemare Aguire hanno già pensato pure a lei. Aguire finisce come finiscono tutti quelli che come lui vorrebbero liberarsi del passato e inventarsi una nuova vita:

[...] e dieci minuti dopo, John C. Aguire aveva una pallottola nel cervello, proprio nel punto dove si era immaginato di averla, e nessuna femmina avrebbe potuto ingannarlo più.

I sette racconti sono dominati dall'imperversare di una ferocia belluina che funziona da motore immobile delle azioni sia di quanti delinquono che di coloro che dovrebbero essere deputati a perseguire professionalmente il crimine. La galleria di orrori è un basso continuo che fa da colonna sonora a ogni racconto. Si parte con il Matt di *Tiro all'uomo*, il capobanda che sta cercando di capire con chi dei suoi uomini si sia messo d'accordo il "traditore" Al, il quale è in verità un G-Man infiltrato. Nella speranza che possa parlare, Matt organizza un bieco tiro al bersaglio nel quale promette una ricompensa speciale a quanti sapranno centrare il povero Al nel punto in cui hanno annunciato di avere intenzione di sparare ("Sparate al traditore, ragazzi. Cento dollari al colpo. Chi lo colpisce dove ha dichiarato prende il doppio"). Si passa poi al Grieggy de *Il bimbo dei Milestone*⁶², capo di una banda che ha sequestrato il figlio di un miliardario newyorkese senza però poter immaginare che la polizia ha sostituito il rampollo di buona famiglia con un trovatello prelevato dall'orfanotrofio: quando viene a sapere che un uomo della sua ghenga è morto sotto tortura in una stazione di polizia senza per altro aver rivelato agli investigatori dove sia detenuto il piccolo

⁶² Cfr. Denny Sher, *Il bimbo dei Milestone*, "Il Secolo Illustrato", XXV, 38, 19 settembre 1936, p. 2.

sequestrato, Grieggy si trasforma da delinquente comune in bestia allo stato ferino e non ha alcuna esitazione a freddare il bambino sotto gli occhi di una ragazza incaricata della sua sorveglianza:

Estrasse il revolver, si diresse in fondo alla stanza e aprì una porta. Si vide un'altra camera. C'era una ragazza che fumava e leggeva un giornale illustrato accanto a un letto, dove si muoveva qualche cosa avvolto in un panno nero.
«Esci», disse Grieggy.
La ragazza ubbidì immediatamente.
«Ma che vuoi fare, Grieggy?», gli chiese Muche andandogli vicino. «È proprio inutile...».
«Voglio insegnare a qualcuno che io faccio quel che dico». Alzò l'arma e sparò.

Nella sua anti-logica perversa alimentata da un vago sapore hammurabico, Grieggy arriva a toccare vertici di malvagità assoluta nella quale ciò che davvero conta è la vendetta, mentre la certezza della pena di morte diventa un semplice pensiero accessorio che non cambia la sostanza:

Il gangster si lasciò disarmare poi, senza voltarsi, disse spavaldamente: «Io vado alla sedia, ma ho vendicato Denny, e il vecchio non ha ripreso suo figlio...». Ebbe un riso convulso e le spalle gli sussultarono. «... perché gliel'ho ucciso».

Non è da meno il Billy anti-eroe eponimo del racconto *Uno scherzo a Billy*⁶³. Dopo aver rapito un bambino e aver ricevuto il riscatto sotto forma di banconote “segnate” dalla polizia per poter rintracciare quanti le rimettono in corso, Billy cerca il modo per pulire il denaro sporco. Prima di presentarsi dallo specialista di riciclaggio reperito in città, Billy trascorre una serata insieme al compare un po' tonto che ha sequestrato il bambino con lui. In quella circostanza apprende che il compagno, in preda al panico (“Ho paura! Ho paura! Ho buttato via tutto perché finiranno per trovarceli addosso”), ha bruciato parte del bottino buttandone il resto in un parco. Temendo che questo stato di debolezza e di fragilità emotiva lo possa

⁶³ Cfr. Denny Sher, *Uno scherzo a Billy*, “Il Secolo Illustrato”, XXVI, 13, 27 marzo 1937, p. 2.

compromettere, Billy non ci pensa un attimo e si libera del problema nella più rapida ed efferata delle maniere:

Billy capì che Frankie era un vigliacco, che avrebbe parlato e che i suoi nervi avevano ceduto per sempre.

«Beh, cerca di calmarti», disse. Rimise in moto la macchina e aspettò di uscire di città. Quando fu nel posto più deserto dello stradone levò il revolver, sparò e quando si fu assicurato che Frankie non avrebbe più potuto in alcun modo commettere sciocchezze, lo buttò fuori dall'auto.

A dir poco michelangiolesco nella sua esasperata efferatezza è poi il Johnny Leducq protagonista di *C'è un G-Man a bordo*⁶⁴, che la fidanzata stessa definisce fin dalle prime battute del racconto “una bestia scatenata” dalla quale c'è da aspettarsi di tutto. Nell'arco di tre pagine il balordo non la smentisce e riesce a inanellare una serie inverosimile di nefandezze così atroci da renderlo memorabile nella sua epica ferocia. Deciso a sfuggire alla caccia dell'FBI (che Scerbanenco curiosamente presenta con l'articolo femminile) scomparendo nelle accoglienti pieghe di un'Argentina del tutto immaginaria, Johnny ha investito parte dei proventi delle proprie azioni criminose comprandosi un panfilo col quale è in navigazione da New York a Rosario e sul quale porta il frutto di anni di rapine ed estorsioni. Prima che dal telegrafo gli arrivi la soffiata secondo la quale a bordo ci sarebbe un G-Man infiltrato tra i membri della ciurma, Johnny fa comunque a tempo a presentarsi per quello che è: siccome un cameriere gli versa da bere in un bicchiere non perfettamente scintillante, il gangster – ubriaco fradicio - lo fredda davanti all'esterrefatta Betsy, la fidanzata, e a uno dei suoi scherani, non meno in preda al panico della ragazza. È l'inizio fulminante del racconto direttamente *in medias res*, come poi saranno molti dei migliori pezzi della maturità scerbanechiana:

«Il bicchiere era sporco!» urlò Johnny, rimettendo la rivoltella in tasca, lo sguardo scintillante. «Ho speso un quarto di milione per questa carcassa e voglio bere in bicchieri senza croste!».

⁶⁴ Cfr. Denny Sher, *C'è un G-Man a bordo*, “Il Secolo Illustrato”, XXV, 42, 17 ottobre 1936, p. 2.

«Non s'ammazza un uomo per un bicchiere», disse Betsy pallidissima, guardando Doug, il cameriere di bordo, steso a terra, lo sparato macchiato di rosso.

Warder sibilò freddamente: «Sono tre giorni che sei ubriaco, Johnny».

«Ubriaco o no», rispose Johnny estraendo di nuovo la rivoltella e puntandola su Warder, «voglio bere dentro bicchieri puliti e non mi piacciono i chiacchieroni...».

Non pago di questa esecuzione a sangue freddo, Johnny si carica il corpo del malcapitato cameriere sulle spalle e lo va a scaricare fuori bordo facendolo sparire come se fosse un tovagliolo da buttare. Ma i fuochi d'artificio sono appena iniziati. La miccia che fa esplodere in Johnny l'herpes della violenza cieca è l'arrivo da New York della notizia di un G-Man a bordo del piroscampo. Deciso a stanare il pericoloso intruso, si lascia andare a un crescendo di atti di ferocia inenarrabile: prima fredda un cambusiere perché è il solo tra gli addetti ai servizi che non sia un pregiudicato, ma anche perché, una volta convocatolo al proprio cospetto, pensa che il rigonfiamento che gli vede in una delle tasche dei pantaloni sia una rivoltella destinata a essere usata contro di sé (quando invece si tratta dell'astuccio contenente il rasoio col quale il poveraccio – finito poi in pasto ai pesci come il cameriere - si stava facendo la barba nel momento in cui era stato convocato dal boss). Tornato sottocoperta, Billy trova la fidanzata Betsy intenta a frugare nel cassetto dove egli tiene i soldi che ha ammassato e che gli serviranno per rifarsi una vita in Argentina: credendo che il G-Man possa essere una G-Woman, non ha esitazione e fa fuoco anche sulla ragazza che dovrebbe essere la sua compagna. È una scena che sembra pensata per essere convertita in cinema e non è infatti un caso che proprio in questo punto Scerbanenco citi la morte di Dillinger⁶⁵:

⁶⁵ Definito dal creatore nonché capo dell'FBI John Edgar Hoover "nemico pubblico n° 1", John Herbert Dillinger fu uno dei criminali più celebri dell'America da post Grande Depressione. Divenuto un mito presso la gente comune per il fatto che spesso firmava le proprie feroci rapine dando fuoco ai registri contabili nei quali erano segnate le posizioni debitorie di quanti si trovavano in condizioni di sofferenza economica con le banche, visse una breve e rocambolesca esistenza fatta di spettacolari evasioni e continui inseguimenti da parte dell'FBI e culminata in uno scontro a fuoco letale di fronte a un cinema di Chicago il 22 luglio 1934. In quell'occasione – come sembra ormai consolidato sulla scorta delle molteplici ricostruzioni dell'episodio fatte da numerosi film dedicati alla figura di questo moderno Robin Hood in versione efferata e che anche Scerbanenco sembra spo-

Si distese sul letto, accese una sigaretta e guardò, pensando, le calze a rete della donna. Dopo tutto il G-Man poteva essere una G-Woman. Dopo tutto, lui Betsy la conosceva solo da due anni. E con le donne non si può mai sapere. Gli venne in mente Dillinger sfracellato contro il muro del cinema dalle pallottole dei G-Men e la ragazza vestita di rosso che si tirava da parte. Era un'ossessione, era un terrore.

Sbarazzatosi crudelmente della fidanzata (“Betsy, poverina, aveva finito di avere paura”), Johnny mette in scena un finale di folle delirio neroniano: ordina a uno dei timonieri di calare in mare il tender e abbandona la nave portandosi dietro la borsa con tutti i soldi e i falsi documenti necessari per ricominciare una vita in Argentina. Tempo pochi secondi e un'esplosione fragorosa squarcia il silenzio della notte: prima di abbandonare il proprio piroscalo, Johnny ha avuto cura di manomettere due valvole in sala macchine, causando così lo scoppio delle caldaie per eliminare ogni dubbio circa la possibilità che il G-Men a bordo la possa passare liscia. Ma a quel punto lo assale il sospetto che il governativo sotto copertura sia proprio il marinaio al timone del tender. Afferrata la pistola, lo assale, senza però poter prevedere la reazione del timoniere il quale riesce a difendersi trascinandolo in acqua mentre il motoscafo prosegue la sua corsa verso la costa. E a quel punto, mentre Johnny e il ragazzo spariscono nei gorgi bui dell'oceano, Scerbanenco gioca la sua carta a sorpresa: il G-Men a bordo non era affatto il marinaio, ma il cameriere freddato all'inizio del racconto per colpa di un bicchiere lavato male.

sare a soli due anni di distanza dai fatti – Dillinger venne incastrato dai G-Men a seguito di una soffiata da parte di una prostituta romana che era con lui al cinema la quale aveva anticipato che avrebbe indossato un abito rosso per facilitare il riconoscimento da parte delle forze dell'ordine. Per un'accuratissima ricostruzione sullo stato degli studi relativi alla figura di Dillinger ma soprattutto sulla storia di Dillinger bandito e uomo e sulla mitologia creatasi intorno alla sua figura, si veda Winfield Knight A., *Johnnie D. The Story of John Dillinger*, Forge, New York 2000.

2. Spaghetti-Hardboiled.

Fedele ai dettami e ai cliché della letteratura *hard-boiled*, Scerbanenco non ha il coraggio di discostarsi dalle tipologie canoniche dei personaggi che ne popolano le pagine nemmeno quando getta nella bolgia i “suoi” pur sempre italianissimi G-Men incaricandoli di dare la caccia alle bestie feroci che insanguinano le strade burrascose dell’America di quegli anni. I governativi cui sono dedicati i racconti che “Il Secolo Illustrato” ospita celebrandone le gesta al servizio della sicurezza della comunità si differenziano dalla feccia cui cercano di imporre i vincoli della Legge solo per il fatto di avere un tesserino in tasca e di agire per conto dell’FBI. Per il resto utilizzano gli stessi metodi spicci dei delinquenti, ricorrono costantemente alla violenza e alla tortura pur di ottenere una confessione, ingannano con ogni mezzo illecito pur di arrivare al termine di un’indagine sul campo e, soprattutto, hanno il grilletto facile come se la legge cui obbediscono fosse quella di una giungla d’asfalto e non quella del codice.

Ne *Il bambino dei Milestone*, per far parlare uno dei membri della banda che ha rapito il figlio del miliardario del titolo, i G-Men al servizio dell’ispettore Morr ricorrono alla tortura e si accaniscono fino a quando l’uomo muore senza aver fornito le informazioni richiestegli. La descrizione del supplizio è particolarmente dettagliata e occupa una porzione di racconto relativamente ampia se se ne considera l’estensione. Come se Scerbanenco volesse giustificare il ricorso a un mezzo estremo quale la tortura in una realtà degenerata al punto da costringere le forze dell’ordine ad accettare il compromesso con la barbarie pur di pervenire a un qualche successo investigativo:

«Ancora», disse l’ispettore Morr, Freddamente.

La corda a cappio che legava le braccia di Denny dietro le spalle venne tirata di un altro centimetro. Il volto di Denny gocciolò di sudore. Le sue spalle si erano arcuate e sembrava che le costole stessero per aprirsi.

«Parla!» gridò l’ispettore.

Allora Denny fece un cenno che avrebbe parlato. Grown gli levò il cerotto dalla bocca e allentò un poco la corda.

«Potete ammazzarmi...» mormorò Denny, le labbra schiumose. «Ma ho un mezzo solo per salvarmi dalla sedia: non parlare... E non parlerò».

«Se dici dove avete portato il bambino, non andrai sulla sedia!» gli gridò Morr. «Che te ne importa? Ormai tu sei qui e non uscirai. Anche se starai zitto».

Denny balbettò ancora: «Se mi lasciate andare riavrete il bimbo... Altrimenti sarà ucciso... questa sera...».

Un manrovescio gli chiuse la bocca: «Canaglia! Hanno parlato tutti con questo mezzo e parlerai anche tu!».

E la corda rientrò in funzione. Denny continuò a scrollare il capo. Non avrebbe parlato, mai. Si contorse come un serpente, poi s'acquetò. Di colpo.

«Lascialo rinvenire», disse Morr a Grown. «Riprenderemo dopo».

Ma il dottor Doodson prese il polso di Denny e scosse il capo: «Non rinverrà più, ormai» disse.

Ne *La mamma di Burton*, per stanare il figlio gangster che è a capo di una banda responsabile del sequestro di un bambino⁶⁶, i federali non esitano a ingannare una povera donna avanti negli anni, la cui unica colpa è di essere la madre di un delinquente efferato al punto da non volerla nemmeno più vedere quando ella gli si presenta dopo che per puro caso una ragazza sbronzata si lascia scappare l'indirizzo del rifugio dove il figlio si è rintan-

⁶⁶ Scerbanenco dà l'impressione di essere ossessionato dal tema del rapimento di bambini e/o neonati: dei sette racconti apparsi su "Il Secolo Illustrato", ben quattro (*Il bimbo dei Milestone*, *Brandson diventa onesto*, *La mamma di Burton* e *Uno scherzo a Billy* (nel quale il rapimento è solo la causa diretta della brutta fine del protagonista e non risulta essere il fulcro intorno al quale ruota il racconto) presentano vicende incentrate su sequestri di bambini e sulle tragiche conseguenze che tali atti criminosi comportano. Vista l'alta incidenza del tema rispetto al ridotto numero di racconti editi, viene da pensare che Scerbanenco – come molti cittadini comuni – rimase probabilmente colpito dal rapimento del piccolo Charles August Lindbergh, figlio del mitico aviatore americano Charles Augustus Lindbergh di origini svedesi che per primo riuscì a sorvolare l'oceano Atlantico. Rapimento che ebbe vasta eco mediatica, anche perché il processo andò avanti per quasi tre anni e catalizzò l'attenzione della gente comune. Sequestrato all'età di diciotto mesi il 1 marzo del 1932, il bambino venne trovato morto il 12 maggio successivo in una località del New Jersey vicina a casa Lindbergh, non ostante la famiglia avesse pagato un ingente riscatto. A essere accusato del misfatto dopo due anni di indagini fu un muratore di origini tedesche, Bruno Richard Hauptmann, il quale venne processato e riconosciuto colpevole pur continuando a professarsi innocente e non ostante le molte prove schiaccianti a suo carico. Condannato a morte, l'uomo venne giustiziato sulla sedia elettrica il 3 aprile 1936, cioè quattro mesi prima che Scerbanenco vedesse uscire su "Il Secolo Illustrato" il primo dei suoi sette racconti "tutti azione come in un film". Su questo misterioso rapimento che ha fatto scorrere fiumi di inchiostro e offerto abbondanti spunti narrativi a cinema e TV, si vedano (all'interno dell'ormai sterminata bibliografia) Kennedy L., *The Airman And The Carpenter*, Viking Press, New York 1985; Gregory A. - Monier S., *Crime of the Century: The Lindbergh Kidnapping Hoax*, Branden Books, Wellesley 1993; Fisher J., *The Lindbergh Case*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994; Kennedy L., *The Crime of the Century; the Lindbergh Kidnapping and the Framing of Richard Hauptmann*, Viking Press, New York 1996; Gardner Lloyd C., *The Case That Never Dies*, Rutgers University Press, New Brunswick 2004; Norris W., *A Talent to Deceive*, SynergEbooks, Columbia 2007.

nato col bambino rapito in attesa di ricevere il riscatto. Un G-Man si presenta a casa della donna e, fingendosi ferito, dice di essere stato inviato dal figlio Bob il quale le chiede dei soldi per poter scappare visto che il rapimento non è andato a buon fine. La recita è organizzata così bene in ogni dettaglio che il presunto compare di Bob il bandito fa finta di svenire e non riprende conoscenza dopo che la mamma gli tampona la falsa ferita decidendo però subito dopo di andare dal figlio a portargli il denaro richiestole. Una volta giunta al nascondiglio, la donna fa appena in tempo a intravedere il volto del suo Bob attraverso la fessura della porta socchiusa che quattro G-Men sbucano dall'oscurità, piombano rapidissimi all'interno del covo e freddano due complici e la donna di Bob, il quale rimane però illeso e viene catturato vivo (e quindi "adatto per la sedia elettrica") mentre tenta la fuga sul retro. Nello scontro a fuoco c'è però un quarto cadavere che rimane a terra: è proprio l'incolpevole mamma di Burton del titolo, centrata in piena testa da una delle molte pallottole vaganti scambiate da poliziotti e malviventi nella sparatoria.

I G-Men sono così ossessionati dalla missione per cui sono addestrati da finire col vedere criminali dappertutto. A volte però non fanno male a esagerare nella loro distorta visione della realtà perché le strade delle metropoli americane di quegli anni pullulano di gentaglia che ha di gran lunga il sopravvento numerico sulla gente per bene. Chi esagera è per esempio un certo Baker in *Uno scherzo a Billy*, racconto di chirurgica ferocia nel quale una ragazza molto astuta si vendica in modo geniale del Billy del titolo, reo di averle ucciso il fidanzato Joe, un tempo compagno di scorribande e poi finito con una pallottola in corpo per una lite susseguente a una rapina. Decisa a prendersi una corposa rivincita, la ragazza si fa abbordare dal balordo, se lo trascina a casa, lo fa bere fino allo stremo e quindi gli infila in tasca delle banconote marcate che ha trovato per caso il giorno prima in un parco dove uno sprovveduto compare di Billy le ha buttate perché inutilizzabili per la loro fin troppo facile tracciabilità. Ignaro del tiro che gli è stato giocato, il giorno dopo Billy si va a comprare una cravatta che paga con una delle banconote *segnate* finendo così col doversi da-

re alla fuga nel momento in cui viene scoperto e si tenta di arrestarlo. Il caso vuole che da quelle parti transiti proprio l'agente Baker ("un tipo che vedeva gangsters dappertutto"): mentre Billy cerca affannosamente di avviare la macchina e copre la manovra facendo fuoco all'impazzata, Baker non esita a sparargli alla tempia da pochi centimetri:

[...] Ma Baker, che sapeva mirar bene, mirò proprio alle tempie, dove Billy portava le basette alla spagnola. E a mezzogiorno Billy aveva salutato New York per sempre.

Ma il poliziotto decisamente più interessante (per ragioni però strettamente "interne" alla presente ricerca) è il già menzionato ispettore Morr incaricato di gestire il caso del neonato sequestrato intorno al quale ruota l'intera vicenda de *Il bimbo dei Milestone*. Portato, come tutti i suoi colleghi, a usare gli stessi metodi operativi dei criminali per contrastarne l'azione, ma nel contempo incapace di nascondere sia il proprio disgusto per una società che non riesce forse a comprendere appieno sia anche il proprio rifiuto morale per il crimine in sé, questo poliziotto con le mani pesanti e il grilletto facile sembra un'anticipazione in formato Grande Depressione di quello che poi sarà Duca Lamberti per la Milano calibro 9 in cui gli capiterà di improvvisarsi sbirro pur avendo voluto fare il medico per mettersi al servizio dell'umanità dolente. Dovendo avere a che fare con feccia che non si ferma nemmeno di fronte a un neonato, Morr non esita a mettersi sullo stesso piano dei criminali cui sta dando la caccia. Come già visto in precedenza, non ci pensa un attimo a far torturare in maniera barbara uno dei membri della banda dei rapitori pur di strappargli l'informazione decisiva per risalire al luogo in cui il bambino sequestrato viene tenuto prigioniero. I suoi metodi sono brutali e la sua capacità di autocontrollo molto limitata:

Un manrovescio gli chiuse la bocca: «Canaglia! Hanno parlato tutti con questo mezzo e parlerai anche tu!».

Nemmeno la vista di quello che si dovrebbe supporre sia il rapito lo smuove più di tanto: deciso com'è a risalire ai responsabili di un'azione tanto efferata quanto il sequestro di un bambino, non esita a terrorizzare con la canna del fucile mitragliatore una ragazza incaricata dal capo banda di portare il rapito (che giace in un involto ed è però già morto, anche se nessuno lo sa al di fuori del lettore) in un luogo convenuto per lo scambio:

[...] dal buio emerse una figura di donna. Essa teneva un involto nero in braccio e avanzava lentamente verso l'auto. Arrivata davanti allo sportello, lo aprì, ma si fermò impietrita.

«Non gridare, non muoverti», sibilò l'ispettore, sempre accucciato. «Fa quello che devi fare, come se non ci avessi visto. Andiamo!».

La ragazza fissò la canna del fucile mitragliatrice terrorizzata, poi si risosse. Pose il bimbo in terra e si mise al volante.

«Dove sono gli altri?» domandò Morr, mentre essa avviava l'auto.

«Sono all'incrocio con la strada provinciale. Se tutto fosse andato bene avrei dovuto filare verso il rifugio. Loro sarebbero rimasti a sorvegliare la strada».

«Allora fila!».

Morr agisce come Duca Lamberti⁶⁷, seguendo cioè l'istinto e senza lasciare che la ragione gli suggerisca più miti consigli e un comportamento consono a un rappresentante della legge. Ma tra i due personaggi c'è una fondamentale differenza comportamentale: se è vero che li accomuna l'essere disgustati dal mondo in cui è toccato loro in sorte di vivere ma soprattutto l'abbassarsi a usare metodi operativi non meno violenti e brutali rispetto a quelli tipici della feccia cui danno la caccia (un'umanità all'ablativo per la quale non nutrono alcun desiderio di recupero pedagogico ai fini di un possibile reinserimento sociale, ma che detestano in maniera viscerale sognando esclusivamente di poterla assicurare alle patrie galere), è anche vero che Duca Lamberti si limita a mollare qualche sganas-

⁶⁷ Per i contributi più importanti dedicati a questo determinante aspetto del più celebre dei personaggi creati da Scerbanenco si vedano: Rambelli L., *Scerbanenco e la società industriale*, in *Storia del "giallo" italiano*, Garzanti, Milano 1979, pp. 195-206; Canova G., *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, ne *Il successo letterario*, Unicopli, Milano 1985, pp.147-170; Bini B., *Scerbanenco: dal giallo al nero*, ne *Il poliziesco*, *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Vol. III, *L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989 pp. 1018-1022; Guagnini E., *Scerbanenco, il giallo e la storia del giallo italiano*, in *Delitti di carta*, 1, 1997, pp. 64-67; Crovi L., *Giorgio Scerbanenco: il Duca del noir*, in *Tutti i colori del giallo*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 85-100; Oliva C., *Un eroe consapevole*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011, op. cit.*, pp. 147-158.

sone quando la misura è colma, senza però mai arrivare a portare alle estreme conseguenze le sue più intime pulsioni interiori. Siccome in questi racconti pubblicati su “Il Secolo Illustrato” siamo in un’America di cartapesta che non ha nulla a che vedere con la realtà vera dell’Italia dell’epoca, la versione/anticipazione di Duca Lamberti nel personaggio dell’ispettore Morr può lasciare che l’odio e la rabbia che lo consumano dentro affiorino in tutta la loro violenta carica propulsiva portandolo a mettere in pratica ciò che Duca Lamberti ha solo il coraggio di vagheggiare come risorsa ultima nella sua lotta contro il crimine nelle sue forme più odiose. Quando i rapitori si lasciano sorprendere dall’arrivo non pronosticato di Morr e di due suoi G-Men, quest’ultimo li disarmava mentre i due governativi li sorvegliano. E poi, come uno sceriffo di una città del West ed ergendosi a giustiziere capace di sostituirsi a tribunali, giudici e giurie popolari, emette il proprio verdetto morale eseguendo seduta stante la condanna che ha sancito dentro di sé per il responsabile primo del sequestro:

Il gangster si lasciò disarmare poi, senza voltarsi, disse spavalidamente: «Io vado alla sedia, ma ho vendicato Denny [e cioè il compagno torturato invano da Morr e dai suoi per scoprire dove fosse tenuto prigioniero il bambino dei Milestone, ndr], e il vecchio non ha ripreso suo figlio...». Ebbe un riso convulso e le spalle gli sussultarono. «... perché gliel’ho ucciso».

«Lo so» rispose Morr «me l’ha detto la ragazza. E questa è la tua paga!». E, con un impeto di furore e raccapriccio tale da sopraffare il senso del dovere, gli scaricò i sei colpi del revolver nella schiena come a un cane.

In quell’*impeto di furore e raccapriccio* impossibile da controllare c’è un’inconscia anticipazione di tutto il mondo interiore di Duca Lamberti. Con la differenza che Morr, figlio di una cultura in cui tutti sparano a tutti e i rappresentanti della legge si devono adeguare al *modus operandi* di chi la viola anziché cercare il percorso inverso, può scaricare in una raffica di pistola tutto il proprio disgusto per un mondo immerso nella barbarie che non ha tempo né forse volontà di comprendere ma che vuole solo depurare da tutte le scorie che lo affliggono.

Ma non si può parlare di *inconsce anticipazioni* della stagione maggiore, se non si evidenzia almeno un altro paio di innegabili tratti comuni tra questi racconti sfornati a comando per “Il Secolo Illustrato” e la produzione ben più responsabile e teoricamente elaborata del ciclo di Duca e delle due raccolte *maggiori* di racconti. Se è vero, come ormai assodato da buona parte della critica scerbanenchiana, che uno dei perni tematici delle molte vicende gialle e nere sfornate da Scerbanenco in 40 anni di indefessa carriera letteraria è la donna vista in tutte le possibili sfaccettature (preferibilmente negative) del suo rapporto con l’universo maschile⁶⁸, va detto che anche nei sette racconti *hard boiled* de “Il Secolo Illustrato” la presenza dei personaggi femminili ha un ruolo ugualmente decisivo e che, anche nel caso di questi lampi narrativi estemporanei ma densissimi di rimandi alla produzione successiva di Scerbanenco, non manca di stupire la ricchezza tipologica proposta specie se la si paragona alla relativa concisione dei singoli pezzi. In poche pagine c’è una specie di orrori fico bignami di varianti possibili alla figura ormai consolidata dalla tradizione letteraria e cinematografica della cosiddetta *dark lady*. Ciò che accomuna quasi tutti i personaggi femminili dei sette racconti è il non essere quasi mai ciò che esse sembrano ai maschi cui tocca in sorte di dividerne le pagine dei racconti. La Dubby di *Tiro all’uomo* si presenta come la classica pupa del gangster capace di competere in efferatezze col proprio uomo senza battere ciglio. In un primo tempo la vediamo dare il colpo di grazia con una revolverata in bocca a quello che tutti i membri della banda credono essere il traditore. Di fronte a tanta ferocia il lettore non può che provare un senso di spontanea repulsione per questa belva sanguinaria. Ma alla fine una doppia sorpresa la disvela per quello che veramente è, ovvero una G-Woman infiltrata alla quale – per dare di sé un’immagine di assoluta credibilità - tocca l’ingratissimo compito di dover *finire* il fidanzato nonché futuro

⁶⁸ Per un’analisi dettagliata delle infinite tipologie di donne che affollano le pagine di *Milano calibro 9* e *Il Centodelitti* e della loro centralità all’interno di molti dei racconti contenuti in queste due raccolte, si veda Reverdito G., *Vedi alla voce “Male”. Inferni metropolitani in forma di racconto*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011, op. cit.*, pp. 118-122.

sposo, ovvero proprio il traditore eseguito all'inizio del racconto, morendo poi lei stessa nella sparatoria sanguinolenta con cui il racconto si chiude. Anche di Minnie, l'altra donna forte del medesimo *Tiro all'uomo*, si può dire lo stesso: fuggita con uno dei membri della banda (il vero traditore, cui nessuno ha mai pensato fino a quel momento), sulle prime dà l'impressione di essere una donna innamorata capace di correre rischi inauditi pur di seguire il proprio uomo in un'impresa impossibile. Ma poi, quando la vediamo versare del potente sonnifero nel cocktail che finge di sorseggiare e che poi gira al compagno di fuga, capiamo finalmente di che pasta sia fatta: marcia dentro com'è, non ci ha messo un secondo ad assecondare il piano del proprio uomo (quello vero, e cioè il capobanda che sta cercando di individuare chi sia il traditore all'interno del gruppo) e gli serve su un vassoio d'argento il malcapitato che non ha capito con chi avesse a che fare.

Di identità nascoste e di brutte sorprese ne sa qualcosa anche John Aguire, il protagonista di *Attenti alle femmine*, titolo quanto mai azzeccato e pertinente: la Clarean assunta in ufficio come segretaria in prova e della quale si invaghisce perdutamente arrivando a compromettere anni di difficile risalita dai baratri del crimine all'accettazione sociale non è l'affascinante forestiera profumata di lavanda che si scandalizza se un uomo cerca di baciarla al quarto appuntamento e che lo intorta vendendogli come suo il sogno di scappare dalla puzzolente città di Duluth e inventarsi una nuova vita in Europa. In realtà Clarean è Madge, non è una ragazza acqua e sapone (e afrori di lavanda sparsi in giro per l'ufficio come potenti richiami sessuali nei miasmi della carbonifera Duluth), ma la solita pupa da gangster che i quattro ex-datori di lavoro criminale del malcapitato Aguire hanno spedito da New York in Minnesota sapendo che il tipo – un noto collezionista di fanciulle ai tempi della sua gloria criminale - avrebbe ceduto al fascino candido della ragazza e si sarebbe lasciato trascinare fino alla Grande Mela a chiedere soldi per il volo romantico oltreoceano proprio ai quanti intendono sbarazzarsi di lui. Ovvero quegli stessi quattro gangster che si sono a loro volta rifatti una vita e vogliono che

vengano tolti di mezzo gli ingombranti testimoni di un passato da seppellire per sempre sotto una crosta di rispettabilità comprata a suon di cadaveri e misfatti.

Anche chi dovrebbe “per definizione” essere un personaggio positivo (matri, fidanzate, sorelle e quant’altro) rivela alla fine una faccia diversa da quella che l’apparenza vuole fare intendere. La Mary di *Uno scherzo a Billy* sembra una bravissima ragazza. Quando facciamo la sua conoscenza all’inizio del racconto, la vediamo trovare in un parco cinquanta biglietti da dieci dollari che lei – come tutti i Newyorkesi che leggano i giornali e sappiano perciò di un rapimento il cui riscatto è stato pagato con banconote *segnate* in modo da poter riconoscere chiunque cerchi di metterle in corso – collega immediatamente al fattaccio di cronaca. Ciò che però né lei né tutti gli altri cittadini di New York sanno è che la *mente* di quel rapimento odioso è quello stesso Billy che, un anno prima, le aveva ucciso il fidanzato Joe a seguito della contestata spartizione di un altro bottino. A quel punto – visti i suoi trascorsi in campo amoroso - Mary inizia a essere un po’ meno brava ragazza di quanto non sembrasse agli inizi del racconto. Bastano pochi paragrafi ed ecco che Scerbanenco ci conferma quale sia la sua vera natura: dopo aver finto di incontrare Billy per caso ed essendosi mostrata sorprendentemente disponibile con l’assassino del suo ex, una notte esce con lui, lo fa bere, se lo porta a casa arrivando anche a farselo entrare nel letto. Il piano è perfetto: infila alcune banconote *segnate* nella giacca di Billy il quale il giorno dopo, ignaro dell’accaduto perché ubriaco fradicio, si va a comprare una cravatta e la paga proprio con uno dei biglietti, finendo con l’essere riconosciuto all’istante e morendo nella classica sparatoria da strada dopo aver tentato di scappare.

E delle fidanzate *vere* che dire? Lo squilibrato protagonista di *C’è un G-Man a bordo*, Johnny Leducq, diretto in Argentina per sfuggire alla caccia che l’FBI gli sta dando, si è portato dietro borse piene di soldi, una ciurma di veri pezzi di galera e la fidanzata Betsy. La quale è sì una pupa da gangster in piena regola, ma ha avuto in sorte un malvivente così fuori di testa da esserne genuinamente terrorizzata. Pur vivendo in uno stato di costan-

te ansia per via del carattere incontrollabile della “bestia scatenata” che si è scelta come compagno (e fino a quel momento Johnny l’ha deliziata sparando a un cameriere solo per via di un bicchiere sporco e freddando un cambusiere che ritiene erroneamente essere il G-Man che dovrebbe essersi infiltrato a bordo tra gli uomini dell’equipaggio), non appena le viene data un’occasione propizia, riesce a vincere il terrore che fa da colonna sonora alla sua vita interiore e mostra quale sia la sua vera natura: mentre Johnny è impegnato a decimare la ciurma in un folle tiro a segno alla ricerca della spia governativa, lei gli si intrufola nella cabina e rovista nei cassetti alla ricerca del tesoro che il balordo si è portato dietro per rinascere in Argentina. Ma è l’ultima marachella di quella che il lettore immagina una lunga carriera di prodezze da donnaccia perché Johnny arriva sottocoperta e aggiunge il nome di Betsy al già ricco elenco di cadaveri in navigazione.

Nemmeno delle mamme ci si può fidare. Quella di Burton del racconto *La mamma di Burton* sembrerebbe a prima vista la classica madre apprensiva delle nostre latitudini. Ed è questa l’immagine con cui ci viene presentata agli inizi della vicenda: siccome non vede il figlio bandito da ben tre anni, quando una ragazza ubriaca (ma non ci è dato sapere come mai quest’ultima si faccia trovare proprio sulla soglia di casa con l’informazione pronta da consegnare non ostante sia sbronza persa) le dà sghignazzando sguaiata un indirizzo, ci si presenta senza fare domande e scopre che si tratta di una casupola in campagna dove il figlio tiene in ostaggio il bambino che ha rapito e per il quale ha da poco esatto un riscatto. Sconvolto al vedersi la madre là dove avrebbe al massimo pensato di poter ricevere dei negoziatori, Burton la caccia in malo modo non ostante non la veda da tre anni. E lei che cosa fa? Ciò che una classica madre trattata in quel modo da un figlio non proprio riuscito al meglio quanto a carriera: si ferma da una cugina a parlare del più e del meno, come a esorcizzare l’orrore dell’incontro col figlio, riservandosi di crollare in un pianto liberatorio solo una volta rientrata a casa. Ma anche questa povera donna ferita nel proprio orgoglio di madre non è quello che sembra: il giorno dopo,

quando tre G-Men e un ispettore le irrompono in casa per metterla alle strette con domande sul figlio, capiamo quale sia stata la ragione prima che l'ha spinta a fermarsi dalla cugina invece di andare subito a consegnare al proprio letto di vedova il fiume di lacrime non piante al cospetto del figlio: dovendo rispondere alle domande dei poliziotti, può adesso vantare un alibi perfetto (il giorno prima era stata vista allontanarsi da casa, lei che evidentemente non lo faceva mai) che ella associa a una serie di menzogne sul figlio (che afferma di non vedere da tre anni) pur di preservarne l'incolumità.

Capitolo 4: Scaldando i motori

1. Tre anni di buio e due donne del mistero

L'8 giugno del 1940 è un'altra data epocale all'interno della vorticoso e spesso inestricabile attività produttiva di Giorgio Scerbanenco: è questo il giorno in cui esce per i tipi di Mondadori *Sei giorni di preavviso*, primo dei sei romanzi⁶⁹ dedicati all'anomala figura di Artur Jelling, oscuro archivist della polizia di Boston passato in poco tempo da questo ruolo di assoluta subordinazione a quello di investigatore di punta dell'intera squadra. Pubblicato come ottavo volume nella collana "Supergiallo", il libro è di fatto l'atto di nascita di un personaggio destinato a essere il primo tentativo da parte di Scerbanenco di inserirsi in quella che a fine anni '30⁷⁰ era già una consolidata tradizione di autori nostrani impegnati a diverso titolo a italianizzare il modello della *detection novel* di provenienza anglosassone aggiornandone spiriti e forme in modo da incontrare i gusti del pubblico e cercare di passare attraverso le strette maglie della censure di Regime⁷¹.

Abbiamo già visto nei precedenti capitoli come il giovane Scerbanenco, negli anni immediatamente precedenti la pubblicazione di questo primo romanzo dedicato alla figura di Artur Jelling, avesse avuto un qualche rapporto di mimesi creativa sia con la letteratura di carattere "giallo" (anche se nella sua versione molto edulcorata per ragazzi) che con quella poliziesca ma ben più aggressiva e viscerale di importazione dal Nord America. Se si considera che tra giugno del 1940 e la seconda parte del 1941 Mondadori fa uscire ben tre romanzi del ciclo di Jelling, è improbabile che Scerbanenco - non ostante fosse una vera macchina da guerra a livello di capacità produttiva - non avesse ideato, realizzato e infine materialmente

⁶⁹ A *Sei giorni di preavviso* faranno seguito *Nessuno è colpevole* ("Supergiallo" 9, Mondadori, giugno 1941), *La bambola cieca* ("I Libri Gialli" 254, Mondadori, 1941), *L'antro dei filosofi* ("I Romanzi della Palma" 156, Mondadori, 30 gennaio 1942), *Il cane che parla (i-bidem* 172, Mondadori, 30 settembre 1942); il sesto volume, *Lo scandalo dell'osservatorio*, è stato invece pubblicato postumo (Sellerio, Palermo, 2011).

⁷⁰ Si veda il capitolo 5 della presente tesi.

⁷¹ Si veda il capitolo 5 della presente tesi.

trasferito sulla pagina in qualità di personaggio seriale il suo archivista della Polizia di Boston negli anni che precedono quelle pubblicazioni a raffica. È quindi del tutto ragionevole e plausibile pensare che tale gestazione sia avvenuta in un periodo di tempo compreso tra la fine del 1937 e l'estate del 1940, ovvero dal momento in cui su "Il Secolo Illustrato" cessa la pubblicazione dei racconti incentrati sul mondo e sulle figure dei G-Men e della loro lotta al crimine e Scerbanenco non aveva ancora pubblicato il suo primo vero romanzo giallo presso Mondadori, continuando a lavorare - come vedremo tra poco - in maniera febbrile su tavoli letterari diversissimi.

In questo e soprattutto nel successivo capitolo della presente tesi è nostra intenzione cercare di dimostrare come i cinque romanzi del ciclo di Jelling⁷² usciti uno dopo l'altro nel breve lasso di due anni non siano stati cioè una specie di fungo anomalo sbocciato all'improvviso nel sottobosco narrativo pur affollatissimo dello scrittore italo-ucraino, ma possano essere considerati il prodotto di un'influenza diretta esercitata su di lui dalla grande diffusione della letteratura poliziesca in Italia durante il ventennio fascista⁷³ e che vi sia una qualche continuità logica tra la vocazione di "genere" (il poliziesco in senso lato) di alcune delle opere sfornate fino a quel momento e l'improvvisa conversione al giallo. Il tutto per sfatare l'opinione relativamente diffusa⁷⁴ che la non eccelsa qualità della pentalogia jellinghiana in quanto letteratura gialla da inserire in un ben preciso panorama nazionale sia la riprova di come questo ciclo fosse stato un impegno di lavoro imposto dall'alto e non una precisa strategia scerbanenchiana di adeguamento a una moda imperante.

Per tentare questo tipo di dimostrazione, è necessario pedinare Scerbanenco nei suoi movimenti professionali (sia in qualità di redattore di case

⁷² Si veda l'analisi dettagliata dedicata al sesto e al settimo romanzo del ciclo nel capitolo 6 della presente tesi.

⁷³ Si veda la trattazione approfondita della questione del successo del giallo negli anni '30 e del suo difficile rapporto col regime fascista nel capitolo 5 della presente tesi.

⁷⁴ Si veda il capitolo 6 della presente tesi per l'atteggiamento che la critica ha avuto nei confronti del *Ciclo di Jelling*.

editrici in aperto conflitto per strapparsi preziose quote di mercato che come autore onnivoro capace di sfornare una quantità inimmaginabile di pagine nell'arco di pochissimo tempo e in generi letterari non necessariamente limitati alla letteratura rosa), ma anche ricostruire i più rilevanti accadimenti biografici occorsi nel periodo che va dalla fine del 1937 alla metà del 1940.

Sarebbe certo preferibile prendere le mosse dalla sfera lavorativa perché l'assenza di una biografia ufficiale⁷⁵ dello scrittore non permette di far riferimento a dati ricostruiti con acribia scientifica e la sola fonte di riferimento veramente affidabile ne sono le opere (pur con tutta l'ambiguità di cui sono inevitabilmente ammantate per via della tendenza patologica e quasi necessaria di ricorrere a una folla di *nom de plume* dietro i quali nascondere la propria identità). Purtroppo ci si deve limitare in maniera quasi esclusiva alle già citate fonti "dirette", ovvero quelle pagine autobiografiche (sempre sospese tra la rievocazione malinconica di un passato strappalacrime e l'agiografia acritica improntata a una forma di involontaria autocelebrazione epicizzata dei propri accadimenti esistenziali) che Scerbanenco ha sapientemente disseminato negli anni, contribuendo in maniera più o meno volontaria alla creazione di una mitologia che ha sempre avuto buon gioco nel suo volersi costruire un personaggio costantemente sospeso tra l'invenzione letteraria e il paradosso.

Per fortuna l'archeologia editoriale ha riscoperto dieci anni or sono *Non rimanere soli*⁷⁶, romanzo di fondamentale importanza che, pur essendo

⁷⁵ Vedi nota 4 al capitolo 2 della presente tesi.

⁷⁶ Scritto in un periodo non esattamente precisabile all'interno dei venti mesi trascorsi di Scerbanenco in Svizzera, questo insolito testo fu pubblicato nel 1945 dallo sconosciuto editore Gnocchi di Milano. Riscoperto nel 1995 dalla genovese "Il Melangolo" (la cui sciatta e spoglia edizione fu però caratterizzata da fastidiosi e diffusi refusi tipografici), venne poi ripresentato in maniera ben più attenta e scrupolosa da Garzanti nel 2003 corredato da una ricca *Prefazione* di Ermanno Paccagnini, il primo studioso a comprendere l'importanza che *Non rimanere soli* ha a livello di indecifrabile crocevia tra invenzione letteraria e rimasticazione di accadimenti strettamente autobiografici convertiti in realtà. Per un'accurata analisi critica del romanzo si veda Paganini A. "Non rimanere soli" di Giorgio Scerbanenco, in Milanese C. (a cura di), *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria*, (a cura di), Astrapa, Bologna 2009, pp. 103-133.

rimasto per decenni nel dimenticatoio, è oggi un elemento decisivo nella ricostruzione della vita di Scerbanenco. In particolare per quei vorticosi e in parte confusi anni di formazione che lo vedono affermarsi sia come scrittore in proprio che come redattore *factotum* di alcune delle più importanti riviste a rotocalco dell'epoca, ma soprattutto attraversare una serie di accadimenti decisivi nella sua crescita di uomo e di scrittore. Diviso in tre parti nettamente distinte (*Prima notte*, *Seconda notte*, *Terza notte*), *Non rimanere soli* ruota intorno alla figura di Federico Navel, manager di successo che, riparato in Svizzera subito dopo l'8 settembre ma con alle spalle una lunga storia di miseria e sofferenza appena mitigata dal successo sul lavoro e da due bellissime storie d'amore che lo riconciliano con la vita, rivede in un lungo flash-back mentre è a terra vittima di un attacco di cuore praticamente tutta la propria esistenza dall'infanzia miserabile con la madre vedova malata di cancro fino all'affermazione professionale e alla fuga in Svizzera⁷⁷ per sfuggire al caos della guerra civile esplosa in Italia subito dopo l'8 settembre.

⁷⁷ Per molti anni la sola fonte utile per ricostruire i due anni trascorsi da Scerbanenco in Svizzera è sempre stata la nota prosa intitolata *La guerra. Ottobre 1943* e contenuta nella già citata raccolta autobiografica di *Io, Vladimir Scerbanenco* (cfr. Monanni N., *op. cit.*, pp. 268-271, mentre per un'analisi accurata del racconto a livello di discussa e discutibile fonte biografica documentaria ma anche per le profonde implicazioni non immediatamente evidenti in esso contenute si veda Paganini A., *Una fuga iniziatica e un campo inesplorato. L'esordio del "Viaggio in una vita" di Giorgio Scerbanenco*, in "Quaderni grigionitaliani", LXXIV, 4, ottobre 2005, pp. 401-411). Importanti contributi critici e studi relativi alle opere scritte da Scerbanenco in quel periodo usciti negli ultimi vent'anni hanno però permesso di gettare nuova luce su quel biennio definito da Bruno Ventavoli "gli anni dei buchi neri" (cfr. Ventavoli B., *Gli anni dei buchi neri. Il mio Scerbanenco segreto*, in "Tuttolibri", 28 ottobre 1995, pag. 5). Dopo aver lasciato Milano il 28 ottobre 1942 per sfuggire ai bombardamenti sulla città, Scerbanenco ripara a Iseo, dove rimane per quasi un anno, senza però mai smettere di inviare i propri pezzi a "Il Corriere della Sera", sui cui è riuscito a iniziare una faticosa collaborazione coronando un sogno di una vita. Una volta arrivato l'8 settembre, per evitare possibili repressioni politiche che lo avrebbero di certo colpito per via della sua posizione di "resistenza passiva" (è così che lo stesso Scerbanenco descrive il proprio atteggiamento di letterato non allineato alle direttive del Regime in una lettera del 7 marzo 1944, per la quale si veda Paganini A., *Lettere sul confine. Scrittori italiani e svizzeri in corrispondenza con Felice Menghini (1940-1947)*, Interlinea, Novara 2007, pp. 271-274), Scerbanenco varca illegalmente il confine tra Lombardia e Canton Ticino nella notte tra il 20 e il 21 settembre 1943 e chiede immediatamente asilo alle autorità cantonali. Che l'arrivo di Scerbanenco in territorio svizzero sia avvenuto il 21 settembre del 1943 e non in ottobre come la già citata prosa farebbe pensare e come l'autore stesso vorrebbe stranamente indurre il lettore a credere lo conferma un incontro fatto il giorno successivo nei locali della gendarmeria di Locarno: a imbattersi in lui è un altro

Il personaggio di Federico Navel è un evidente *alter ego* di Scerbanenco nel quale lo scrittore riversa buona parte dei propri tormentati anni di formazione, regalando così informazioni preziosissime che, pur se passate attraverso il filtro deformante della lente letteraria, restano di fatto una fonte di valore assoluto che stupisce non sia stata oggetto per così tanto

fuoriuscito italiano, Filippo Sacchi - ex collega di Scerbanenco perché direttore dell'edizione pomeridiana de "Il Corriere della Sera" nel breve periodo compreso tra il 25 luglio e l'8 settembre del 1943 - il quale in un appunto del proprio diario risalente al 22 settembre lo descrive "magro e stralunato come uno spaventapasseri, con un abito di un colorino ricercato, che contrasta pietosamente con l'aspetto squalcito e le pillacchere" (cfr. Sacchi F., *Diario 1943-44. Un fuoriuscito a Locarno*, Giampiero Casagrande, Lugano 1987, pag. 20). Le cose si rivelano però molto meno semplici di quanto egli non si aspettasse: dopo una breve tappa a Locarno e poi a Bellinzona, viene trasferito a Büsserach, in uno dei tanti centri di raccolta che le autorità svizzere si affrettarono a mettere in piedi per accogliere i molti profughi sfuggiti alla guerra civile appena scoppiata in Italia. Poco prima di Natale, la famiglia Bannwart - i cui membri erano amici della prima moglie - lo accoglie nella propria casa di Soletta (la perla barocca svizzera a metà strada tra Basilea e Berna, capitale dell'omonimo cantone). È molto probabilmente in quel periodo di relativa serenità e conforto che *Non rimanere soli* viene portato a compimento (in una lettera del 16 marzo 1944 che Scerbanenco scrive a Paolo Arcari, professore di letteratura a Friburgo, mostra evidentemente di averlo appena concluso, cfr. Paganini A., *Lettere sul confine*, op. cit., pp. 274-275). L'odissea svizzera è però destinata a conoscere ulteriori tappe in giro per il paese. Il soggiorno in casa Bannwart non dura molto. Per ragioni burocratiche ancora poco chiare, Scerbanenco viene di nuovo trasferito in un campo di internamento: prima a Lostorf, a pochi chilometri da Aarau, e quindi a Les Avants, nella parte francese del paese, nei pressi di Montreaux. Alla fine del mese di marzo, grazie a un congedo di sei giorni che gli viene concesso, si reca a Campolongo, in Val Poschiavo nei Grigioni, ospite della famiglia Mascioni e lì conosce Paolo Arcari (cfr. Paganini A., *Giorgio Scerbanenco in esilio a Poschiavo*, in "Quaderni grigionitaliani", LXXIII, 2, aprile 2004, pp. 185-190). Colpito da un improvviso attacco di cuore, lo scrittore viene però ricoverato d'urgenza presso l'ospedale San Sisto di Poschiavo, dove conosce il sacerdote, scrittore e intellettuale Felice Menghini e trascorre due mesi di imprevista serenità che gli permettono di scrivere i racconti "neri" *Lupa in convento* e *Tecla e Rosellina* (cfr. Paganini A., *Lettere sul confine*, op. cit., pp. 277-279 e *Giorgio Scerbanenco in esilio a Poschiavo*, op. cit., pag. 186, note 6 e 7). È lo stesso Felice Menghini che si rivolge alle autorità federali chiedendo - purtroppo invano - che a Scerbanenco possa essere consentito di restare a Poschiavo e offrendo egli stesso piena garanzia oltre a dimostrare la disponibilità del comune di Poschiavo ad accogliere l'esule. Una volta ricevuto un rifiuto, Scerbanenco viene trasferito nel campo profughi ticinese di Magliaso, a dieci chilometri da Lugano. I sei mesi che vi trascorre sono probabilmente i più duri di tutti i venti passati in territorio svizzero. Provato nella mente ma anche nel corpo, Scerbanenco scrive in quel periodo le accurate meditazioni di carattere filosofico poi confluite nel volume *Il mestiere di uomo* (prima pubblicate a puntate sul settimanale "Il Grigione italiano" diretto dallo stesso Menghini e poi edite in volume nel 2006, cfr. Scerbanenco G., *Il mestiere di uomo*, Aragno, Torino 2006). Il 20 ottobre 1944, grazie all'interessamento di Menghini, della famiglia Mascioni e di altri influenti personaggi elvetici, Scerbanenco viene autorizzato a lasciare il campo di Magliaso e a trasferirsi a Coira, dove trascorre tutto l'inverno e la primavera trovando le condizioni ottimali per tornare alla scrittura creativa e saggistica. Dopo un breve periodo passato a Lugano, alla fine di maggio del 1945 rientra in Italia (cfr. Broggin R., *Terra d'asilo. I rifugiati italiani in Svizzera 1943-1945*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 844-59; Paganini A., *Luce sui "buchi neri". L'esilio svizzero di Giorgio Scerbanenco*, in Pirani R., *Scerbanenco. Riflessioni, scoperte, proposte per un centenario. 1911/2011*, op. cit., pp. 67-70).

tempo della debita considerazione da parte degli studiosi scerbanenchiani. La porzione più decisiva a questo proposito è appunto *La prima notte*, ovvero quella sezione del romanzo che, anche per una mera valutazione di quantità di pagine dedicate, risulta la più massiccia dell'intero volume e contiene la maggior quantità di informazioni utili per pedinare Scerbanenco per le strade di Milano proprio negli anni in cui probabilmente inizia a concepire il progetto di una serie di romanzi gialli dominati dalla figura di un investigatore arrivato quasi per sbaglio a dare la caccia ai criminali dell'epoca.

Che Federico Navel sia un perfetto calco autobiografico dell'autore non ci sono dubbi. Lo si capisce sin dalle prime fasi del lungo *flash-back* cui l'uomo si abbandona mentre è a terra nella propria stanza in preda al già menzionato attacco di cuore che lo porterà poi alla morte per infarto. Se non bastasse a dire qualcosa di significativo in proposito la figura di una madre vedova divorata dal cancro e costretta dalla miseria a cambiare casa di continuo ma decisa a combattere la malattia col solo ricorso all'alcol, a confermare questa impressione sarebbero la girandola di impieghi che il sedicenne accetta per aiutare la povera donna a sopravvivere (fresatore, tornitore, magazziniere e quindi contabile), le notti passate sui libri per tentare di colmare le lacune insanabili di un'istruzione mancata sui libri di scuola, la passione per la filosofia (che accompagnò Scerbanenco per tutta la vita), la presenza di una sorella che ha due figli con gli stessi nomi dei primi due avuti dallo scrittore⁷⁸ e viene descritta con gli stessi caratteri duri e intransigenti che erano la cifra tipica dell'indole della prima moglie di Scerbanenco, così come parte del periodo trascorso in Svizzera ospite di

⁷⁸ In *Non rimanere soli* Luisa, sorella del protagonista, perde la prima figlia Elena quando la bambina ha soltanto cinque mesi (cfr. *Non rimanere soli*, op. cit., pag. 101), mentre la prima figlia di Scerbanenco, ugualmente battezzata Elena, muore nel 1932 all'età di sei mesi; il secondo figlio dello stesso personaggio si chiama Albertino, proprio come l'Alberto che lo scrittore ha nel 1939 quando ormai il rapporto con la prima moglie è del tutto logorato (cfr. *Giorgio Scerbanenco: una cronologia*, a cura di Monanni N. in *Non rimanere soli*, op. cit., pag. 263); come se questo non bastasse, anche il nome Lucia era presente nel clan Scerbanenco perché la sorella della madre residente a Roma si chiamava proprio così.

amici di quella stessa prima moglie⁷⁹. O ancora la fuga rocambolesca in Svizzera per evitare l'arruolamento nella Repubblica Sociale e la guerra civile⁸⁰, la detenzione in un campo di concentramento internazionale nella stessa confederazione elvetica⁸¹, o addirittura la presenza di due personaggi femminili (Vera Milla Clas e Mutti Maglione, delle quali si dirà in dettaglio poco più avanti) che compaiono con i propri nomi autentici estratti come sono in maniera diretta dalla biografia "reale" dello scrittore in quegli anni.

Insomma, le prove che questo romanzo non del tutto riuscito e forse pubblicato senza che Scerbanenco vi potesse dare il proprio *imprimatur* editoriale prima di affidarlo alle stampe⁸² sia marcatamente autobiografico non mancano di certo. Se restasse qualche dubbio, c'è un ultimo dettaglio difficile da confutare: una volta divenuto un personaggio di rilievo all'interno della ditta farmaceutica nella quale è entrato a diciassette anni, il Navel

⁷⁹ Mentre nel romanzo (cfr. *Non rimanere soli*, op. cit., pag.60) si tratta di due facoltose clienti straniere della sorella Luisa che, affidata dalla madre alla propria sorella Lorenza, ricama per loro le cifre sulla biancheria e che, nel momento di grande difficoltà successivo all'8 settembre, accolgono, nutrono e coccolano il deperito Federico esule volontario durante la guerra civile.

⁸⁰ Nel romanzo (cfr. *Non rimanere soli*, op. cit., pp. 112-124) il racconto è molto più ampio e articolato rispetto a una prosa contenuta in *Viaggio in una vita* (cfr. Monanni N., op. cit., pp. 268-271) e intitolata *La guerra. Ottobre 1943* nella quale la rievocazione della fuga in Svizzera è molto più asciutta e non aggravata nella sua drammaticità dalla separazione cui il protagonista è costretto, chiamato com'è ad abbandonare l'amata Mutti che non può lasciare il paese per seguirlo in Svizzera.

⁸¹ Anche questo episodio - oltre a essere ricostruito nelle pagine del romanzo (cfr. *Non rimanere soli*, op. cit. pp. 118-124) affiora in maniera tangenziale in una prosa - *Elena la mia bambina* - contenuta nello stesso *Viaggio in una vita* (cfr. Monanni N., op. cit. pp. 255-256): rievocando la tragica morte della piccola di cinque mesi nel 1932, Scerbanenco ricorda di essere stato da lei visitato in sogno quando, nel novembre di undici anni dopo, era prigioniero nel campo di concentramento di Büsserach. La rievocazione dell'esperienza di detenzione è molto diversa nei due testi: se nel romanzo il più ampio spazio dedicato alla vicenda permette maggiori divagazioni sugli stati d'animo e i temperamenti dei vari detenuti ma anche sulla sofferenza interiore che il protagonista prova al pensiero di non poter avere al proprio fianco la donna amata, nella prosa più dichiaratamente autobiografica c'è maggiore asciuttezza e il punto focale della rievocazione non è tanto la dolorosa esperienza di segregazione nel campo di internamento quanto piuttosto il senso di vuoto lasciato dalla piccola morta anni prima. Il tutto aggravato da un'insistenza voluta sulle precarie condizioni fisiche e sul mal di denti che perseguita Scerbanenco in quel novembre del '43.

⁸² Nella prefazione intitolata *Al lettore* con cui il romanzo si apre, Scerbanenco - forse conscio dei limiti effettivi che il libro denuncia pur mostrando una struttura ambiziosa e poi tipica della sua migliore produzione della maturità - lo definisce "un'ingenua favola [...] non contaminata da nessun rimaneggiamento a scopo letterario" e caratterizzata da una "scoperta povertà".

del romanzo inizia a dedicare buona parte del proprio tempo libero allo studio della medicina, deciso a diventare medico⁸³: Scerbanenco cullò ugualmente questo tipo di sogno per un certo periodo della propria giovinezza, trasformandolo poi da autentico progetto di vita in riflesso puramente letterario quando, nel periodo di gestazione del ciclo di Jelling, il suo primo indagatore del crimine avrebbe confessato di convivere con la frustrazione di aver desiderato di diventare un dottore senza avere avuto né le occasioni né il modo per tentare quel tipo di carriera⁸⁴. Ma ancor più nel 1966, allorquando Duca Lamberti avrebbe fatto la sua clamorosa entrée sul palcoscenico delle lettere gialle di casa nostra presentandosi al pubblico dei lettori come medico radiato dall'ordine e poi riciclato come poliziotto presso la Questura di Milano.

Assodata la vera natura di *Non rimanere soli*, ciò che forse più conta nella ricostruzione degli accadimenti biografici di Scerbanenco negli anni cruciali che stiamo analizzando e che si può desumere da questo prezioso e in parte sottovalutato incunabolo letterario è la presenza nel romanzo di due figure femminili che, diversamente da quanto accade a tutti gli altri personaggi del libro, non hanno nulla di fittizio ma sono di fatto persone in carne e ossa trasferite sulla carta con i propri riconoscibilissimi dettagli anagrafici. E quindi preziose nel tentativo che si sta qui cercando di fare di illuminare le molte zone grigie che la biografia privata e professionale di Scerbanenco presenta negli anni cruciali in cui avviene la sua conversione al romanzo giallo, destinata in futuro a dare i ben noti risultati della tetralogia di Duca Lamberti, a sua volta responsabile ormai certa della nascita di tanti *nipotini* letterari negli anni successivi alla pubblicazione dei quattro fondamentali romanzi che compongono quel formidabile ciclo troncato dalla morte prematura del suo autore.

⁸³ "Voleva diventare medico, ma non uno di quei medici che scrivono le ricette o segano le ossa. Voleva diventare uno psichiatra, curare le malattie mentali e nervose".

⁸⁴ Cfr. Capitolo 6, note 74, 75 e 76 della presente tesi.

Le due donne di cui si parla nel romanzo e che incendiarono - anche se in maniera molto diversa - l'orizzonte sentimentale di Scerbanenco nel corso del 1939 appaiono infatti entrambe nel romanzo con i propri nomi autentici. La prima è una collega che Federico Navel incontra quando viene promosso all'ufficio controllo chimico dopo aver lavorato "per diversi mesi" nel magazzino a pianterreno. Si chiama Vera Milla Clas, un nome che sulle prime non rivela più di tanto al lettore perché l'intero romanzo è popolato da cognomi bizzarri volutamente non italiani⁸⁵ pur essendo la vicenda ambientata in una grande città del Nord Italia che non si impiega molto a identificare in Milano⁸⁶. Si tratta di un personaggio femminile che sulle prime non suscita affatto la simpatia del protagonista: descritta come "una

⁸⁵ Anche se il romanzo è ambientato in Italia (vedi nota successiva), nessuno dei personaggi porta un cognome immediatamente riconducibile all'onomastica canonica della tradizione latina, mentre tutti i nomi di battesimo sono italiani. E lo stesso dicasi per le aziende menzionate. L'elenco è davvero lunghissimo, a partire dal cognome - Navel - del protagonista stesso: il dottor Adolfo Marr, medico della ditta Notar dove Federico fa carriera e in seguito molestatore di Mutti Maglione nella terza parte del libro; Bell, il capufficio di Navel alla Notar poi licenziato perché "amico" della signorina Clas, a sua volta concupita dal capo del personale, il dottor Varengan; Lansis, collega rancoroso col quale Navel lavora nel nuovo ufficio alla Notar e che spettegola sulla signorina Clas denunciandone l'assenza di moralità; Giovanni Bendar, studente squattrinato che ne *La prima notte* viene praticamente adottato da Federico come discepolo e poi assurge al rango di protagonista ne *La seconda notte* diventando partigiano per poi morire in maniera quasi accidentale durante uno scontro a fuoco nel corso di un rastrellamento da parte di due giovanissimi soldati della Wehrmacht; la signora Aral, poi quasi sempre chiamata Mutti e grande amore di Federico col quale va a mangiare nella trattoria del Signor Ros. Si ha quasi l'impressione che Scerbanenco, pur avendo concepito il romanzo durante la detenzione nel campo di concentramento e averlo poi di fatto scritto nell'arco del biennio dell'esilio svizzero in regime di sostanziale libertà rispetto all'asfissia paranoica del Regime, sia ancora vittima delle imposizioni della censura e continui a evitare di chiamare cose e persone coi propri nomi, ricorrendo così a cognomi di fantasia ed evitando scrupolosamente di disseminare il romanzo di riferimenti diretti a realtà geografiche immediatamente riconoscibili. Un dettaglio questo che farebbe pensare a un collegamento diretto con la falsa Boston del ciclo di Jelling dietro la quale si cela una Milano innominabile e indeclinabile nelle sue reali generalità anagrafiche. Ovvero materia "calda" cui Scerbanenco aveva dedicato buona parte dei propri sforzi scrittori per lo meno nel triennio compreso tra il 1939 e il 1942.

⁸⁶ Anche se Milano non viene mai menzionata, tutto concorre a far pensare al capoluogo lombardo come palcoscenico metropolitano su cui le vicende vengono proiettate. Ciò non ostante c'è da parte dello scrittore una specie di sforzo evidente a evitare che Milano venga riconosciuta per quello che è nei suoi inconfondibili connotati metropolitani. Al punto che in tutte e tre le occasioni in cui il Duomo viene menzionato non è mai chiamato col suo nome ufficiale ma indicato con un ben più generico e quasi depistante "cattedrale" (cfr. *Non rimanere soli*, *op. cit.*, pp. 90, 106 e 225), scritto sempre rigorosamente minuscolo.

donna sui trent'anni, abbastanza carina, l'espressione stanca, annoiata⁸⁷ con "i capelli di un biondo cenere, il volto pallido, gli occhi scuri, inquieti, velati dall'invisibile nebbia della miopia⁸⁸", Milla Clas viene presentata in maniera decisamente negativa. Per lo meno in un primo tempo. Un collega maligno che fa da mini coro greco di commento a quanto avviene (o *non* avviene in ufficio) si sbriga a rivelare a Federico che si tratta di un'opportunistica capace di essere al tempo stesso l'amante di entrambi i suoi diretti superiori, ovvero del giovane e sfaccendato Bell e del più potente e minaccioso Varengan. Accuse queste che lei stessa non tarderà a confermare in prima persona una volta messa alle strette da Federico⁸⁹, rendendo così ancora più fosco il quadro di cinica indifferenza a tutto e tutti che lei stessa non esita a descrivere come il proprio atteggiamento nei confronti della vita⁹⁰. L'indifferenza radicale e il cinico scetticismo che la giovane donna non ha vergogna di mostrare come tratti essenziali del proprio rapportarsi al mondo e a quanti lo popolano non ottengono però lo scopo forse desiderato di impedire che il giovane collega da poco promosso ai piani alti finisca col provare sentimenti profondi nei suoi confronti. Bastano poche settimane e infatti Federico, non ostante gli avvisi alla prudenza ricevuti dal già citato collega maligno, si rende conto di aver perso la testa per Milla, e cerca di trascorrere con lei ogni sera travolto da un sentimento che si rende conto di provare per la prima volta in vita sua. Un turbamento inedito che lo stordisce al punto tale da portarlo a dimenticarsi della madre, le cui condizioni si aggravano in maniera drammatica proprio in quello stesso periodo. Algida e distante ma non tanto da impedire a Federico di avvicinarsi a lei quanto basta per bruciarsi, Milla non gli consente però di entrare nella propria vita come il giovane vorrebbe. Anzi. Non ha vergogna a metterlo alla porta quando lui le si presenta a casa senza essersi annunciato e la trova in compagnia di Varengan, l'odiato capufficio. Il quale evidentemente non gradisce la condivisione delle gra-

⁸⁷ Cfr. *Non rimanere soli*, op. cit., pag. 55.

⁸⁸ Cfr. *Non rimanere soli*, op. cit., pag. 61.

⁸⁹ Cfr. *Non rimanere soli*, op. cit., pag. 61-62.

⁹⁰ Cfr. *Non rimanere soli*, op. cit., *ibidem*.

zie della sottoposta e la "promuove" come assistente al direttore di una nuova agenzia di raccolta e smistamento che la ditta ha deciso di aprire in Palestina per agevolare i rapporti coi mercati asiatici. Per Federico la notizia ha il potere di una deflagrazione interiore. Pur preannunciando a Milla che la sua partenza lo porterà di certo a perdere il senno, non riesce a farla recedere dal proposito di accettare la promozione-allontanamento, che risulta invece perfettamente in linea col distacco indifferente con cui la donna sembra accogliere ogni cosa che la vita le prospetta. Il trasferimento in Palestina ha però un esito tragico. Due mesi dopo l'arrivo in loco, Milla muore in circostanze terribili, vittima insieme al direttore di cui è diventata l'assistente di un attacco di banditi in pieno deserto mentre i due sono a bordo di un'auto diretta verso una destinazione non meglio precisata.

Che Vera Milla Clas sia un personaggio realmente esistito e che nel corso del 1939 sia entrata dalla porta principale nella movimentata biografia privata di Scerbanenco di quegli anni lo conferma la sua presenza in ben due delle prose contenute nel volume *Viaggio in una vita*⁹¹. Una lettura superficiale potrebbe far pensare a due personaggi diversi, impressione che invece può essere facilmente confutata se si confrontano le due caratterizzazioni femminili delle pagine autobiografiche originariamente pubblicate su "Novella" nel corso del 1958 con quella di Milla Clas contenuta nel romanzo *Non rimanere soli*. Nella prima prosa Scerbanenco ricorda un viaggio da follia d'amore fatto a Roma per andare a incontrare una donna. Della quale fornisce però indicazioni molto vaghe che farebbero pensare a un personaggio tipico da cinema dei telefoni bianchi: alloggiata a Roma in un bellissimo albergo, la donna - di cui non viene citato alcun dato identificativo e che sembra una gran dama con poteri da maliarda - è leggermente più avanti negli anni dello scrittore⁹², ma appartiene a un ambiente so-

⁹¹ Si tratta rispettivamente di *Come si rispedisce un uomo* e di *Vecchie biciclette* (Cfr. *Non rimanere soli, op. cit.*, pag. 257-263, due prose che Nunzia Monanni (cfr. *op. cit.* pp. 257 e 259) colloca non a caso tra il 1938 e il 1939.

⁹² Milla ("una donna sui trent'anni") "trattava Federico come un ragazzo". Che Federico sia di fatto ancora molto giovane sia quando lavora accanto a Vera che quando in seguito conosce Mutti emerge poi chiaramente da un bellissimo dialogo che si svolge tra i due

cio-culturale del tutto diverso. Di lei si dice infatti che frequenta "uomini intelligenti" ed è nella capitale perché ha un appuntamento con "uomini di cinema" con cui si deve incontrare proprio quella domenica in cui il giovane e sprovveduto scrittore le si presenta in albergo alle sette del mattino senza essersi preventivamente annunciato. Il racconto-rievocazione, come il titolo giustamente anticipa in maniera efficacemente riassuntiva, è incentrato in maniera quasi esclusiva sull'eleganza con la quale la gran signora di classe respinge al mittente il giovane ammiratore: prima gli racconta una serie di innocenti frottole sulla gente del cinema che deve incontrare. Poi, vedendo che quelle fandonie inventate a fin di bene non colgono nel segno, prende di petto la faccenda e racconta di essersi innamorata perdutamente di uno straniero incontrato soltanto una settimana prima il quale le ha promesso che l'avrebbe sposata a breve perché in piena sintonia sentimentale con lei. Se non fosse perché il racconto viene preceduto da una breve prosa in cui Nunzia Monanni collega il personaggio della donna alla figura di Milla Clas⁹³, fin qui sarebbe difficile stabilire un qualche rapporto tra i due personaggi. Quando però lo scrittore reagisce con compostezza misurata alla rivelazione fattagli dalla donna nel bar dell'albergo in cui alloggia e scherzando la accusa di essere "cattiva, crudele, disonesta", ecco che all'improvviso una nota fulminante apre uno squarcio rivelatore non solo sul tragico destino della donna ma anche sulla sua probabile identità: "Poco dopo, in un paese del vicino Oriente, in pieno deserto, lei e suo marito vennero trucidati da una banda di arabi. Quel giorno fu l'ultima volta che la vidi". Impossibile non pensare che questa figura femminile non sia la stessa che nel romanzo manteneva addirittura la propria identità reale nella rievocazione letteraria che Scerbanenco ne fa.

personaggi in occasione del primo incontro nell'ufficio di quella che è ancora soltanto "la Signora Aral" (cfr. *Non rimanere soli*, op. cit., pag. 56 e 83-84).

⁹³ "Si innamora di Milla Clas. È una donna intelligente, che lo fa sentire importante e lo introduce nell'ambiente spregiudicato degli artisti e dei giornalisti. La raggiunge a Roma, deciso a compiere pazzie per lei". Si tratta evidentemente di un commento a posteriori che denuncia un adeguamento passivo alla fonte del racconto cui fa riferimento, lasciando intravedere in maniera più che chiara che la compagna di Scerbanenco degli anni della maturità artistica non sembra più informata di quanto non sia il lettore circa l'identità della donna protagonista della breve prosa rievocativa.

La seconda prosa - *Vecchie biciclette* - è però ancora più illuminante e aggiunge una serie di particolari decisivi nell'identificazione della donna che risponde al nome di Vera Milla Clas. La vicenda che è al centro del testo risale al 1939 ("era una magica giornata del 1939") e ruota intorno a una gita in bicicletta da Milano a Laveno passando per Varese. Lo scrittore ha appuntamento con un'amica piuttosto misteriosa nel cuore della notte. Di lei non viene fatto ancora una volta il nome, anche se non mancano informazioni decisive sull'aspetto estetico ("non era bella di viso", aveva un "viso duro e non bello" e il "coraggioso tipo fisico e mentale di una donna soldato") ma soprattutto sulla provenienza geografica ("era un'ebrea tedesca [...] aveva appena fatto in tempo a fuggire dalla Germania dove la perseguitavano per la sua razza", "anche qui da noi cominciavano a infastidirla, e lei doveva nascondersi, non figurare, alterare il nome e la razza", "doveva andar via anche dall'Italia, in ufficio non potevano più tenerla di nascosto, il primo poliziotto cattivo che l'avesse scoperta, sarebbe stata la fine"). L'informazione è fondamentale e aggiunge un tassello decisivo nell'identikit di Vera Milla Clas: si tratta di un'ebrea tedesca costretta a fuggire dalla Germania nazista perché perseguitata per via delle leggi razziali e arrivata in Italia - all'epoca il paese meno azzeccato per una fuga dall'insofferenza razziale - con la speranza di potersi mimetizzare meglio vivendo sotto falsa identità. Del suo futuro non viene rivelato nulla. Scerbanenco le fa dire di essere intenzionata a fuggire per raggiungere la Palestina. Ma poi, poco più avanti nella prosa, dubita che questo desiderio abbia potuto realizzarsi e almanacca su quale campo di concentramento l'avesse invece vista ospite non volontaria. Vile come si è tutti di fronte a casi di questo tipo, lo scrittore ammette poi di non avere avuto in seguito il coraggio di indagare che fine avesse fatto quella ragazza tedesca che parlava un italiano "duro, teutonico", preferendo invece immaginarla proprietaria di un piccolo appezzamento di terra in Israele conquistato al deserto col sudore della vanga e difeso col mitra dagli assalti degli scomodi vicini arabi.

Se si mettono insieme le notizie contenute nelle tre fonti, è quindi possibile ricostruire questo primo e intenso flirt che probabilmente Scerbanenco ebbe nella primavera del 1939, quando era ancora ufficialmente sposato (anche se il matrimonio era ormai vicinissimo alla sua naturale data di scadenza) e la futura ex moglie gli stava per dare il secondo figlio, quell'Alberto nato nel 1939 e poi convertito in personaggio letterario nelle pagine di *Non rimanere soli*. Vera Milla Clas, ebrea tedesca sfuggita alle persecuzioni naziste, incrocia il proprio percorso esistenziale con quello di Scerbanenco nella primavera del 1939. Dura e indifferente non perché altezzosa ma perché in debito con la vita che la vede perseguitata solo per mere ragioni di appartenenza a una razza all'epoca impopolare, questa giovane donna era forse quella stessa "signora" che lo scrittore va a trovare a Roma ebbro d'amore dopo averla forse conosciuta in uno dei caffè alla moda frequentati dall'intellighenzia meneghina in quel periodo⁹⁴ e poi destinata a fare una brutta fine in Palestina dopo essersi sposata con uno straniero in Italia e aver evitato l'invio ai campi di concentramento tedeschi per poi morire in Palestina trucidata da una banda di briganti arabi.

⁹⁴ Si tratta di locali all'interno della Galleria Vittorio Emanuele nel centro di Milano. Soprattutto i caffè Savini e Donini, all'epoca frequentati - tra i molti altri - anche dagli scrittori e dagli illustratori che erano il cuore pulsante della fortunata creatura rizzoliana "Il Bertoldo", uscito per la prima volta nel 1936 e in quel periodo uno dei due principali settimanali satirici del paese insieme al "Marc'Aurelio", popolare testata romana acquisita dallo stesso Rizzoli proprio quell'anno. Tra i molti componenti della redazione de "Il Bertoldo" che animavano le notti di caciara in Galleria c'è anche un giovane e dotatissimo illustratore che risponde al nome di Saul Steinberg: nato in Romania da una famiglia di tradizioni e cultura ebraiche, si trasferisce a Milano agli inizi degli anni '30 dove si laurea in ingegneria al Politecnico cominciando ben presto a disegnare vignette per la rivista rizzoliana così bizzarre e inconsuete nel loro tono surreale da essere destinate a fare epoca (cfr. Mazzuca, A. *La erre verde. Ascesa e declino dell'impero Rizzoli*, Longanesi, Milano 1991, pag. 76). Costretto a lasciare l'Italia a seguito della recrudescenza nell'applicazione delle leggi sulla razza, riparò negli USA dove iniziò subito a lavorare per il "New Yorker" per un fortunato sodalizio durato quasi sessant'anni e riassumibile nella bellezza di 85 copertine e 642 illustrazioni nella foliazione interna della prestigiosa rivista. Anche se si tratta di una pura e semplice illazione, non è escluso che Vera Milla Clas fosse una conoscente di Steinberg e che Scerbanenco la conobbe grazie al suo tramite.

Il personaggio di Mutti Maglione⁹⁵, la seconda *donna del mistero* che appare repentinamente nella vita di Scerbanenco alla fine degli anni '30, è meno misterioso e sfuggente rispetto a quello dell'esule tedesca Vera Milla Clas. Ma sicuramente molto più romanzesco pur con tutta la tracciabilità della sua biografia "alla luce del sole" e destinato a mostrare di avere in comune con Scerbanenco un'inquietante passionaccia per gli pseudonimi multipli che va aldilà della semplice relazione complicata dalla guerra e poi compromessa dalle difficili condizioni di vita che tutti affrontano nel primo dopoguerra.

Il personaggio di Mutti⁹⁶ entra in scena tra le pagine di *Non rimanere soli* in un momento particolarmente drammatico per il protagonista Federico Navel, prostrato da una serie di lutti a catena che lo hanno precipitato in un baratro di disperazione non ostante i successi lavorativi in azienda grazie ai diventare capo dell'ufficio pubblicitario: dopo aver perso Milla Clas partita alla volta della Palestina e di lì a soli due mesi trucidata nel già menzionato attacco dei predoni arabi in pieno deserto⁹⁷, Federico è letteralmente assediato dalla presenza della morte. Nell'arco di pochi mesi ("Durante quell'estate vi fu una vera ecatombe") muoiono la piccola Elena,

⁹⁵ All'anagrafe è Maria Teresa Maglione, soprannominata "Mutti" da amici, parenti e soprattutto dagli uomini più o meno celebri con cui ebbe relazioni importanti. Reduce da un matrimonio fallimentare impostole dalla famiglia e al termine del quale si era ritrovata senza un soldo perché il ricco marito aveva dilapidato al gioco le proprie e le sostanze della moglie (cfr. *Non rimanere soli, op. cit.*, pp. 92-93), Maglione ebbe prima un'intensa relazione con Giorgio Scerbanenco dal 1939 al 1948 e poi divenne la compagna di Giorgio Monicelli, fratello di Mario e iniziatore della fantascienza in Italia tramite la gloriosa rivista "Urania" di cui fu fondatore e animatore energico nel ruolo spesso di one session man, per molti aspetti simile a quello avuto da Scerbanenco a "Grazia" e in seguito in tutte le riviste femminili in cui ebbe modo di lavorare (cfr. Cozzi L., *La storia di "Urania" e della fantascienza in Italia. Vol. II: Giorgio Monicelli, il vagabondo dello spazio 1952-61*, Edizioni Profondo Rosso, Roma 2007 e Antonello P., *La nascita della fantascienza in Italia: il caso "Urania"*, in Schnapp J. e Scarpellini E. (a cura di) *ItaliAmerica. Le origini dell'americanismo in Italia*, Milano, Il Saggiatore 2008, pp. 99-123).

⁹⁶ Nel romanzo appare prima soltanto con il cognome di Aral, per poi essere sempre e solo menzionata come "Mutti".

⁹⁷ Pur non avendola vissuta in prima persona ma avendone solo letto un resoconto sui giornali, Federico non riesce a togliersi dagli occhi la scena orripilante dello strazio del corpo di Milla Clas (cfr. *Non rimanere soli, op. cit.*, pag. 69 e 71); riuscirà a esorcizzarne la presenza fantasmatica soltanto quando avrà la forza di raccontare l'intera vicenda di amore e morte a Mutti, durante la prima cena al ristorante che la coppia consuma insieme (cfr. *Non rimanere soli, op. cit.*, pag. 84); ed è soltanto allora che Mutti avrà via libera per sostituire ufficialmente Milla nel cuore di Federico.

figlia della sorella Luisa, la zia materna Lorenza e la madre. Lutto questo particolarmente devastante anche se annunciato già da anni per via di una lunga malattia terminale che l'ostinata genitrice si era sempre rifiutata di affrontare con le moderne tecniche della chirurgia oncologica. Quando Federico sembra ormai incapace di risollevarsi da questa quadruplice mazzata che avrebbe piegato anche un cavallo da tiro, ecco che l'epifania di una nuova presenza angelicata gli ridà la forza necessaria per ritornare alla vita.

Rossa di capelli, autoritaria quanto basta per non farsi mettere in piedi in testa da nessuno in una società nella quale alle donne l'ideologia del Regime ha lasciato soltanto il ruolo di fattrici di guerrieri e di eroi per la Patria, Mutti è una donna "sola e lavoratrice" che, proprio per questa sua peculiarità (dovute in parte anche al non poter avere figli non ostante un'operazione fatta dopo il fallito matrimonio da cui è reduce), attira gli uomini più di ogni altra sua simile pur potendo vantare spiccate doti di femminilità⁹⁸. I due si conoscono per motivi di lavoro perché lei gli deve dare il permesso di affiggere un grosso telone pubblicitario che reclamizza i prodotti farmaceutici della Notar su uno dei tanti palazzi di cui è amministratrice. Anche Federico non resiste al fascino di questa bellezza spontanea che lavora anche dodici ore al giorno e adora i cani alternando la sua dedizione alla professione all'affetto che si mostra immediatamente capace di dare a Federico, il quale si rivela essere il primo vero amore da lei vissuto dopo la traumatica esperienza del matrimonio per forza impostole dalla famiglia.

La relazione tra Mutti e Federico è un compendio di perfezione assoluta in cui tutto funziona come dovrebbe nel manuale della coppia felice. E forse la loro unione sarebbe sfociata in qualcosa di diverso se lo scoppio della guerra non si fosse messo di mezzo, mandando in mille pezzi il giocattolo meraviglioso che le due monadi individualiste hanno costruito intorno a sé lavorando per progressiva riduzione sulle spigolosità dei rispettivi caratteri

⁹⁸ Gli effetti devastanti della bellezza procace di Mutti sugli uomini vengono descritti in maniera molto analitica nella terza parte del romanzo (*La terza notte*), là dove il dottore dell'azienda dove lavora Federico cerca invano di sedurla portandola a casa e facendola bere nella vana speranza di potersene approfittare.

ma anche su quanto potrebbe rischiare di dividerli se non adeguatamente smussato e rielaborato.

In questo quadro di coppia perfetta si aggiunge quello che solo in apparenza potrebbe sembrare il classico terzo incomodo destinato a infrangere i difficili equilibri su cui quell'immagine di perfezione si regge: ospite quasi fisso delle serate di studio, intrattenimento e lavoro (Federico ha deciso di studiare per diventare medico e Mutti lo asseconda creandogli uno studio in casa propria), il ventenne Giovanni - che Federico ha assunto in ditta e col quale trascorre già buona parte della propria giornata lavorativa - si trasferisce del tutto in casa di Mutti, favorendo così la creazione di un terzetto armonioso all'interno del quale il giovane e determinato studente universitario di fisica funziona da ipostasi di quel figlio che Mutti non può biologicamente avere. L'anagrafe dà loro torto, ma la comunione di sentire crea quella felicità di rapporto cui una vera relazione genitori-figli non potrebbe mai dare vita.

Quando la guerra, dopo troppi falsi allarmi, finalmente deflagra travolgendo anche l'Italia nel suo folle tritacarne, gli equilibri miracolosi su cui la triade Federico-Mutti-Giovanni ha costruito la perfezione della sua routine si incrinano in maniera irreparabile e tutto precipita rapidamente. Prima Federico costringe la sorella Luisa a lasciare Milano sfollando in un piccolo "paese vicino" (e la grande casa rimane integralmente a disposizione di Giovanni, che vi si era trasferito poco prima su suggerimento di Luisa stessa per avere più spazio a disposizione per studiare con profitto). Poi, dopo un anno di vita difficile in una Milano lacerata dai continui allarmi e bombardamenti, Federico e Giovanni si trasferiscono in una località su un lago dove la Notar ha spostato i propri stabilimenti⁹⁹ A Milano rimane soltanto Mutti perché "le case, i terreni che amministrava non potevano traslocare" e inizia una faticosa vita da pendolare tra il capoluogo e il paese sul lago. Prima facendosi portare in macchina la sera e recuperare la mattina successiva, e poi - quando la benzina inizia a essere razionata e i

⁹⁹ In entrambi i casi Scerbanenco si impegna a non indicare mai alcun toponimo che renda riconoscibile i piccoli centri della zona dei laghi dove la vicenda si sviluppa.

viaggi in automobile diventano particolarmente difficili - in treno. Un tran tran snervante che la donna accetta di buon grado di fare pur di poter continuare a passare del tempo con l'amato Federico. Ma l'8 settembre è alle porte e per tutti sono in arrivo cambiamenti radicali. Quando la Lombardia è invasa dalle truppe tedesche¹⁰⁰ in progressiva ritirata dalle zone del sud e del centro Italia, è Mutti - il carattere più forte e dominante tra i componenti del terzetto - a prendere la decisione più grave. Ovvero lasciare il paese e riparare in Svizzera¹⁰¹. Ma una volta arrivati al confine, i tre scoprono che i rischi potenziali della traversata in montagna sono troppo alti per una donna e Mutti è così costretta a rientrare a Milano, separandosi dolorosamente da Federico e da Giovanni. I quali approderanno in territorio neutrale svizzero¹⁰² dopo ventiquattr'ore di snervante marcia attraverso valli e impervi dirupi, soffrendo non solo per la fatica fisica ma soprattutto per il senso di vuoto che la separazione da Mutti ha lasciato nel cuore di entrambi (anche se a essere più tormentato è ovviamente il protagonista piagato nell'intimo da una perdita che non può immaginare si rivelerà di lì a due anni essere irreparabile). La fuga di Giovanni in territorio neutrale dura però assai poco: non appena i due amici mettono piede in Svizzera, i gendarmi li informano che Federico può rimanere mentre Giovanni, troppo giovane e in età di leva - deve essere riaccompagnato alla frontiera¹⁰³.

¹⁰⁰ Come ogni altro dato che possa rendere riconoscibile luoghi, fatti e persone, anche i tedeschi in quanto ex alleati e ora nemici di buona parte del popolo italiano in guerra non vengono mai menzionati in maniera diretta. Scerbanenco si limita a definirli "il nemico" "soldati in uniforme straniera", così come evita di usare il termine Italia limitandosi a un quanto mai generico "Patria" con la P maiuscola ("Il nemico invase la Patria. [...] Nella città, per i paesi, per le strade di montagna, passarono notte e giorno autocarri che trasportavano soldati dall'uniforme straniera...", cfr. *Non rimanere soli*, op. cit., pag. 111).

¹⁰¹ Anche in questo caso non vi è alcun riferimento diretto al paese.

¹⁰² Nella prosa intitolata *La guerra. Ottobre 1943* e contenuta in *Viaggio in una vita* (cfr. Monanni, op. cit., pp. 268-271) l'episodio della fuga in Svizzera è rievocato in toni sostanzialmente simili, anche se cambiano i comprimari: al posto di Giovanni c'è un "amico conosciuto tre ore prima" il quale ha in tasca quella stessa "grossa rivoltella" che nel romanzo si diceva fosse nel tailleur di Mutti, mentre sia i tedeschi che la Svizzera vengono chiamati col loro nome. Per un'accurata analisi contrastiva dei due passi si veda Paganini A., *Una fuga iniziatica e un campo inesplorato. L'esordio del "Viaggio in una vita" di Giorgio Scerbanenco*, op. cit., pp.401-411).

¹⁰³ Tutta la seconda parte del romanzo (*Seconda notte*) è dedicata alle gesta di Giovanni che, riaccompagnato appunto alla frontiera, prima si rifugia per qualche settimana in casa di Mutti e poi si aggrega a una formazione partigiana morendo dopo pochi mesi in manie-

Dopo questa seconda e dolorosa separazione, il protagonista viene avviato in un campo di concentramento dove, a distanza di quattro mesi, le ex clienti della sorella Luisa lo vengono a prelevare portandoselo a casa.

È qui che il lungo flash-back ha termine e si ritorna al punto di partenza: accasciato a terra in preda a un attacco di cuore, Federico non ha nemmeno la forza di reagire quando sente bussare con insistenza alla porta chiusa della propria stanza morendo senza potersi rendere conto che dall'altra parte non c'è una delle sue ospiti, ma soltanto il dobermann di casa che, come ogni sera, cerca di farsi aprire per dormire sul suo letto.

La terza parte del romanzo è interamente dedicata al personaggio di Mutti. Ròsa al pensiero di Federico lontano in esilio e col quale non ha possibilità materiali di comunicare, ma anche in preda al rimorso di non essere riuscita a trattenere con sé Giovanni (che, nel frattempo, muore sulle montagne dopo essersi aggregato a una delle tante formazioni partigiane attive sulle Prealpi lombarde), Mutti rimane a Milano lottando con le nevralgie lancinanti causate dall'infiammazione al nervo trigemino che la affliggono da sempre e cercando di sopravvivere tra un bombardamento e l'altro. Ignara della triste fine fatta in Svizzera da Federico ma anche della morte di Giovanni, Mutti si congeda dal lettore sopravvivendo in maniera miracolosa¹⁰⁴

ra ingloriosa sorpreso assennato sul fondo di una buca da due giovanissimi soldati tedeschi di pattuglia nei boschi (cfr. *Non rimanere soli*, op. cit., pp. 185-190).

¹⁰⁴ L'intera terza parte del romanzo (*Terza notte*) è dedicata al personaggio di Mutti: dopo aver incontrato il dottor Marr in farmacia dove si era recata per farsi prescrivere un potente analgesico che le lenisca il dolore dovuto al trigemino, la donna accetta l'invito da parte del medico di andare a casa sua per essere visitata e alleviata dal tormento che le devasta il volto con fitte lancinanti che le arrivano al cervello. Quello che dovrebbe essere un disinteressato intervento terapeutico si rivela invece essere una trappola (la cui dettagliata descrizione occupa la maggior parte delle pagine inserite in questa terza parte del libro): il dottor Marr ricorre a ogni più sordido pretesto per cercare di vincere la resistenza di Mutti, tranquilla e ferma nel respingere con garbo le untuose avances dell'uomo. E quando sembra ormai che la situazione stia per precipitare e l'insieme di circostanze ambientali (coprifuoco e pericoli notturni) concorrano contro la sua ferma resistenza, ad arrivarle in aiuto è l'allarme che annuncia una nuova raffica di bombe sul centro città. Mentre Marr lascia vilmente il proprio lussuoso appartamento per riparare nel rifugio sotterraneo del palazzo di fronte senza aspettare che la *vittima* del suo furore satiresco lo segua impegnata com'è a cercare la borsetta nella quale ci sono i suoi portafortuna nonché le preziose fotografie di Federico e di Giovanni, proprio questo attardarsi fatale salva Mutti dall'irreparabile: le bombe che piovono sul centro di Milano colpiscono buone parte delle

a un terrificante bombardamento che rade al suolo mezzo centro di Milano riducendo in cenere e macerie anche il suo bellissimo appartamento dietro a piazza del Duomo.

La Mutti di *Non rimanere soli* tradisce in pieno il titolo del romanzo: ignara che Federico sia morto d'infarto in Svizzera e che Giovanni sia stato impallinato da una pattuglia tedesca sulle montagne, rimane di fatto sola, aggirandosi per le macerie del centro di Milano in una scena che ha la potenza visiva delle immagini più agghiaccianti di *Germania anno zero*. Nella finzione letteraria non rivedrà più l'amato compagno, rimanendo la sola superstite in un romanzo cupo in cui tre dei quattro personaggi principali vengono falciati a diverso titolo (la debolezza cardiaca per Federico, la guerra partigiana per Giovanni e il terrorismo arabo per Milla) dalla brutalità della Storia che ne accorcia i destini.

Nella realtà le cose andarono però in modo assai diverso. Scerbanenco si separa dalla prima moglie poco dopo la nascita del secondogenito Alberto. Dopo aver incontrato quasi per caso Maria Teresa "Mutti" Maglione, si trasferisce a casa sua in piazza Mercanti 7, in uno splendido appartamento con vista su quella "cattedrale" che nel romanzo prende il posto del Duomo. È la stessa Maglione a introdurre Scerbanenco negli ambienti già citati della redazione del rizzoliano "Il Bertoldo"¹⁰⁵. Quando lo scrittore decide di sfollare in Svizzera per evitare il caos della guerra civile scoppiata dopo l'8 settembre, Mutti non lo segue. E la sola ragione logica per cui ciò non accade è che Scerbanenco è diretto a Coira da alcune parenti della ex moglie, un ambiente dove la nuova compagna non sarebbe stata particolarmente popolare. Sembra infatti piuttosto debole la ragione che viene addotta nel romanzo, là dove di fatto la spiegazione viene sottaciuta forse

case intorno (ivi incluso il palazzo nel quale il dottore si è andato a rifugiare), risparmiando però lo stabile in cui vi è l'appartamento di Marr. Quando Mutti esce in strada, la desolazione cui il centro della città è ridotta riproduce in maniera perfetta la desertificazione del suo cuore.

¹⁰⁵ Cfr. Monanni N., *op. cit.*, pag. 263.

proprio perché difficile da accettare a livello pratico oltre che logico¹⁰⁶. Non a caso nella già citata prosa che rievoca lo stesso episodio, Scerbanenco racconta la propria fuga sulle montagne del Ticino in maniera molto diversa: è in compagnia di un giovane conosciuto tre ore prima e non appare alcun personaggio femminile, significativamente sostituito dalle cartelle di un romanzo in corso d'opera che lo scrittore si trascina dietro conservandole con testarda gelosia nella ridicola borsa "da ragioniere" che ha con sé e sulla quale non esita a fare della feroce autoironia in ben quattro punti diversi del racconto¹⁰⁷.

L'idillio con Mutti Maglione¹⁰⁸ dura circa nove anni in un costante alternarsi di alti e bassi che non inducono a pensare a una relazione destinata a durare nel tempo. Quando Scerbanenco ritorna a Milano a fine maggio del 1945¹⁰⁹, lei lo ha aspettato e la loro vita di coppia con sede nella bella ca-

¹⁰⁶ "Quando tutto tornò calmo, la guida, il figlio del vecchio che aveva sonno, disse a Mutti: «Lei non può venire, signora. Vi sono troppe difficoltà. Vede...», e le spiegò. Fu inutile insistere. La guida aveva ragione. Mutti doveva restare. Bisognava convincersene. Mutti disse: «Va bene, resterò.»".

¹⁰⁷ "Io avevo un elegante completo [...] e una piccola borsa d'affari con dentro un centinaio di cartelle del mio nuovo romanzo. Un romanzo d'amore. Avevo continuato a scriverlo fino a due giorni prima. C'era la guerra, i bombardamenti, i tedeschi che arrivavano dilagando dappertutto come le cimici sulla brandina in cui dormivo anni prima all'albergo popolare, ma io scrivevo romanzi d'amore, donne dolcissime, uomini forti e leali, un po' di cattiveria, ma infine sempre tenerezze, tanta tenerezza. [...] Allora [...] mi sentii un idiota per quel romanzo che portavo nella borsa, così irrealista, così inverosimile e dolcissimo. [...] E io con quella borsa d'affari, da ragioniere, e dentro il romanzo d'amore. Che cretino, camminavo e dicevo che cretino. [...] Ci portarono in una specie di cascina, arrivò un ufficiale. «È armato?», mi disse. Guardava la borsa che tenevo con tutte e due le mani. «No», dissi. Non si fidò e ordinò al soldato di guardare nella borsa. «È un mio romanzo», dissi, «sono uno scrittore.». L'ufficiale svizzero alzò le spalle. Che sciocchezze, forse pensò, un romanzo, in quei momenti. Ma io ormai sapevo che erano le uniche cose reali della vita, quelle che erano scritte nel mio e in tanti altri libri come il mio."

¹⁰⁸ Di questa intensa relazione Scerbanenco parla soltanto nel romanzo, senza poi tornare sopra in alcun altro testo scritto in anni successivi (cfr. Monanni N., *op. cit.*, pag. 264).

¹⁰⁹ Il racconto di Nunzia Monanni è impreciso e vago anche a questo proposito (cfr. *op. cit.*, pag. 271-272: "Lascia la Svizzera pochi giorni prima della Liberazione e arriva a Milano in tempo per le feste che esplodono ovunque il 25 aprile..."). Stando alla sua rievocazione, Scerbanenco sarebbe rimasto a Coira ospite degli amici della ex moglie fino alla Liberazione per poi tornare in una Milano devastata dai bombardamenti. Da una lettera inviata a Felice Menghini il 7 maggio del 1945 sappiamo invece che in quella data lo scrittore era ancora stabilmente a Lugano (cfr. Paganini A., *Una fuga iniziatica e un campo inesplorato*, *op. cit.*, pag. 406). Quindi la rievocazione che Scerbanenco fa della Milano nei giorni immediatamente successivi al 25 aprile nella prosa intitolata *La californiana* (cfr. Monanni N., *op. cit.*, pp. 272-275) non è il prodotto di un'osservazione di prima mano, ma una rielaborazione effettuata molti anni dopo sulla base dei propri ricordi.

sa dietro il Duomo ricomincia. Ma la guerra ha lasciato ferite che non si rimarginano facilmente e l'armonia ci mette poco a incrinarsi. È Scerbanenco stesso a raccontare la propria infedeltà pur senza chiamarla in questo modo quando rievoca¹¹⁰ una breve relazione avuta nella Milano del primo dopoguerra con una bellissima ragazza californiana di nome Dorothy che non riesce a ridargli la gioia di vivere pur avendo una fortissima carica vitale e una positività di atteggiamento tipica di ogni stereotipo americano che si rispetti. Dopo una serie di tradimenti a catena, quando è Mutti a cercare per la prima volta consolazione tra le braccia di un altro uomo, Scerbanenco si irrigidisce e le nega il perdono, contribuendo così a scrivere la parola fine a un rapporto nato in una delle fasi più drammatiche della sua vita e decisivo per la nostra ricerca perché coincidente con gli anni in cui Scerbanenco inventa la figura di Artur Jelling e scrive i sei romanzi dedicati a questo personaggio.

2. Al servizio di chi offre di più: due padroni e nessun servo

Se la vita privata di Scerbanenco nel periodo compreso tra la fine del 1937 e la fuga in Svizzera è piuttosto movimentata e con importanti trasferimenti del vissuto nelle pagine scritte in quell'arco di tempo particolarmente drammatico, non si può certo dire che sul piano più strettamente professionale - ambito nel quale si deve indagare con attenzione e scrupolo per cercare di capire se lo sprone all'improvvisa conversione al giallo ciclico incentrato intorno a un unico personaggio sia arrivato dall'alto oppure se per Scerbanenco sia stato un percorso di rapido anche se progressivo adattamento alle mode letterarie del momento - le cose siano più tranquille. Tutt'altro. Come si è già evidenziato nel capitolo 3 della presente tesi, all'inizio di novembre del '37 si consuma l'imprevedibile e in parte spettacolare divorzio di Scerbanenco da Rizzoli. Divorzio reso ancora più clamoro-

¹¹⁰ Cfr. *La californiana*, in Monanni N., *op. cit.*, pp.272-275. L'episodio viene riferito in maniera piuttosto vaga ad alcuni anni dopo la Liberazione ("Passarono gli anni, scrivevo quattro, cinque romanzi all'anno...!"), il che ha fatto pensare che la relazione con Maglione fosse già finita.

so¹¹¹ dal suo passaggio alla concorrenza di Mondadori che, nel giro di pochi anni, aveva rosicchiato terreno agli avversari di Piazza Carlo Erba¹¹²,

¹¹¹ Quello di Scerbanenco non è certo il solo caso di passaggio più o meno clamoroso da una all'altra delle due maggiori case editrici dell'epoca (per altro legate in maniera indissolubile non solo dallo scambio di scorrettezze a livello di collaboratori di vaglio in continuo movimento da una sponda all'altra, ma anche dai passaggi di mano di testate più o meno importanti dell'epoca e dalla presenza delle stesse figure di finanziatori intervenuti in momenti diversi a salvare le sorti delle due aziende). Tra i tanti che si potrebbero citare, i due casi più eclatanti sono però quelli di Giuseppe Marotta e Cesare Zavattini. Arrivato a Milano a ventitré anni nel 1925 dopo una breve vita trascorsa a Napoli all'insegna della miseria più nera, il poliedrico Giuseppe Marotta trova prima lavoro come correttore di bozze presso le tipografie di Arnoldo Mondadori per poi essere assunto dal rivale Rizzoli il quale lo nomina ben presto redattore capo della lanciata "Novella": stampato in inchiostro viola e nato nel lontano 1919 come quindicinale, pubblicava racconti dei più noti scrittori di quegli anni, senza per altro riuscire mai ad avere vendite sufficienti a motivarne la sopravvivenza. Rizzoli acquista "Novella" nel 1927 da Senatore Borletti, influentissimo imprenditore milanese - senatore di fatto oltre che di nome, nobile, proprietario a Milano dei Magazzini Bocconi poi divenuti La Rinascente dopo un incendio che li devastò, fondatore dell'UPIM, presidente della SNIA Viscosa ma anche della Mondadori che salva dal fallimento nel 1923 - insieme al settimanale "Il Secolo Illustrato" e ai mensili "La Donna" e "Comoedia". Si trattava di periodici assai poco redditizi che Rizzoli rileva dal potente uomo d'affari meneghino grazie agli auspici e al tramite di Mondadori stesso. A dirigere "Novella" prima del passaggio di mano è Guido Cantini, cognato di Mondadori stesso. Quando la rivista viene venduta a Rizzoli, Cantini non ci pensa un attimo e segue la testata, trasformandola in settimanale e convertendola in un enorme successo editoriale grazie alla pubblicazione in grande quantità di foto di stelle del cinema, ma anche di romanzi a puntate di scrittrici molto in voga (Mura, Milly Dandolo e Luciana Peverelli) e racconti di autori più giovani e in cerca di affermazione. Tra questi ci sono anche Giuseppe Marotta - che della rivista diventa redattore capo - e Cesare Zavattini. Nominato di lì a poco direttore della neonata e fortunatissima "Cinema Illustrazione" (stampata in blu per differenziarsi da "Novella" e primo settimanale italiano dedicato interamente al cinema nonché responsabile di avere inaugurato la critica cinematografica nel nostro paese), Marotta vi cura una rubrica in cui mette alla berlina Hollywood, mentre Zavattini si inventa una falsa corrispondenza dalla capitale americana del cinema pur non avendoci mai messo fisicamente piede. La scintilla che fa esplodere "il caso Marotta" è di natura letteraria: dopo averlo sentito raccontare da alcuni tipografi, lo scrittore napoletano trasforma in simpatico elzeviro un fatto accaduto vent'anni prima, quando Rizzoli era ancora un semplice operaio e tirava a campare. Secondo la *vulgata* che circolava negli ambienti della tipografia, il giovane Rizzoli sarebbe stato così abile a circuire un collega di lavoro al punto da barattare con lui la propria bicicletta vecchia con quella nuova del compagno facendosi anche dare una specie di indennizzo di 50 lire dell'epoca. Rizzoli la prende malissimo e Marotta si trova per strada nel giro di poche ore pur essendo considerato da tutti un pilastro editoriale e giornalistico all'interno della casa editrice. Dopo aver trascorso tre anni lontano dalla sede di Piazza Carlo Erba (anni durante i quali non smette di consumare una lenta e sistematica vendetta letteraria mettendo alla berlina Rizzoli in alcuni dei racconti poi inclusi nella raccolta *A Milano non fa freddo* e sbeffeggiandone le manie di grandeur nel personaggio di Perigold nel romanzo *Mezzo miliardo*), Marotta riprende a collaborare con i giornali di Rizzoli senza che "il Duca" mostri di essersela presa tanto a male. Molto simile il caso di Zavattini. Approdato alla Rizzoli e assunto come umile correttore di bozze, dopo molte insistenze e continue autocandidature, nel 1933 Zavattini ottiene da Rizzoli un primo incarico di prestigio, ovvero la direzione di "Cinema Illustrazione" cui segue, di lì a poco, l'autorizzazione a varare una collana di narrativa chiamata "I giovani" il cui primo volume è *Tre operai* di Carlo Bernari. Col passare dei mesi tra i due nasce qualcosa che è più di un semplice rapporto di collaborazione lavorativa. E a dimo-

strarlo è il fatto che Rizzoli affida ufficialmente a Zavattini l'impacciato e inesperto figlio Andrea quando questi, nel 1934, fa il suo ingresso in azienda ad appena diciannove anni. Due anni dopo, deciso a varare una risposta milanese al "Marc'Aurelio" - il settimanale umoristico che si pubblica a Roma dal 1931 e che arriva ad avere tirature stratosferiche per l'epoca attirando così l'occhio rapace di Rizzoli -, è Rizzoli stesso che decide di attirare a Milano un gruppo di giovani di talento (Giovanni Mosca, Carletto Manzoni e Vittorio Metz) destinati a carriere di successo nel campo della letteratura satirica ai quali affida il compito di varare un progetto di rivista da lanciare sul mercato per contrastare lo strapotere della testata romana e ritagliarsi una fetta di pubblico all'interno della fascia numericamente cospicua di quanti amano quel tipo di letteratura di facile consumo e brillante intrattenimento intellettuale. Zavattini partecipa in maniera attiva alla complessa gestazione della rivista. Ed è proprio in questo momento di particolare fervore che le strade di Rizzoli e Zavattini si dividono in maniera improvvisa. Stufo di vivere in una situazione di costante precarietà contrattuale, Zavattini si rivolge al capo del sindacato fascista dei giornalisti il quale lo iscrive d'ufficio nelle proprie liste. Non appena Rizzoli ne viene informato, salta su tutte le furie. Non tanto per il fatto dell'iscrizione in sé e per sé, quanto piuttosto per non essere stato informato in proposito. Licenziato in tronco perché rifiuta di ritirare la domanda, Zavattini fa appena in tempo a uscire dalla sede di Piazza Carlo Erba che viene contattato da Alberto Mondadori, figlio di Arnoldo, il quale gli propone un'offerta che è difficile non considerare: la qualifica di direttore di tutti i periodici della casa più uno stipendio più alto di quello percepito alla Rizzoli. Un anno dopo, quando Zavattini ha già fatto a tempo a riportare al successo la rivista "Le grandi firme" con una serie di geniali trovate commerciali ed editoriali, Rizzoli cerca di riportarlo a lavorare nella propria azienda con una contro proposta che Zavattini stesso definirà più tardi "da infarto": la quadruplicazione dello stipendio che percepiva prima del licenziamento più una cointeressenza sulle nuove iniziative varate. Zavattini declina l'offerta, pur pentendosi più avanti negli anni (cfr. Mazzuca, *op. cit.*, pp. 52-72; Zavattini C., *Parliamo tanto di me*, [nuova edizione con *Introduzione* di Lietta Tornabuoni], Bompiani, Milano 1977 e Tranfaglia N. - Vittoria A., *Storia degli editori italiani*, Laterza, Bari 2007², pag. 320). A quasi quarant'anni di distanza da quei fatti, Zavattini ricorda così l'episodio e il clima generale che dominava i rapporti di costante scorrettezza tra i due colossi dell'editoria italiana dell'epoca: "Erano queste le condizioni in allora lavoravi. Anche se ti stimavano bravo, erano capaci di licenziarti soltanto perché avevi osato iscriverti al sindacato, che poi era sindacato fascista. I forti profitti editoriali si ottenevano con i settimanali popolari, soprattutto umoristici; am anche se gli facevi incassare il massimo inventandoti formule, giornali, autori, gli editoru tenevano a pagarti il minimo. La loro lotta per il dominio del mercato dei periodici, Rizzoli e Mondadori la combattevano all'ultimo sangue: e sulla pelle dei giornalisti" (cfr. Zavattini C., *Parliamo tanto di me*, *op. cit.*, pag. x).

¹¹² I rapporti tra le due maggiori case editrici italiane dell'epoca sono caratterizzati da una costante competizione per conquistare quote di mercato nel campo dell'editoria. Si tratta di una vera e propria guerra a base di scorrettezze varie, lotte accanite per accaparrarsi le firme più prestigiose, iniziative di vario genere da lanciare per attirare nuove fette di mercato ma anche una costruttiva competizione a base di più o meno geniali intuizioni che permettono ai due colossi di "leggere" con grande acume lo spirito dei tempi dando al neonato pubblico dei lettori dell'era fascista ciò di cui esso aveva bisogno. Uniti da umili origini (entrambi sono privi di istruzione e iniziano come apprendisti tipografi dopo adolescenze all'insegna della miseria), Rizzoli e Mondadori avevano caratteri molto diversi, pur assomigliandosi molto nel desiderio innato che avevano di arrivare al successo praticamente con ogni mezzo disponibile. Anche se le loro fortune sono legate a settori diversi del mondo editoriale (Mondadori più sbilanciato nel comparto della narrativa, mentre Rizzoli inventore del rotocalco nonché pioniere nel mondo della produzione cinematografica), le avventure imprenditoriali delle due case editrici hanno più punti in comune di quanti non se ne possano immaginare a una prima e superficiale analisi a livello commerciale ma anche di atteggiamento nei confronti della politica ufficiale negli anni che stiamo cercando di mettere sotto la nostra lente di ingrandimento. Per le indicazioni bi-

fino a imporsi sul mercato grazie a grandi successi editoriali quali quello de "I Libri Gialli"¹¹³.

Le ragioni per cui Scerbanenco lascia improvvisamente la Rizzoli dopo tre anni di fattiva collaborazione e una serie impressionante (soprattutto per uno scrittore che è di fatto un quasi esordiente) di testi pubblicati su varie testate di casa¹¹⁴ restano a tutt'oggi poco chiare. Né si può pensare che la folcloristica e volutamente macchiettistica spiegazione fornita a suo tempo da Oreste del Buono¹¹⁵ in relazione a tale mossa di testa possa in qualche modo spiegare i motivi profondi di dimissioni tanto repentine ed estemporanee. Le riviste rizzoliane su cui Scerbanenco ha occasione di scrivere a vario titolo tra il 1934 e il 1937 sono tra le più popolari in Italia in quegli anni. La più diffusa è di certo "Novella": nata nel giugno del 1919 e forte della collaborazione di alcuni dei grossi nomi della letteratura italiana dell'epoca (vi compaiono anche quelli di Pirandello e D'Annunzio), in questa sua prima fase la rivista ha una diffusione piuttosto limitata e, per stessa ammissione di chi vi collaborava, era mantenuta in vita per puro amore letterario¹¹⁶. Prova ne sia che le vendite non superano le 7000 copie. Rizzoli la acquista nel 1927 da Senatore Borletti quando questi, in crisi di liquidità dopo aver pompato milioni nelle casse della Mondadori per salvarla dal fallimento e averne sostenuto finanziariamente la scalata al quotidiano "Il Secolo"¹¹⁷, impone ad Arnoldo Mondadori di sbarazzarsi di buona

bliografiche relative alle due case editrici, si veda la nota 35 al capitolo 2 della presente tesi.

¹¹³ Si veda il capitolo 5 della presente tesi.

¹¹⁴ Quando - il 6 novembre 1937 - lascia la Rizzoli per Mondadori, Scerbanenco ha già scritto 128 articoli e prose di varia natura (ivi comprese le varie corrispondenze tenute sulle riviste nelle rubriche del cuore), oltre a 71 racconti e il già analizzato romanzo per ragazzi *Gli uomini in grigio*.

¹¹⁵ Cfr. nota 1 al capitolo 3 della presente tesi.

¹¹⁶ È così che si esprime Valentino Bompiani in un'intervista non a stampa rilasciata ad Alberto Mazzuca in proposito (cfr. Mazzuca A., *op. cit.*, pag. 35).

¹¹⁷ Senatore Borletti entra nella Società Arnoldo Mondadori nel 1923 salvandola dal probabile fallimento con un'iniezione di capitali ingentissima per l'epoca. Divenutone presidente, Borletti spinge Mondadori ad acquistare il quotidiano milanese di tradizioni democratico-radicali "Il Secolo" (insieme ad altre testate collegate quali "Il Secolo XX" e "Il Secolo Illustrato") che al momento versa in cattive acque finanziarie. Presto convertito in organo fiancheggiatore del governo fascista, "Il Secolo" diventa il diretto concorrente de "Il

parte delle riviste che ruotano intorno al quotidiano in grave perdita e che versano ugualmente in pessime acque. "Novella", all'epoca quindicinale, è una di queste insieme al settimanale "Il Secolo Illustrato" e ai mensili "Comoedia" e "La Donna", ovvero il primo vero e proprio periodico femminile nella storia editoriale italiana.

Spaventato all'idea che si possa trattare di un pessimo affare, ma allo stesso tempo convinto che l'acquisizione di quelle quattro testate gli possa garantire il lasciapassare per entrare dalla porta principale nel salotto buono dell'editoria italiana di quegli anni, Rizzoli si lascia trascinare dall'istinto e investe nel rilancio delle riviste appena comprate¹¹⁸. Con "Novella" le cose gli vanno benissimo: non ostante sia cognato di Arnoldo Mondadori, riesce a strappare al nemico di sempre Guido Cantini, il quale dirigeva la rivista prima del suo passaggio di mano. Convinto di poterla rilanciare, Cantini trasforma "Novella" in settimanale rivoluzionandone la veste grafica ma soprattutto svecchiandone il tono con la pubblicazione massiccia di foto di stelle del cinema e riducendone la seriosità dei contenuti grazie alla pubblicazione a puntate di romanzi popolari e molto più leggeri di autrici in voga quali Milly Dandolo e Luciana Peverelli. Ma Cantini soprattutto ha l'idea geniale di lanciare quella che sarà la prima rubrica di posta del cuore destinata a fare scuola negli anni a venire a livello di stampa periodica femminile. Ovvero proprio quella nuova frontiera della comunicazione che diventerà una specie di palestra letteraria e allenamento creativo per

Corriere della Sera" contro il quale non esita a scagliare violente campagne denigratorie. Mondadori mette a punto un progetto di rilancio in grande del quotidiano sperando di risollevare le vendite con l'affidamento della direzione a un grosso nome del giornalismo quale Mario Missiroli e riuscendo ad attirare dalla propria parte importanti firme del quotidiano avversario. La scelta di fiancheggiare la politica del governo fascista però non paga: la tiratura crolla molto rapidamente e, nella primavera del 1927, il quotidiano e il pacchetto di riviste a esso collegate viene venduto alla famiglia Crespi a seguito di una pressione di Mussolini in persona. È da loro che Rizzoli rileva l'intero pacchetto editoriale (cfr. Tranfaglia N. - Vittoria A., *op. cit.* pag. 304; Rubino S., *I quotidiani nella modernità. Il secolo, Il Corriere della sera e la guerra delle tirature*, in Colombo F. (a cura di), *Libri, giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento ad oggi*, Abitare Segesta, Milano 1988, pp. 42-48; Carugati C., *La fascistizzazione dei quotidiani milanesi, ibidem*, pp. 123-127).

¹¹⁸ Cfr. Chiavarini F., *Angelo Rizzoli e i periodici popolari*, in Colombo F. (a cura di), *Libri, giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento ad oggi, op. cit.*, pp. 139-141.

Scerbanenco. La scommessa di Cantini funziona: nell'arco di soli tre anni da questa operazione di maquillage formale e contenutistico "Novella" ha un'impennata formidabile nelle vendite passando dalle 7000 copie del 1919 alle 150.000 dei primi anni '30. Per Rizzoli questa rivista diventa una specie di riserva inesauribile che garantisce introiti da favola e una liquidità costante (si parla di una media di tre milioni annui di incassi netti, là dove il sogno dell'italiano medio dell'epoca era di guadagnare le proverbiali "mille lire al mese") da poter comodamente reinvestire in altre avventure editoriali¹¹⁹ ma anche da usare per tacitare le banche con le quali ha acceso importanti linee di credito per dare la scalata all'empireo della carta stampata in Italia.

Anche se la tiratura è di gran lunga inferiore rispetto a "Novella", le altre riviste su cui Scerbanenco scrive negli anni della prima avventura rizzoliana sono testate di tutto rispetto che - ciascuna a modo proprio - portano una ventata di innovazione nel panorama un po' asfittico dell'editoria periodica italiana di quegli anni. Dopo aver rilanciato "Novella", Rizzoli si affida al suo direttore editoriale Giuseppe Marotta per trovare un'idea vincente con cui entrare in una fetta di mercato per lui ancora del tutto inesplorata, ovvero quella del cinema (da poco affrancatosi dalla dittatura della sola immagine e ormai popolarissimo con l'avvento del sonoro) raccontato sulla carta tramite il giudizio critico sulle pellicole proiettate nelle sale ma soprattutto grazie alla pubblicazione di immagini di scena e di divi ritratti nei teatri di posa e nella loro dimensione di star *ante litteram*. La nuova idea è "Cinema illustrazione" che vede la luce nel 1930 e che di fatto è una creatura tutta made in Rizzoli¹²⁰. Impostata su una formula molto popolare e

¹¹⁹ Cfr. Mazzuca, A., *op. cit.* pp. 35-37 e Tranfaglia N. - Vittoria A., *op. cit.*, pp. 318-320.

¹²⁰ "Cinema Illustrazione" (il cui titolo completo era all'origine "Cinema Illustrazione presenta" ma che, col passare del tempo e per ragioni di mera praticità, si impose presso il pubblico dei lettori più semplicemente come "Cinema Illustrazione") nasce nel 1930 dalla trasformazione della rivista "Illustrazione" che, fondata quattro anni prima, si era occupata di cinema soltanto in maniera del tutto occasionale. Sul numero 41 del 1930 appare un editoriale che sintetizza quali vorranno essere, agli occhi della redazione, i contenuti ospitati nella rivista e le modalità con le quali essi verranno trattati: "Cinema Illustrazione tratterà esclusivamente di cinema. Vorrà essere pertanto una rassegna piacevole gustosa della vita cinematografica sotto tutti gli aspetti: problemi artistici e di produzione, muta-

stampata in inchiostro blu per differenziarla dal viola di "Novella" (ma anche dal seppia di "Lei" e dal marrone de "Il Secolo Illustrato"), pur non raggiungendo le tirature e le vendite della rivista di punta di casa Rizzoli, è il primo vero periodico integralmente dedicato al cinema e alla sua fruizione da parte di quello stesso pubblico che il regime ha identificato come "vittima" potenziale di un mezzo di persuasione imbattibile quale può essere l'immagine proiettata su schermi giganteschi.

Ma non basta ancora. Deciso a raggiungere anche quell'ampia porzione di lettrici potenziali cui va stretta l'immagine - sponsorizzata invece con costanza dal Regime - della donna vista solo come dea del focolare e madre di futuri guerrieri e combattenti, Rizzoli vara una seconda iniziativa editoriale: si tratta del settimanale "Lei", rivista destinata ancora una volta a

menti o nuove invenzioni, grandi eventi e piccoli fatti, episodi degli ambienti artistici sotto tutte le facce del complesso prisma che è il mondo cinematografico, anche pettegolezzi, purché gustosi: in una parola tutto ciò che può giungere alla mente e al cuore del pubblico, degli artisti e dei produttori sarà da noi trattato". Pur presentando tutti i tratti tipici del rotocalco popolare, la rivista presenta anche articoli di evidente impegno critico (con firme di punta quali quelle dei critici militanti Ettore Maria Margadonna e Adolfo Franci) nonché analisi sulla crisi del cinema italiano. Come promesso nell'editoriale sopra citato, il fenomeno cinematografico viene analizzato in tutte le forme della sua fenomenologia: se infatti non bastano le recensioni critiche dei film usciti nelle sale e le rubriche dedicate a vari aspetti del divismo soprattutto in formato made in USA, i redattori si impegnano anche in versanti più squisitamente tecnici. Nel 1934 viene infatti avviata la pubblicazione a puntate di un *Dizionario cinematografico* con schede su registi, maestranze tecniche e case di produzione curato in prevalenza da Mino Doletti. Tra il 1935 e il 1938 appare poi, sempre a puntate, una *Piccola enciclopedia del cinema*, nel quale è dato molto spazio alla vita dei divi di Hollywood accanto a schede informative su aspetti fondamentali del cinema come mezzo espressivo. La struttura della rivista rimane pressoché immutata fino alla fine del 1938: quando, in quell'anno, viene introdotto il decreto sulla limitazione delle importazioni di pellicole americane, l'attenzione si sposta progressivamente sui divi di casa nostra e sulla produzione delle case italiane. A partire dagli inizi del 1939, sotto la direzione della scrittrice di romanzi rosa Luciana Peverelli - succeduta, nell'ordine a Casimiro Wronowski, Filippo Piazzi, Giuseppe Marotta, Filippo Piazzi, Cesare Zavattini, Mario Buzzichini - le rubriche dedicate esclusivamente al cinema vengono progressivamente ridotte per quantità e i cineromanzi rimpiazzati da romanzi a puntate e novelle, mentre fanno la loro comparsa articoli di moda curati dalla stessa Peverelli che si occupa anche della corrispondenza coi lettori. Le recensioni si riducono a un unico pezzo critico di presentazione di un film di solito corredato dalla foto a grandi dimensioni del primo piano di una diva presente nel cast. Questo cambiamento radicale di impostazione editoriale non è soltanto legato al noto decreto autarchico del 1938, ma anche dalla necessità sentita da Rizzoli di differenziare la testata da un'altra rivista di casa, ovvero "Cinema Illustrato". Vista però l'eccessiva contiguità tra le due riviste, il 26 settembre 1939 "Cinema Illustrazione" cessa di esistere in quanto tale e si fonde con "Cinema Illustrato" (cfr. De Berti R., *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Treves, Milano 2000, pp. 31-46).

centrare il successo proprio perché calibrata al meglio rispetto all'obiettivo che intende raggiungere. L'idea è quella di offrire un'immagine femminile diversa dalla tradizione, qualcosa di quasi trasgressivo capace di andar contro alla tradizione. E non a caso la rivista è piena di immagini di donne impegnate in attività sportive e lavorative inusuali cui da anni l'idea di femminilità cara alla propaganda di Regime non è certo abituata. "Lei" si rivelerà essere non solo un rotocalco molto popolare presso le donne ma finirà anche per richiamare l'attenzione della censura: quando, nel 1939, l'uso del "Lei" viene definitivamente abolito in favore del più virile "voi", in Piazza Carlo Erba sono costretti a modificarne il titolo optando per il più generico e meno originale "Annabella", scelto però anche nell'ottica di dover dare battaglia in questa specifica e molto redditizia nicchia di mercato alla neonata "Grazia" che Mondadori lancia nel novembre del 1938.

Se del "Novellino" e de "Il Secolo Illustrato" si è già detto nel capitolo 2 della presente tesi, l'altra rivista della scuderia Rizzoli su cui Scerbanenco scrive nei tre anni compresi tra il 1934 e il 1937 è "Piccola". Definito in maniera sprezzante da Zavattini come una di quelle riviste "ancillari scritte per le serve ma lette anche dalle padrone"¹²¹, questo rotocalco è probabilmente il meno ambizioso sia tra quelli che Rizzoli acquista da Mondadori nel 1927 sia tra quelli che vara *ex novo* agli inizi degli anni '30¹²². Ciò

¹²¹ Cfr. Zavattini C., *I periodici*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Atti del convegno tenutosi a Milano dal 19 al 21 febbraio 1981, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1983, pag. 110.

¹²² Fondata nel 1928 e fino al 20 agosto 1929 nota col titolo di "La Piccola", questo fortunato rotocalco Rizzoli si rivolgeva essenzialmente a un pubblico di donne "piccole" perché giovani e graziose ma anche simbolo di un ambiente domestico intimo che si identificava al meglio con i desideri e le aspettative della piccola borghesia. Molto economico nel prezzo, "Piccola" si rivolgeva a giovani donne lavoratrici (specialmente alle dattilografe, categoria che per anni sembrò essere un target di riferimento privilegiato proprio perché costituito da quelle giovani donne sospese tra i vincoli della tradizione e le ansie della modernità ma anche figlie di una recente urbanizzazione e per questo potenzialmente più recalcitranti e ansiose di poter essere parte di un percorso di rinnovamento sociale e di blanda emancipazione sociale che il fascismo non vedeva comunque di buon occhio). Proprio per questa sua tendenza a voler favorire l'immagine di una donna lavoratrice ma allo stesso tempo potenzialmente emancipabile e comunque non solo e sempre alla caccia di consigli su come accaparrarsi il miglior partito in circolazione o su come accattivarsi le simpatie del capoufficio in un'ottica di futuro accasamento borghese di piena tranquillità economica, la rivista fu costretta a una serie di cambi di rotta in termini di temi trattati ma anche di orientamento generale dei consigli che le molte rubriche di posta del cuore in

non ostante, avendo come pubblico di riferimento quella fascia che non avrebbe gradito (e forse nemmeno compreso) certe audaci rappresentazioni della donna proposte sulle pagine di "Lei"¹²³, le rubriche intitolate *Nomi di donne* e *Perché qual è cos'è chi è com'è* e firmate con lo pseudonimo di Enko garantiscono comunque a Scerbanenco una certa notorietà anche se sotto mentite spoglie. Notorietà che gli è in ogni caso assicurata dal numero non trascurabile di suoi contributi creativi che le testate rizzoliane appena passate in rassegna ospitano nel periodo compreso tra gennaio del 1933 e novembre del 1937. In questo lasso di tempo Scerbanenco pubblica infatti ben 53 racconti¹²⁴, ovvero un bottino piuttosto ricco per un giovane scrittore esordiente arrivato dal nulla e senza particolari santi in paradiso.

Che cosa può aver spinto Scerbanenco a prendere una decisione tanto affrettata e passare alla Mondadori sembra davvero difficile dirlo. C'è però un indizio interessante che è di particolare rilevanza per la presente tesi in quanto mette direttamente in collegamento tale passaggio apparentemen-

essa ospitate dispensava alle giovani lettrici. Dopo una serie di sequestri dovuti a varie ragioni più o meno connesse a ragioni di natura censoria, a partire dal 1933 il rotocalco iniziò a virare verso un target di lettrici meno giovani e ambiziose ma più legate al modello di madre-moglie-fidanzata caldeggiato dall'ideologia di regime, cercando nel contempo di attirare anche fasce sociali più abbienti e non solo necessariamente circoscritte a quello della piccolissima borghesia cui apparteneva lo zoccolo duro del pubblico della rivista. Ma anche questo cambio di indirizzo editoriale non servì a salvare la rivista che terminò le proprie pubblicazioni il 18 ottobre del 1938 senza che la redazione offrisse una valida giustificazione a tale repentina chiusura. Per una storia della rivista si vedano Carotti C., *Alle origini della "grande Rizzoli". La produzione libraria degli anni Venti e Trenta*, "La Fabbrica del libro", 1, 2001, pp. 12; Ciardi L., *Dattilografe, principi azzurri e principali. Consigli e strategie di ascesa sociale in un prototipo italiano di rotocalco: «Piccola» (1928-1938)*, in *Genesis* III/2, 2004, pp. 147-182 e poi in volume, Viella, Roma 2004.

¹²³ L'immagine in controtendenza offerta da "Lei" della donna rispetto al ruolo che l'ideologia fascista riservava al gentil sesso può sembrare - in apparenza - un primo, timido tentativo di proporre una qualche forma di emancipazione femminile a livello embrionale. Se però si analizza con la dovuta attenzione il contenuto dei contributi presenti all'interno della rivista, non è difficile comprendere come non sia altro che un'azzeccata operazione di marketing il cui scopo ultimo era quello di occupare quelle fette di mercato lasciate incautamente libere dai concorrenti, incapaci di pensare che le donne del ceto medio (ovvero il naturale obiettivo cui "Lei" puntava) avessero bisogno di questo tipo di paraletteratura di intrattenimento.

¹²⁴ 27 su "Lei", 12 su "Novella", 5 su "Piccola", 5 su "Cinema Illustrazione", 3 su "Il Novelino" e 1 su "Novella-Film".

te inspiegabile con il *Ciclo di Jelling* cui Scerbanenco lavora se non proprio in questa delicata parte conclusiva dell'anno 1937 ma sicuramente nei due anni successivi (visto che il primo romanzo della serie viene pubblicato proprio da Mondadori nel giugno del 1940). Nella sua già più volte menzionata ricostruzione della biografia del compagno Giorgio Scerbanenco fatta sui racconti usciti su "Novella" nel 1958 e sulle fonti di prima mano cui era la sola ad avere accesso diretto, in corrispondenza con l'anno 1940 Nunzia Monanni fornisce una notizia cui va dato il giusto rilievo non ostante la palese e inspiegabile imprecisione cronologica ivi contenuta¹²⁵:

"Nel romanzo come nella realtà [sta parlando di *Non rimanere soli*, n.d.c.], la guerra separa Scerbanenco da Mutti. La sua paura dei bombardamenti, la sensazione della morte sempre vicina che già lo aveva segnato in Russia, riaffiorano con tutto il dolore di una ferita mai chiusa. Lascia dunque Milano e l'impiego alla Rizzoli per trasferirsi ad Arona, sul Lago Maggiore. Inizia a lavorare per la Mondadori: la casa editrice ha abbandonato Milano e ora occupa una grandissima villa a Meina, affittando per i suoi collaboratori appartamenti e ville nei paesi vicini. La grande rivale della Rizzoli lo ha assoldato per lanciare una rivista concorrente a "Novella", "Novellissima", che però chiude quasi subito. Il nuovo editore lo attrae anche per un altro motivo: i "gialli Mondadori", che sono la sua prima segreta e mai abbandonata passione. Durante la guerra scrive per la popolare collana cinque romanzi polizieschi: *Sei giorni di preavviso* (1940), *La bambola cieca* (1941), *Nessuno è colpevole* (1941), *L'antro dei filosofi* (1942), *Il cane che parla* (1942). Sono scrupolosamente ambientati fuori d'Italia, come voleva la censura, in un'America virtuale, lontana eppure credibile. In pieno regime fascista Scerbanenco crea uno strano personaggio di detective, un archivistica timido e introverso, che trema di freddo e si disfa di caldo in una Boston che assomiglia a Milano. All'opposto di quello che ci si aspetterebbe dal classico poliziotto, Jelling è buono e tenero ma inflessibile, acutissimo, implacabile nella sua debolezza. È un personaggio che ricorda molto il protagonista di *Non rimanere soli* e lo stesso Scerbanenco. Cinquant'anni dopo, i primi cinque di questi romanzi verranno raccolti in volume come "i cinque casi per l'investigatore Jelling".

¹²⁵ Monanni colloca infatti la data del passaggio di Scerbanenco da Rizzoli a Mondadori nel 1940, imprecisione piuttosto difficile da spiegare visto che va a cozzare con i dati relativi alla pubblicazione di articoli, racconti e opere di narrativa che Scerbanenco pubblica su riviste Mondadori e per Mondadori nel periodo compreso tra la fine del 1937 e il 1940, quando sarebbe stato impensabile che ciò avvenisse alla luce del sole se egli fosse ancora stato a libro paga dell'avversario di sempre, ovvero Rizzoli. Oltretutto la contraddizione è ancora più evidente se si considera che, dati alla mano, Scerbanenco lavora alla Mondadori soltanto per due anni dalla fine del 1937 a tutto il 1939, tornando da Rizzoli nel 1940, ovvero proprio quando Monanni colloca il suo passaggio a Mondadori (cfr. Pirani R. *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario, op. cit.*, pag. 30). Non è da escludere che, pur avendo Monanni diretto accesso a fonti certe di primissima mano, confonda gli anni proprio perché sta pensando al *Ciclo di Jelling* e forse associa l'inizio della collaborazione del proprio compagno con Mondadori con la data di pubblicazione del primo dei romanzi della serie (cfr. Monanni N., *op. cit.*, pp. 264-265).

Se si lasciano da parte le imprecisioni di natura cronologica (comunque non prive di peso perché spostano in avanti di ben tre anni un fatto di importanza assoluta nella biografia di Scerbanenco quale il suo passaggio da Rizzoli a Mondadori), il brano, uno dei più lunghi tra tutte le brevi prose di raccordo scritte da Monanni per collegare uno con l'altro i racconti inseriti nell'autobiografico *Io, Valdimir Scerbanenco* aggiungendo qualche ragguaglio di vita vissuta a quelle fonti di carattere comunque letterario, fornisce due informazioni particolarmente importanti. La prima ("La grande rivale della Rizzoli lo ha assoldato a caro prezzo per lanciare una rivista concorrente a "Novella", "Novellissima", che però chiude quasi subito") ci dà una chiave di lettura assai poco romantica delle ragioni del tradimento improvviso di Scerbanenco, che avrebbe dovuto essere grato a Rizzoli per averlo accolto nelle fila dei propri autori e avergli offerto la possibilità di farsi le ossa nel mondo dell'editoria popolare che tanto peso avrà nella sua successiva produzione letteraria, e che invece lo lascia di punto in bianco per passare alla concorrenza. La ragione sarebbe cioè stata di natura essenzialmente economica. L'espressione "a caro prezzo " non può che alludere a questo. Come si è visto in precedenza nel caso di Zavattini, Mondadori non ha esitazione a fare alle grandi penne dell'epoca offerte impossibili da rifiutare pur di trascinarle dalla propria parte sottraendole ai diretti concorrenti, Rizzoli su tutti¹²⁶.

La seconda annotazione di Monanni riveste per la presente ricerca un'importanza assolutamente fondamentale: con l'affermare che uno dei motivi per cui Scerbanenco è attirato dal nuovo editore consiste nella presenza del suo catalogo della collana de "I Libri Gialli", Monanni specifica che la passione per la letteratura gialla da parte di Scerbanenco è un vero e proprio *primo amore* che lo scrittore non ha evidentemente mai smesso di coltivare pur mantenendolo segreto ("la sua prima segreta e mai abbandonata passione"). Scerbanenco fa cioè il grande passo di tradire Rizzoli

¹²⁶ Cfr. Tranfaglia N - Vittoria A., *Storia degli editori italiani*, op. cit. pag. 310.

con l'odiato avversario di sempre non tanto perché il "cummenda" si permette di criticarlo quando lo vede arrivare in sede a bordo di un macchinone americano con tanto di autista come vorrebbe la *vulgata* messa in giro da Oreste Del Buono, quanto piuttosto perché Mondadori gli offre uno stipendio evidentemente più alto ma soprattutto perché da ormai otto anni pubblica ogni settimana un romanzo giallo nella sua curatissima collana de "I Libri Gialli"¹²⁷ e Scerbanenco sta evidentemente progettando di provare a buttarsi nell'avventura di un genere che, come abbiamo cercato di dimostrare, gli è sempre stato congeniale fin dagli anni degli esordi. A questo si dovrebbe aggiungere un'osservazione *laterale* di non irrilevante importanza: se si considera che all'epoca Rizzoli era fortissimo nel campo dell'editoria periodica, aveva appena concluso la stampa di una gigantesca opera di consultazione quale la prima edizione dell'Enciclopedia Treccani¹²⁸ e si era da poco affacciato nel mondo del cinema¹²⁹ ma non mo-

¹²⁷ Per una presentazione del fenomeno editoriale de "I Libri Gialli" in relazione alla esologia di Artur Jelling si veda la prima parte del capitolo 5 della presente tesi.

¹²⁸ Una delle iniziative più lucrose che permetteranno a Rizzoli non solo di ripianare i propri debiti e anche di investire nel campo dei rotocalchi per divenirne il dominatore assoluto è il coinvolgimento diretto nell'impresa dell'Enciclopedia Italiana. La vicenda che porta Rizzoli a stampare i 36 volumi della grande Enciclopedia Treccani è alquanto intricata ma merita di essere ricostruita perché getta ulteriore luce sull'astuzia imprenditoriale di quest'uomo venuto su dal nulla. Quando nel 1927 Rizzoli accetta di rilevare dal rivale Mondadori le quattro già menzionate riviste decisive per la produzione di Scerbanenco in quegli anni, a metterlo in contatto con il venditore è l'amico Calogero Tumminelli. Editore in proprio con la Bestetti & Tumminelli, specializzata in editoria d'arte di alto prestigio e poi ingranditasi al punto da essere in grado di rilevare la casa editrice Treves, nel 1924 viene nominato membro del consiglio di amministrazione dell'Istituto Giovanni Treccani che, il 18 febbraio dell'anno successivo, fonda l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana nato per dotare il paese di una grande opera di consultazione in grado di stare alla pari della Britannica. Tumminelli è amico intimo di Ugo Ojetti, insieme al quale siede nel consiglio di amministrazione dell'Accademia Mondadori, creata per scoprire nuovi talenti creativi e della quale fanno parte figure di grande prestigio quali Pirandello, Panzini, Valeri, Di Giacomo e Croce. Ed è proprio grazie alla mediazione di Tumminelli che Rizzoli accetta la proposta fatta da Ojetti a nome di Mondadori di acquistare le quattro testate in seria crisi di vendite. Per spingere Rizzoli ad accettare di buttarsi in un'avventura dai contorni ancora molto incerti e dagli alti margini di rischio, Tumminelli si gioca una carta molto importante: siccome è stato nominato da Treccani direttore editoriale della nascita dell'enciclopedia, Tumminelli promette a Rizzoli che gli farà assegnare l'incarico, lucrosissimo, di essere lo stampatore unico dei previsti 36 volumi della grande opera. Siccome non ha un simile potere decisionale all'interno del comitato di redazione dell'Enciclopedia, Tumminelli deve attendere di avere il *placet* dall'ideatore e finanziatore della medesima. Ovvero quello stesso Giovanni Treccani degli Alfieri, industriale bresciano nel campo tessile nonché autentico mecenate culturale (come aveva dimostrato ampiamente nel 1925 comprando a Parigi per la somma stratosferica di 5 milioni dell'epoca la celeberrima Bibbia miniata di

Borso d'Este, capolavoro della miniatura rinascimentale, regalandola poi al Regno d'Italia per evitare che venisse venduta a un collezionista americano). Siccome Tumminelli era a capo di una casa editrice di un certo rilievo quale appunto la sua Bestetti & Tumminelli fresca reduce dell'inglobamento della gloriosa Treves, tutti si aspettavano che Treccani affidasse proprio a lui l'incarico della stampa. Deciso però a evitare che nessuno dei promotori dell'Enciclopedia potesse prevalere sugli altri in qualsivoglia maniera, Treccani opta per Rizzoli, ottimo amico di Tumminelli, ma soprattutto proprietario di una tipografia che si era già fatta conoscere per la qualità dei propri manufatti. Quando Rizzoli riceve l'investitura ufficiale, deve immediatamente risolvere l'inevitabile conseguenza pratica comportata da tale incarico: siccome la tipografia di Via Broggi non è in grado di ospitare tutti i collaboratori necessari per curare in maniera adeguata la stampa dei volumi dell'Enciclopedia, Rizzoli decide di comprare un lotto di terra in Piazza Carlo Erba accanto allo stabilimento della Bianchi che produceva automobili e camion militari al fine di dare alla propria casa editrice spazi adeguati per lanciarsi nella nuova avventura imprenditoriale. Visti però i costi elevatissimi dell'iniziativa, si vede però costretto a ricorrere all'intervento di finanziatori esterni. E a dargli una mano per trovare gli adeguati sostegni finanziari è ancora il solito Tumminelli. I tre attori che entrano a far parte del consiglio di amministrazione della "A. Rizzoli & C." sono personaggi di spicco che dominano la scena dell'imprenditoria editoriale e non della Milano di quegli anni. Uno è lo stesso Treccani, deciso a seguire da vicino il procedere dell'attività di stampa. Il secondo è il "solito" Senatore Borletti, mentre il terzo è Ettore Bocconi che, erede di una grande famiglia di industriali lombardi, è il fondatore dell'università omonima nonché proprietario dei grandi magazzini milanesi Borletti che, dopo un incendio che li devasta, vengono rilevati da Borletti stesso e trasformati in La Rinascente. Grazie ai loro capitali Rizzoli può così costruire quella che diventerà la sede storica del suo impero di carta. Lo stabilimento - all'interno del quale parte di un piano è riservato agli uffici della Treccani mentre un'intera ala dello stesso viene occupata dalle macchine rotocalcografiche per stampare le galline dalle uova d'oro del suo impero di carta - è inaugurato all'inizio del 1929 e in marzo il primo dei 36 volumi dell'*Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti* viene consegnato ai committenti con immenso orgoglio da parte di Rizzoli (cfr. Mazzuca A., *op. cit.*, pp. 34-41). Per quanto concerne Treccani e altri aspetti relativi alla concezione dell'Enciclopedia e alla sua realizzazione si vedano: Treccani degli Alfieri G., *Enciclopedia italiana Treccani: come e da chi è stata fatta*, Edizioni d'arte Emilio Bestetti, Milano 1947; Benedetti A., *Enciclopedia Italiana Treccani e la montagna illustrata*, "La Rivista", Torino, CAI, a. 129, settembre-ottobre 2008, p. 71; idem, *L'Enciclopedia Italiana Treccani e la sua biblioteca*, "Biblioteche Oggi", Milano, n. 8, ottobre 2005, pp. 39-46; Pedullà G., *Gli anni del Fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, in Turi G. (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze 1998, pag. 355; Tranfaglia N. - Vittoria A., *op. cit.*, pag. 319).

¹²⁹ Deciso a diversificare quanto più la propria attività da quella dell'eterno rivale Mondadori ma anche a battere strade di cui altri editori non hanno ancora compreso il potenziale a livello di sviluppi ma anche di futuri introiti, agli inizi degli anni '30 Rizzoli capisce che il cinematografo - terreno praticamente vergine causa il recente avvento del sonoro che ha di fatto imposto a tutti un nuovo punto di partenza - può essere un canale privilegiato per questo tipo di espansione. E così, quando agli inizi del 1933 assume il critico Ettore Margadonna (praticamente ridotto alla fame per le sue idee di sinistra e radiato dall'ordine dei giornalisti di Roma nonché sorvegliato speciale dei servizi segreti) per scrivere su "Cinema Illustrazione" e curare una rubrica molto seguita su "Novella" con lo pseudonimo di Donna Francesca, Rizzoli si lascia convincere a comprare i diritti del romanzo di Salvatore Gotta *La signora di tutti*. Quindi fonda una casa di produzione - che con scarsa fantasia chiama "Novella Film" in ossequio al più fortunato dei suoi successi editoriali - e s'imbarca nella prima avventura cinematografica con l'entusiasmo un po' dopolavoristico del neofita privo di alcuna cultura nel campo. Dopo aver visto con la moglie Pinuccia il primo film della propria vita (si tratta di *Liebelel* di Max Ophüls), si monta la testa e decide che a girare il film d'esordio della sua carriera di produttore sia proprio il grande regista tedesco.

strava invece un interesse particolarmente spiccato per il mercato della narrativa¹³⁰, la scelta di campo di Scerbanenco può essere rivista anche

Pur avendo vinto la Coppa del Ministero delle Corporazioni assegnata per la qualità tecnica alla seconda edizione del neonato Festival del cinema di Venezia, il film è un mezzo insuccesso e uno dei suoi pochi meriti è quello di lanciare Isa Miranda, destinata a imporsi come diva autarchica contrapposta alle star hollywoodiane per tutti gli anni '30. Deluso dall'accoglienza molto fredda che il pubblico in sala riserva alla pellicola, Rizzoli lascia il cinema e si dirige al Casino del Lido. Anche lì le cose non vanno troppo bene. Al punto che gli sentono dire che, dopo una simile giornata, avrebbe abbandonato il cinema. Cosa che però non accade affatto: di lì a poco acquista un soggetto scritto a quattro mani da Zavattini e Giacì Mondaini (grande amico di Scerbanenco e suo compagno di esilio in Svizzera) intitolato *Buoni per un giorno*. Affidato a Mario Camerini, il film diventa *Darò un milione* ed è un grande successo di pubblico e critica. Per Rizzoli è l'inizio di una brillante carriera nel mondo della produzione e della distribuzione cinematografiche.

¹³⁰ Fino al 1929 Rizzoli sembra non avere troppo interesse per il mercato librario in genere (sia per la componente della narrativa che per quella della saggistica). Tutto cambia quando entra in rotta di collisione con Enrico Cavacchioli, direttore editoriale dei quattro periodici rilevati da Mondadori nel 1927. Il suo posto viene preso da Tomaso Monicelli - padre del regista Mario -, giornalista molto accorto, commediografo e polemista vivacissimo, in quegli anni in rotta col Fascismo. Cognato di Mondadori avendone sposato nel 1913 la sorella Andreina, forse proprio grazie ai buoni auspici dell'ingombrante parente acquisito per via matrimoniale il quale si rivolge al potente Bottai per avere una raccomandazione dall'alto, nei primi mesi del 1930 Monicelli viene caldamente suggerito a Rizzoli come valido rimpiazzo per Cavacchioli (cfr. D'Arma N., *Mussolini segreto*, Cappelli, Bologna 1958, pag. 87). Ed è proprio a Monicelli che Rizzoli affida il compito di sviluppare un settore, quello dei libri, fino ad allora praticamente assente tra i vari campi dell'editoria battuti con successo. Non è un caso che a tutto il 1930 il solo vero libro che Rizzoli avesse pubblicato era stato il *Memoriale di Sant'Elena* di Emmanuel Conte di Las Casas uscito prima a dispense (a conferma di come anche questo primo esperimento guardasse a un pubblico di lettori che si accostavano al libro pur sempre come a un periodico) e poi in due volumi. A rigore si potrebbe però obiettare che i primi passi nel campo del libro Rizzoli li avesse già mossi prima: nel 1927 inizia infatti la pubblicazione di una serie di cataloghi d'esposizione e di vendita della Galleria Scopinich il cui primo titolo è *Vendita all'asta di manoscritti miniati, libri figurati dei secoli XVIII e XIX*. Si tratta di 30 volumi di grande formato, gli ultimi dei quali editi nel 1934. Dello stesso genere erano le pubblicazioni della Galleria Dedalo (poco più di 20), dal 1933 al 1942. Non va poi trascurato l'insieme di volumi pubblicati come supplementi dei rotocalchi. A partire dal 1932 viene infatti inaugurata un'iniziativa editoriale di accompagnamento a "Novella" che diventerà una delle più longeve in assoluto in questo settore. Si tratta de "I Romanzi di Novella", destinata a durare fino al 1942, con 4 titoli la prima serie e 68 la seconda. A questa seguiranno poi le serie de "La fuggitiva", "I narratori di Novella" (6 titoli) e infine "I nostri romanzi". In questa serie, venduta in edicola, sono riedite molte delle opere di Luciana Peverelli, Carola Prosperi, Milly Dandolo, Angelo Frattini, Teresa Sensi, già apparse sulla rivista. In copertina di queste pubblicazioni compare di solito una foto a colori di uno o più attori cinematografici, mentre all'interno vi sono illustrazioni monocromatiche di "figurina" quali Gino Bocca-sile, Nino Pagotto, Marcello Dudovich, Brunetta (Bruna Mateldi Moretti), Beppe Ingegnoli, Filiberto Mateldi, Walter Molino, Ubaldo Cosimo Veneziani, Rino Albertarelli, Alberto Bianchi, e via di questo passo. Al testo del romanzo su due colonne con iniziale presentazione e foto dell'autore, vengono associate brevi novelle di scrittori quali Zavattini, Gua-reschi, Carlo Manzoni. Un'editoria popolare ma del tutto dignitosa dal cui elenco nel 1936-37 viene espunto il decimo volume di Mura (Maria Volpi), intitolato *Sambadù, amore negro* e pubblicato nel 1934, a causa del riferimento razziale nel titolo e nel testo e per la copertina di Marcello Dudovich in cui un uomo palesemente di colore abbraccia una bianca. A dare però una svolta ai rapporti tra Rizzoli e il libro è la collaborazione con Ugo

alla luce delle potenzialità offerte da Mondadori proprio in un ambito - quello della letteratura - in cui Rizzoli sembrava lasciare all'avversario campo praticamente del tutto libero.

Ojetti. Piccato dai frequenti rimproveri che gli vengono mossi dagli intellettuali di pubblicare soltanto giornaletti di novelle d'amore, foglietti sdolcinati e insulsi di sedici pagine destinati ad alimentare le emozioni delle classi meno istruite, nel 1933 Rizzoli accetta la proposta fattagli da Ojetti di sponsorizzare una rivista molto colta e raffinata che parli di letteratura, arte, musica e teatro e accolga il meglio delle penne del tempo. Si tratta di "Pan", esperimento semifallimentare che dura solo due anni non ostante possa vantare tra i collaboratori nomi del livello di Guido Piovene, Giuseppe De Robertis, Raffaele Carrieri, Manara Valigmigli e altri. Ma Rizzoli accetta anche un'altra proposta fattagli da Ojetti, ovvero quella di pubblicare una collana di classici della letteratura in raffinati volumi da collezione. Nascono così i "Classici Rizzoli", curati agli inizi appunto dal loro ideatore e poi, nel dopoguerra, da Maurizio Vitale. Oltre a questa collana, prima della geniale e rivoluzionaria idea della BUR nel 1949, le collane cui Rizzoli dà vita sono le seguenti: "I brevii dell'amore" (dal 1932 al 1936), 20 volumetti (cm.11 x 6,5) rilegati in raso, copertina divisa in verticale da tre linee amaranto, titolo inquadrate, impresso in oro, con fregi; guardie e controguardie sempre amaranto in cui, nell'angolo di piede esterno, è riportato il marchio Rizzoli in oro. "I grandi narratori" (volumi in formato 16 x 10,59 che esordiscono nel 1933 con *I re in esilio* di Alphonse Daudet e terminano nel 1939 con il 28° titolo, *Il prigioniero fortunato* del conte di Gobineau) preziosamente rilegati in pelle verde. Sul dorso è impresso in oro il titolo con fregi di testa e di piede: guardie e controguardie sempre in verde con decorazioni in oro. La collana "I giovani", ideata nel 1934 e diretta da Cesare Zavattini che la inaugura con *Tre operai* di Carlo Bernari. Due delle opere incluse in questa breve serie (quelle di Mosca e di Metz) sembrano anticipare una raccolta di umoristi non inseriti in una vera e propria collana, indicata nei cataloghi editoriali come "I nostri umoristi", in cui compariranno nei primi anni Quaranta le opere di Campanile, Guareschi, Manzoni, Metz, Mosca. Nella più impegnata "Collezione storica illustrata", oltre al *Memoriale di Sant'Elena*, sono accolte, rilegate in tutta tela azzurra, fregi e caratteri in oro, *Donne della rivoluzione* a cura di Guido Vincenzoni (1933), *Le mie prigioni* di Pellico (1933), *La vita di Giuseppe Garibaldi* di Gustavo Sacerdote (1933), *Cento anni* di Giuseppe Rovani in 2 volumi (1934-35) e la *Storia del Risorgimento e dell'Unità d'Italia* di Cesare Spellanzon che, iniziata nel 1933, proseguirà sino al 1965. La traduzione dei romanzi storici di Alexandre Dumas, prevista in 20 volumi, si limita al ciclo de *I tre Moschettieri*, preceduto da *Le due Diane* (1934) e da *Ascanio* (1934). Nel 1942 vedrà poi la luce la collana "Il sofà delle Muse" diretta da Leo Longanesi che annovera autori italiani contemporanei quali Soldati, Buzzati e Brancati ma che si rivelerà piuttosto disomogenea per quanto concerne la qualità degli scrittori ospitati. Nel decennio che è sotto la lente d'ingrandimento della presente ricerca vi sono poi circa una quarantina di opere fuori collana, tra le quali merita di essere menzionata *L'eternale mole littoria* dell'architetto Mario Palanti che, edita nel 1926, è di fatto il primo volume pubblicato con il marchio Rizzoli. Da rammentare poi la seconda edizione de *Gli uccelli d'Italia* di Giacinto Martorelli (1931), *Moda 1790-1900* di A. Martini (1933), *Il medico in casa. Grande enciclopedia della salute* in un'edizione di lusso in 6 volumi e in una economica in sessanta fascicoli (1934), *La biblioteca di Brera illustrata* di U. Aschieri (1936), *Nuovo alfabeto delle stelle* di M. Ramperti (1937) e soprattutto la *Storia del teatro drammatico* di Silvio D'Amico in quattro volumi (1939-1940).

3. Alla corte di Mondadori

Non appena approda in Mondadori¹³¹, Scerbanenco fa esattamente quello che aveva fatto alla Rizzoli dal momento in cui vi era arrivato tre anni prima¹³². Entrato alla fine del 1937 per rimanervi fino alla fine del 1939, Scerbanenco lavora per l'editore Mondadori nel settore dei periodici di intrattenimento vario (fino a diventare redattore capo di questo comparto), e soprattutto in quelli rivolti a un pubblico dichiaratamente femminile¹³³. Ov-

¹³¹ È ancora grazie all'interessamento dell'amico Cesare Zavattini - che già lo aveva aiutato a iniziare la sua collaborazione con Rizzoli - che Scerbanenco trova una collocazione nelle redazioni dei periodici rivolti prevalentemente al pubblico femminile. Passato a lavorare da Mondadori nel 1936, nell'aprile del 1937 Zavattini viene nominato direttore responsabile del settimanale "Le Grandi Firme", da poco acquistato da Mondadori stesso (cfr. Pirani R., *Introduzione a Mare M., All'insegna del divertimento: Le Grandi Firme (1924-1939)*, Pirani Bibliografica, Pontassieve 2011, Vol. 2, pp. 28-31). È proprio su questa rivista che Scerbanenco esordisce alla corte di Mondadori pubblicando il suo primo racconto (cui ne sarebbero subito seguiti altri 4, passando poi a scrivere su "Il Milione", settimanale che prese il testimone da "Le Grandi Firme" ereditandone spiriti e forme, sul quale Scerbanenco pubblica 29 pezzi fino a fine luglio del 1939).

¹³² Cfr. nota 19 al Capitolo 2 della presente tesi. Su "Piccola" Scerbanenco tenne due rubriche: una chiamata significativamente "Nomi di donna" e l'altra "Perché qual è cos'è chi è". Entrambe con lo pseudonimo di Enko. Su "Lei" le rubriche si chiamavano invece "Storia dell'amore" e "Come sarebbe bello se..." e Scerbanenco le gestiva firmandosi Scer.

¹³³ Nel corso degli anni '30 le riviste dirette in maniera più che scoperta a un pubblico esclusivamente femminile si dilatano per quantità e tipologia in maniera davvero incredibile. Al punto da raggiungere lettrici di ogni status, ceto, livello d'istruzione e condizione sociale. È bene però precisare che i modelli di rappresentazione offerti dalla pubblicistica sono, nella maggior parte dei casi, immaginari e rimandano non tanto alla realtà di fatto quanto piuttosto a simboli, oggetti, sogni e pseudo-valori costantemente alimentati e diffusi dall'industria culturale nel suo complesso. Analizzando i molteplici tipi di rivista che si diffondono in questi anni, emerge chiaramente come vi siano precise tipologie di riferimento a un livello di lettrici. Ovvero ogni testata è concepita, realizzata e organizzata in relazione a un preciso "tipo" di donna cui intende rivolgersi. Per le signore altoborghesi (una ristretta minoranza, a dire il vero) che vogliono tenersi informate su ogni campo della realtà dalla moda allo sport, dall'attualità alla cultura ma anche al pettegolezzo dell'alta società, vi è un numero piuttosto elitario di testate che si segnalano per la grande cura ed eleganza, l'impiego di carta patinata, ma anche il costo elevatissimo. Due validi esempi a questo proposito sono "Lidel" (edita dal 1919 al 1935 e il cui titolo era un significativo acronimo di Letture, illustrazioni, Disegni, Eleganza, Lavoro) e "Fantasie d'Italia" (stampata a partire dal 1925 e dal 1929 fino al 1932 convertita in "Fantasie e seterie d'Italia" per poi diventare "Domina"). Si tratta di riviste che coniugano la modernità dei temi e dei contenuti con un mirato interesse alla cura del corpo e del viso ma anche a tematiche inerenti l'arredamento d'interni, tendaggi, tappezzerie e mobili. Vi è poi una grandissima quantità di riviste che si rivolgono a una fascia di pubblico culturalmente e socialmente più bassa e che, proprio per questo, hanno maggiore diffusione presentando però vesti grafiche più dimesse. Ad accomunarle è un minimo comune denominatore che le mette di fatto quasi tutte sullo stesso piano. Ovvero la presenza ineludibile della moda in tutte le sue forme più articolate (dai figurini d'alta moda ai cartamodelli con le istruzioni per realizzare in casa cloni delle creazioni degli stilisti), a conferma di due dati importantissimi: ovvero di come da una parte la maggior parte dei rotocalchi sia quindi davvero rivolta a un pubblico di sole donne, e dall'altra di come l'editoria intesa come moderna industria culturale di

vero scrive una quantità veramente ragguardevole di racconti e tiene rubriche fisse nelle quali dialoga con le lettrici confermando una grande sensibilità ma anche enorme capacità di penetrare nelle complesse pieghe dell'animo femminile.

massa si leghi saldamente all'industria della moda, a sua volta alla costante ricerca di un parco per lo meno potenziale di consumatrici di massa. In questo ambito praticamente sterminato si possono citare le tradizionali riviste di Sonzognò quali "La Novità" (una delle più longeve visto che continuò a informare la donna italiana sull'evoluzione del gusto dal lontano 1864 fino al 1943), quelle dell'editore Canetta legate all'attività commerciale ma anche al faidate casalingo (basti pensare a titoli quali "Mani di fata", "Piccola fata", "La donna, la casa, il bambino"), o quelle dell'Editoriale Domus più orientate verso l'arte del ricamo e la cura della casa ("Fili", "Rakam", "Casabella"), o ancora quelle in cui i dettami dell'eleganza e della moda vengono coniugati con i diktat del Regime (come accade in "Per Voi Signora" - pubblicata tra il '32 e il '47 -, sulle cui pagine nel 1936 viene lanciata una campagna a favore dell'autarchia). Non mancavano poi le rare eccezioni eretiche, come i casi di "Le Grandi Firme" (per cui si veda più avanti la nota n. 56) e la già analizzata "Lei", capaci di sfidare apertamente il Regime con immagini di donne procaci la prima e con i primi piani di donne determinate e sportive nella loro consapevolezza di un ruolo lontanissimo da quello caldeggiato dal Regime per le "dee del focolare" la seconda. Vi era poi un gruppo più ristretto di testate ("La Massaia", "Il consigliere della famiglia", "Giornale delle famiglie" o "Mammìna") le cui finalità esplicite erano quelle di reclamizzare un'immagine della donna come creatrice, custode del focolare e sostenitrice della razza anche se riveduta e corretta alla luce di un'immagine più moderna di madri cui si richiedono determinate competenze e abilità in linea coi tempi. Per una trattazione diffusa del ruolo dei rotocalchi femminili nella società fascista e sul loro impatto diretto sul pubblico delle lettrici ma anche più in generale sulla stampa femminile e sul ruolo della donna giornalista negli anni di nostro interesse si vedano i seguenti, fondamentali contributi: Cesarini G. - Marchi G., *La stampa femminile dal '700 ad oggi*, Edizione "Noi Donne", Roma, 1952; Buonanno M., *Naturale come sei. Indagine sulla stampa femminile in Italia*, Guaraldi, Rimini 1975; Lilli L., *La stampa femminile*, in V. Castronovo V. - Tranfaglia N. (a cura di), *La stampa italiana del neocapitalismo*, Laterza, Bari-Roma 1976, pp. 253-304; Buonanno M., *La donna nella stampa. Giornaliste, lettrici e modelli di femminilità*, Editori Riuniti, Roma 1978; De Berti R. - Mosconi E., *Nuove forme editoriali per nuovi stili di vita*, in Colombo F. (a cura di), *Libri giornali e riviste a Milano, op. cit.*, pp. 144-151; Cantani E., *La stampa femminile tra le due guerre*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre, op. cit.*, pp. 102-106; Cederna C., *La moda negli anni trenta attraverso la stampa femminile, ibidem*, pp. 107-109; Mondello E., *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del ventennio*, Editori Riuniti, Roma 1987; Cavallo P. - Iaccio P., *Da vipera a commessa. Immagine della donna e ceti medi emergenti nelle canzoni e nella letteratura rosa degli anni Trenta*, in *L'immagine riflessa. Fare storia con i media*, Liguori, Napoli 1988, pp. 153-200; Carrarini R. - Giordano M. (a cura di), *Bibliografia dei periodici femminili lombardi. 1789-1945*, Editrice Bibliografica, Milano 1993; De Grazia V., *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 1993; De Nicola F. - Zannoni P. (a cura di), *Giornali delle donne, giornali per le donne*, Marsilio, Venezia, 2006; Buonanno M., *Visibilità senza potere. Le sorti progressive ma non magnifiche delle donne giornaliste italiane*, Liguori, Napoli 2005; Buttafuoco A., *Cronache femminili. Temi e momenti della stampa emancipazionista in Italia dall'Unità al Fascismo*, Dipartimento di studi storico-sociali e filosofici Università degli Studi di Siena, Siena 1988; Ciardi L., *Dattilografe, principi azzurri e principali. Consigli e strategie di ascesa sociale in un prototipo italiano di rotocalco: «Piccola» (1928-1938)*, in *Genesis III/2*, 2004, pp. 147-182 e poi in volume, Viella, Roma 2004.

La sua collaborazione inizia con "Le Grandi Firme"¹³⁴, rivista che Mondadori ha rilevato appena sei mesi prima e sulla quale Scerbanenco pubblica - dal 6 gennaio al 29 settembre del 1938 - cinque racconti "rosa"¹³⁵ tutti invariabilmente incentrati sull'eterna partita tra i due sessi e sulle schermaglie che ne alimentano gli incontri/scontri. Si tratta di temi e soprattutto toni che mal si conciliano con lo spirito che domina all'interno della rivista: quando Zavattini ne diventa direttore responsabile nell'aprile del 1937, vi imprime un taglio molto giocoso sempre tendente a esaltare gli aspetti ludici della vita evidenziandone i lati bizzarri e inconsueti. Caratteristiche queste che sono poco in linea col temperamento "serioso" di Scerbanenco la cui produzione letteraria dell'epoca, pur non difettando mai di punte di ironia o di atteggiamenti satirici all'insegna del sorriso intellettuale, non ha granché da spartire con la comicità un po' anarchica e simpaticamente sbrigliata dei colleghi che scrivono sulle pagine della stessa rivista¹³⁶

¹³⁴ Fondato come quindicennale a Torino nel 1924 e diretto dallo scrittore Pitigrilli, nella prima fase delle sue pubblicazioni questo rotocalco popolare ospita novelle e romanzi a puntate di carattere umoristico, piccante o addirittura quasi erotico. Nella primavera del 1937 la testata venne rilevata da Mondadori che ne rivoluziona quasi completamente grafica e contenuti trasformandola in settimanale e attirando i lettori con procaci figure disegnate in copertina da Gino Boccasile, spingendo affinché i contenuti fossero ancora più leggeri e puntando moltissimo sul traino garantito dalle forme rigogliose delle figure femminili che trionfano in copertina. Una presenza questa così dominante da far creare la definizione di *Signorine Grandi Firme*, ben presto divenuta nome ufficiale del primo vero concorso di bellezza tenutosi in Italia con una certa regolarità. È in questa fase che Scerbanenco inizia a collaborare alla rivista con racconti del tutto in linea con la linea editoriale voluta da Mondadori. A seguito della promulgazione delle leggi razziali, nel 1938 Pitigrilli (il cui nome era però già scomparso dal sottotitolo ("Settimanale di novelle dei massimi scrittori diretto da Pitigrilli") ma anche dalla copertina stessa della testata, "Le Grandi Firme" diventa il sottotitolo di una "nuova" rivista, *Il Milione*, che ne mantiene la linea grafica, la redazione e la direzione, durando però assai poco a livello di esperimento (visto che dopo solo 43 numeri, nel luglio del 1939, chiude i battenti). Mondadori ha però già messo in cantiere un nuovo periodico in rotocalco, ovvero "Grazia", e la testata *Le Grandi Firme - Il Milione* deve cedere le armi di fronte alla nuova creatura della casa editrice (cfr. Pirani R., *Introduzione*, in Mare M., *All'insegna del divertimento: Le Grandi Firme (1924-1939)*, Pirani Bibliografica, Pontassieve, Archivi della memoria 3, 2011, Vol. 2, pp. 28-31).

¹³⁵ I cinque racconti appaiono tutti firmati Giorgio Scerbanenco.

¹³⁶ Una lettera priva di data (ma molto probabilmente risalente al 1938) indirizzata da Scerbanenco a Zavattini e custodita nell'archivio di Alberto Scerbanenko testimonia lo stato di disagio in cui lo scrittore si trova per via dell'incompatibilità culturale e forse anche caratteriale con la maggior parte degli altri collaboratori della rivista (cfr. Pirani R., *Il primo Scerbanenco*, in *Scerbanenco. Riflessioni, scoperte, proposte per un centenario. 1911/2011*, op. cit., pag. 31 nota 23).

Quando la censura del Regime interviene a sospendere le pubblicazioni della rivista per motivi di carattere ideologico (le leggi sulla razza appena promulgate e applicate con rigore colpiscono Pitigrilli che è ebreo ed è costretto ad abbandonare la redazione), lo spirito de "Le Grandi Firme" continua a vivere ne "Il Milione"¹³⁷, il cui sottotitolo rimane per l'appunto quello della testata appena soppressa. Come molti altri collaboratori e redattori, Scerbanenco migra nella nuova rivista che di fatto non è altro che una versione de "Le Grandi Firme" sottoposta a un marginale lavoro di maquillage formale ma non contenutistico.

Sulle pagine di questo rotocalco targato Mondadori Scerbanenco ha maggiore spazio di quanto non ne avesse avuto l'anno precedente quando aveva esordito nella scuderia di casa dopo il tradimento ai danni di Rizzoli. Se è vero che su "Il Milione", tra il 24 novembre 1938 e il 15 giugno 1939, pubblica infatti tre racconti¹³⁸ che non si discostano affatto dal canovaccio caro allo Scerbanenco rosa di questi anni, e anche due poesie¹³⁹, ciò che però è particolarmente interessante all'interno dell'esperienza fatta sulle pagine della rivista nata sulle ceneri de "Le Grandi Firme" è l'incarico che gli viene affidato fin dal primo numero pubblicato. Ovvero quello di tenere una rubrica intitolata "Il moralista di turno" che gli viene commissionata da

¹³⁷ "Il Milione" è un settimanale che prosegue "Le Grandi Firme" quando questa testata cessa le pubblicazioni, mantenendone direzione, redazione e impostazione. Scerbanenco vi pubblica 29 pezzi oltre che anche due poesie. Ma l'aspetto più interessante della sua collaborazione con la rivista è la rubrica "Il moralista di turno" che inizia a tenere il 13 ottobre 1938. Lo farà per 24 numeri, fino al 23 marzo 1939, quando la rubrica viene chiusa all'improvviso (forse per un'evidente incompatibilità tra il tono serio che Scerbanenco ha nelle sue note di costume e la scanzonata goliardia che dominava invece la rivista e i contributi dei vari collaboratori). Cfr. Pirani, *Il primo Scerbanenco*, op. cit., pag. 32.

¹³⁸ Anche questi firmati Giorgio Scerbanenco.

¹³⁹ Si tratta di *Lontano*, apparsa ne *Il Tascabile*, supplemento a "Il Milione", dicembre 1938, pag. 102, e di *Addio*, ne *Il Milione estivo*, supplemento a "Il Milione", giugno 1939, pag. 72. Durante l'ultima parte dell'esilio in terra elvetica, Scerbanenco si riaccosterà poi alla poesia scrivendo alcune liriche (per la precisione si tratta di cinque componimenti di diverso tenore e riuscita - *La grande Valle*, *Tempo*, *Appello*, *Spiegazione dell'angoscia*, *Desiderato da dio*, pubblicati a più riprese sulla "Pagina culturale" del neonato settimanale "Il Grigione Italiano" diretto dal già menzionato Felice Menghini, il sacerdote poeta divenuto amico dello scrittore sino dai primi mesi dell'esilio). È di quel periodo anche un saggio sulla poesia intitolato *Noi e la poesia*, uscito su quella stessa rivista il 28 marzo 1945 (cfr. Paganini A., *Un capitolo nuovo: Scerbanenco poeta*, in *Luce sui "buchi neri". L'esilio svizzero di Giorgio Scerbanenco*, op. cit., pp. 71-75).

Zavattini e che Scerbanenco firma con una semplice "S.". Per i primi 24 numeri della rivista, dal 13 ottobre 1938 al 24 marzo 1939, ha così modo di sperimentare in maniera ancora più coinvolta e diretta quella che diventerà una delle attività centrali di tutta la sua impressionante carriera di poligrafo e pubblicitista a 360 gradi. E cioè parlare di ogni minimo aspetto della Vita partendo da episodi insignificanti per arrivare a riflessioni profondissime sul senso dell'esistenza. Ma la rubrica è anche per Scerbanenco una palestra narrativa e una fonte continua di spunti di ispirazione da convertire sagacemente in soggetti dei propri racconti¹⁴⁰. Sulle colonne de "Il Milione" il suo atteggiamento è appunto quello del moralista che riflette sul mondo che lo circonda analizzandone in maniera seria tic e vizietti senza mai metterli alla berlina né auto attribuendosi il diritto di giudicarli. Ma è proprio questo tono di seria contemplazione riflessiva della vita che porta alla chiusura della rubrica: forse poco in linea con lo spirito scanzonato che caratterizzava la redazione de "Il Milione", dopo soli 24 numeri la rubrica viene improvvisamente soppressa.

Ma Scerbanenco ha presto modo di consolarsi con un incarico analogo che gli viene assegnato nel momento in cui Mondadori lancia "Grazia"¹⁴¹:

¹⁴⁰ Basterebbe scorrere i titoli dei 24 pezzi pubblicati (*Dei biliardini e di altre cose ancora, Della Signorina E.P. e d'altre cose ancora, Dalle otto alle nove, Le vie eleganti, Uomini giovani con motore, Semafori, libri e ginocchia, Elogio dei calvi e del tresette, Calze di seta e via dicendo*) per capire come la vita "vera" di tutti giorni ma anche le lettere inviate alla redazione dalle lettrici diventino immediatamente materia viva da convertire in quei brevi lampi di luce creativa di cui diventerà maestro curando per anni, fino al 1965, le rubriche della posta del cuore in più di una delle fortunate riviste edita da Mondadori e soprattutto da Rizzoli.

¹⁴¹ Quando "Grazia" appare in edicola il 10 novembre 1938, non è una rivista nuova ma molto più semplicemente un'accorta operazione di maquillage editoriale sull'impianto della già esistente e popolarissima "Sovrana". Fondata a Torino nel febbraio del 1927 dal poliedrico scrittore Pitigrilli, "Sovrana" si presenta fin da subito come una rivista nella quale non ci sono "frivolezze, plagi, frasi fatte, ma azioni, riconoscimenti, realtà: sarà la nostra un'esposizione elegante di argomenti letterari, artistici, mondani che più interessano la categoria scelta dei nostri lettori" (come recita l'editoriale anonimo sul numero d'esordio in edicola). Nei primi nove anni di vita la testata è caratterizzata dall'ampio spazio dedicato alla moda femminile ("In margine alla moda"), accanto alla quale ci sono sempre rubriche di cronaca mondana ("Commenti mondani") e "Di tutto un po'", di spettacoli teatrali, operistici e cinematografici, recensioni di libri appena usciti, novelle, ma anche corrispondenze con le lettrici a caccia di consigli estetici, psicologici e legati alla realtà di ogni giorno. Nel 1936 vi è una prima e profonda trasformazione dei contenuti: per coadiuvare e sostenere la campagna governativa lanciata per "l'affermazione della moda italiana" ma soprattutto per evitare che "migliaia e migliaia di copie di pubblicazioni straniere invadano

ovvero quello di tenere una rubrica fissa di cui è responsabile unico. Si tratta di "Essere donna", appuntamento che non manca mai in ogni numero della rivista e nei cui spazi Scerbanenco risponde alle lettrici sotto lo pseudonimo di Luciano. Lo farà con passione e grande capacità di scavare nell'universo femminile dal 10 novembre 1938 fino 16 settembre 1943 (quando sarà in procinto di sfollare in Svizzera) per poi riprendere dal febbraio al settembre del 1946. Si tratta di 230 riflessioni in cui analisi, commenti, confidenze con le lettrici si alternano a consigli su modelli ideali di femminilità, riflessioni sulla vita di coppia e di famiglia, e risposte a quesiti personali che affliggono la singola persona ma che possono diventare materia di pedagogia spiccia a più ampio raggio per l'intero copro delle fruitrici della rivista stessa. Un'attività indefessa poi proseguita su "Annabella" con lo pseudonimo di Adrian dal 4 ottobre 1945 fino all'8 novembre 1964 e quindi su "Bella" con quello di Valentino dal 6 agosto 1946 al 1 novembre 1964.

Non pago della rubrica "Essere donna" che gli permette di pubblicare un pezzo ogni settimana, sulle pagine di "Grazia" Scerbanenco ne cura però anche un'altra intitolata "Galateo del sentimento" che non ha una cadenza fissa e appare saltuariamente sulle colonne della rivista per fornire alle lettrici analisi dettagliate di comportamenti da tenere in svariate situazioni sociali e private.

ogni mese il [...] mercato", l'argomento base della testata diventa di fatto la moda così che ogni altro contenuto viene relegato ai margini. La vera e propria rivoluzione si verifica però agli inizi di novembre del 1938: sotto la spinta del nuovo direttore Raul Radice, la rivista cambia nome e diventa "Grazia". In maniera repentina l'attenzione quasi monomaniaca nei confronti della moda italiana ed estera cessa di essere il cuore tematico della testata, che vira verso una fisionomia più popolare e maggiormente adatta a un pubblico di lettrici di massa diverso da quello elitario che ne aveva contraddistinto i primi anni di vita. "Grazia", mantenendo fede al suo nuovo sottotitolo ("Un'amica al vostro fianco"), si presenta ora come un'alleata della donna cui si rivolge offrendo assistenza alle rappresentanti di ogni estrazione sociale con consigli per la soluzioni dei tipici problemi della quotidianità più vieta ancorati però a quelli che vengono esaltati come i più saldi e solidi valori dell'esistenza. Attraverso il filtro della retorica del Regime e degli stereotipi tipici delle mentalità dell'epoca, "Grazia" regala pillole di saggezza all'universo femminile che è al contempo oggetto e soggetto delle sue pagine. Ed è proprio in quest'ambito che si colloca la rubrica tenuta da Scerbanenco per anni.

Il 1938 è però un anno chiave per Scerbanenco dal punto di vista professionale anche per altre ragioni. Proprio mentre la sua collaborazione con Mondadori sta iniziando a dare frutti importanti destinati a sfociare di lì a non molto nella pubblicazione del primo dei cinque romanzi del *Ciclo di Jelling*, il 1 gennaio del 1938 Scerbanenco riesce a iscriversi all'albo dei praticanti pubblicitari, mentre a metà del 1939 lo troviamo già presente nell'elenco dei giornalisti professionisti inseriti negli albi del Sindacato Fascista dei giornalisti di Milano¹⁴². Ed è quindi normale che proprio nell'arco di quello stesso 1938 si trovi la sua firma tra i collaboratori del quotidiano "L'Ambrosiano"¹⁴³ sulle cui pagine Scerbanenco scrive evidentemente per

¹⁴² cfr. Pirani R., *Il primo Scerbanenco*, in *Scerbanenco. Riflessioni, scoperte, proposte per un centenario. 1911/2011, op. cit.*, pag. 32.

¹⁴³ Fondato il 7 dicembre 1922 dal giornalista e futurista Umberto Notari, più che un quotidiano "L'Ambrosiano" fu una vera avventura sperimentale sulla quale vennero avviate iniziative rivoluzionarie per l'epoca e destinate a costituire le premesse del moderno giornalismo italiano sia a livello di contenuti che soprattutto di formato e di veste grafica. Nato in un'epoca in cui i due maggiori quotidiani milanesi erano in crisi per ragioni molto diverse ("Il Secolo" per il calo di vendite e "Il Corriere della Sera" per motivi politici) e Milano aveva già un giornale della sera ("La Sera", appunto), il nuovo quotidiano riuscì nella non facile impresa di aggirare l'impasse del momento appoggiando in maniera più che aperta la politica mussoliniana dei primordi, e concentrando tutta l'attenzione sulla cronaca locale con Milano messa al centro costante del palcoscenico giornalistico. Le innovazioni con cui il quotidiano si presentò sul mercato erano a dir poco scioccanti: a partire dal titolo di testata stampato in rosso, per poi passare all'ampio spazio dedicato per la prima volta in Italia all'informazione economica, culturale, scientifica e artistica, così come a uno spazio fisso riservato alle recensioni cinematografiche affidate a firme importanti del mondo del cinema, ma anche a dibattiti e confronti su grandi temi di attualità quali le trasformazioni architettoniche che la città di Milano stava attraversando proprio in quel periodo. L'elemento però di maggior rottura fu la rivoluzione formale varata undici anni dopo la sua fondazione (quando era stato il primo organo di stampa a dotarsi di una propria stazione ricevente per captare i giornali radio): e cioè la conversione delle tradizionali 6 pagine di grande formato in quelle cosiddette "in quarto" che di fatto sarebbero state l'anticipazione del moderno "tabloid" poi adottato da centinaia di quotidiani in Italia e nel mondo. Rivolto alla media borghesia milanese, "L'Ambrosiano" fu anche il primo giornale in Italia a dedicare la terza pagina, spazio solitamente serio riservato agli elzeviri ed ai pezzi d'arte, a pagine monotematiche, dedicate di volta in volta a letteratura, musica, arte e sport. La quarta pagina, all'epoca non valorizzata (vi apparivano notizie brevi e comunicati commerciali), fu realizzata interamente con fotografie, su avvenimenti di cronaca e costume e il cui modernissimo intento era quello di usare la fotografia in funzione di commento. All'inizio degli anni Trenta *L'Ambrosiano* introdusse una pagina letteraria a metà settimana, il mercoledì, inaugurando una tradizione che fu ripresa poi da molti altri giornali. Tra i collaboratori di prestigio che si alternavano sulle pagine dedicate alla letteratura ci furono Carlo Emilio Gadda (che si occupava di architettura milanese e che sulle colonne de "L'Ambrosiano" pubblicò le prose poi raccolte in volume ne *Il castello di Udine* nel 1934), Salvatore Quasimodo, Riccardo Bacchelli, Elio Vittorini, Gaetano Afeltra, Ada Negri, Francesco Flora, Libero Bigiaretti, Vasco Pratolini, Carlo Carrà, Camilla Cederna e molti altri. Dopo una prima fase di inevitabile successo sulla scorta delle molte innovazioni proposte, No-

poi avere un numero adeguato di pezzi con cui superare l'esame da giornalista. I tre racconti che vi pubblica (*Innamoramenti, Il mondo guarda, Signora che scrive*), come accadrà anche in seguito nei due anni successivi, non hanno ancora nulla a che fare con le atmosfere del poliziesco ma sono più o meno sempre indirettamente legati al mondo femminile. Vale però la pena segnalare come l'ultimo apparso in ordine cronologico (ovvero *Signora che scrive*, pubblicato il 28 agosto a pagina 7 del quotidiano) sia una sorta di inconsueto esercizio di metaletteratura nel quale Scerbanenco parla di se stesso immaginandosi impegnato a scrivere di una signora che, a sua volta, è intenta a scrivere. Un gioco di specchi nel quale non è improbabile si possa leggere una forma di velata allusione critica - e vagamente in controtendenza rispetto a quanto Scerbanenco stava facendo sulle colonne di "Grazia" - alla massa di scrittrici per donne che, proprio in quegli anni, affollavano le pagine dei numerosi rotocalchi in circolazione. Il racconto e la sua struttura intenzionalmente cerebrale può essere letto anche come una non improbabile spia d'allarme circa uno stato di vaga insofferenza da parte dello scrittore o un suo desiderio quasi insopprimibile di prendere le distanze, anche se solo momentaneamente, da un certo tipo di produzione per affacciarsi su ben altri tipi di scenari letterari. Come se, pur essendone un produttore infaticabile, Scerbanenco stesse in qualche modo anticipando tra le righe una presa di distanze da quella stessa letteratura "rosa" che non avrebbe mai comunque smesso di praticare a

tari non riuscì a far prosperare a lungo il giornale offrendo solo cronaca locale milanese e tanta cultura a vario titolo. E a soli tre anni di distanza dall'inizio delle pubblicazioni, il fondatore fu costretto a ripianare il vistoso deficit di bilancio vendendo la maggioranza delle quote azionarie al finanziere Riccardo Gualino, sotto la cui proprietà il giornale visse la sua fase di maggiore popolarità a livello di tirature (passando infatti dalle modeste 6000 copie dei primi tre anni a 50.000, cosa che lo trasformò in un diretto concorrente de "Il Corriere della sera"). Quando la sete di notizie legate a scenari caldi in giro per il mondo (la guerra civile spagnola e quella coloniale italiana in Etiopia) spinse i lettori a rivolgere al propria attenzione verso testate che proponessero tale tipo di informazione, facendo passare in secondo piano l'interesse per i dibattiti culturali e la curiosità per la cronaca ristretta all'ambito milanese, il numero delle copie vendute calò in maniera preoccupante, precipitando a quota 17.000 nel 1942 e costringendo poi la proprietà a chiudere definitivamente i battenti il 18 gennaio 1944 (cfr. Carugati C., *Un quotidiano sperimentale: "L'Ambrosiano"*, in Colombo F. [a cura di], *Libri, giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento ad oggi*, Abitare Segesta, Milano 1988, pp. 128-130; Murialdi P., *La stampa del regime fascista*, Laterza, Bari 1986, pp. 96-97).

un livello ben superiore rispetto alle colleghe oggetto della velata allusione polemica, ma che in quel medesimo periodo stava molto probabilmente sentendo come un confine troppo angusto per la propria creatività (visto che non è escluso fosse già impegnato al lavoro di preparazione del primo dei romanzi del Ciclo di Jelling).

4. Radiodrammi, che passione!

Il 1938 è un anno di attività veramente frenetica per Scerbanenco. Impegnato, come visto, su fronti diversissimi ma sempre pronto a respirare lo spirito dei tempi e a farlo proprio attraverso il potente filtro della sua innata capacità di mediazione culturale, nella parte centrale di quell'anno tanto drammatico per il paese è attirato dal mezzo radiofonico e dalle nuove opportunità creative che esso è in grado potenzialmente di offrire anche a livello di mero intrattenimento del pubblico a casa. Nel luglio di quell'anno inizia così una breve ma fortunata carriera di autore di radiodrammi che, nell'arco di soli quattro anni, lo porta a poter vantare ben sette testi allestiti sui tre diversi canali dell'emittente radiofonica di Sato EIAR¹⁴⁴. Si tratta di

¹⁴⁴ La radio in Italia aveva trasmesso il suo primo radiodramma soltanto nel 1929, ovvero parecchio in ritardo rispetto a quanto accaduto negli USA e nel resto dell'Europa. Fino a metà degli anni '30 i testi che vengono allestiti sono quasi tutti adattamenti di originali stranieri cui, nel 1935, vengono affiancati i primi copioni autoctoni provenienti dal primo di una serie di concorsi banditi dal 1935 in poi dall'EIAR nell'intento di promuovere la produzione di nuovi talenti. Uno di questi è proprio Scerbanenco che esordisce il 19 luglio 1938 con il radiodramma *L'assurda giornata di Andrea Rossi* cui seguiranno *Cabina telefonica* (trasmesso il 29 maggio 1939), *Processo ad Alfonsina* (il 15 marzo 1940), *La nuova legione* (il 12 gennaio 1941), *Il diavolo mette un sasso ma l'angelo lo toglie* (il 14 aprile 1941), *L'isola della Fenice* (l'11 luglio 1941), e infine *Spiegazione del mondo a mio figlio* (il 4 aprile 1942). Per una storia del radioteatro in Italia, si veda Perrini A., *Quarant'anni di radioteatro italiano*, in *Teatro italiano 69. Annuario dell'Istituto del Dramma Italiano*, Bardi, Roma 1970, pp. 135-147. Per un'analisi dei testi di Scerbanenco e la loro ricezione da parte dei critici dell'epoca si vedano invece Pirani R., *Il primo Scerbanenco*, op. cit. pp.32-36 e i seguenti contributi: Casalba [pseudonimo di Alberto Casella, uno dei più importanti registi radiofonici del periodo], *L'assurda giornata di Andrea Rossi*, "Radiocorriere", XIV, 29, 17/23 luglio 1938, pag. 12; *Idem*, *Cabina telefonica. Un atto di Scerbanenco*, "Radiocorriere", XV, 22, 28 maggio/3 giugno 1939, pag. 6; *Idem*, *Processo ad Alfonsina. Tre atti di Giorgio Scerbanenco*, "Radiocorriere", XVI, 11, 10/16 marzo 1940, pag. 13; *Idem*, *La nuova legione. Commedia in un atto di Giorgio Scerbanenco*, "Radiocorriere", XVII, 3, 12/18 gennaio 1941, pag. 11; Ferrieri E., *Il diavolo mette un sasso ma l'angelo lo toglie. Radiocommedia in due tempi di Giorgio Scerbanenco*, "Radiocorriere", XVII, 16, 13/19 aprile 1941, pag. 14 e *Idem*, *Spiegazione del mondo a mio figlio*, "Radiocorriere", XVIII, 13, 30 marzo/4 aprile 1942, pag. 12.

un'esperienza a termine circoscritta a questo breve lasso di tempo che però permette a Scerbanenco di esercitarsi in un genere letterario per lui del tutto nuovo in cui affina il suo talento di scrittore di dialoghi ma esercita anche quella capacità di costruire soggetti inusuali ma congegnati al meglio che poi sarà uno dei tratti caratteristici di tutta la fase più matura della sua produzione. Dal punto di vista dei temi affrontati in questi sette testi, se si escludono il forzatamente allineato e poco convinto *La nuova legione* e l'antitetico *Spiegazione del mondo a mio figlio*¹⁴⁵, ma anche il divertissement di *Cabina telefonica* e il filosofico *Processo ad Alfonsina*, è invece molto interessante rilevare come gli altri tre testi prodotti (*L'assurda giornata di Andrea Rossi*, *Il diavolo mette un sasso ma l'angelo lo toglie*¹⁴⁶ e *L'isola della Fenice*¹⁴⁷) siano in qualche maniera riconducibili alle atmosfere

¹⁴⁵ *La nuova legione* una delle rarissime concessioni che Scerbanenco è costretto a fare alla retorica di Regime e alla grancassa letteraria che il Fascismo pretendeva dagli autori che agivano in contesti di particolare visibilità (come in questo caso il mezzo radiofonico, all'epoca popolarissimo e seguito da milioni di ascoltatori). Nel clima di celebrazione propagandistica che accompagna il primo anno di guerra, questo atto unico ambientato nell'Africa Orientale italiana vede al centro dell'azione un giovane timido e impaurito che, dopo aver superato i propri timori e tremori esistenziali, grazie all'esempio dei compagni d'armi riesce a distinguersi in battaglia con atti di eroismo sul fronte abissino. Del tutto antitetico è invece *Spiegazione del mondo a mio figlio*, l'ultimo dei radiodrammi scritti da Scerbanenco e allestito sul secondo Programma dell'EIAR il 4 aprile del 1942: al centro della vicenda c'è un bambino cieco e paralitico che, nell'imminenza di un'operazione che gli dovrebbe ridare la vista, chiede a quanti lo circondano – il padre e altre persone - di descrivergli come sia il mondo "di fuori" per essere più preparato ad affrontarlo non appena avrà riacquisito la capacità di vedere. Mentre alcuni gliene offrono un ritratto idilliaco, le parole che hanno maggiore influenza su di lui sono quelle di un cinico pessimista che gli presenta la realtà come un luogo di pena dominato dall'ingiustizia e dalla violenza influenzandolo al punto da portarlo in un primo tempo a rifiutare l'operazione che accetterà soltanto in seguito, dichiarandosi pronto ad affrontare un mondo tanto crudele. Vista l'inevitabile allusione alla realtà presente che il regime cercava invece in ogni modo di edulcorare con la sua azione di propaganda, il testo venne trasmesso soltanto una volta, mentre tutti gli altri radiodrammi di Scerbanenco furono riproposti in numerose altre occasioni.

¹⁴⁶ Andato in onda il 14 aprile del 1941 sul primo Programma della EIAR, questo testo mette in scena cinque personaggi diversissimi che, costretti a una sosta forzata a seguito di una frana abbattutasi sulla linea lungo la quale viaggia il treno su cui si trovano, danno libero sfogo alle proprie più intime inclinazioni lasciando che l'insolito intermezzo permetta di dare libero sfogo a pulsioni altrimenti represses. Ed è proprio in questo clima di rilassamento mentale che il più cinico dei cinque viaggiatori, fino a quel momento fautore della trasgressione più spinta, non riesce più a controllare i propri istinti e, in un vero e proprio eccesso di violenza, confessa di aver commesso un omicidio consegnandosi poi a un poliziotto ferroviario poco prima che il convoglio riparta.

¹⁴⁷ Trasmesso l'11 luglio di quello stesso 1941 sul primo Programma EIAR, questo radiodramma è impostato su un tema del tutto bizzarro: dopo aver promesso di aspettare l'amata per cinque anni, ma temendo di non riuscire a resistere alle lusinghe di altre don-

re poliziesche che in quegli stessi anni Scerbanenco vive in maniera interessissima scrivendo i cinque romanzi del *Ciclo di Jelling*. È soprattutto interessante il testo con cui si apre questa breve stagione di produzione per la radio, ovvero *L'assurda giornata di Andrea Rossi*, scritto in quello stesso e caotico 1938 e allestito il 19 luglio sul primo Programma dell'EIAR. Anche in questo caso siamo di fronte a un plot caratterizzato da una situazione paradossale: l'Andrea Rossi del titolo è un giovane impulsivo e innamorato deciso a tutto pur di riuscire a trascorrere una giornata da "veri fidanzati" con la ragazza, Betta, per la quale ha perso la testa ma che ben difficilmente – visti i tempi - avrà il permesso di spassarsela in sua compagnia. Risoluto a non fermarsi di fronte ad alcun tipo di ostacolo, il giovane prima ruba una macchina e poi si presenta armato a casa della ragazza costringendo i genitori ad accordargli quel permesso che, senza una pistola in mano, non gli avrebbero mai concesso. Non certo assimilabile alla categoria dei balordi senza dio che affollavano le pagine dei racconti dei G-Men che Scerbanenco ha finito di scrivere soltanto sei mesi prima, questo anti-eroe col grilletto facile e la propensione naturale al reato pur di raggiungere i propri fini va, a nostro modesto parere, interpretato e "letto" come un significativo segnale del progressivo accostamento da parte di Scerbanenco al clima torbido e vagamente criminale che caratterizzerà una parte significativa del suo percorso creativo dei successivi tre anni.

5. Intermezzo rosa e quattro passi nel fantasy.

Il biennio mondadoriano è però caratterizzato da un'altra importante tappa nel viaggio di avvicinamento alla progettazione e realizzazione di un progetto complesso e in parte ardito quale necessariamente sarebbe stato un ciclo di romanzi dedicati allo stesso personaggio. Come si è ormai compreso appieno, il 1938 è per Scerbanenco un anno di attività ipercinetica sotto ogni punto di vista. Non pago dell'impegno che sta approfondendo su

ne, un giovane innamorato decide di commettere un reato che gli consenta così di trascorrere in carcere quello stesso periodo di tempo, in modo da essere così al riparo da tentazioni difficili da respingere.

più fronti letterari, pubblica a puntate sulla rivista rizzoliana “Lei”¹⁴⁸ *Il terzo amore*, ovvero quello che va considerato a tutti gli effetti il suo primo vero romanzo dopo il già analizzato *Gli uomini in grigio*, che però era indirizzato al pubblico dei lettori più piccoli e quindi non è catalogabile all’interno della stessa categoria. Si tratta di un classico romanzo d’appendice¹⁴⁹, il cui unico interesse ai fini della presente ricerca è quello del lavoro che Scerbanenco fa di costruzione del carattere dell’eroina protagonista, ovvero una delle tante donne forti, intelligenti e dinamiche che popoleranno il meglio della narrativa degli anni a venire, arrivando a trovare la loro consacrazione finale nel personaggio di Livia Ussaro, la fidanzata di Duca Lamberti nel ciclo dei quattro polizieschi maggiori di fine anni ’60.

Per Mondadori Scerbanenco fa però a tempo a pubblicare anche due romanzi, entrambi usciti a puntate nel 1939 su due riviste della scuderia di casa della cui divisione periodici lo scrittore era diventato capo redattore praticamente poco dopo essere entrato in azienda. Il primo dei due ro-

¹⁴⁸ Il romanzo esce a puntate su “Lei” tra il 22 febbraio e il 25 luglio 1938, per poi diventare il volume n° 45 della collana “I Romanzi di Novella” nel dicembre dello stesso anno. Non deve stupire che Scerbanenco, dopo aver sbattuto la porta in faccia a Rizzoli, a poco più di sei mesi di distanza veda un proprio romanzo comparire sulle colonne di una delle riviste di cui era stato uno dei principali animatori ma che non dovrebbe frequentare essendo al momento impiegato presso Mondadori. È molto probabile che la pubblicazione del romanzo, scritto evidentemente prima del divorzio da Rizzoli, fosse stata concertata prima del novembre del ’37 e che avesse tardato a comparire prima su rivista e poi in volume proprio per la burrascosa interruzione nei rapporti tra lo scrittore il suo mercuriale datore di lavoro. Ma basta aspettare un anno e Scerbanenco torna alla Rizzoli rientrando in maniera quasi romanzesca dalla porta di servizio: mentre continua a scrivere su riviste mondadoriane quali “Grazia”, “Il Milione”, “L’Audace” e “Novellissima” e firma i pezzi che pubblica sia col proprio nome che col *nome de plume* Luciano, a partire dal 2 luglio 1939 i suoi contributi tornano a comparire sui periodici Rizzoli. Prima di tornare definitivamente in Piazza Carlo Erba a fine anno, Scerbanenco pubblica quattordici racconti su “Novella” e due sul supplemento numero VII di “Novella-Film” alternando gli pseudonimi di Mario Rupi e Andrea Dal Piano.

¹⁴⁹ Dopo essere stata sedotta e abbandonata da Guido, un poco di buono, la bella Elena è costretta a mettere il figlioletto in un istituto sul Lago Maggiore che può permettersi lavorando prima in una pellicceria (dove attira con la propria bellezza l’attenzione del proprietario, il Commendator Margioni e quella di un giovane operaio molto naif, ma anche quella di Orsani, giovane della Milano “bene” privo di principi morali) e poi come attrice di varietà (finendo anche in quell’ambiente per far perdere la testa a un capocomico meschino e vendicativo). Dopo essersi sposata con l’anziano Margioni, che però muore dopo non molto tempo lasciandola vedova, alla fine Elena si riconcilia con Guido che, rimessosi sulla retta via, è pronto a cominciare una nuova vita accanto alla donna che gli ha dato un figlio.

manzi, intitolato *Due nel labirinto* e piuttosto breve, appare a puntate sulle pagine di “Novellissima”¹⁵⁰, la neonata creatura mondadoriana ideata e lanciata sul mercato col solo scopo di sbriciolare il monopolio che “Novella” aveva da anni in quella specifica fetta di mercato fatta di lettrici culturalmente non sprovvedute che volevano essere intrattenute da prodotti di un certo tipo e levatura. Il romanzo, apparso tra l’8 giugno e il 13 luglio del 1939, non presenta motivi di particolare interesse per la presente ricerca in quanto racconta la storia di due coppie male assortite i cui componenti maschili e femminili, essendosi venuti a trovare in una strana situazione di emergenza (chiusi in un labirinto sotterraneo senza luce), ritrovano una sorta di equilibrio sentimentale attraverso un inatteso scambio di partner. Ben più interessante è invece l’altro romanzo che Scerbanenco pubblica in quello stesso anno. Si tratta di *Paese senza cielo* ed è la sua prima (e non ultima) incursione nell’universo per lui allora inesplorato della fantascienza¹⁵¹. Apparso in 24 puntate dal 20 aprile al 21 settembre del 1939 sulle colonne de “L’Audace”, rivista per ragazzi che Mondadori aveva assorbito proprio in quei mesi¹⁵² riorganizzandone l’aspetto formale e inve-

¹⁵⁰ Geloso del successo praticamente incontrastato di cui la rizzoliana “Novella” godeva ormai da anni, nel maggio del 1939 Mondadori decide di sferrare un attacco proprio su quello stesso terreno che fino ad allora aveva visto il dominio incontrastato di “Novella” e lancia in grande stile una rivista che, già nel titolo stesso (il non certo originale ma provocatorio “Novellissima”), suggeriva con quel superlativo un po’ gridato l’urgenza di un confronto dal quale il magnate di Ostiglia non poteva prevedere sarebbe uscito con le ossa malamente fracassate. L’investimento è ingente e a collaborare vengono chiamate alcune tra le migliori firme del momento, e tra queste anche dei gloriosi gladiatori di “Novella”, Scerbanenco incluso. La direzione viene affidata a Carola Prosperi autrice di bestseller rosa, ma il settimanale non riesce a sfondare e deve chiudere i battenti nel giro di pochi mesi.

¹⁵¹ All’epoca si parlava di “letteratura di anticipazione”. Il termine “fantascienza” venne creato da Giorgio Monicelli nel 1952 con l’uscita in edicola del primo numero della fortunatissima “Urania”.

¹⁵² Le vicende di questa rivista per ragazzi sono piuttosto macchinose. Fondato nel 1934 da Lotario Vecchi, fino ad allora aveva sempre ospitato nelle sue pagine fumetti di importazione. Ma con l’avvento delle dure leggi sull’editoria del 1938, Vecchi si trova all’improvviso di fronte a un *impasse* difficile da risolvere e decide di accettare l’offerta fattagli da Mondadori di consociare la propria testata a “Topolino” e “Paperino”. Entrato nell’orbita mondadoriana, il settimanale viene sottoposto un severo processo di *restyling* formale ma soprattutto contenutistico. Mondadori allestisce una redazione in cui chiama a raccolta alcuni dei suoi collaboratori più fidati (tra i primi ci sono Zavattini ed Emanuele Pedrocchi), creando una vera e propria corazzata creativa che non ci mette molto a parторire un primo numero esplosivo sul quale esordisce Scerbanenco stesso, chiamato da Zavattini a far parte della squadra perché noto per le sua qualità di abile elaboratore di

stendo denaro per sollecitare la collaborazione di importanti firme del settore ma anche di disegnatori per le molte tavole colorate che vi comparivano, *Paese senza cielo*¹⁵³ è l'ennesima dimostrazione di come Scerbanenco fosse in grado non solo di assorbire dal nulla e assimilare elementi di generi letterari a lui del tutto estranei, ma anche di rielaborarli in maniera del tutto funzionale in una perfetta sintesi finale. Il suo romanzo è una specie di miscela apparentemente improbabile di molti generi letterari coniugati insospettabilmente ma armoniosamente nella quale dimostra di aver letto la buona fantascienza disponibile all'epoca (da Verne a Luigi Motta, da H.G. Wells ad Albert Robida passando per il Salgari de *Le meraviglie del Duemila*), ma anche di saper trasferire sulla pagina le inquietudini che angosciano il mondo in quel terribile 1939 in cui l'imminenza del conflitto mondiale non è più soltanto una minaccia.

L'avventura alla corte di Mondadori è però ormai arrivata alla fine. Rientrato silenziosamente nei ranghi a Piazza Carlo Erba, Scerbanenco ricomincia a lavorare a pieno ritmo sulle testate di Rizzoli, senza però smettere di

trame e intrecci ma soprattutto per la velocità con cui scrive e la puntualità con cui consegna il materiale prodotto. E Scerbanenco non delude le aspettative.

¹⁵³ Il romanzo è ambientato nel 2002 (anche se nelle prime due puntate si parla dell'anno 2000) in una Milano ovviamente iriconoscibile ma caratterizzata da strabilianti innovazioni tecnologiche che compensano in parte lo stato di tensione sotterranea che sembra aleggiare dovunque pur trattandosi di una società quasi perfetta. L'aria, ormai irrespirabile, è purificata con lanci costanti di bombe di gas naturale. La sicurezza è garantita da inflessibili robot che pattugliano i cieli su potenti aeroplani e neutralizzano i criminali con potenti scosse elettriche. La gente si muove a bordo di velocissimi veicoli mossi da onde radio ed è immune dall'attacco dei robot giustizieri grazie a sofisticati selettori che permettono di essere identificati come "innocenti". Ma il resto del mondo non è del tutto in pace. Mentre il deserto del Sahara è stato bonificato grazie all'invenzione di un tipo di grano in grado di crescere nella sabbia, l'America sta attraversando un periodo di relativa difficoltà perché il processo di troppo rapida industrializzazione cui è passata attraverso ha portato a uno spopolamento delle campagne e un'urbanizzazione selvaggia che ha letteralmente concentrato tutta la popolazione in poche città-officina dove milioni di anime si affaticano per produrre l'energia al resto del paese. Lo scenario di pace apparente viene improvvisamente incrinato quando i milioni di nativi americani confinati sottoterra (si tratta del "paese senza cielo" del titolo) decidono di attaccare gli Stati Uniti per rivendicare le terre dei propri avi, precipitando così l'intero pianeta in una guerra globale. Per un'analisi accuratissima del romanzo e delle sue molte implicazioni socio-politiche, si vedano Covi L., *Le meraviglie del 2002*, in Scerbanenco G. *Il paese senza cielo*, Aliberti, Reggio Emilia 2003, pp. VII-XIX e Covi L., *Cavalli, anaconde e paesi senza cielo*, in Pirani R., *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, op. cit., pp. 41-46.

scrivere su “Grazia” fino a quando la guerra glielo consente. Ma con Mondadori c’è forse già qualcosa di scritto¹⁵⁴ perché Artur Jelling è in dirittura d’arrivo e sta per fare la sua comparsa sulle scene ritagliandosi un posto importante all’interno della nutrita schiera di poliziotti e indagatori che il giallo italiano del Ventennio fascista vede venire al mondo.

¹⁵⁴ Vedi i Capitoli 5 e 6 della presente tesi.

Capitolo 5: Piedipiatti in orbace

1. A scoppio ritardato

"Arthur Jelling, addetto all'archivio della Direzione generale di Polizia, mi conosceva da circa tre anni e, non ostante ci fossimo veduti una decina di volte appena in tutto questo tempo, la nostra amicizia era abbastanza profonda.

La cortesia, l'educazione di quest'uomo erano davvero straordinarie. Di solito, le persone che fanno tante smancerie mi danno ai nervi, ma le smancerie di quest'uomo, timido fino all'estremo e scrupoloso fino alla morbosità, mi commovevano. [...] Aveva tentato di laurearsi in medicina, ma le cattive condizioni finanziarie della sua famiglia, lo avevano costretto a lasciare gli studi proprio alle soglie della laurea, per accettare un impiego. Lo strano fu che trovò quest'impiego alla Direzione generale di polizia.

Che un uomo come lui potesse ambientarsi in mezzo alle pratiche giudiziarie, alle storie di criminali e banditi, mi sembrava un poco inverosimile. [...] Mi commuoveva un poco, però, vedere un uomo di tanto acume e di tali doti trascorrere la giornata in un buio ufficio a catalogare pratiche per guadagnarsi la vita [...].

È vero che Arthur Jelling, per due volte, con i suoi oculati consigli, aveva portato la Polizia alla scoperta di due oscuri delitti, ma i giornali non avevano mai fatto il suo nome e la direzione generale, naturalmente, pur approfittando dei suoi suggerimenti, non gli aveva dato nessun segno di riconoscimento. Anzi, pareva perfino infastidita del suo interessamento. [...] Arthur Jelling, avvolto in un impermeabile grigio perla, pareva più magro del solito. Alto, pettinatissimo, correttissimo, egli mi sorrise con i suoi grandi occhi buoni..."¹⁵⁵

È questo il modo con cui il personaggio di Arthur Jelling fa la sua comparsa in scena nelle prime due pagine di *Sei giorni di preavviso*, ovvero il romanzo che apre il ciclo dedicato a questo oscuro ma acuto indagatore del crimine per anni emarginato nei sotterranei degli archivi della Polizia di Boston e poi assunto a responsabile di indagini chiave dopo aver dimostrato sul campo il proprio indubbio valore di investigatore. Il romanzo viene pubblicato nel giugno del 1940 come ottavo volume della collana mondadoriana "Il Supergiallo", lanciata già nel lontano 1932 in qualità di supplemento annuale prima de "I Libri Gialli" e poi dei "Gialli Economici".

¹⁵⁵ Cfr. Scerbanenco G., *Sei giorni di preavviso*, Mondadori, Milano 1940; ora in Scerbanenco G., *Cinque casi per l'investigatore Jelling*, Frassinelli, Milano 1995, pp. 3-4. Chi parla è Tommaso Berra, psicopatologo amico di Jelling, il quale nei primi tre romanzi del ciclo assolve le funzioni di narratore esterno che il personaggio del Dottor Watson ha in quello di Sherlock Holmes. Per un'analisi dettagliata del *Ciclo di Jelling*, si veda il capitolo 6 della presente tesi.

Il rievocare queste date non è puro nozionismo fine a se stesso. Serve a contestualizzare con precisione l'esordio di Scerbanenco nel campo della letteratura poliziesca di casa nostra collocando non solo questo suo primo (e forse ancora vagamente acerbo) approccio all'universo della letteratura cosiddetta *gialla* ma anche i successivi quattro volumi dedicati allo stesso personaggio di falso archivista di una falsa polizia di una falsissima Boston all'interno di quella produzione narrativa che, nel giro di poco più di dieci anni, era diventata una delle forme più popolari di letteratura di consumo tra i lettori italiani dell'epoca.

Come si vedrà nel prosieguo del presente capitolo, nel 1940 la letteratura gialla stava paradossalmente avviandosi a un precoce crepuscolo dopo dieci anni di gloriosi successi. Quando *Sei giorni di preavviso* viene inserito nella raccolta dell'ottavo "Supergiallo", la censura del regime fascista è già intervenuta in maniera pesante tre anni prima riducendo di fatto moltissimo la libertà di manovra degli autori italiani e costringendoli ad atteggiarsi in maniera pedissequa a regole e limitazioni che, pur toccando i vertici del ridicolo e del surreale, ne condizionano pesantemente la creatività finendo con l'essere il definitivo *de profundis* della loro libertà creativa.

Scerbanenco sale a bordo quando ormai (quasi) tutti stanno lasciando forzatamente la nave nell'imminenza del naufragio, probabilmente non del tutto consapevole di come la splendida stagione del giallo italiano abbia ormai dato il meglio di sé e sia destinata a vivere un triste crepuscolo accompagnato dal susseguirsi di restrizioni e divieti da parte della censura del regime destinati ad esserne la pietra tombale. Un tramonto relativamente veloce e in parte inaspettato (vista la popolarità che il genere aveva ormai fatto registrare presso lettori di diversa estrazione culturale) che si consuma nei tre anni compresi tra il 1940 e il 1943, e va a coincidere non certo casualmente con le date di pubblicazione dei cinque gialli bostoniani dedicati da Scerbanenco al suo timido e impacciato archivista.

È nostra intenzione - in questo ma soprattutto nel successivo capitolo - cercare di contestualizzare le prime prove di Scerbanenco nell'ambito del genere poliziesco all'interno della cornice storica e culturale nella quale

esse trovano le condizioni per manifestarsi, sforzandoci di "leggerle" non tanto come anticipazioni più o meno messianiche della futura esplosione di fine anni '60, quanto piuttosto come testimonianze dell'attrazione antica per un genere cui in seguito avrebbe regalato prove così decisive da modificarne *in toto* i canoni espressivi e, allo stesso tempo, come riflesso letterario della partecipazione attiva da parte di Giorgio Scerbanenco alla grande stagione del giallo italiano degli anni '30. Accanto a questo obiettivo primario ve n'è un secondo che si presenta più difficile da centrare per via delle difficoltà oggettive di accesso a fonti primarie non rese disponibili da chi ne è in possesso: e cioè capire se lo scrittore, subissato da molteplici impegni come lo si è visto essere tra la fine del 1937 e gli inizi del 1940, si sia impegnato nel *tour de force* del *Ciclo di Jelling* per cercare visibilità presso il grande pubblico tramite la pubblicazione di avventure poliziesche seriali da inserire in un genere di grande successo all'epoca, oppure se le ragioni di questa improvvisa conversione al giallo vadano cercate da altre parti e dipendano da disposizioni interne alla casa editrice in cui Scerbanenco era approdato alla fine del 1937.

2. "Questo libro non vi lascerà dormire"¹⁵⁶. C'era una volta il "giallo" Mondadori.

Per comprendere appieno le reali dimensioni di uno degli esperimenti di maggiore successo dell'intera storia dell'editoria italiana, è necessario ripercorrere per sommi capi le vicende che portarono alla nascita de "I Libri Gialli" e alla loro progressiva affermazione come una delle forme più popo-

¹⁵⁶ La frase è di Massimo Bontempelli il quale, in una lettera inviata ad Arnoldo Mondadori, ammette di esser rimasto stregato dagli ultimi "Libri Gialli" che l'editore gli ha fatto avere. Per descrivere l'effetto che la lettura gli ha provocato, ricicla uno degli slogan un po' chiassosi che nel 1929 era stato utilizzato per lanciare i primi quattro volumi, ovvero che "si leggono di un fiato, tengono desta l'attenzione, stimolano la fantasia, non vi lasciano dormire" (cfr. Orsi G.F.- Volpatti L., *Il giallo Mondadori dal 1929 al 1941*, in AA.VV., *Il giallo italiano degli anni trenta*, Edizioni LINT, Trieste 1988, pag. 279).

lari di letteratura di consumo fino alla chiusura della collana imposta dalla censura nel 1941¹⁵⁷.

Il 1929 è, secondo la maggior parte degli studiosi del fenomeno, una data epocale nella storia del poliziesco di casa nostra. Mondadori manda in li-

¹⁵⁷ È praticamente impossibile attribuire una paternità certa a questa fortunatissima iniziativa. Se sia cioè da prendere come oro colato il fatto - praticamente accettato da tutti gli studiosi - che a ideare la collana sia stato Luigi Rusca, potente condirettore generale della Mondadori dal 1928. Antifascista dichiarato, dopo aver lasciato la vicesegreteria del Touring Club Italiano per non essersi voluto iscrivere al Pnf, Rusca fu sempre tenuto sotto costante osservazione dal regime fino a quando, nel 1943, venne internato ad Avigliano con l'accusa di essere un "antifascista mormoratore" (cfr. Tranfaglia N. - Vittoria A., *Storia degli editori italiani, op. cit.* pag. 308 e Decleva E., *Arnoldo Mondadori*, UTET, Torino 1993, pag. 270). Entrato in Mondadori come uomo di fiducia di Senatore Borletti con lo scopo di seguire da vicino il lavoro di risanamento dell'azienda dopo le perdite intervenute a seguito del fallimento del progetto de "Il Secolo", Rusca mise in atto un efficace programma di riorganizzazione commerciale e amministrativa dell'azienda lavorando anche sulla riduzione del personale e sul contenimento delle spese. Ma la personalità di Luigi Rusca non si riduce ovviamente a questo suo ruolo di mastino finanziario. Appassionato lettore di classici nonché traduttore in proprio di importanti autori transalpini, pare che Rusca avesse avuto l'idea di sviluppare la struttura di una collana mondadoriana già esistente, "I centomila" (nella quale erano state in passato inserite due raccolte di racconti di Conan Doyle con il protagonista Sherlock Holmes) arricchendone la lista degli autori con qualche titolo di maggiore richiamo, e in particolare varando la traduzione dei migliori romanzi polizieschi tedeschi e inglesi. Prendendo lo spunto da un'offerta sui diritti delle opere di Wallace e di Walpole, chiese l'autorizzazione a Mondadori per «far preparare un piccolo elenco di romanzi di questo tipo», con la previsione di un'uscita mensile a un prezzo massimo di 6 lire. Arnoldo disse di sì e il progetto si concretizzò nel giro di pochi mesi (cfr. Decleva E., *op. cit.*, pag. 150). Dietro "I libri Gialli" ci sono però anche altre due personalità di grande spessore attive in Mondadori in quegli anni. Una è quella di Enrico Piceni, saggista, critico d'arte e fine traduttore dall'inglese, condirettore insieme allo stesso Rusca della mitica collana gialla nel corso del suo primo anno di vita. L'altro è Lorenzo Montano, al quale sono in molti ad ascrivere l'idea originale dell'intero progetto. Nato a Verona come Carlo Lebrecht da padre austriaco di origini polacche e madre russa, Montano fu tra i fondatori della rivista "La Ronda" (sulle cui pagine tenne una rubrica di aforismi, moralità, osservazioni critiche intitolata "Il perdigiorno") nonché collaboratore di prestigiose riviste quali "Lacerba" e "La Fiera Letteraria". Entrò in Mondadori a metà degli anni '20 come consulente editoriale (dopo aver pubblicato nel 1923 per questo stesso editore un importante libro-inchiesta sulla gioventù dell'epoca intitolato *Viaggio attraverso la gioventù secondo un itinerario recente*), conservando questo incarico anche in Inghilterra, dove, in seguito alle persecuzioni razziali, fu costretto nel 1938 a emigrare diventando redattore del periodico "Il Mese", di cui curerà, dopo la liberazione, l'edizione italiana fino al 1947. Poeta in proprio e romanziere, Montano si cimentò a lungo con la traduzione sfornando ottimi risultati da autori francesi, inglesi e tedeschi di grande prestigio quali Mallarmé, Voltaire, T. Mann, Huxley, Kafka, Eliot, Hughes e Goethe. Che il suo ruolo all'interno della redazione de "I Libri Gialli" possa essere considerato quello del loro autentico ideatore se non soltanto di attento curatore per anni lo si evince da un più che significativo passo di una lettera inviategli da Mondadori stesso nel 1931: "Ella provvederà, come per il passato, al lavoro di scelta dei testi, di scelta di traduttori e alle istruzioni relative alla traduzione e infine alla revisione dei manoscritti consegnati dai traduttori stessi, rimanendo a nostro carico l'esatta correzione delle bozze di stampa" (cfr. Gallo C., *Alle origini del romanzo giallo italiano. Il carteggio tra Lorenzo Montano e Arnoldo Mondadori*, in "Delitti di carta", 5, ottobre 1999, pag. 71).

breria quattro volumi¹⁵⁸ che inaugurano una nuova collana destinata a incidere in maniera incredibilmente duratura sull'intera cultura italiana imponendo praticamente dal nulla¹⁵⁹ un genere che, da quel momento in poi,

¹⁵⁸ Tra luglio e settembre di quell'anno vengono pubblicati, nell'ordine, i seguenti quattro titoli: *La strana morte del signor Benson* di S.S. Van Dine, *L'uomo dai due corpi* di Edgar Wallace, *Il Club dei suicidi* (in realtà un'antologia di racconti tra cui vi era anche *Lo strano caso del dottor Jeckyll e del signor Hyde*) di Robert Luis Stevenson e *Il mistero delle due cugine* di Anne Kathaerine Green. Pur avendo ben chiaro che nell'Italia dell'epoca vi era una precisa domanda di letteratura poliziesca da parte del pubblico dei lettori (cfr. Canova G. *Il giallo italiano negli anni Trenta*, in *Il giallo degli anni trenta, Atti del convegno tenutosi a Trieste nel 1985*, LINT, Trieste 1988, pp. 24-25), la squadra che lancia i primi titoli della neonata collana opta per una selezione quanto mai varia di autori per tastare il polso dei lettori. E così sceglie un romanzo di S.S. Van Dine (pseudonimo dietro il quale si celava il finissimo critico d'arte americano Willard Huntington Wright), creatore del raffinato poliziotto-esteta Philo Vance, uno del "sicuro" e trasversale inglese Edgard Wallace, e uno dell'inglese Green, autrice che usò per prima il termine *detective novel* come sottotitolo di un suo romanzo. La scelta di Stevenson può sembrare soltanto all'apparenza centrifuga rispetto al progetto: trattandosi di uno scrittore noto al grande pubblico ma anche apprezzato dai lettori più smaliziati e dai professionisti come membro di diritto del ristretto club degli "autori" da letteratura "alta", Stevenson viene chiamato in causa per dare al pubblico l'immagine di una collana in grado di soddisfare le esigenze intellettuali di un pubblico colto e abituato a leggere letteratura di qualità in formato libresco e non a puntate sui rotocalchi. Per quanto concerne la cadenza delle uscite dei libri della nuova collana, il primo volume appare all'inizio dell'estate e il quarto a settembre. Questi primi quattro volumi escono senza una numerazione. Ci vorranno due anni - quando il successo della collana sarà ormai del tutto confermato dai dati delle vendite - per far sì che l'uscita dei volumi abbia una regolare cadenza settimanale, che tornerà a essere mensile solo per gli ultimi tre volumi editi prima che la collana venga chiusa nel 1941.

¹⁵⁹ Quando la Mondadori lancia la collana "I Libri Gialli", il pubblico italiano aveva già avuto modo di confrontarsi col romanzo poliziesco di matrice anglosassone (soprattutto il modello di Conan Doyle) grazie ad altre iniziative editoriali che però non erano riuscite ad arrivare al successo arriso nell'arco di pochi anni ai gialli mondadoriani. La prima casa editrice che osò cimentarsi in questo tipo di proposta è la milanese Verri che, nel remoto 1895 dà alle stampe un volume contenente tre racconti incentrati sulla figura di Sherlock Holmes (*Le avventure di Sherlock Holmes*), il cui personaggio si afferma poi in maniera definitiva in Italia quando "La Domenica del Corriere" inizia quattro anni dopo a pubblicarne le avventure investigative a puntate (cfr. Pirani R., *Sherlock Holmes in Italia. Un bilancio (1895-1999)*, in *Le piste di Sherlock Holmes*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 1999, pp. 5-10 e 45-114; Camerlo E., *My dear Holmes*, in Cremante R. (a cura di), *Le figure del delitto. Il libro poliziesco in Italia dalle origini ad oggi*, Grafis, Bologna 1989, pp. 93-102). Se si eccettua poi la bizzarra avventura dell'editore tedesco Alwin Eichler che nel 1908, dopo averne comprato i diritti di pubblicazione per tutta l'Europa, tramite la Casa Editrice Americana diffonde in Italia le avventure del poliziotto "vendicatore" Nick Carter (cfr. Cristofori F. - Menarini A., *Eroi del racconto popolare*, Edizioni Edison, Bologna 1986, pp. 41-42), il vero antesignano in materia di diffusione della letteratura poliziesca anglosassone in Italia va considerato però "Il Corriere della Sera" che, nelle sue due emanazioni periodiche de "Il Romanzo Mensile" (edito dal 1903 al 1944) e della già ricordata "La Domenica del Corriere" (dal 1899 al 1989) aveva dato ampio spazio a quel tipo di prodotti, arrivando, nel periodo compreso tra il 1920 e il 1940 a far registrare una media del 70% di romanzi di carattere poliziesco sull'intera quantità dell'offerta proposta (cfr. Pagetto R., "La Domenica del Corriere" e il giallo 1920-1940, "Problemi", 119/120, gennaio-agosto 2001, pag. 72). A livello di casa editrice è però la Sonzogno a mostrarsi partico-

verrà sempre identificato col colore col quale si presentano le prime copertine dei quattro romanzi pubblicati. Prima di soffermarci sulla diatriba senza fine relativa alla scelta del colore giallo passato poi per via metonimica a identificare un genere letterario stesso (quello del cosiddetto *romanzo poliziesco*) e rimasto negli anni come tratto distintivo di tale genere senza più conoscere alcun tipo di cambiamenti o aggiustamenti, è bene ricordare qualche dato fondamentale circa la nuova collana lanciata da Mondadori in libreria.

Il 16 settembre 1929 Mondadori inaugura la sua nuova e lussuosissima libreria in pieno centro di Milano, esattamente tra l'Ottagono e Piazza della Scala. Stando a una cronaca dell'epoca¹⁶⁰, si tratta di una "bella, elegante e fornitissima libreria" con "azzurri velluti, mobili di severo stile, misteriose

larmente attiva in questo settore. Nel 1914, facendo riferimento soprattutto alla collana "Romans Policiers" lanciata dall'editore parigino Méricant, crea "I Romanzi Polizieschi", ovvero la prima serie italiana integralmente dedicata ai soli romanzi di tal genere. Edita in maniera discontinua fino al 1924, questa collana licenzia trentaquattro volumi, trentuno dei quali opera non a caso del francese George Meirs, inventore della figura del detective inglese William Tharpes modellata *in toto* su quella di Sherlock Holmes. Visto il relativo successo dell'iniziativa, nel 1919 Sonzogno bissa con "I Racconti Misteriosi", collana che è ancora una volta una specie di calco della parigina "Les Récits Mystérieux" sempre targata Méricant e con in catalogo tutti autori francesi salvo la presenza di Cesare Sacchetti, unico romanziere italiano presente. Dopo aver sperimentato le formule del romanzo seriale e del racconto in volume, nel 1921 Sonzogno licenzia una nuova iniziativa editoriale: questa volta si tratta di testi polizieschi pubblicati a fascicoli con cadenza settimanale ("Il Romanziere Poliziesco"). In tre anni l'editore ne farà uscire ben 134, privilegiando ancora una volta "i più famosi *detectives* d'Europa e d'America" (cfr. Pirani R. [a cura di], *Dizionario bibliografico del giallo*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 1993-2000, pp. 3-6). Vanno infine ricordate altre tre esperienze editoriali "minori" in anni prossimi a quel fatidico 1929 che vede la nascita dei gialli Mondadori. La prima è quella della milanese Varietas che, a partire 1921, lancia una collana di polizieschi ("Il Romanzo Poliziesco") che si differenzia da tutte le precedenti iniziative perché gli autori in collana sono tutti italiani nascosti però sotto esotici *nom de plume* stranieri (cfr. Pistelli M., *Un secolo in giallo*, op. cit., pp. 88-91 e Pirani R., *Sulle tracce di un giallista italiano degli anni '20: Remo Fusilli*, "Delitti di carta", n. 2, aprile 1998, pp. 116-121). La seconda è quella dell'editrice Gloriosa di Milano che, nel 1926, inaugura la serie "Racconti d'azione e di mistero" col romanzo dell'italiano Franco Lecce *L'uomo dal dito mozzato*, mentre la terza è quella della casa editrice fiorentina Nerbini che nel 1929 inaugura una pubblicazione a dispense con i romanzi a puntate *Il profanatore* di Mario Piccoli e *Drake Tromson. Occhio di folgore* di Mario del Bello (Cfr. Rambelli L., *Storia del "giallo" italiano*, op. cit., pag. 20). Per una ricostruzione accuratissima di tutte le esperienze editoriali in materia di letteratura poliziesca in Italia prima de "I Libri Gialli" di Mondadori si veda Cremante R. *Di alcuni colori (e nomi) del giallo*, in Cremante R. (a cura dai), *Le figure del delitto: il libro poliziesco in Italia dalle origini a oggi*, Grafis, Bologna 1989, pag. 12-31.

¹⁶⁰ Cfr. *La libreria Mondadori*, articolo anonimo di cronaca apparso su "L'Italia Letteraria", 22 settembre 1929.

porte in fondo con pesanti drappaggi, gloriosa illuminazione dall'alto soffitto, e comodi ed eleganti tavoli per l'esposizione della merce", ma soprattutto "il ricco e vario assortimento librario: le belle rilegature che da un po' Mondadori cura con speciale amore, le ottime edizioni delle sue varie collezioni, dalle fortunate 'Scie', ai non meno fortunati libri di viaggi, dai romanzi ai volumi di memorie sulla guerra". L'anonimo cronista non menziona i quattro libri gialli perché sono appena stati dati alle stampe, nel corso di quell'estate. Ma tutti e quattro potrebbero stare benissimo in mezzo al resto della merce.

Anche i nuovi arrivati della neonata collana mostrano infatti quello "speciale amore" nella cura formale che il cronista segnala come una cifra tipica dello stile Mondadori. Si tratta di volumi in sedicesimo grande con copertina cartonata¹⁶¹ color giallo acceso sulla quale, al di sotto del titolo in lettere in nero di china, campeggia un grande esagono rosso all'interno del quale vi è un disegno in tricromia molto curato che, opera del pittore riminese Alberto Bianchi, serve come ulteriore richiamo per il potenziale acquirente. Il fatto che i quattro libri della nuova collana non vengano venduti in edicola ma soltanto in libreria è, insieme all'estrema cura formale che li caratterizza, un'importante conferma del tipo di pubblico cui si rivolgono.

¹⁶¹ I primi quattro titoli della celebre collana costituiscono una sorta di rodaggio per la casa editrice che li manda in libreria quasi contemporaneamente anche per testare la reazione del pubblico. A partire dal successivo volume - *La fine dei Green* di Dyck Van Dine - in redazione viene lanciata una nuova idea destinata a essere ancora più efficace come richiamo per il lettore: viene cioè aggiunta una sovraccoperta staccabile sulla quale vi è un disegno inserito all'interno non più di un esagono ma di un cerchio rosso e portato a produrre un forte effetto di dinamicità perché il più delle volte realizzato in modo tale che le figure fuoriescano dal cerchio dando così l'impressione quasi di voler evadere dal disegno per muoversi in direzione del lettore. L'idea non è però originale perché Edgard Wallace - uno dei quattro autori con cui la collana de "I Libri Gialli" esordisce - fin dal primo romanzo pubblicato nel lontano 1905 impone alla casa editrice con cui lavora una copertina con la propria firma inserita all'interno di un cerchio rosso. A partire da questo stesso quinto numero della collana la copertina in cartone assume una colorazione vagamente tendente all'arancione per poi alternare tonalità diverse per i successivi 35 numeri, mentre dal numero 220 in poi la copertina cartonata diventa definitivamente flessibile. Per l'aspetto estetico e le copertine dei "Gialli" mondadoriani e la loro evoluzione nel corso degli anni si vedano Crispolti C., *Origini e sviluppo del racconto "giallo"*, in "La Fiera Letteraria", 29 agosto 1965, pp. 47-55; Pistelli M., *Un secolo in giallo, op. cit.*, pag. 100, Rambelli L., *Storia del "giallo" italiano*, Garzanti, Milano 1979, pp. 10-11 e Orsi G. - Volpatti L., "Il giallo Mondadori dal 1929 al 1941", in *Il giallo degli anni trenta, Atti del convegno tenutosi a Trieste nel 1985*, LINT, Trieste 1988, pag. 277-282).

Si tratta cioè di lettori potenziali forniti di una certa cultura, residenti nelle città, borghesi e non proletari, tendenzialmente professionisti¹⁶² e portati a cercare nei romanzi polizieschi ("meritevoli di essere conservati negli scaffali", come osserva Crispolti nel saggio menzionato in nota) quelle emozioni e quelle forme di brivido stimulate grazie a trame ben costruite e improntate a forme rigidamente logiche, lontane cioè anni luce dalla farragine che caratterizzava la produzione dei romanzi d'appendice e del *feuilleton*, popolare presso un pubblico molto meno attrezzato dal punto di vista dell'istruzione e dello *status* sociale.

L'iniziativa varata da Mondadori è rivolta essenzialmente a questo tipo di pubblico e, tra i tanti scopi che probabilmente si prefissa, c'è anche quello di nobilitare un genere fino a quel momento ancora non troppo popolare in Italia e in parte anche condizionato dal diffuso pregiudizio che si trattasse di un tipo di letteratura di infimo genere (non ostante nei paesi anglosassoni esso avesse già raggiunto da molti anni livelli altissimi di qualità e potesse già vantare una lunga storia di popolarità tra i lettori, nonché rispetto culturale e favorevole accoglienza da parte della critica militante). Lo si capisce anche da una serie di dettagli più che rilevanti che confermano tale impressione. Tanto per cominciare gli autori scelti per essere tradotti sono tutti di notevole profilo letterario e in parte già noti al pubblico italiano¹⁶³. Consapevoli di quanto le pessime traduzioni avessero in passato penalizzato la diffusione del romanzo poliziesco di matrice anglosassone in Italia, i responsabili della collana decidono di affidarsi a una squadra di

¹⁶² Nel risvolto di copertina del primo poliziesco italiano ospitato all'interno della collana - ovvero il celeberrimo *Il sette bello* di Alessandro Varaldo (cfr. "I Libri Gialli" 21, 1931) -, si legge infatti: "[I Libri Gialli] Sono letti ugualmente dai raffinati intellettuali e dal popolo, Magistrati, politici, artisti, professionisti di prim'ordine sono tra i lettori più accaniti del genere".

¹⁶³ Basti pensare al fatto che il quarto volume della serie è *Il club dei sucidi* dello scozzese Robert Louis Stevenson il cui *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (inserito all'interno del volume insieme ad altri racconti) era già stato pubblicato in Italia una prima volta dalla Libreria Editrice Lombarda di Milano nel lontanissimo 1905, per poi essere riproposto da Treves quattro anni dopo, dalla romana Voghera nel 1923 e infine da Sonzogno nel 1928.

professionisti¹⁶⁴ in grado di consegnare un lavoro di elevato livello, capace cioè di non sfigurare di fronte all'originale che arrivava dall'Inghilterra e o dagli Stati Uniti accompagnato dalla fama di essere un prodotto di buona letteratura e non certo di mero intrattenimento. In ultimo non va poi trascurato un dettaglio di natura commerciale: i quattro primi titoli della collana vengono messi in vendita al prezzo di 5,50 lire (in seguito ridotte a 5), che per l'epoca è una somma importante e dimostra come la collana guardi prevalentemente a quel tipo di pubblico in grado di spendere per un libro somme non alla portata di tutti.

Come se questo non bastasse, la casa editrice lancia i quattro romanzi¹⁶⁵ adottando una tecnica di marketing piuttosto aggressiva per l'epoca. Da una parte bombarda il lettore con messaggi che appaiono o sulla copertina stessa o nei risvolti e che si riferiscono vuoi all'emozione che la lettura dei libri saprà regalare ("si leggono d'un fiato, tengono desta l'attenzione, stimolano la fantasia, non vi lasciano dormire") e vuoi all'ecumenicità del loro contenuti ("il libro giallo è divorato a tutte le ore, in tutte le case"). Dall'altra sollecita molti degli scrittori di punta della casa editrice (si va da Bontempelli alla Negri, da Panzini a Zavattini, dalla Sarfatti a Fracchia) a scrivere brevi ma lusinghieri giudizi sulle opere gialle proposte da inserire

¹⁶⁴ L'importanza attribuita a traduzioni di qualità da Mondadori e dal ristretto pool di collaboratori che idearono e realizzarono in pratica la collana de "I Libri Gialli" è confermata da un primo dato più che evidente: una delle tre "menti" che lavorano al progetto è, come visto, Enrico Piveni, noto critico d'arte ma anche fine traduttore, tra i tanti, dei romanzi di Agatha Christie. Va poi tenuta presente la frequenza con cui Lorenzo Montano, che probabilmente fu il vero ideatore della collana stessa e della quale fu condirettore generale per anni insieme a Luigi Rusca, torna - nella corrispondenza che tiene con Mondadori stesso - sul problema della qualità delle traduzioni da proporre (cfr. Gallo C., *Alle origini del romanzo giallo italiano. Il carteggio tra Lorenzo Montano e Arnoldo Mondadori*, op. cit., pp. 71 e ssg.; Del Monte A. (a cura di), *Il racconto poliziesco*, La Nuova Italia, Firenze 1967, p. X).

¹⁶⁵ Per dare un'idea del tipo di azione che l'ufficio commerciale della Mondadori adotta per reclamizzare il nuovo prodotto, vale la pena segnalare come i "gialli" vengano pubblicizzati anche sulle pagine di una rivista sofisticata ed elitaria come "Pegaso", a conferma del tipo di obiettivo che la casa editrice si prefigge di centrare a livello di pubblico da attirare: nei numeri di settembre e ottobre appaiono due inserzioni che reclamizzano la nuova collana nella seguente maniera: "i migliori romanzi d'avventura e polizieschi" (settembre), e "Sono quattro volumi classici della letteratura poliziesca e avventurosa, celebri in tutto il mondo, quattro volumi che incateneranno irrimediabilmente la vostra attenzione" (ottobre). Per la campagna pubblicitaria di Mondadori su "Pegaso", si veda Cadioli A., *Giallo e pubblicità ("Pegaso")*, in *Il giallo degli anni trenta, Atti del convegno tenutosi a Trieste nel 1985*, op. cit., pp. 127-128).

nei testi pubblicitari¹⁶⁶, in modo da fornire al potenziale lettore una sorta di *imprimatur* da parte di quanti erano considerati autentici sacerdoti della letteratura "alta" e che, fino a quel momento, non si sarebbero di certo sporcati le mani con un tipo di produzione considerato intrinsecamente basso e non troppo dissimile rispetto al *feuilleton* o ai romanzetti d'appendice.

3. Dal giallo al "giallo": da metonimia (forse) casuale a successo sempreverde.

A questo punto è doveroso soffermarsi sul titolo della collana, divenuto col tempo in Italia sinonimo antonomastico di tutto ciò che, a livello di produzione narrativa, presuppone componenti contenutistiche legate all'investigazione di un crimine commesso e per il quale occorra assicurare un colpevole alla giustizia. Si tratta di una vera e propria *vexatissima quaestio* di natura letteraria intorno alla quale praticamente tutti gli studiosi di storia del fenomeno *giallo* in Italia si sono confrontati contrapponendo tesi diverse variamente argomentate¹⁶⁷. Non fosse altro proprio per il fatto che, a partire da quel mitico 1929, il nome della collana lanciata da Mondadori si

¹⁶⁶ Si veda, per esempio, la pubblicità pubblicata sul numero di gennaio del 1931 della stessa rivista "Pegaso" e significativamente intitolata *Il vizio del giorno*: «Abbiamo pregato alcune delle più note personalità della letteratura contemporanea di dirci come la pensano sul romanzo poliziesco. Alfredo Panzini, dopo aver confessato di averne letti parecchi, così ne spiega l'attrattiva: «Perché fa piacere commettere delitti senza timore d'andare in prigione, ed anche perché fa piacere vedere che, nei libri almeno, l'innocente trionfa e il malvagio è punito». Margherita Sarfatti: «In treno, o quando sono di cattivo umore (mi viene di rado) sono i miei compagni prediletti. Un'occhiata al paesaggio e una al libro, il più lungo viaggio passa in un baleno: il più gran malumore passa dopo mezz'ora». Massimo Bontempelli: «Non vi ringrazio davvero di avermi mandato i vostri "Libri Gialli". Sulle copertine è scritto 'Questo libro non vi lascerà dormire'. Questo sarebbe il meno. Il male è che non mi lasciano lavorare... e mi fanno perdere intere giornate». Umberto Fracchia: «Tutte le volte che il caso mi ha messo fra le mani uno di questi romanzi... difficilmente sono riuscito a interrompere la lettura prima della parola 'Fine'». Giulio Caorin attesta che «a Londra nelle pause della conferenza navale, Briand leggeva un romanzo poliziesco dopo l'altro». Molte altre risposte si leggono nell'opuscolo «Il vizio del giorno» che si invia gratis a chi manda biglietto da visita con la sigla P.G. all'Ufficio Vendite della Mondadori, Via San Nazzaro 1, Verona» (Cfr. Cadioli A., *op. cit.*, pag. 129).

¹⁶⁷ Tesi di cui fornisce ampia sintesi Maurizio Pistelli nel suo accuratissimo *Un secolo in giallo* (cfr. *op. cit.*, pp. 97-99).

è imposto nel nostro paese per indicare qualsiasi tipo di narrazione a sfondo poliziesco e non ha mai smesso negli anni di esserlo.

Stando alla spiegazione largamente diffusa¹⁶⁸ e ormai universalmente accettata circa la nascita di uno dei più fortunati neologismi dell'intera storia dell'editoria di casa nostra, si sarebbe trattato di un semplice trasferimento metonimico di significato. Ovvero il nome del colore della collana lanciata da Mondadori sarebbe ben presto diventato il nome stesso del tipo di testi ospitati all'interno della medesima collana. Di lì in poi, grazie a un semplice spostamento retorico, qualsiasi altro romanzo di stampo poliziesco sarebbe stato etichettato automaticamente come "giallo", pur non essendo necessariamente inserito nell'orbita de "I Libri Gialli" e di tutte le altre collane che più avanti vedremo essere state lanciate da Mondadori sulla scorta dell'inatteso ma straordinario successo arriso sin da subito ai gialli¹⁶⁹.

L'idea dell'assegnazione di un colore alla neonata collana, pur avendo avuto negli anni così tanta fortuna editoriale, non è comunque per nulla originale¹⁷⁰. Sia per ciò che concerne un colore in genere come elemento ca-

¹⁶⁸ Sono in pochi quanti si discostano da quella che è ormai una sorta di *vulgata* in relazione alla presunta origine del termine "giallo" usato per definire ogni tipo di romanzo poliziesco. A questo proposito vale la pena citare la spiegazione politicamente molto scorretta proposta da un anonimo redattore sul numero d'esordio del settimanale romano "Giallo" nel 1936: "Non discenderà, la strana definizione coloristica, da certi complicati misteri propri alla vita dei popoli d'Oriente? Se fosse così, l'analogia risiederebbe appunto nella tinta della pelle di quei popoli e l'ipotesi può essere azzardata ma non certo impossibile" (cfr. Pistelli L., *op. cit.*, pag. 98 nota n. 2).

¹⁶⁹ Stando a una testimonianza di prima mano raccolta dalla viva voce di Enrico Piveni, l'origine del nome sarebbe stata del tutto diversa. La scelta dell'artista che avrebbe dovuto illustrare le copertine era caduta sull'inglese Abbey (il quale disegnava le copertine degli originali inglesi poi proposti nella collana mondadoriana), questi avrebbe inviato a Milano un bozzetto con un'illustrazione di prova per il giallo d'esordio, ovvero *La strana morte del Signor Benson* di S.S. Van Dine, disegnandola per puro caso su un cartoncino completamente giallo e racchiudendo le figure all'interno di un esagono. Mentre lo osservava in attesa di prendere una decisione finale circa il disegno da mettere in copertina, sarebbe stato Mondadori stesso a lanciare ai propri collaboratori la frase «Perché non li chiamiamo gialli?» (cfr. Orsi G. - Volpatti L., *Il giallo Mondadori dal 1929 al 1941, op. cit.*, pag. 278).

¹⁷⁰ Alberto Tedeschi, nominato direttore unico della collana un anno dopo il suo lancio non ostante avesse soltanto vent'anni e destinato a rimanere in carica per mezzo secolo condizionando in maniera decisiva l'intero panorama del poliziesco italiano e portando a un successo impressionante la giallistica di casa Mondadori nei difficili anni del dopoguerra, ha ribadito in più di un'occasione come la scelta del termine *giallo* fosse stata del tutto casuale, anche se in parte legata alla moda di "dare alla serie di libri il nome del

ratteristico di una specifica collana che per l'uso del giallo in relazione a testi di carattere poliziesco. Se Mondadori stesso e parecchi altri editori italiani dell'epoca avevano già in catalogo collane contraddistinte da diverse colorazioni¹⁷¹, in altri paesi europei e negli USA erano già state lanciate delle raccolte di romanzi polizieschi caratterizzate dal giallo come elemento cromatico distintivo delle copertine¹⁷².

Come nel caso dell'idea della fortunata collana, anche per ciò che concerne il nome di battesimo a essa attribuito ci sono dubbi circa l'attribuzione della paternità della geniale intuizione di scegliere il colore giallo sulla

colore della copertina" (cfr. Tedeschi A., *Il delitto è un pozzo senza fondo*, in "Panorama", XVI, 1977, 604, pag. 23; *Idem*, *Ma il vero colpevole sono io*, in "La Repubblica", IV, 1979, 74, pp. 16-17, ma anche Grimaldi L. (a cura di), *Il signor omicidi. Conversazione con Alberto Tedeschi*, "Panorama", XVII, 1979, 672, pp. 130-137).

¹⁷¹ All'interno del ricco catalogo Mondadori vi sono già "I Libri Verdi" (con volumi dedicati a vicende romanzate ambientate nel passato), mentre nel 1931 vengono lanciati "I Libri Azzurri" dedicati ai narratori italiani, e nel '32 sarebbe poi stata creata una collana apposita - "I Libri Neri" - per ospitare la produzione di Georges Simenon di cui Mondadori si era sagacemente procurato l'esclusiva dei diritti di pubblicazione in Italia. In anni precedenti vi erano già state altre case editrici che avevano fatto ricorso ad analoghi espedienti cromatici: addirittura nel 1895 Sonzogno aveva lanciato la "Biblioteca Rossa", Spiotti la "Collezione Rossa" nel 1907, le milanesi Ceschina e Atlante rispettivamente la "Collezione Gialla" nel 1926 (che ospitava le avventure di Fatalà di Marcel Allain, padre del fortunato personaggio di Fantômas), e "I Libri del Triangolo Rosso" nel 1931. Per una trattazione accuratissima dell'uso dei colori delle copertine per indicare il nome di collane di libri, si veda Cremante R. *Di alcuni colori (e nomi) del giallo*, in Cremante R. (a cura di), *Le figure del delitto: il libro poliziesco in Italia dalle origini a oggi*, op. cit., pp. 12-31).

¹⁷² Il primo caso in cui il colore giallo sia stato associato a una narrazione di carattere poliziesco - se si eccettua l'«old yellow book» in cui Robert Browning asserisce di aver trovato menzione del processo per omicidio che poi avrebbe fatto da ossatura narrativa del suo poema in prosa *The Ring and the Book*, pubblicato in quattro volumi tra il 1868 e 1869 - si fa di solito risalire a un passo di un racconto di A. Conan Doyle (cfr. *The Boscombe Valley Mystery*, "The Strand Magazine", ottobre 1891, poi in volume in *The Adventures of Sherlock Holmes*, George Newnes, London 1982): mentre Holmes è alle prese con la misteriosa morte di un proprietario terriero ucciso a freddo dopo esser rientrato in Inghilterra a seguito di un lungo periodo trascorso in Australia, Watson inganna il tempo leggendo un libro privo di eccessive ambizioni che viene definito "a yellow-backed novel", ovvero un romanzo con la copertina gialla il cui intreccio - evidentemente di carattere poliziesco - è assai poca cosa se paragonato al fitto mistero con cui la coppia se la sta vedendo nelle campagne di Boscombe Valley. Negli anni '20 in Germania si era già registrato il caso di una casa editrice che aveva lanciato una collana di romanzi polizieschi la cui copertina era di colore giallo. In Inghilterra si ha invece notizia di una collezione di libri popolari in cui vi erano romanzi polizieschi uniti a libri di avventure, di spionaggio e di guerra il cui nome era "Yellow Jackets" per via della copertina gialla (cfr. *Busta gialla*, in "Il Cerchio verde", 7, 27 giugno 1935; Ranieri T., *Arriva il giallo all'italiana*, "L'Unità", 8 settembre 1973; Cremante R., *Di alcuni colori (e nomi) del giallo*, in *Le figure del delitto*, op. cit., pp. 12-31; Pistelli M., op. cit. pp. 97-99).

scorta di iniziative editoriali già avviate in precedenza in altri paesi¹⁷³. Un'idea questa che pur nella sua geniale ed efficacissima capacità di sintesi, denuncia la carenza nell'Italia dell'epoca di una definizione in qualche modo ufficiale delle narrazioni a sfondo poliziesco¹⁷⁴. Se così non fosse stato, il termine "giallo" non avrebbe subito uno spostamento semantico arrivando per metonimia a indicare il genere grazie al semplice colore della collana che per antonomasia ospitava solo libri polizieschi.

Mentre sia in Inghilterra e negli USA che in Francia e in Germania esistevano già da tempo forme consolidate dalla tradizione per definire questo tipo di prodotti di letteratura inizialmente "bassa" e lontana dalle frequentazioni "alte" dei letterati e degli intellettuali più snob, in Italia - dove sia il pubblico appassionato dei lettori che gli autori stessi vivevano soprattutto del riciclo di opere di scrittori stranieri tradotte in maniera più o meno abborracciata sin dagli inizi del secolo - non vi era una terminologia appropriata e consolidata per definire questo tipo di vicende e ci si era adattati per anni ad accettare forme diverse legate a vario titolo alla personalità di quanti le avevano proposte¹⁷⁵. Prima della comparsa sulle scene editoriali

¹⁷³ Concetto questo che ha indotto alcuni studiosi (cfr. Del Monte A., *Il racconto poliziesco*, op. cit., p. x) a pensare subito a Enrico Piven per l'ampiezza degli orizzonti culturali e per la dimestichezza con autori stranieri del calibro di Agatha Christie e Dick Van Dyne, da lui già pregevolmente tradotti. C'è chi invece sembra aver accettato la testimonianza di Alberto Tedeschi il quale ha sostenuto in più di un'occasione che la scelta della denominazione di "Libri Gialli" sarebbe stata quasi del tutto casuale e che Mondadori avrebbe deciso di seguire le orme di un collega americano il quale, parecchi anni prima, aveva lanciato una collana di romanzi polizieschi presentandoli con un copertina in broccato "d'un giallo abbagliante" che aveva avuto immediatamente un forte impatto sul pubblico, abituato com'era e non solo negli USA ad avere in mano volumi quanto mai austeri nelle copertine dettate da lunghi anni di consuetudine alla letteratura "seria" e perciò presentata con tonalità sempre sobrie e misurate (cfr. *Busta gialla*, "Il Cerchio verde", n. 45, 19 marzo 1936, pag. 9; *Intervista ad Alberto Tedeschi* in Zanelli D., *Divenne giallo per caso il colore del "poliziesco"*, "Il Resto del Carlino", 5 giugno 1975).

¹⁷⁴ Cfr. Cremante R. *Di alcuni colori (e nomi) del giallo*, in Cremante R. (a cura di), *Le figure del delitto: il libro poliziesco in Italia dalle origini a oggi*, op. cit., pag. 17).

¹⁷⁵ Nel mondo anglosassone vi erano svariate definizioni, anche se la più popolare e diffusa (in seguito esportata anche in altre culture dove venne assunta passivamente senza ricorrere a traduzioni o a calchi) era quella di *detective story*. Espressione questa che, legata etimologicamente al verbo latino *detegere* inteso nel senso di "scoprire", alludeva direttamente al metodo logico-deduttivo di indagine adottato da quanti (i *detective*, appunto, a loro volta intrinsecamente connessi dal punto di vista linguistico a tale metodo) cercavano di scoprire i responsabili di un crimine sforzandosi il più possibile di offrire spiegazioni coerenti e sensate a fatti spesso contraddittori e confusi. Accanto a questa erano però in uso anche varianti quali *tale of crime and detection*, *thriller story* negli USA

dell'iniziativa di Mondadori sarebbe però fuorviante e sbagliato pensare che il pubblico italiano fosse del tutto digiuno di letteratura poliziesca e quindi definisse in qualche modo questo tipo di alternativa alla letteratura popolare di mero intrattenimento rappresentata dai romanzi d'appendice. Come già segnalato in precedenza, l'editoria italiana aveva iniziato a proporre testi polizieschi di provenienza inglese e francese sin dalla fine del secolo XIX. E proprio sulla scorta del modello francese tale tipo di produzione veniva di solito definita "romanzo giudiziario"¹⁷⁶. Grazie però all'immediato e imprevisto successo della collana Mondadori, l'etichetta di "giallo" attribuita a qualunque vicenda nella quale ci fossero dei reati commessi e qualche investigatore che indagasse per assicurare alla legge quanti li

e *mystery story* (specie in connessione con le derive gotiche del tardo '700). In Francia - dove già fin dal 1927 Albert Pigasse aveva iniziato a diffondere i testi dei migliori giallisti inglesi varando la collana di "Le Masque" per la Librairie des Champs-Élysées e dove pochi anni dopo Alexander Ralli avrebbe dato vita, con "L'Empreinte", a un'altra analoga iniziativa di successo nel campo della letteratura poliziesca - si erano invece imposte le definizioni di *roman judiciaire* e *roman policier*, mentre in Germania si parlava già in quegli anni di *kriminalroman* e *detectivroman* (cfr. Del Monte A., *op. cit.*, cap. I; Rambelli L., *op. cit.*, pp. 17-28; Martinetti A., *Le Masque. Histoire d'une collection*, Paris, Encreage 1997, p.8 e sgg.; Mesplède C. [a cura di], *Dictionnaire des littératures policières*, vol. 2, Joseph K. Nantes 2003, pp. 326-328 e 669-670; De Lavergne E., *La naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Garnier 2009).

¹⁷⁶ Interessanti, a questo proposito, alcuni riferimenti fatti dal criminologo e antropologo siciliano Alfredo Niceforo (il quale fu anche uno dei primi intellettuali italiani a occuparsi del romanzo poliziesco in maniera seria e scientifica) sin dai primi anni del '900. In articoli apparsi su quotidiani e riviste, lo studioso di scuola lombrosiana ritorna più volte sulla questione, invitando i lettori e i colleghi a privilegiare la definizione di *romanzo giudiziario* rispetto a quella - evidentemente in uso - di *romanzo poliziesco*, da lui però ritenuta "assai disadorna parola". Più avanti negli anni, quando la parabola del giallo stava ormai esaurendo la sua forza propulsiva e innovatrice sotto le spinte repressive della censura di regime, Niceforo avrebbe addirittura proposto - ma senza successo alcuno - di chiamare "letteratura rossa" la "vera e propria letteratura ricamata sulla trama di un'istruttoria giudiziaria" e "letteratura gialla" la "goffa degenerazione attuale della rossa" (cfr. Niceforo A., *Il "detective scientifico" nella letteratura romanzesca*, in "Il Piccolo della Sera", Trieste, 3 giugno 1906; *Idem*, *Parigi. Una città rinnovata*, Fratelli Bocca Editori, Torino 1911, pag. 229; *Idem*, *Lontani e lontanissimi precursori del romanzo giudiziario moderno*, "Il Secolo XX", 1917, pag. 767; *Idem*, *Che cosa si impara dalla letteratura "bianca"*, in "Echi e Commenti", 663, 1939). Anche dopo la comparsa della fortunata collana lanciata da Mondadori e la conseguente e inarrestabile diffusione dell'uso dell'aggettivo *giallo* come sostantivo per indicare il genere stesso cui i libri della collana appartenevano, ci fu qualche timido tentativo di resistere a tale penetrazione: Giuseppe Antonio Borgese propose "romanzo detettivo" come macchinoso e autarchico calco dell'inglese *detective novel/story*, mentre il linguista Bruno Migliorini suggerì di tradurre il termine *thriller* con il non meno goffo "romanzo mozzafiato" e Alberto Rossi il meno impacciato ma ugualmente non troppo fortunato "romanzo del brivido" (cfr. Crovi L., *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Marsilio, Venezia 2002, pag. 44).

avessero commessi in breve tempo si impose in maniera perentoria tanto presso il vasto pubblico dei lettori quanto addirittura presso la ristretta cerchia degli intellettuali che, come si vedrà nel paragrafo successivo di questo stesso capitolo, a breve di distanza dall'uscita dei primi titoli de "I Libri Gialli" non poté evitare di confrontarsi criticamente con quello che in breve tempo si era subito convertito in un autentico fenomeno editoriale. Al punto che il giovanissimo Leonardo Sinisgalli, recensendo a dicembre del 1929 i primi quattro volumi della collana dati alle stampe da Mondadori nel corso dell'estate di quello stesso anno, si sentiva già autorizzato non solo a chiamarli "gialli", ma addirittura a intitolare la recensione stessa *Romanzi gialli*¹⁷⁷.

4. "La malattia letteraria meno squisita e meno spiritosa del nostro tempo"¹⁷⁸.

Il successo della collana è praticamente immediato e di gran lunga superiore anche alle più rosee previsioni da parte della redazione che l'ha progettata e ne ha curato il lancio con sagacia commerciale insolita per l'epoca. Il tutto con buona pace della critica ufficiale che non smette di mostrare la propria testarda idiosincrasia nei confronti di un genere letterario che

¹⁷⁷ Cfr. Sinisgalli l., *Romanzi gialli*, "L'Italia Letteraria", n. 1, dicembre 1929. Questa recensione è al centro di un curioso caso di fraintendimento critico. Leggendo pag. 15 della celebrata storia del giallo italiano a opera di Loris Rambelli là dove lo studioso ravennate indaga sull'origine del titolo della fortunata collana mondadoriana, Gianfranco Orsi e Lia Volpatti (cfr. *Il giallo Mondadori dal 1929 al 1941*, in *Il giallo degli anni trenta, Atti del convegno tenutosi a Trieste nel 1985, op. cit.*, pag. 278) effettuano una lettura molto *forzata* del testo ("Uno dei primi ad adottarla ci risulta essere stato Leonardo Sinisgalli, il quale, su "L'Italia Letteraria" del 1 dicembre 1929, intitolò *Romanzi gialli* una sua recensione ai primi quattro volumi della serie mondadoriana") traendo una conclusione del tutto inaccettabile ("Secondo Loris Rambelli, invece, nel suo saggio *Storia del giallo italiano* la denominazione va accreditata a Leonardo Sinisgalli...").

¹⁷⁸ La frase è di Francesco Flora che, parlando della narrativa poliziesca in generale all'interno di una recensione di un titolo specifico, riassumeva in maniera sprezzante tutti i pregiudizi nutriti dalla critica ufficiale e un po' imbustata nei confronti della nuova moda letteraria che sembrava aver contagiato l'intero paese: "Dicono sia una lettura elegante perché antiletteraria e divertente; mentre io la credo un'estrema malattia letteraria, e per la noia ci dormo su. [...] Ma per freddure che si possan dire, per arguzia di paradossi e di ostentazioni su questa debolezza dell'umano ingegno, che è la lode del genere poliziesco, la mia idea non muta: la lettura dei romanzi di polizia è la malattia letteraria meno squisita e meno spiritosa del nostro tempo" (cfr. Flora F., *Un romanzo poliziesco*, in "L'Illustrazione Italiana", 6 settembre 1931).

la maggior parte degli intellettuali continua per almeno un decennio a trattare con sufficienza quando non arriva al più aperto disprezzo¹⁷⁹ nel momento in cui si confronta con la produzione italiana paragonandola a quella anglosassone che ne è il diretto modello e della quale la taccia di essere una passiva scimmiettatura. E lo fa appoggiandosi a una serie di argomentazioni non sempre facili da contrastare perché intrinsecamente legate proprio a tale confronto condotto su incolmabili differenze di natura sociale, ambientale, culturale e antropologica.

Tanto per cominciare vi è un ostacolo di fondo praticamente insuperabile per chiunque si avvicini alla materia e decida di congegnare un romanzo poliziesco ambientato in Italia: considerando che uno dei grandi vanti della propaganda di regime era proprio quello di aver ripulito le città dalla malavita¹⁸⁰, ai potenziali giallisti di casa nostra manca la materia prima cui fare

¹⁷⁹ C'è chi, come Renato Metalli, sulle colonne de "L'Impero" - quotidiano romano di sbilanciata fede fascista stampato nella capitale tra il 1923 e il 1933 - colpevolizza le librerie, a sua detta responsabili di garantire eccessivo spazio e visibilità a un tipo di letteratura adatta soltanto per quando "non si ha altro da fare", trascurando invece la promozione di testi di ben altra caratura e prestigio. (cfr. Metalli R., *I romanzi polizieschi*, in "L'Impero", 12 novembre 1929, pag. 3). Durissimo è poi, tra i molti, Alberto Savinio che in più di un'occasione (cfr. Savinio A., *Romanzo poliziesco*, in "L'Ambrosiano", 23 agosto 1932, pag. 3 e *Riprese e novità*, in "Omnibus", 23 luglio 1938, pag. 84) attacca la moda della letteratura gialla diffusasi a macchia d'olio nel paese parlando di "letteratura plebea" e mette il dito nella piaga evidenziando come il giallo italiano sia assurdo e contraddittorio in quanto scimmietta il modello inglese e americano pur non potendo vantare quel tipico "romanticismo criminalesco del giallo anglosassone" garantito da metropoli con "bassifondi sinistri e popolati come gli abissi marini di mostri ciechi, le sue squadre di delinquenti disciplinati e militarizzati, le sue folle nere come l'acqua delle fogne, l'aspetto spettrale delle sue architetture", capaci cioè di offrire "il quadro più favorevole, la messinscena più adatta al quadro del delitto". Ma il più sprezzante di tutti è di certo Vitaliano Brancati che, a tre anni di distanza dall'approdo nelle librerie de "I Libri Gialli", pubblica un articolo su "Il Popolo d'Italia" nel quale paragona i libri gialli a quelli pornografici, sostenendo che siano "libri orribilmente mediocri [...] a portata di tutti". Quanto mai risentito, Mondadori replica inviando allo scrittore siciliano una missiva piuttosto piccata nella quale gli scrive che i "gialli" costituiscono una collezione certo "non di alta letteratura" ma sono "romanzi dignitosi e innocenti" degni di essere appunto apprezzati in quanto tali (cfr. Brancati V., *I libri gialli e i libri pornografici*, in "Il Popolo d'Italia", 18 giugno 1933 e lettera di Mondadori A. a Brancati V. ora in *Archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori* [d'ora in poi citato come AFM], *Fondo Arnoldo Mondadori* [d'ora in poi FAM], fascicolo Brancati V.).

¹⁸⁰ Si veda più avanti nel presente capitolo un'analisi dettagliata del rapporto tra il regime fascista e la produzione gialla così come dell'atteggiamento da parte della censura nei confronti della cosiddetta cronaca *nera* e della sua riferibilità sugli organi di stampa controllati dal regime stesso e sottoposti a una serie interminabile di divieti volti, nella maggior parte dei casi, proprio a evitare che sulle colonne dei quotidiani comparissero notizie relative a fatti più o meno criminosi da sempre potente traino per il lettore.

riferimento. Anche perché ai quotidiani - in maniera sempre più rigorosa e severa a partire dal gennaio del 1928 in poi¹⁸¹ - viene tassativamente proibito di dare notizia di fatti che abbiano a che fare con episodi di criminalità comune. Per tutto il ventennio fascista i giallisti italiani - e lo stesso Scerbanenco sarà di fatto costretto a soggiacere a questa forma di ricatto implicito - si vedranno quindi obbligati a scegliere tra due strade ugualmente difficili da percorrere perché destinate a sfociare in vicoli analogamente ciechi dal punto di vista dell'efficacia letteraria del proprio racconto: o rischiare di finire incastrati nelle maglie della censura (con conseguenze politiche di non indifferente gravità e possibili accuse di sovversivismo e antifascismo) laddove avessero scelto di ambientare le proprie avventure poliziesche in contesti metropolitani italiani con personaggi facilmente riconducibili alla realtà di tutti i giorni; oppure scegliere la via dell'imitazione passiva di modelli anglosassoni esistenti assoggettandosi alle direttive dei propri editori e in parte assecondando i gusti dei lettori, più inclini (specie nei primi anni successivi al lancio de "I Libri Gialli") a privilegiare gli originali stranieri a discapito delle pur decorose riproposizioni di casa nostra. Ci sono poi altri due elementi importanti da tenere presenti a questo proposito. Rispetto ai modelli cui gli autori nostrani fanno riferimento per tutto il ventennio fascista, mancano in Italia sia un organo di polizia investigativa solidamente organizzato come quello inglese di Scotland Yard o quello francese della Sûreté, sia soprattutto una figura determinante come quella dell'investigatore privato, diffusissima in ambito anglosassone ma praticamente estranea alla realtà socio-culturale che i giallisti italiani dovrebbero raffigurare, vedendosi spesso costretti a creare figure di *private eye* molto artificiose e letterarie che, proprio per quella ragione, operano in contesti

¹⁸¹ Per l'ossessione da parte di Benito Mussolini e del fratello Arnaldo nei confronti della cronaca nera e della necessità di farla scomparire dai giornali, si veda Murialdi P., *La stampa del regime fascista*, Laterza, Roma-Bari 1986², pp. 53-55 e 104-111. Per le infinite direttive emanate dall'Ufficio Stampa negli anni del Ventennio in relazione alla cronaca nera e per la politica repressiva attuata dal regime nei confronti della stampa in genere si vedano i fondamentali Cannistraro P.V., *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975 e Cesari M., *La censura nel periodo fascista*, Liguori, Napoli 1978, pp. 101-224 e 415-488.

altri rispetto al territorio nazionale, inseguono criminali rigorosamente stranieri (anche nei casi in cui l'indagine si svolga in Italia) e soprattutto portano nomi che avrebbero l'ambizione di essere repliche credibili di quelli reperiti nei modelli di riferimento ma che finiscono invece con l'ingenerare effetti di comico involontario soprattutto in lettori avveduti come quelli dei giorni nostri. E se tutte queste limitazioni fortemente vincolanti non bastassero a castrare sul nascere la foga creativa dei potenziali giallisti italiani, a tagliare loro le gambe in maniera definitiva è la mancanza del palcoscenico principe che è la ragione stessa dell'esistenza di una letteratura poliziesca tanto forte in paesi come l'Inghilterra, la Francia e, negli anni più vicini a quelli che vedono l'approdo in libreria dei gialli mondadoriani, gli Stati Uniti: manca cioè quella metropoli tentacolare e intimamente *marcia* che fa da incubatrice indefessa a ogni forma di crimine degno di essere trasferito sulle pagine di un romanzo poliziesco che si rispetti. Le atmosfere naturalmente lugubri di megalopoli quali Londra, Parigi, New York, Los Angeles e Chicago e la loro congenita inclinazione a favorire l'insorgere di diffuso malessere sociale a sua volta causa prima di attività criminose di ogni genere in Italia non possono essere riprodotte in alcun modo, privando così i giallisti di casa nostra di quella fonte inesauribile di ispirazione cui specialmente i colleghi d'oltre Manica e d'oltre oceano possono fare costante riferimento per dare credibilità alle vicende narrate. Giallisti che, forse proprio per questo tipo di carenza diremmo congenita, si vedono forzati (specie i primi che si affacciano sul mercato) ad ambientare le proprie storie in contesti provinciali se non addirittura in aree rurali del paese¹⁸². Di qui l'inevitabile pregiudizio da parte di molti studiosi e intellettuali nei confronti della produzione giallistica italiana, troppo spesso bollata come tecnicamente impossibilitata a cimentarsi in un genere per il quale mancano i

¹⁸² Gianni Canova cita, a questo proposito, la "provincia veneta immersa in un torpore letargico secolare" in Tito Spagnol, la provincia umbra di Armando Comez, la campagna siciliana di Vasco Mariotti, o ancora "la nostalgia idillica di un *locus amoenus* rurale di molte pagine di Varaldo" (cfr. Canova G., *Il giallo italiano negli anni trenta*, op. cit., pag. 28).

presupposti fondamentali a livello ambientale e sociale per essere credibile¹⁸³.

Quando anche l'Italia vedrà crearsi suo malgrado precise condizioni sociali, ambientali e culturali destinate a imporre un modello di città ugualmente tentacolare, cupa, corrotta e percorsa nel suo intimo da pulsioni criminali dettate da intervenuti cambiamenti a livello di tessuto sociale ma anche di forti innovazioni economiche che ne avranno stravolto i connotati paciosi e compassati degli anni '30, si avrà la Milano *calibro 9* dura e ferocissima celebrata dallo Scerbanenco "maggiore" nel ciclo di Duca Lamberti. E non a caso sarà soltanto allora che Scerbanenco, memore della lezione appresa scrivendo i cinque romanzi dedicati alla figura di Arthur Jelling, sarà in grado di regalare al giallo italiano (rinato a fine anni '60 dalle ceneri del suo glorioso passato in era fascista) una figura di poliziotto in linea coi tempi, figlio finalmente di una temperie culturale autoctona e genuina e non più impostato sulla mimesi di modelli stranieri inadatti alla realtà italiana perché a loro volta creature non estrapolabili ed esportabili dal contesto socio-culturale che dava loro un senso compiuto. Soltanto allora il giallo italiano potrà dirsi affrancato dal giogo della sudditanza rispetto al modello egemone dominante durante il ventennio fascista dal quale - volenti o nolenti - tutti i migliori autori di polizieschi nostrani non potevano prescindere nella creazione dei loro investigatori del crimine. Perché soltanto alla fine degli anni '60 e con *quella* Milano divenuta in pochi anni capitale del crimine per grazia ricevuta a seguito del cosiddetto miracolo economico dei primi anni del decennio anche l'Italia sarà in grado di offrire agli scrittori di

¹⁸³ Pregiudizio questo che dura tenace negli anni, se ancora se ne fa interprete Umberto Saba quando, riflettendo sul romanzo poliziesco nel primissimo dopoguerra, arriva alla conclusione della sua difficile adattabilità alle latitudini italiane proprio perché intimamente connaturato a un determinato *ambiente* che gli regala quello speciale *humus* umano e sociale in grado di garantirgli di essere credibile: "ogni arte ha, per un lungo periodo, il suo «clima», nel quale solo attinge la perfezione. Il bel canto è italiano, il cinematografo americano, il romanzo poliziesco inglese. Si basa su una disposizione di legge, che non permette, in Inghilterra, l'arresto di un indiziato se non si abbia, della sua colpevolezza, una «prova» sufficiente a convincere una giuria. [...] Inglese anche in questo: che in nessun altro paese (credo) del mondo è concepibile un così sviscerato amore per gli agenti di questura; né in questi tanta gentilezza verso la popolazione" (cfr. Saba U., *Scorciatoie e raccontini*, Mondadori, Milano 1946, pag. 50-51).

polizieschi (e Scerbanenco sarà il primo a farsi interprete di queste nuove istanze divenendo poi una sorta di indiscusso maestro oltre che l'apripista ufficiale a un certo tipo di tendenza) quello stesso *humus* fatto di devianza e malaffare che altre metropoli ad altre latitudini avevano offerto su un piatto letterario d'argento a quanti ne erano divenuti in passato i cantori trasformandosi in punti di riferimento per tutti quelli ne avrebbero seguito le orme.

5. "Fra i prediletti dell'umanità di oggi"¹⁸⁴. Ragioni e numeri di un enorme successo tra epigoni e falsari.

Prima di affrontare la questione relativamente spinosa della presenza di autori italiani all'interno del catalogo giallistico Mondadori e del loro effettivo valore, ma soprattutto del loro difficile e contrastato rapporto con il regime fascista (e quindi ugualmente della posizione dello scerbanenchiano *Ciclo di Jelling* all'interno di tale contesto storico-letterario), è doveroso soffermarsi in maniera analitica sul successo arriso quasi immediatamente alla neonata collana lanciata nell'estate del 1929 e soprattutto alle ragioni che lo favorirono imponendone presso il vasto pubblico degli appassionati i titoli a scapito di tutto il resto di prodotti dello stesso genere editi all'epoca da altre case editrici.

Come si è già visto in precedenza, l'azione di modernissimo *martellamento* con cui l'ufficio commerciale della Mondadori lancia i primi volumi della sua neonata collana di romanzi polizieschi è particolarmente efficace. Le ragioni del successo della collana non devono però essere ricercate *soltanto* in quell'astuta versione di marketing editoriale *ante litteram*, bensì in

¹⁸⁴ Cfr. Wallace E., *Il consiglio dei quattro*, in "I Gialli Economici", Mondadori, Milano settembre 1932. La citazione ("Il grande successo editoriale raggiunto da «I Libri Gialli», una delle più fortunate edizioni della Casa Mondadori, nella quale vennero pubblicate le migliori produzioni di tutto il mondo in fatto di letteratura poliziesca e avventurosa, ci ha persuasi di iniziare la pubblicazione in serie popolare di alcune opere di questo genere letterario, che è fra i prediletti dell'umanità di oggi, forse perché meglio di ogni altro riesce a divertire e distrarre dalle cure e della fatiche degli affari e del lavoro, od a far trascorrere piacevolmente le ore di attesa e di riposo") è estrapolata dalla presentazione del primo volume di quella che diventerà la collana gialla di maggior successo della quale si dice più avanti nel presente capitolo.

un'accorta combinazione di fattori che portano a risultati largamente più positivi di quanto non avessero potuto prevedere gli stessi orchestratori della campagna di lancio. È infatti impossibile prescindere da una serie di elementi di natura culturale e letteraria che contribuiscono a favorire la diffusione de "I Libri Gialli" presso il pubblico colto di fascia medio-alta che appartiene a quello stesso *milieu* sociale, ovvero la borghesia agiata, che si annoia e ha bisogno di essere intrattenuta in un rapporto osmotico tra lo scrittore che crea la figura del detective-indagatore e il lettore che ne accetta la presenza come travestimento dell'intellettuale borghese in attrito con la stessa classe sociale cui appartiene¹⁸⁵. Quell'ambiente cioè all'interno del quale il romanzo poliziesco allestisce il suo eterno gioco delle parti che i membri della borghesia benestante percepiscono come una rappresentazione della propria condizione di privilegiati costantemente minacciati da un agente perturbatore (colui che viola le norme) il quale arriva a minacciarne il patrimonio e che dev'essere contrastato dall'investigatore che si presenta invece sulla scena del crimine per smascherare il criminale restaurando l'ordine costituito e difendendo quello stesso patrimonio solo temporaneamente messo a repentaglio¹⁸⁶.

Decisivo è il fatto che il trio Rusca, Piconi e soprattutto Montano (anche se non va dimenticato Mondadori stesso per la sua proverbiale capacità di interpretare i gusti dei lettori prevedendone le oscillazioni ondivaghe ma an-

¹⁸⁵ Uno dei primi intellettuali a rendersi conto di come il pubblico "alto" sia ormai stufo di quel tipo di letteratura da cui si era fatto intrattenere per decenni e al quale ora chiede ciò che solo una forma di intrattenimento nuovo qual è il romanzo poliziesco può garantire è Aldo Sorani. Fine critico letterario e teatrale per riviste di prestigio (una fra tutte "Il Marzocco"), ma anche traduttore di prestigio per i "Libri Gialli" (sua la bellissima versione di *The Leavenworth Case* di Agatha Christie), Sorani si interroga sulle ragioni del successo apparentemente immotivato della lettura poliziesca e lo fa, non a caso, proprio sulle pagine di una rivista sofisticata quale "Pegaso" (cfr. Sorani A., *Conan Doyle e la fortuna del romanzo poliziesco*, in "Pegaso", II, n. 8, pp. 212-220). E lo fa dimostrando grandissima lucidità di giudizio là dove scrive che "il trionfo della letteratura poliziesca [in genere in giro per il mondo e non in Italia in particolare] non è tanto il segno d'una decadenza morale, quanto d'una rivolta contro la monotonia di una vita che rimane sempre più vuota quanto più si riempie di frastuono. D'altra parte, non è colpa del pubblico se, in ogni paese del mondo, gli altri generi di letteratura amena non offrono più molta amenità" (cfr. ibidem, pag. 135).

¹⁸⁶ Cfr. Benjamin W., *Parigi, la capitale del XX secolo*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pag. 148 e Rambelli L., *op. cit.*, pp. 10-14 e 29.

che il determinato *kairòs* di un'iniziativa da lanciare) capisca le straordinarie potenzialità garantite dall'importazione in serie del romanzo poliziesco alle latitudini italiane cogliendone in pieno la maturità dei tempi nonché la spendibilità presso *quel* determinato tipo di pubblico poc'anzi descritto e provvisto dei necessari strumenti culturali per recepirne gli schemi rappresentativi del reale. Una carta importante che il terzetto si gioca è poi quella di scegliere per il lancio autori già molto affermati nei propri paesi col preciso intento di sdoganare presso quello stesso pubblico di riferimento un genere - il poliziesco - la cui produzione tipica era stata fino ad allora rubricata come letteratura di infima qualità e che aveva quindi bisogno di essere nobilitata per sollevarsi al rango di narrativa "alta". Un'operazione che, come si è già mostrato in precedenza, si poteva ottenere soltanto proponendo opere di autori prestigiosi e sicuri tradotti però in maniera impeccabile da professionisti del settore¹⁸⁷ e non affidati a mestieranti improvvisati che ne massacrassero la lingua originale e penalizzassero di conseguenza gli esiti finali dell'intera operazione di trasferimento culturale da un universo letterario all'altro prima ancora che i libri arrivassero a de-

¹⁸⁷ Montano aveva capito l'importanza di questo dettaglio, destinato a differenziare l'operazione mondadoriana da quella di molte altre case editrici che in quegli stessi anni avevano già proposto romanzi polizieschi senza però curare adeguatamente il versante della restituzione degli originali in italiano. In una lettera a Mondadori datata 25 settembre 1929, ecco quel che Montano scrive al suo capo-padrone: "Non credo dirle nulla di nuovo se affermo che la qualità delle traduzioni influirà sensibilmente sulla riuscita.[...] Se il romanzo poliziesco si è diffuso così poco da noi ciò, infatti, è dovuto in buona parte, come Ella sa, alle pessime traduzioni. [...] Una collezione di questo genere non domanda certo grandi raffinatezze di lingua e di stile, ma vuole tuttavia delle traduzioni sciolte e vivaci che si facciano leggere facilmente e piacevolmente". (cfr. *Lettera di Montano L. a Mondadori A. del 25 settembre 1929* ora in AFM, FAM, fascicolo Montano L., ma anche Gallo C., *op. cit.*, pag. 60 e Decleva E., *op. cit.*, pag. 151). Quando a Montano viene affidato il compito di seguire in maniera diretta la collana de "I Libri Gialli", i primi quattro titoli della serie sono già stati scelti e quindi il suo margine di manovra è assai limitato sia per ciò che concerne gli autori selezionati che soprattutto per quanto riguarda la qualità delle traduzioni italiane già licenziate per la stampa. A questo proposito il suo giudizio è veramente *tranchant*. "A mio parere *Il Mistero delle due cugine* (A.K. Green), *La strana morte del Signor Benson* (Van Dine), sono buoni e danno affidamento di riuscita. *L'uomo dai due corpi*, che pure è tra i buoni di Wallace, non è però dei migliori, essendo alquanto lento e impacciato nello svolgimento, ritardato anche da molti e debolissimi passaggi sentimentali". Non avendo materialmente molto tempo per intervenire in maniera drastica, non aveva comunque esitato a sporcarsi le mani rimaneggiando egli stesso le tre traduzioni più scadenti in maniera da renderle passabili (cfr. Montano, L. *Carte nel vento. Scritti dispersi*, Sansoni, Firenze 1956, pp. 117 e 493 e Orsi G – Volpatti L., *Il giallo Mondadori dal 1929 al 1940*, *op. cit.* pag. 280).

stinazione. Non va infine trascurata, sempre a livello di aspetti culturali che favorirono in maniera più o meno diretta l'accoglienza molto positiva tributata dal pubblico ai primi romanzi della collezione gialla, una fausta coincidenza di date e di esordi: in quello stesso 1929 ritenuto data spartiacque nella storia della letteratura poliziesca in Italia, fuori dal nostro paese fanno il loro esordio autori del peso di Georges Simenon, Dashiell Hammett e il duo costituito da Daniel Nathan e Manford Lepofskj, destinati non solo ad avere un ruolo di primaria importanza nel panorama del poliziesco di lingua inglese, ma anche a essere presenti in varie collane gialle che Mondadori vara dopo il successo toccato a "I Libri Gialli"¹⁸⁸.

L'ufficio commerciale Mondadori fa il resto: le perplessità e le preoccupazioni espresse inizialmente da Mondadori stesso sulle sorti della nuova collana vengono ben presto fugate da un successo strepitoso e impreveduto. Oltre a quanto già precedentemente detto in proposito, non va trascurato come il battage pubblicitario venga impostato battendo su due tasti del tutto diversi ma ugualmente efficaci. Da una parte si insiste molto sulla qualità intrinseca dei volumi appena lanciati, mentre dall'altra si fa leva sul grande successo che il genere poliziesco sta conoscendo in America, Francia e Inghilterra. Una tesi questa che viene rinforzata da un comunicato in ciclostile intitolato "Notizie letterarie" che l'Ufficio Stampa della Mondadori invia ai quotidiani e nel quale si spiega che Wallace è "forse oggi l'autore più letto del mondo", mentre di Van Dine - "pseudonimo dietro il quale si nasconde [...] un celebre letterato o un celebre avvocato penalista" - si afferma che "sta riscuotendo un successo assolutamente strepitoso oltre Atlantico"¹⁸⁹. Ai librai vengono concesse particolari condizioni

¹⁸⁸ Simenon fa conoscere il personaggio del commissario Maigret tramite una serie di racconti pubblicati sulla rivista "Déetective" proprio nel corso del 1929; Dashiell Hammet inventa quell'anno il personaggio di Sam Spade, la cui prima indagine - raccontata ne *La chiave di vetro* - appare l'anno successivo in quattro puntate su "Black Mask"; mentre risale allo stesso 1929 col romanzo *The Roman Hat History (La poltrona n. 30)* l'arrivo sulle scene del personaggio di Ellery Queen, creato dai cugini Daniel Nathan e Manford Lepofskj e destinato a diventare una delle figure più popolari dell'intera storia della letteratura poliziesca.

¹⁸⁹ Stando a quanto sostiene Enrico Decleva nella sua monumentale biografia di Arnaldo Mondadori, il ciclostilato sarebbe stato opera di Enrico Piceni (cfr. Decleva E., *op. cit.*,

di sconto per acquisti superiori a un certo numero di copie alle quali viene aggiunto un ulteriore incentivo rappresentato da un concorso che mette in palio seimila lire di premi da destinare a chi avesse venduto elevate quantità dei quattro volumi stampati.

Con grande sagacia commerciale, viene però coinvolto in maniera diretta il pubblico stesso: si decide infatti di promuovere anche un concorso tra i lettori ai quali viene richiesto di identificare i quattro errori di stampa intenzionalmente inseriti in ciascuno dei quattro volumi, quindi di sommare i numeri delle relative pagine e di comunicare la cifra risultante, corrispondente "alla data di un'importante decisione della Chiesa Romana". Al vincitore estratto a sorte tra quanti avessero azzeccato la data sarebbe andato un premio di 5.000 lire.

Il successo è di gran lunga superiore alle più ottimistiche previsioni¹⁹⁰. Entro un mese vanno a ruba più di 50.000 copie dei primi quattro volumi che alternano in copertina i due slogan «questo libro non vi lascerà dormire» e «ogni pagina un'emozione». Il clamoroso successo di vendite¹⁹¹ dissipa anche dubbi ed esitazioni sia sull'autore Van Dine (che non aveva suscitato l'entusiasmo iniziale di Montano il quale ne temeva tanto le trame un po' cerebrali quanto la fisionomia molto particolare di Philo Vance, protagonista delle sue storie) sia sull'opportunità di acquisire al più presto le altre opere di Wallace (cosa che avviene nell'agosto del 1930, con un contratto di esclusiva per due anni su tutta l'opera wallaciana successiva al 1921). Secondo le scadenze previste, tra la fine del 1929 e febbraio del 1930

pag. 539 e "Notizie letterarie", n. 1, 15 settembre 1929, in *Archivio Centrale di Stato di Roma, Segreteria particolare del duce. Carteggio ordinario - 1922-1943*, b. 1177, fascicolo 509.568).

¹⁹⁰ Cfr. Bini B., "Non vi lascerà dormire", ne *Il poliziesco, Letteratura italiana. Storia e geografia*, Vol. III, *L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989 pag. 1000 e Spinazzola V., *Scrittori, lettori e editori nella Milano fra le due guerre*, in *Editoria e cultura a Milano fra le due guerre*, op. cit., pp. 21-35.

¹⁹¹ I dati di vendita nell'esercizio 1930-31 sono davvero più che incoraggianti: 136.000 copie vendute per un introito di 449.000 lire. In un successivo resoconto di fine anno le vendite fanno registrare un'ulteriore crescita: a fronte di 431.590 copie stampate ne vengono vendute la bellezza di 364.341.

viene lanciato il secondo gruppo di quattro volumi¹⁹² dei quali vengono vendute 40.000 copie in quindici giorni¹⁹³.

A conferma delle dimensioni del successo che il pubblico tributa ai primi venti titoli usciti tra l'estate del 1929 e gli inizi del 1931, Mondadori decide di battere il ferro finché è caldo e bisca l'iniziativa de "I Libri Gialli" mettendo in cantiere una serie di altre collane "gialle" destinate a fare da *pendant* a quella che va considerata l'ammiraglia della casa. Nel 1932 escono il primo "Supergiallo"¹⁹⁴ e "I Libri Neri"¹⁹⁵, nel 1933 "I Gialli Economici"¹⁹⁶ e

¹⁹² Il nuovo blocco di quattro titoli comprende i seguenti romanzi: *La fine dei Greene* di Philo Vance, *Il castigo della spia* di Edgar Wallace, *La casa della freccia* di Alfred Mason e *La dama di compagnia* di Marie Belloc Lowndes.

¹⁹³ Le ragioni di tale successo venivano spiegate così: perché la collana accoglieva «unicamente le migliori opere dei migliori scrittori di questo genere», ed era quindi «composta di soli capolavori»; perché vi trovavano posto solo romanzi inediti per il pubblico italiano; perché le traduzioni erano fatte «con ogni cura e in ottimo italiano»; perché poteva essere messa «senza timori fra tutte le mani»; perché i volumi che la componevamo «per l'eleganza della veste» potevano fare «buona figura in qualunque ambiente». Spiegazioni che erano in realtà formule pubblicitarie, contro il pregiudizio che si trattasse di un genere «di cui una persona di cultura e di gusto si dovesse più o meno scusare». "I Libri Gialli" erano al contrario – come recitava un altro slogan pubblicitario – «i migliori compagni delle ore di viaggio e di attesa, delle sere vuote, delle domeniche disoccupate» (cfr. l'inserito nel "Giornale della libreria", 22 febbraio 1930, pag. 173; "Corriere della Sera", 13 febbraio 1930 e Decleva E., *op. cit.*, pag. 153).

¹⁹⁴ "Il Supergiallo", che all'inizio veniva indicato semplicemente come un supplemento alla collana "I Libri Gialli", continua a uscire anche dopo la pubblicazione dei "Gialli Economici Mondadori" avviata nel 1933, e viene allora definito come supplemento a quest'ultima collana. I "Supergialli", che appaiono sempre in una sola uscita annuale, sono in tutto dieci (o meglio, come si vedrà in seguito, nove più uno). Si può in un certo senso asserire che questa collana si sia successivamente "trasformata" in quella dei "Gialli Economici Mondadori", tanto che, ad esempio, cinque dei primi undici numeri di quest'ultima erano costituiti da romanzi già apparsi nel primo "Supergiallo". Del resto, nei "Gialli Economici Mondadori" compaiono, come già detto, anche ristampe di titoli già proposti nella serie de "I Libri Gialli" (cfr. Agnelli T. - Bartocci U. - Rosellini A., *Nascita, morte e resurrezione del libro giallo in Italia. Breve storia e catalogo orientativo delle principali collane editte in Italia dal 1903 al 1948*, Perugia, 1998, copia consultata in versione elettronica presso <http://www.cartesio-episteme.net/catalogo.htm> perché irreperibile in cartaceo e quindi priva dell'indicazione delle pagine). I primi tre volumi sono di fatto monografici contenendo romanzi rispettivamente di Edgar Wallace, Émile Gaboriau e Georges Simenon. Col terzo avviene un fatto curioso: siccome il volume - che contiene sei romanzi brevi del prolifico romanziere belga ed esce nel 1934 - riporta sulla copertina la semplice dicitura de "Il Supergiallo" priva però di una numerazione, il volume pubblicato l'anno successivo viene stampato come "Il 3° Supergiallo" pur trattandosi del quarto. Ecco perché si è ormai imposta la numerazione di 9 Supergialli più uno *speciale* dedicato a Simenon.

¹⁹⁵ "Georges Simenon è un autore francese il quale da poco più di un anno pubblica, con successo crescente, presso l'editore Fayard una serie di romanzi polizieschi con copertina in fototopia di grande effetto, lunghi circa la metà di un «Giallo» (40.000 parole); ne esce in media uno al mese. Questi romanzi, quasi tutti impostati sul personaggio dell'ispettore Maigret, rappresentano qualcosa di veramente nuovo nel campo poliziesco. Uno stile veristico molto sobrio e preciso, un'atmosfera di sorprendente intensità, danno

nel 1937 "I Libri Gialli - Serie Capolavori"¹⁹⁷. Come se tutto questo fervore non bastasse, nel 1935 viene varato anche un rotocalco popolare in formato tabloid, "Il Cerchio Verde", il cui significativo sottotitolo recita "Avven-

agli intrecci, sempre originali e a soluzione inattesa, un'aria di «fatto vero» quale si incontra molto di rado. È una specie di piccolo Wallace francese, poco noto finora in Italia, ma non dubito che appena lo sarà un poco di più, qualche editore nostro si vorrà prendere tutta la serie. [...] Purtroppo mi riesce difficile accoglierli nei «Gialli», per via dell'elemento erotico che non vi manca quasi mai, difficoltà accresciuta dal fatto che per fare un «Giallo» bisogna riunirne due. [...] Perché non farne una collezione a parte, e chiamarla ad esempio, alludendo anche al colore della copertina oltretutto al contenuto: *La serie nera. I romanzi di George Simenon?*" (cfr. *Lettera di Lorenzo Montano ad Arnoldo Mondadori*, 5 febbraio 1932, in Albonetti P. [a cura di], *Non c'è tutto nei romanzi*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1994, pag. 37). La proposta di Lorenzo Montano trova immediata accoglienza e per 3,50 lire anche i lettori italiani possono così fare la conoscenza, nel settembre 1932, del commissario Maigret, presentato come "l'uomo che insegue i suoi nemici tremando, il mastodontico pachiderma dall'anima di fanciullo", nonché del suo creatore George Simenon "l'uomo che scrive un appassionante romanzo ogni mese e lo spedisce al suo editore dai più lontani paesi". La collana dedicata a Simenon - mensile, indicata successivamente anche come "I Romanzi Polizieschi di Georges Simenon", o più semplicemente come "I Romanzi di Simenon", comprendente 12 numeri con copertina non rigida, illustrata da una fotografia in bianco e nero - è affidata alle cure di Guido Cantini che con Marise Ferro si occupa anche delle traduzioni. Purtroppo l'iniziativa non incontra un successo paragonabile a quello tributato dai lettori ai romanzi di Simenon in Francia e dopo un anno viene chiusa. Simenon, insieme a Wallace, sarà comunque uno degli autori riproposti con maggiore insistenza nelle varie collane Mondadori, fino alle ulteriori promozioni dei testi non propriamente polizieschi ma letterariamente più impegnativi. Di questi romanzi saranno anche pubblicate numerose ristampe, nelle collezioni più disparate. Sempre nel campo del giallo, ma senza il personaggio del commissario Maigret, si iscrive a pieno titolo una seconda breve collana dedicata ad altre opere di Simenon di grande rilievo. Si tratta della collana "Opere di Georges Simenon", la quale consiste di soli 7 numeri, pubblicati tra il 1937 e il 1940.

¹⁹⁶ Si tratta di una collana più popolare destinata alle edicole (e per questo messa in vendita a due lire), in formato più grande i cui volumi sono stampati su due colonne anche se con la stessa impostazione grafica e la cura riservata a "I Libri Gialli". Mentre questi ultimi uscivano in genere il 1 e il 15 di ogni mese, i "Gialli Economici" arrivavano in edicola l'8 e il 23. In modo tale da garantire una copertura capillare di tutte le settimane del mese soddisfacendo così anche il più accanito dei lettori. Nel periodo compreso tra il 1933 e il 1942 ne escono 198 numeri, più 8 numeri bis. Le tirature sono davvero impressionanti: in nove anni di uscite, Mondadori ne stampa oltre cinque milioni di copie con una media di 26.000 per ogni titolo (cfr. *Catalogo Storico Mondadori*, FAM, Milano 1983, Vol. I, *Le collane A-M*, pag. 576). A dirigere questa nuova collana viene chiamato il giovanissimo Alberto Tedeschi: reduce dall'esperienza come direttore editoriale della "Collezione A. Romanzi Polizieschi e d'Avventura" della casa editrice milanese ATEM, rimarrà in Mondadori per più di cinquant'anni legando il proprio nome alla quasi totalità della produzione gialla della casa, ma soprattutto dirigendo la collana "Il Giallo Mondadori", erede dei mitici "Libri Gialli", dal 1955 fino alla morte avvenuta nel 1979.

¹⁹⁷ Varata nel 1937 e chiusa nel fatidico 1941, questa collana consta di 45 volumi che, nella maggior parte dei casi, sono ristampe di titoli già usciti tra "I Libri Gialli". Vale la pena segnalare come il 65% di queste ristampe presentate con veste tipografica diversa rispetto alla tradizione consolidata siano opere di Edgar Wallace, ugualmente il più gettonato anche all'interno de "I Libri Gialli" con ben 52 romanzi su un totale di 266 volumi editi dal 1929 all'anno della chiusura della collana (cfr. Agnelli T. - Bartocci U. - Rosellini A., *op. cit.*, capitolo I).

ture poliziesche e misteriose" e che presentava novelle poliziesche dei più importanti autori internazionali ma anche italiani accanto ad articoli di cronaca criminale giudiziaria, fumetti, quiz ed enigmi a carattere vagamente poliziesco il cui scopo era quello di solleticare il lettore mettendone in evidenza le doti investigative, ma anche interessanti ricostruzioni di celebri processi e "casi" realmente avvenuti¹⁹⁸.

I numeri dell'invasione gialla in Italia e del suo inarrestabile successo di pubblico sono impressionanti: quando nel 1933 Mondadori si appresta a mandare in libreria e nelle edicole il numero 75 della collezione, non è senza orgoglio che proclama di aver raggiunto il milione e mezzo di copie vendute. Il fenomeno non può più essere preso sotto gamba da nessuno e la casa editrice milanese è di fatto responsabile di quella che diventa una tendenza dominante all'interno del panorama librario italiano di quegli anni. Sulla spinta delle varie iniziative mondadoriane dei primi anni '30, alla fine del decennio (quando cioè Scerbanenco si affaccia al mondo del giallo aggiungendo il proprio nome a quella che è ormai una lista lunghissima di autori italiani che a vario titolo si sono cimentati col genere) si arriva a statistiche davvero impressionanti: tra il 1931 e il 1940 i gialli pubblicati da un vero arcipelago di case editrici sono più di 6000, con una media di due al giorno, mentre i nuovi autori lanciati sul mercato superano il migliaio¹⁹⁹.

¹⁹⁸ L'aspetto forse più innovativo della rivista - di cui escono 111 numeri tra il 1935 e il 1937 - è forse rappresentato dal fatto che tra le sue pagine viene ospitata una rubrica molto originale nella quale vi sono i cosiddetti "romanzi-film", ovvero storie illustrate da fotogrammi tratti da pellicole di grande successo nella maggior parte dei casi provenienti dal mercato nordamericano. Da segnalare, perché rilevante per la presente tesi, il ruolo giocato dalla rivista nella promozione della letteratura poliziesca nostrana. E non solo a livello di ospitalità concessa agli autori italiani sulle proprie colonne, ma anche a livello di aperte esortazioni a uscire allo scoperto nella speranza di riuscire a creare il giallo italiano affermando "anche in questo campo il *prodotto nazionale*" (cfr. Padovani G. - Verdigrasse R., *L'almanacco del delitto. I racconti polizieschi del "Cerchio Verde*, Sellerio, Palermo 1990, p. 11, ma anche *idem*, *Il poliziesco e il sensazionale: storia del «Cerchio Verde»*, in *Il giallo degli anni Trenta*, *op. cit.*, pp. 283-297 per un'accurata ricostruzione di tutta la parabola della rivista). La stessa denominazione de "Il Cerchio Verde" fu utilizzata molti anni dopo dall'allora direttore Oreste Del Buono per indicare un "Settimanale d'informazione e di narrativa gialla", che fu inserito come appendice in fondo al "Giallo Mondadori" (il primo numero di questa rubrica apparve nel n. 1611, del 1979, e terminò, senza mai subire interruzioni, con il n. 1952 del 1986, quando il direttore era Laura Grimaldi (cfr. Agnelli T. - Bartocci U. - Rosellini A., *op. cit.*, Cap. I e nota 16).

¹⁹⁹ Cfr. Pistelli M., *op. cit.*, pag. 160.

E se queste cifre non bastassero a dare l'idea dell'imponenza del fenomeno e a far comprendere come l'intero pianeta del giallo si sia ormai convertito in una gigantesca occasione di *business* per molteplici attori attivi sul mercato, per averne conferma sarebbe sufficiente fare un rapido elenco dell'infinita serie di collane di romanzi polizieschi di varia qualità e natura che spuntano ovunque come funghi in ogni parte del paese a seguito del grande e inatteso successo toccato alle varie collane lanciate da Mondadori. L'imitazione arriva al punto di sfiorare in molti casi il plagio visto che il grande editore di origini mantovane non può difendere l'esclusiva del "giallo" inteso come marchio di fabbrica e si deve in parte arrendere all'idea che la posta in palio sia ormai troppo alta per poter avere il controllo assoluto di quella ghiottissima fetta del mercato librario senza che saltino fuori ovunque avversari pronti a fiutare l'affare²⁰⁰.

²⁰⁰ Agli inizi degli anni '30, in piena controtendenza rispetto alla crisi mondiale che attanaglia le economie di tutti i paesi più floridi, in Italia si registra un forte aumento nella circolazione dei testi a stampa, favorito anche da un ritorno di popolarità presso il pubblico del romanzo in quanto forma narrativa (nel breve arco di due anni, tra il 1928 e il 1930, si passa infatti da 478 a 1469 titoli pubblicati). Questo fervore tocca anche il mercato del poliziesco, già di per sé popolarissimo per le ragioni che si sono fin qui esposte: sulla scorta dell'enorme successo di pubblico toccato ai "Gialli" mondadoriani, in un brevissimo lasso di tempo Milano vede fiorire una serie impressionante di iniziative editoriali che, a vario titolo, ruotano intorno al business del romanzo poliziesco. Al punto che nel decennio compreso tra il 1930 e il 1940 si arriva ad avere qualcosa come 80 collane giallistiche all'interno delle quali si contano anche moltissimi autori italiani (cfr. Pistelli M., *op. cit.*, pag. 162; Pirani R., 1940: *Scerbanenco e il Giallo in Italia*, in Scerbanenco G., *Sei giorni di preavviso*, Sellerio, Palermo 2008, pag. 169). Le sole case editrici che possano in qualche modo competere con Mondadori, pur non potendo nemmeno lontanamente insidiarne il monopolio sia a livello di diffusione che di qualità dei prodotti messi in commercio, sono la fiorentina Nerbini e la milanese Sonzogno. Dopo aver iniziato ai primi del '900 a pubblicare storie di cronaca criminale e giudiziaria a fascicoli, Nerbini nel 1930 converte le pubblicazioni periodiche in libri veri e propri e pubblica testi di Conan Doyle all'interno della collana "Romanzi popolari". Nel 1934 tenta un altro tipo di avventura con "I Romanzi Americani Supergialli" di cui escono però soltanto sei titoli. Ben più solida è invece un'altra iniziativa chiamata "I Romanzi del disco giallo" con 53 titoli usciti tra il 1940 e il 1943, ovvero proprio nella fase in cui la letteratura poliziesca viene messa alle strette dalla censura di regime e di fatto cancellata dal panorama editoriale italiano. In quello stesso 1940 l'editore fiorentino lancia poi una collana molto popolare chiamata "Due romanzi otto lire" all'interno della quale, accanto a romanzi rosa e d'avventura, vengono proposti anche 14 gialli di autori italiani. Ancora più rilevante il ruolo della milanese Sonzogno che, come visto, era stata una delle antesignane per quanto concerne la diffusione della letteratura poliziesca in Italia prima dell'avvento dei gialli Mondadori. A partire dal 1932 alcuni gialli (tra cui due titoli di De Angelis) vengono inseriti all'interno della collana "Romantica mondiale Sonzogno", anche se è nel 1933 che viene varata una delle due serie più importanti proposte da Sonzogno: si tratta de "I Romanzi Gialli dell'enigma", della quale esce quell'anno una prima serie di dieci titoli (tra cui vi sono anche due autori italiani) per poi

Il giallo è insomma ormai una moda di massa ma anche una preziosa fonte di lucro cui editori grandi e piccoli guardano con fiducia sperando di potersi ritagliare una piccola fetta di mercato all'interno di una grande torta le

subire un lungo stop fino al 1941 quando ne appare una seconda con soltanto otto titoli centellinati nell'arco di un biennio e particolarmente significativi per la storia del giallo nostrano perché tutti scritti da autori italiani. La collana di Sonzogno più significativa esce però nel 1937 e viene di fatto inserita all'interno della fortunata "Romantica Economica" col nome di "Serie Gialla". Si tratta di ben 104 titoli usciti fino al fatidico 1941 il cui catalogo è per il 70% caratterizzato da importanti autori italiani. Vi sono però moltissime altre iniziative che, pur non potendo spesso vantare vesti grafiche appetibili o la qualità intrinseca degli autori proposti, meritano di essere segnalate perché contribuiscono a lanciare importanti autori italiani e a riproporne di ugualmente significativi dall'estero. Tra il 1932 e il 1933 la milanese Società Alfa Elit pubblica 20 titoli di giallisti stranieri in una collana dal titolo "La Rivista Gialla" che esce in edicola con cadenza mensile. Ugualmente milanesi sono le Edizioni Argo che, nel 1933, lanciano la serie "Il Romanzo Poliziesco" (21 titoli con massiccia presenza ancora una volta di Edgar Wallace), le Edizioni Ariete che, nel 1938, pubblicano 9 romanzi in una collana dal nome "Collezione poliziesca" con una veste editoriale molto simile a quella dei gialli mondadoriani e con due titoli di Augusto De Angelis, e le Edizioni Mediolanum che, tra il 1932 e il 1934, mandano in libreria 40 romanzi polizieschi in una collana dallo spiccato sapore plagiatario de "I Romanzi Gialli" che verrà ripresa nel 1937 (per altri 23 titoli ancora una volta dominati dalla figura di Wallace) dalla Casa Editrice Vittoria. Milanese è anche Martucci che, tra il 1936 e il 1937, lancia la collana "I Gialli del domino nero" che arriverà a 23 titoli, due dei quali italiani. Fiorentino è invece Salani che, dopo essere stato attivo in anni precedenti il 1929, a partire del 1933 torna a far sentire la sua voce nel campo del poliziesco con la serie de "I Romanzi della Sfinge" che arrivano a totalizzare 36 volumi di autori di un certo peso fino al 1939. La serie di imitazioni di minor prestigio è davvero infinita: si va da "L'avventura poliziesca" della S.A.D.E.L. (nella cui seconda serie, uscita in edicola tra il 1935 e il 1936, si annoverano solo autori italiani in aperta polemica coi paesi "sanzionisti" a seguito dell'avventura imperialista italiana nel Corno d'Africa) alle molte collane della milanese Impero ("Avventure gialle" e "I Romanzi Gialli" del 1936, "I Gialli moderni" del 1938, "I Gialli Moderni. Nuova Serie" del 1939-41), dalle Edizioni Economiche Ausonia (con l'apprezzata collana "I Romanzi del Cigno" che nel biennio 1939-40 raccoglie alcuni dei migliori autori del panorama italiano pur presentandosi con una veste grafica decisamente modesta) alle avventure editoriali in cui si lanciano personaggi del calibro di Carlo Brighenti (responsabile, tra le altre, di collane quali "I Gialli del Gufo Nero" tra 1937 e 1938 e "L'Ultragiallo" uscito dal 1938 al 1941) o di Corrado Tedeschi (con i 29 titoli de "I Gialli Tascabili"). Accanto a questa già di per sé abbastanza farraginoso serie di esperienze editoriali tese a sfruttare il successo della collana gialla per eccellenza c'è poi una miriade di piccole case editrici che tentano improbabili avventure editoriali sfruttando l'onda lunga di quel successo ma soprattutto l'attenzione forse un po' eccessiva riservata al giallo nella seconda parte del decennio. Per dare un'idea delle dimensioni del fenomeno ma soprattutto della costante e insistita presenza dell'aggettivo/sostantivo "giallo" nella maggior parte delle collane ideate, ecco qui di seguito un elenco volutamente sommario di alcune di queste infinite iniziative di durata molto effimera e di qualità ancor meno accurata: la "Collana di Romanzi Gialli Italiani" (della romana C.E.S.A. nel 1936), la "Collana economica di romanzi gialli" (della milanese Edizioni Moderne Italiane nel 1939), "Il Disco Giallo" (della milanese Valdieri nel 1932), "I Gialli Astra" (della fiorentina Edizioni Tascabile nel 1943), "I Gialli del Cigno" (della milanese Nicolli tra 1935 e 1936), "I Gialli della quercia" (della milanese Edizioni della Quercia nel 1939), "I Gialli K" (della milanese E.D.I.T.A.L. tra 1940 e 1941), "I Grandi Gialli Economici. Collezione degli Assi" (dell'Editrice Milanese nel 1937), "I Grandi Romanzi Gialli" e "I Romanzi Gialli" (della milanese Casa Editrice Universale tra il 1936 e il 1938).

cui dimensioni lievitano in maniera direttamente proporzionale all'aumentare della proposta in relazione alla domanda esistente. È quindi inevitabile che il regime fascista, da sempre attentissimo a controllare ogni forma di possibile sfruttamento dei vari mezzi di comunicazione a fini di pura propaganda ma anche per evitare la diffusione di messaggi giudicati indirettamente e subdolamente pericolosi perché annidati tra le pieghe di ciò che apparentemente si presenta invece del tutto innocuo come può essere un testo letterario, non prenda coscienza delle dimensioni di un fenomeno che diventa di massa a breve distanza dal lancio de "I Libri Gialli" e se ne occupi in maniera capillare. Non fosse altro che per due ragioni che ben difficilmente potevano sfuggire alle rigide maglie della censura fascista e al filtro cui essa sottoponeva ciò che poteva essere diffuso e ciò che invece andava ferocemente represso alla radice: da una parte la diffusione capillare della letteratura poliziesca contribuisce a far circolare in Italia le opere di autori provenienti da aree - il mondo anglosassone e quello francese, democratici per antonomasia e quindi "avversi" - giudicate politicamente incompatibili con i valori dell'Italia fascista, mentre dall'altra l'accostamento di molti scrittori italiani a questo tipo di genere letterario relativamente nuovo dalle nostre parti implica un rischio che quegli stessi autori non avevano forse preventivato nel momento in cui si stavano accostando al genere poliziesco (magari anche solo per cavalcare l'onda dell'improvviso successo toccato al genere di fatto quasi del tutto nuovo dalle nostre parti): ovvero che potesse venire loro in mente di raccontare la realtà italiana come il regime non voleva venisse presentata. Che cioè anche le strade letterarie del giallo nostrano si riempissero di investigatori e piedi-piatti (in orbace) chiamati a inseguire criminali "nazionali" colpevoli di aver macchiato la superficie linda e asettica del quotidiano con orrendi reati dei quali soltanto società *degenerate* come appunto quelle in cui il genere poliziesco aveva mosso i primi passi editoriali diventando poi una presenza importante all'interno del mercato editoriale locale avrebbero potuto tollerare la presenza e la diffusione endemica.

6. "Un problema autarchico"²⁰¹. Il giallo italiano e le allergie di Regime.

Una delle tante ossessioni del regime mussoliniano fu l'urgenza quasi programmatica di dimostrare al mondo i risultati ottenuti a livello di "bonifica" sociale e di liberazione di un'intera Nazione dalla presenza del Male. Puntando a fornire agli osservatori stranieri l'immagine di un paese felice e sereno in cui non vi erano tracce di violenza urbana e le tragedie che affliggono da sempre l'essere umano erano del tutto assenti, la grancassa del regime propagandava l'idea che nell'arco di pochi anni il rigore morale dell'etica fascista e la sua fede incrollabile nella possibilità di costruire una nuova fisionomia di Uomo retta da valori di altissimo profilo etico e civile fosse riuscita nell'impresa di mondare il tessuto sociale dalle sue macchie perenni, liberandola dal giogo della criminalità ma anche dagli spettri dell'infelicità esistenziale proprio perché ne aveva rimosso le cause prime che sempre e dovunque ne sono l'origine prima. Ovvero l'insoddisfazione esistenziale nei confronti delle disparità, la povertà che trascina all'ansia di rivalsa, il desiderio dell'arricchimento facile, la frustrazione professionale, l'angoscia nei confronti di una vita priva di prospettive e via dicendo di questo passo.

Se a livello teorico quest'impianto poteva non fare una grinza e trovava una sua felice collocazione nel sistema dell'ideologia fascista, gli ostacoli alla sua realizzazione pratica nella vita di tutti i giorni si rivelarono subito ardui da scavalcare o, peggio ancora, praticamente impossibili da rimuovere dall'orizzonte magnifico e progressivo che il regime voleva disegnare come scenario su cui proiettare le sue tronfie immagini di una società perfetta e scevra da ogni macchia. L'ostacolo più grande si rivelò ben presto essere la stampa che il regime cercò (riuscendoci con relativo successo nell'arco di tutto il ventennio) di imbavagliare o, quando non era possibile farlo, di irreggimentare affinché si convertisse da una parte in megafono propagandistico e dall'altra in cauto filtro di tutto ciò che non doveva esse-

²⁰¹ Cfr. Radius E., *Autarchia ed etica del romanzo giallo*, in "Il Corriere della Sera", LXIV, 1939, 101, pag. 3.

re strombazzato perché destinato a corrompere quella nitidezza di immagine da idillio sociale che si voleva dare sia al popolo italiano che soprattutto a quanti avessero osservato il paese con occhi neutrali. Il solo modo per evitare che i lettori dei quotidiani avessero anche il sospetto che il paese non fosse il paradiso felice che il regime pretendeva di spacciare sarebbe stato quello di impedire che le notizie di cronaca nera venissero riportate sui giornali. Si trattava però di un'impresa ai limiti dell'impossibile perché la descrizione di fatti criminosi e di tragedie individuali sono sempre stati uno dei comparti tematici dell'informazione quotidiana che maggiormente attirano l'attenzione del lettore medio spingendolo all'acquisto del giornale proprio per il desiderio quasi morboso di leggere nella pagina della cronaca locale resoconti di accadimenti più o meno criminosi presentati nella maggior parte dei casi in maniera sensazionalistica al fine di dar loro ancor più risalto e accrescere così in chi acquista il quotidiano l'ansia di vedere ricostruiti sulla pagina scritta fatti che il lettore è catarticamente felice siano accaduti all'uomo qualunque risparmiando se stesso e la propria cerchia di congiunti e conoscenti.

Quella della cronaca nera diventa per il Fascismo (nella sua emanazione dell'*Ufficio Stampa del capo del governo*) una vera e propria ossessione²⁰². A partire dal 1926 e per l'intera durata del ventennio, tutti i capi dell'Ufficio Stampa che si susseguono in carica dedicano la maggior parte dei propri sforzi a martellare le redazioni dei quotidiani con circolari restrittive che riducono in maniera progressiva il già limitato margine di manovra concesso ai direttori delle testate in materia di rappresentazione della realtà quotidiana e delle storture che - con buona pace dell'immagine idilliaca che il regime voleva spacciare - affliggevano inevitabilmente anche la so-

²⁰² La bibliografia relativa alla censura e alla propaganda fasciste è ormai sterminata. Per quel che riguarda il ristretto ambito del controllo sulla stampa (e quindi, indirettamente, anche sulla letteratura) sono però imprescindibili i seguenti contributi: Del Buono O., *Eja, eja, alalà. La stampa italiana sotto il fascismo. 1919-1943*, Feltrinelli, Milano 1971; Tannenbaum E.R., *L'esperienza fascista: cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Mursia, Milano 1974; Cesari M., *La censura nel periodo fascista*, Liguori, Napoli 1978; Murialdi P., *La stampa del regime fascista*, Laterza, Roma & Bari 1986, Malvano L., *Fascismo e politica dell'immagine*, Einaudi, Torino 1988.

cietà italiana dell'epoca. Si tratta di disposizioni prescrittive che, facendo seguito al tentativo (non sempre riuscito) di infiltrare nelle redazioni e soprattutto nei posti di responsabilità un numero sempre più alto di giornalisti di provata fede fascista, vincolano i direttori di testata e i loro capiservizio a impegnare i propri sforzi su due direttrici parallele: ovvero da una parte alimentare il mito del duce e del suo successo di statista e di uomo politico ma anche promuovere l'immagine della "nuova Italia" attraverso un'azione propagandistica incessante²⁰³, e dall'altra ridurre al minimo essenziale la presenza delle "cronache di vita" sulle pagine dei quotidiani sforzandosi di minimizzare (con titoli non vistosi e sempre su una sola colonna) laddove non sia proprio possibile passare del tutto sotto silenzio una determinata notizia²⁰⁴. L'ossessione arriva al punto da fornire alle redazioni dei giornali veri e propri elenchi dettagliati di tutti i reati di cui non è consentito fare menzione: se fin dal lontano 1926 è Mussolini stesso a preoccuparsi di impedire che i giornali riferiscano dei decessi di quanti sono "stanchi della vita" o delle tragedie passionali di coppia²⁰⁵, in seguito si arrivano a proibire notizie relative a morti in duello (alquanto popolari all'epoca e soprattutto tra esponenti in vista del PNF), a processi per diffamazioni politiche, a suicidi di minorenni, a omicidi violenti²⁰⁶ (con l'implicito divieto anche di pub-

²⁰³ Anche se non mancano momenti in cui lo stesso Ufficio Stampa rivolge espliciti richiami alla sobrietà soprattutto quando si tratta di limitare le lodi e gli incensamenti di gerarchi (vedi il caso di Italo Balbo) la cui personalità possa anche solo in parte offuscare quella del Duce (cfr. Murialdi P. *op. cit.*, pag. 105).

²⁰⁴ Il 24 dicembre 1932, dopo una serie di analoghe comunicazioni più vaghe e generiche, il capo dell'Ufficio Stampa del governo Gaetano Polverelli (nominato l'anno prima al posto di Lando Ferretti, giudicato poco di polso) dirama la seguente comunicazione relativa allo spazio massimo che può essere dedicato alla cronaca nera sulle pagine dei quotidiani: "Confermo che cronaca nera non deve occupare maggior spazio di una colonna et mezza complessivamente anche se ripartita in pagine diverse ed è ammesso un solo titolo su due colonne per casi più gravi" (cfr. Murialdi P., *op. cit.*, pag. 107).

²⁰⁵ "Bisogna sollecitare i grandi giornali a ridurre sempre più fino a farla scomparire la rubrica dei cosiddetti «stanchi di vita» perché la pubblicità clamorosa e romantica è una pericolosa suggestione per gli spiriti deboli o indeboliti. Altrettanto dicesi per le tragedie passionali a coppie. Bisogna insomma smobilitare la cronaca nera" (cfr. Archivio Centrale dello Stato di Roma, Segreteria particolare del duce, Ris., «Autografi e telegrammi del Duce», b. 1, f. 1, sf. 13).

²⁰⁶ Cfr. Murialdi P., *op. cit.*, pag. 107, sul caso di una donna fatta a pezzi a del quale si intima ai giornali di non dare ulteriore risalto vista l'eco che tale orrendo crimine (il cui responsabile venne poi condannato a morte e fucilato pubblicamente il 13 ottobre 1933 di fronte a 5000 persone). Che sui giornali vi fosse un'evidente reticenza a parlare di omicidi

blicare fotografie dei responsabili di tali reati), a "parti mostruosi" (tutti gli italiani nascono perfetti per diventare poi fascisti perfetti, quindi il concetto stesso di malformazione congenita non può esistere), a incendi dolosi, a reati contro il pudore e contro l'onore sessuale o commessi da minorenni e ai danni di minorenni²⁰⁷. I giornali devono cioè essere improntati "a ottimismo, fiducia e sicurezza nell'avvenire" e il compito dei direttori dev'essere quello di "eliminare le notizie allarmistiche, pessimistiche, catastrofiche e deprimenti".

Non ostante tutti gli sforzi in questa direzione, Mussolini e il fratello Arnaldo non riescono però nell'impresa di estirpare del tutto la cronaca nera dai quotidiani. E le ragioni del loro parziale insuccesso non sono legate soltanto all'inefficienza della macchina della propaganda del regime o alla riottosità da parte di direttori e capiredattori delle varie testate nel recepire e applicare le norme repressive che si succedono negli anni. Le ragioni sono anche di altra natura e risultano strettamente e sorprendentemente legate alla natura stessa dell'ossessione che la censura fascista mostra di avere nei confronti della cronaca nera: eliminare *in toto* ogni accenno ai cosiddetti "fatti di vita" avrebbe potuto essere controproducente, mentre sarebbe stato assurdo non dare il benché minimo risalto all'intera attività giudiziaria che si espletava comunque nei tribunali del paese e che era alimentata proprio da quella stessa attività criminosa che la propaganda di regime pretendeva di presentare come quasi del tutto assente nelle città e

avvenuti sul territorio nazionale e che si cercasse di evitare il sensazionalismo smorzando i toni delle già scarse comunicazioni lo si può capire benissimo da un accenno esplicito che Augusto de Angelis fa in proposito parlando in uno dei suoi gialli di un duplice omicidio avvenuto su un set cinematografico ("... depose i giornali, nei quali la morte di Vassili Bodvinski era appena annunciata in un trafiletto assai oscuro, che parlava di pugnala-ta e non accennava affatto ad Assia Paris [...] mentre l'avvelenamento di Set Nicholson veniva presentato come una morte naturale, per quanto improvvisa e violenta). Cfr. De Angelis A. *Il mistero di Cinecittà*, Mondadori, Milano 1941, p. 126.

²⁰⁷ Cfr. Cesari M., *op. cit.*, pp. 32-33 per l'elenco di reati di cui è proibito parlare stando a quanto viene intimato ai giornali via telegrafo da Polverelli il 19 febbraio 1937 ("reati concernenti il duello, reati di devastazione, di saccheggio, di pubblica intimidazione, reati di comune pericolo mediante violenza [strage, incendio doloso], reati contro il pudore [istigazione, favoreggiamento o costrizione alla prostituzione sfruttamento di prostitute, tratta di donne e di minori], reati di sangue commessi con efferatezza tale da aumentare l'allarme sociale o da fomentare i bassi istinti di criminalità, reati commessi da minorenni o su minorenni").

nelle campagne italiane. Vi era poi una precisa ragione politica a giustificare il fatto che la censura non arrivò mai a una vera tolleranza zero nei confronti della presenza della cronaca (più la *nera* che la cosiddetta *bianca*) sulle pagine dei giornali: siccome l'Italia era comunque membro della Società delle Nazioni e nei primi anni '30 (per lo meno fino all'occupazione dell'Eritrea) Mussolini coltivava relazioni con Francia e Inghilterra e riceveva prestiti dagli Stati Uniti, un atteggiamento di totale intransigenza nei confronti del racconto cronachistico sui quotidiani di quanto accadeva nella vita di tutti i giorni sarebbe stato interpretato come un segnale liberticida e guardato con eccessivo sospetto da parte di quelle stesse potenze "liberali" con cui il Fascismo cercava comunque di intrattenere fruttuosi rapporti diplomatici e commerciali.

Questo breve *excursus* sull'atteggiamento che il regime mussoliniano ebbe nei confronti della libertà lasciata (o non lasciata) alla stampa di raccontare la vita *vera* nelle città italiane ci è parso doveroso per comprendere quale potesse essere da parte del regime la ricezione del romanzo giallo dopo il suo rapido e progressivo imporsi come la forma di letteratura popolare più alla moda a partire dagli inizi di quegli stessi anni '30. Non è infatti un caso che per tutto il periodo compreso tra la comparsa de "I Libri Gialli" mondadoriani e il sequestro di tutti i romanzi di carattere poliziesco imposto nell'estate del 1943 il rapporto tra il regime e questa nuova e affermatissima espressione letteraria si rivelò subito come estremamente complesso e destinato a essere caratterizzato negli anni da comportamenti contraddittori da parte di chi (i censori della nomenclatura littoria) si arrogava il diritto di pilotare le scelte dell'editoria e quanti (scrittori e case editrici che li pubblicavano) rivendicavano invece a sé l'urgenza della libera espressione della propria creatività in opere modellate su canoni estetici, regole strutturali ed elementi contenutistici che erano in aperta contraddizione con i principi cardinali dell'ideologia fascista.

Quando Mondadori si fa carico di importare in Italia il meglio della produzione poliziesca mondiale (che per altro era già in parte, come visto in

precedenza, approdata in Italia grazie all'attività pionieristica degli editori che avevano preceduto Mondadori in questo campo senza però arrivare mai a proporre un approccio tanto globale e sistematico), il genere della *detection novel* in sé e per sé si presentava come una sorta di istituzione *democratica* apparentemente inconciliabile con i principi fondanti di un qualsivoglia stato totalitario. A motivare questo tipo di attribuzione è un insieme di considerazioni di carattere generale che, usate in maniera consapevole dalla critica dei giorni nostri, all'epoca potevano essere percepite come un qualcosa di molto vago e indistinto ma ugualmente capace di creare diffidenza inconscia intorno a un prodotto sentito come estraneo e quindi catalogato come potenzialmente pericoloso. Tanto per cominciare i paesi anglosassoni hanno sempre rivendicato - e a buon diritto - la paternità del genere, mettendone costantemente in evidenza i legami con le forme di vita sociale, politica e aggregativa del paese d'origine. Siccome tali forme sono costituzionalmente improntate a fondamentali principi democratici, ne consegue che la democrazia risulta essere il terreno propizio al romanzo poliziesco e l'atmosfera che regna in questo regime politico si impone come una sorta di elemento vitale di base dell'azione dell'investigatore. Presentandosi quindi come una sorta di istituzione democratica in sé e per sé, il romanzo poliziesco è fundamentalmente incompatibile con i cardini ideologici su cui si regge uno stato totalitario. Innanzitutto perché il metodo con cui il detective affronta il caso che deve risolvere (metodo improntato essenzialmente sull'empirismo deduttivo e sul razionalismo di marca inglese) coincide col principio fondante dello stato democratico di diritto secondo il quale soltanto una prova circostanziata di colpevolezza e dedotta secondo criteri logici sulla base degli indizi a disposizione può condurre alla condanna di un imputato. Va poi osservato che il romanzo poliziesco è, tra i tanti genere letterari esistenti, quello in cui più di ogni altro il ricorso alla forza della deduzione logica e del raziocinio è uno dei pilastri strutturali su cui poggia l'intero castello organizzativo della materia trattata. Principio questo che va a cozzare con i postulati autoritari tipici (vedi la propaganda di regime) del regime totalitario. Ci sono poi alcune

considerazioni "lateralali" che è bene non trascurare quando ci si domanda come mai il romanzo poliziesco fosse geneticamente poco adatto a un regime impostato sulla forza e sulla coercizione coatta delle coscienze com'era appunto il Fascismo. Come la maggioranza dei lettori di romanzi polizieschi tende a immedesimarsi nella figura dell'investigatore per il quale parteggia apertamente, allo stesso modo il cittadino dello stato democratico sta dalla parte del diritto e della legge che trovano nella figura del detective il loro rappresentante. Inoltre la democrazia presenta una tendenza naturale alla crudeltà molto meno marcata, e l'assassinio che appare sulle pagine dei romanzi polizieschi in voga nei paesi tipicamente democratici come gli Stati Uniti, l'Inghilterra e la Francia regala al lettore un sollievo catartico fornendogli allo stesso tempo uno strumento di sublimazione alla tendenza istintiva all'aggressività che lo caratterizza. I regimi totalitari, votati per costruzione all'aggressione e all'aggressività politica e impostati su diverse concezioni della giustizia, della testimonianza e delle modalità per ottenerla, non possono guardare di buon occhio a questo tipo di letteratura, perché veicolano gli istinti cruenti dei cittadini/sudditi verso assassinî *reali* (consumati anche in massa, come spesso accade nei rapporti di politica estera a tutte le dittature), mentre gli stati democratici tendono a invitare i cittadini a non indulgere a questo tipo di pulsioni violente²⁰⁸.

Con una carta d'identità di questo tipo, era ben difficile che il romanzo poliziesco arrivasse in Italia e trovasse terreno fertile non solo per imporsi presso il pubblico senza avere conseguenze a livello di censura, ma soprattutto che il modello anglosassone cui faceva inevitabilmente riferimento

²⁰⁸ Per un'analisi del rapporto tra il romanzo poliziesco e la sua inadattabilità a culture di paesi retti da regimi totalitari, si vedano Rix W.T., *Romanzo poliziesco e dittatura*, in Cremante R. - Rambelli L., *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Pratiche, Parma 1980, pp. 195-203 e nota n. 1 pp. 251-252 (in origine *Wesen und Wandel des Detektivroman in Totalitären Staat*, in Buchloh P.G. - Becker J.P [a cura di], *Der detektivroman Studien zur Geschichte un Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, pp. 121-133); Haycraft H., *Dictators, Democrats and Detectives*, in *Murder for Pleasure. The Life and Time of Detective Story*, Appleton-Century, New York & London, 1941, pp. 312-318; Blake N., *The Detective Story. Why?*, in Haycraft H. (a cura di), *The Art of the Mystery Story*, Simon and Schuster, New York, pag. 399.

servisse da ispirazione ad autori italiani decisi a sperimentarsi in quel genere letterario e, anche se con risultati inevitabilmente al di sotto degli originali cui guardavano come modelli, a dare vita a una via italiana al poliziesco divenuta poi nota a tutti col nome di "giallo".

Dell'enorme successo toccato ai "Gialli" Mondadori quasi immediatamente dopo la loro uscita si è già detto in precedenza. Se si associano tali considerazioni e le statistiche fornite alle osservazioni fatte nel precedente paragrafo in relazione all'evidente incompatibilità tra questa forma letteraria tipicamente "democratica" e un qualsivoglia paese a vocazione autoritaria, si può facilmente intuire quanto sospetti dovettero apparire non solo i volumi di autori stranieri sparati a raffica da Mondadori nell'arco di pochi mesi a partire dal 1929, ma soprattutto quei titoli opera di romanzieri italiani che in un primo tempo risultarono sparute minoranze perse in mezzo alle massicce rappresentanze forestiere e poi iniziarono a far sentire la propria voce ritagliandosi spazi importanti anche in molte altre collane di letteratura poliziesca analizzate in precedenza²⁰⁹.

²⁰⁹ Roberto Pirani, forse il massimo studioso vivente dell'opera di Giorgio Scerbanenco, contesta questo dato (che invece appare confermato da altri studiosi). In uno scambio di email avuto con l'autore della presente tesi nello scorso novembre 2012, ecco che cosa Pirani sostiene in proposito: "Negli anni '30 il genere giallo conosce in Italia un momento di espansione editoriale notevolissima. Mondadori è sulla cresta dell'onda e occupa in modo preponderante nell'editoria di genere con "I Libri Gialli" la fascia dei lettori di estrazione sociale medio alta. Dei 266 volumi della collana solo 37 sono di autore italiano (13,9%). Quando nel 1933 si parla del milione e mezzo di copie vendute, su 75 testi solo 6 sono italiani (8%). Dei 37 titoli italiani ben 13 sono di D'Errico. I testi di Varaldo, successivi ai primi 2, si svuotano rapidamente per quanto riguarda le vendite. Si sorregge perché è per più versi persona di "regime" e di "incarichi", perché è scrittore versatile e si è guadagnata la "fama". Spagnol non riesce a sfondare: il suo prete campagnolo non regge al confronto con gli aristocratici *British*. Nel 1938 Varaldo e Spagnol lasciano il giallo Mondadori per altre mete più soddisfacenti. Gli altri, gli autori "spiccioli", vengono tutti dal mondo del giornalismo (fatta eccezione di Spini): non sono letteralmente notati. Da questo medesimo mondo, il giornalismo, viene poi lo stesso Scerbanenco. Quanto al celebrato De Angelis, ne "I Libri Gialli" appaiono soltanto due suoi titoli e risalgono al 1936 e al 1941, ovvero un gap davvero notevole spiegabile soltanto col flop commerciale del primo titolo, mentre per il secondo si tratta probabilmente di un libro *a chiamata* perché il giallo Mondadori ha il fiato corto in quegli ultimi anni con la perdita degli autori inglesi e francesi dopo le dure imposizioni dell'estate del 1941. [...] Il successo de "I Libri Gialli" richiama altri editori, pronti ad affondare i denti nell'osso che credono succulento. Di coloro che tentano la competizione con Mondadori nel mercato medio alto sopravvive solo Nerbini, grazie anche ad appoggi più o meno occulti del regime. Gli editori di "gialli da libreria" si spengono di lì a poco per mancanza di mezzi. Salani si defila presto, Bietti non

Prima ancora che gli italiani facciano la loro comparsa nei cataloghi di Mondadori e di altri editori che, a seguito del felice esperimento de "I Libri Gialli", fiutano l'affare e si buttano nel ghiotto business del poliziesco fatto in casa, i motivi per cui il regime dimostra di non gradire in modo particolare questo genere di importazione sono numerosi, anche se la maggior parte di essi rischia di sfociare nel ridicolo involontario (come spesso accadeva quando l'ottusità delle gerarchie del Fascio mostrava la propria idiosincrasia nei confronti di manifestazioni culturali che non rientravano nei parametri dell'ortodossia ideologica). L'accusa principale che viene mossa al romanzo poliziesco è quella del suo peccato originale, ovvero il non essere un prodotto del genio italico, accusa questa che era immediatamente associabile alle ragioni sovra esposte per cui un regime totalitario non poteva identificarsi nemmeno in minima parte nel retroterra politico e socio-culturale che la *detection novel* veicolava con sé come icona letteraria da esportazione del mondo anglosassone. Ancor meno digeribili risultano poi i contenuti dei romanzi polizieschi: rappresentando realtà di degrado nelle quali il crimine trova le condizioni perfette per proliferare, le vi-

s'impegna a fondo, mentre gli altri grandi dell'editoria, Rizzoli e Treves, non pubblicano gialli. Sonzogno all'epoca è un "piccolo" editore che vive sul vecchio catalogo (quello dei veri Sonzogno, perché adesso c'è Matarelli) e soprattutto sul mercato popolare medio basso (oggi diremmo "da edicola"). È infatti in questo settore che si espande la pubblicità gialla, ma qui appunto, come ti dicevo, pregi e qualità latitano (in effetti non necessitano). Qui opera la stragrande maggioranza dei giallisti italiani. Perché i piccoli editori, compreso Sonzogno, non hanno denari per acquistare gli stranieri. Parlando poi di cifre, allora è bene controllare i dati d'epoca sulla produzione libraria. Quanto si può credere che vendessero le 20/30 editrici di una stagione, assolutamente effimere [...] quali Sadel, Martucci, Ausonia, Minerva e le altre 50 che vedono la luce negli anni '30? Il loro peso sul mercato equivale allo zero. A riprova di questa affermazione c'è un dato di fatto irrefutabile: ancora negli anni '80 a centinaia circolavano fascicoli e fascicoletti d'epoca intonsi, provenienti dai vecchi magazzini. Ritengo anche poco affidabile affermare - come fanno in molti studiosi del periodo - che l'editoria gialla fosse preponderante sul mercato di quegli anni. A livello medio alto, nonostante "I Libri Gialli", non c'è discorso, anche perché regime e ambiente culturale sono diffidenti e contrari. Nel mercato medio basso al giallo, che pure, lo sottolineo, è in ottima posizione, fanno concorrenza il fumetto, tutta l'editoria che ruota attorno al cinema e allo spettacolo, la narrativa avventurosa, quella sentimentale, la produzione a dispense, ecc. Il mondo intellettuale guarda al giallo con un sorriso di sufficienza o con evidente disprezzo. Qualcuno ci si diverte per un po'. Quante sono le recensioni sul giallo dal 1929 al 1941? Su decine e decine di quotidiani e periodici? Se si escludono le recensioni teatrali, sulla narrativa gialla non si arriva nemmeno a 50 *pezzulli*, quasi tutti contenenti però discorsi di carattere generale e negativo."

gende narrate in questi libri sono in palese contrasto con l'immagine del paese che il regime fa sforzi di ogni tipo per spacciare come un paradiso in terra. Un paese nel quale le cause sociali che creano i presupposti per la nascita dell'atto criminoso sono stati eliminate a monte, portando così a una naturale scomparsa della delinquenza comune. Ovvero un quadro in cui la presenza di efferati assassini inseguiti da poliziotti che cercano di braccarli col solo ausilio della logica deduttiva sarebbe una macchia inaccettabile. Rischiosa sembra poi la voluta confusione che nel romanzo poliziesco (sempre a detta dei censori in orbace) spesso si ha tra il Bene e il Male²¹⁰, con criminali che finiscono per essere apprezzati o addirittura amati dal lettore proprio per il fascino sinistro che la nequizie esercita sulle anime belle e culturalmente poco attrezzate a utilizzare doverosi filtri critici nel proprio approccio al consumo di questo tipo di letteratura, ma anche con pericolosi ribaltamenti di ruoli, autorità consolidate messe in forse e sovvertimento di valori morali. A tutto questo si aggiunge poi l'immagine negativa che nei romanzi polizieschi (anche italiani!²¹¹) viene spesso data dell'autorità di polizia, nella maggior parte dei quali è descritta come inefficiente, poco professionale e impreparata a dare la caccia ai criminali che si ritrova sulle strade delle proprie città, dove invece non manca mai il poliziotto privato (creatura essenzialmente e genuinamente figlia della cultura anglosassone e, proprio per questo, sospetta agli occhi dei censori) che riesce a venire a capo del caso aggiungendo alla constatazione dell'inefficienza degli organi di polizia ufficiale l'umiliazione della sconfitta sul campo. La conclusione cui questo quadro di diffusa diffidenza e sospetto porta

²¹⁰ Non mancano però le eccezioni e c'era anche chi, pur essendo un fervente fascista, non riteneva che il romanzo poliziesco fosse immorale perché nella lotta tra Bene e Male che viene messa in scena alla fine è l'innocente a trionfare, mentre il colpevole viene assicurato alla giustizia (si veda quanto scrive a questo proposito Antonio Bruers, vicecancelliere della Reale Accademia d'Italia dal 1929 al 1943, ordinatore della biblioteca e degli archivi del Vittoriale degli Italiani e amico fraterno di Gabriele D'Annunzio oltre che intimo del Duce stesso, ne *L'insegnamento dei romanzi polizieschi*, in "L'Italia che scrive", ottobre 1931).

²¹¹ Un lungo elenco di romanzi scritti da autori italiani nei quali si parla in maniera esplicita dell'inefficienza della polizia così come dell'inadeguatezza dell'intero sistema giudiziario nazionale per arrivare addirittura a prevedere dei criminali italiani (in barba ai precisi diktat che la censura aveva imposto) è fornito da Maurizio Pistelli nel suo *Un secolo in giallo* (cfr. Pistelli M., *op. cit.*, pp. 269-289).

è inevitabile: i romanzi polizieschi sono potenzialmente diseducativi e possono avere un'influenza nefasta soprattutto sulle generazioni più giovani, perché la loro deliberata confusione tra il Bene e il Male è in grado di portare le individualità più fragili a nutrire un nefasto desiderio di emulazione istillando nelle coscienze in formazione quell'oscura attrazione verso l'abisso dell'abiezione che poi conduce inevitabilmente all'atto criminoso.

Quando, nell'agosto del 1941²¹², il Ministero della Cultura popolare decide di intervenire con la mano pesante e impone restrizioni ancora più severe agli autori italiani di romanzi polizieschi già duramente colpiti nel 1937 dall'intervento repressivo della censura fascista, la cultura di stretta osservanza non può non salutare con entusiasmo partecipe un intervento destinato a proteggere soprattutto la gioventù:

"Il provvedimento è saggio e intelligente. Era ora di finirla con questo genere di bassa letteratura imperniata sull'apologia del delitto, sull'esaltazione del criminale intelligente [...] Il «giallo», questa moda letteraria importata dai paesi anglo-sassoni, esercitava - specie sulla gioventù - un'influenza negativa, favorendo, in maniera rilevante, la delinquenza minorile. Ben venga, dunque, la disposizione ministeriale"²¹³

7. Cronaca di una morte annunciata (ma non troppo)

Nei suoi primi anni di vita il regime fascista si dimostra particolarmente cauto nell'imporre veti e divieti alla cosiddetta letteratura popolare nel cui alveo è ormai opinione comune che si debba collocare anche il romanzo poliziesco, visto come una forma sviluppatasi in quella zona grigia ai confini tra l'avventuroso per bocche buone tipico del romanzo d'appendice e le atmosfere cupe del gotico di matrice anglosassone. Quando però la si-

²¹² Si veda più avanti nel corso di questo stesso paragrafo una trattazione diffusa dei provvedimenti repressivi che il regime adotta nei confronti del romanzo poliziesco scritto da autori italiani.

²¹³ È il commento della redazione della rivista "L'Assalto" (cfr. XXI, 43, 30 agosto 1941, p. 2) alla disposizione ministeriale che, "per ragioni di carattere morale", impone "che la pubblicazione dei libri gialli, sia sotto forma di periodici, sia di dispense, venga sottoposta alla previa autorizzazione [del Ministero della Cultura popolare]". Si veda anche, tra i tanti che esultano sulla carta stampata, per il provvedimento esemplare, Ravegnani G., *Agonia del «giallo»*, in "Il Corriere Padano", XVI, 1940, 18, pag. 3 ("tra i molti *de profundis*, mi pare sia il tempo d'intonare, magari a mezza voce e senza rimpianti, anche quello del romanzo giallo, gloria e onore dei popoli anglosassoni").

tuazione comincia a sfuggire di mano e la macchina del consenso cerca di tenere sotto controllo le forze centrifughe col ricorso alla sferza vessatoria della censura, sono ben pochi gli aspetti della cultura che non vengano presi di mira perché guardati con sospetto in quanto potenziali veicoli di sovversione. Il romanzo poliziesco - prima quello di importazione estera e poi quello nazionale nato quasi per caso e divenuto col tempo una variazione significativa sul tema degli originali cui faceva riferimento - non risulta un'eccezione a questo riguardo. Soprattutto perché, come già segnalato in precedenza, era da una parte un prodotto autonomisticamente figlio di culture che il regime totalitario aborrriva per la loro naturale propensione alla "mollezza democratica", mentre dall'altra trovava la sua ragione di esistere nella trasgressione all'ordine costituito e si alimentava per necessità di quella sfera della vita *vera* di tutti i giorni (ovvero la cronaca nera) di cui si cercava programmaticamente di negare l'esistenza stessa.

Ed è proprio per questa patente contraddizione tra l'insofferenza censoria del regime e l'ansia di libertà narrativa dimostrata fin da subito dai primi giallisti italiani e poi da quanti si affermano negli anni in cui i toni della polemica si accendono maggiormente e la ferocia repressiva aumenta fino al parossismo che i rapporti tra il regime fascista e il neonato romanzo poliziesco nostrano si presentano sin dai primi anni come improntati a una forma di ondivaga schizofrenia che li contraddistinguerà non solo fino alla chiusura (presunta e auspicata ma non realizzata fino in fondo) della collana più rappresentativa dell'intero settore, ma anche negli anni del conflitto. Quando cioè, come si vedrà di qui a poco, i gialli avrebbero dovuto scomparire del tutto dall'orizzonte editoriale italiano mentre invece continuano a insinuarsi in maniera subdola nelle pieghe dei cataloghi dei vari editori senza che la censura dia le viste di essere particolarmente infastidita da una simile presenza.

È bene però distinguere chiaramente come questo atteggiamento di schizofrenia censoria si manifesti in maniera diversa nell'arco del quindicennio scarso compreso tra la comparsa de "I Libri Gialli" e la morte ufficiale del genere nell'estate del 1943. Se infatti in un primo tempo la censura di re-

gime attacca il romanzo poliziesco in genere e ne cerca blandamente di contrastare la grande diffusione anche in Italia²¹⁴ con accuse di scarsa qualità letteraria e di prodotto non genuino perché importato da paesi moralmente spregevoli come le *demoplutocrazie giudaiche* di Francia, Inghilterra e Stati Uniti, quando a metà degli anni '30 le mutate condizioni politiche internazionali ma soprattutto l'affermarsi imperioso di una generazione di giallisti italiani capaci di creare una via nazionale a un prodotto da sempre appannaggio della cultura anglosassone, è proprio in quel momento che il regime capisce di dover intervenire prima che tale produzione letteraria riesca nell'impresa sovversiva di mostrare ai lettori la faccia vera di un paese spacciato già da anni per quel che non era. Ed è proprio allora che il problema del romanzo giallo diventa un problema "morale"²¹⁵ che va risolto in maniera drastica prima che il contagio si diffonda in maniera endemica e finisca col convincere i lettori di trovarsi di fronte a qualcosa di più di un semplice innesto "nazionale" in un genere di importazione di eccellenza come il poliziesco²¹⁶.

Per qualche anno il regime osserva con infastidito distacco ma anche con malcelata e insospettata curiosità il diffondersi di quello che ben pochi - all'epoca del lancio de "I Libri Gialli" - avrebbero potuto prevedere si sarebbe trasformato in un evento editoriale senza precedenti nel paese. Ma quando il gioco si fa duro e occorre evitare che un'emorragia anarchica e centrifuga sparga schegge impazzite in giro per le case degli italiani la-

²¹⁴ Cfr. per esempio l'acuta analisi che fa della diffusione del romanzo poliziesco il critico teatrale e fine traduttore dall'inglese Aldo Sorani in *Conan Doyle e la fortuna del romanzo poliziesco*, *op. cit.*, pp. 212-220, o quel che invece afferma a proposito della moda del poliziesco in Italia un cronista che ironizza sul fenomeno già nel 1932 insistendo sul fatto che i "libri gialli" abbiano rimpiazzato non tanto i romanzetti d'appendice quanto la letteratura "alta" (cfr. Palmieri F., *Spettacoli gialli*, in "Il resto del Carlino", 19 agosto, pag. 3: "Prima di tutto, i libri gialli hanno sostituito, nelle letture femminine, Antonio Fogazzaro e Guido Da Verona. [...] I libri gialli han fatto man bassa. E, adesso, alle donne non bisogna più dire *La passeggiata dannunziana*, o *La signora Felicita*; e non bisogna più fissar loro appuntamenti ai giardini. Il clima è mutato, lo stile è un altro. «Cara, ti aspetto a mezzanotte nel sobborgo dei ladri. Sarò mascherato. Mi riconoscerai dalle pistole che avrò ai fianchi. Fra una stretta e l'altra, ti declamerò alcune pagine del *Settebello* di Alessandro Varaldo»).

²¹⁵ Cfr. Radius E., *op. cit.*, pag. 3.

²¹⁶ Cfr. Bini B., *op. cit.* pag. 1001.

sciando che i giallisti locali affacciatisi da poco sul mercato (non solo i padri putativi quali Varaldo, D'Errico e soprattutto De Angelis ma anche i loro sbiaditi epigoni) contribuiscano a sporcare con storie di sordido realismo la facciata artatamente intonsa che il regime spaccia del quotidiano ordinario, è proprio allora che la censura interviene entrando a gamba tesa nella tenzone in corso e impone un primo pacchetto di misure restrittive che limitano fortemente la creatività di quanti scrivono romanzi gialli illudendosi di poterne usare gli schemi costitutivi per raccontare la società contemporanea.

La schizofrenia della censura è però resa ancora più grottesca e contraddittoria da un provvedimento che il regime impone dopo l'entrata in vigore delle misure economiche volte a favorire il *prodotto nazionale* per reagire alle sanzioni imposte dalla Società delle Nazioni al paese a metà novembre del 1935 a seguito dell'aggressione italiana ai danni del regno d'Etiopia avvenuta agli inizi di ottobre di quello stesso anno. Nell'ottica della politica autarchica avviata in conseguenza dell'applicazione di dette sanzioni, non c'è campo della produzione - materiale o intellettuale che sia - che venga risparmiato. E così anche l'editoria viene colpita con conseguenze ai limiti del delirante: siccome la presenza di autori stranieri era preponderante in quasi tutte le collane più popolari degli editori che avevano in quel periodo saputo interpretare al meglio i gusti del pubblico vedendosi premiati in termini di vendite, il Ministero della Cultura Popolare impone l'obbligo di inserire una quota minima (si tratta del 20%) di autori italiani all'interno di ogni collana che venga edita in territorio nazionale. Se per molti àmbiti le conseguenze non sono particolarmente rilevanti, per il romanzo poliziesco di casa nostra si tratta di una svolta epocale: dominato com'è stato dai titoli dei maggiori autori stranieri non solo dalla comparsa de "I Libri Gialli" ma anche sin dagli albori di fine '800 (autori stranieri cui però Mondadori può attingere a piene mani essendosi spesso accaparrato i diritti di alcuni dei più prolifici e spendibili del settore), questo segmento della letteratura popolare che dalle nostre parti ha appena iniziato a muovere i primi passi si vede costretto da un giorno all'altro a (re)inventare rapida-

mente se stesso per far fronte a un'urgenza di approvvigionamento dei cataloghi, improvvisamente impoveriti dalla riduzione imposta dal regime. Ciò che si verifica nel giro di pochi mesi è un'autentica rivoluzione²¹⁷ che non ha precedenti nell'intera storia della letteratura mondiale: il giallo italiano nasce a tavolino come un involontario esperimento di laboratorio²¹⁸ imposto dall'alto e non frutto di un lungo e laborioso cammino come avvenuto ad altre latitudini. Questo primo intervento censorio da parte del regime è responsabile quindi in toto della nascita di un genere letterario che forse in Italia si sarebbe sviluppato in ben altra maniera se la scure repressiva del fascismo non si fosse abbattuta per la prima volta sulla produzione giallistica di quegli anni.

Mondadori, come molti altri colleghi, è costretto a correre ai ripari: dovendo tamponare l'emorragia causata dalla perdita di un potenziale titolo di richiamo sui quattro che dà alle stampe, è costretto o a reclutare scrittori senza alcuna esperienza nel campo²¹⁹ rischiando che l'inesperienza porti

²¹⁷ Non tutti gli studiosi concordano però nell'attribuire all'imposizione del regime l'intera responsabilità della nascita del giallo in Italia. Secondo Gianni Canova, il ruolo di questa disposizione protezionistica sarebbe da essere ridotto al rango di "causa accelerante" in quanto avrebbe soltanto costretto i futuri giallisti italiani ad anticipare un incontro destinato comunque a verificarsi perché il pubblico e il mercato italiani dell'epoca erano naturalmente pronti a quel tipo di appuntamento in quanto vi era una congiunzione favorevole tra una domanda magari ancora confusa e non strutturata da parte del lettore e un'offerta al momento assente ma pronta a essere soddisfatta attraverso una sorta di formazione veloce di nuovi quadri produttivi dell'industria editoriale (cfr. Canova G., *op. cit.*, pp. 23-25, ma anche Rambelli L., *Acculturazione di un genere letterario: il detective, l'analista italiano*, in "Lingua e Stile", X, 1975, pp. 97-124).

²¹⁸ Cfr. Guagnini E., *L'«importazione» di un genere, il «giallo» negli anni Trenta e gli inizi degli anni Quaranta. Appunti e problemi*, in *Trivillaiteratur? Letteratura di massa e di consumo*, LINT, Trieste 1988; Sangiorgi M., *Il fascismo e il giallo italiano*, in *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*, Longo, Ravenna 2004, pp. 117-128; Brin I., *Usi e consumi (1920-1949)*, Sellerio, Palermo 1980, pp. 19-20.

²¹⁹ Vale la pena segnalare a questo proposito un'iniziativa che Mondadori lancia dalle colonne del rotocalco "Il Cerchio Verde" nel 1935 nella speranza che scrittori italiani si convertano al giallo e contribuiscano con le loro opere ad alimentare i titoli delle collane di casa, improvvisamente depauperate dalle imposizioni protezionistiche di cui si è detto in precedenza. Si tratta di un appello ("La letteratura gialla è nata fuori d'Italia ma noi vorremmo creare il "giallo" italiano. Cerchiamo scrittori "gialli". Mandateci novelle gialle. Ma elaborate, avvincenti, emozionanti: belle novelle. Affermate anche in questo campo il prodotto nazionale") un po' ingenuo a metà tra la retorica faziosa e l'ingenuità naif che però illustra in maniera esplicita la situazione in cui si vennero a trovare le case editrici impegnate nel business del romanzo poliziesco dopo l'intervento della censura del regime a favore del prodotto italiano (cfr. Bini B., *op. cit.*, pag. 1013; Pistelli L., *op. cit.*, pp.

a risultati imbarazzanti, oppure a spingere autori della propria scuderia (ma non necessariamente con precedenti nella narrativa) ad abbracciare un genere che all'epoca in Italia non vantava modelli particolarmente significativi cui fare riferimento²²⁰ ma che obbligava a navigare a vista col rischio di nel dilettantismo allo sbaraglio anche per alcuni degli scrittori di razza che accolgono l'invito del proprio editore²²¹.

È indubbio che l'applicazione della politica protezionistica del Fascismo favorisca - almeno indirettamente - la nascita di una via italiana al romanzo poliziesco con una sua marcata personalità e con caratteristiche che con gli anni diventeranno quasi canoniche anche se contraddistinte da forti divergenze interne a livello di contenuti e di approcci formali al genere. Ma è ugualmente vero che questo primo intervento repressivo condiziona in maniera pesante la produzione nazionale disinnescandone le potenzialità creative e creando pericolosi presupposti di rapporti futuri incentrati sull'imposizione dall'alto di rigide regole di natura politica e morale da applicare però a un contesto astratto quale quello della letteratura.

L'atteggiamento schizofrenico del regime non tarda però a mostrare tutte le proprie insanabili contraddizioni: a distanza di soli due anni dall'imposizione della quota fissa da destinare agli autori italiani in ogni collana pubblicata da ciascun editore, il neonato Ministero della Cultura Popolare²²² (MinCulPop) concentra la propria attenzione in maniera specifica sul giallo

105-106 e Padovani G. - Verdirame R. *Il poliziesco e il sensazionale: storia del "Cerchio Verde"*, op. cit., pp. 287-288)

²²⁰ Per dare un'idea di quanto limitata sia comunque la pattuglia degli autori italiani presenti nella sola collana de "I Libri Gialli", bastino i seguenti dati: tra i primi 129 titoli usciti tra settembre del 1929 e la fine del 1935, ci sono soltanto 13 italiani, 4 dei quali sono opera del "pioniere" Alessandro Varaldo, che è il primo a pubblicare un suo romanzo in questa collana.

²²¹ Si veda una trattazione molto dettagliata della questione in Canova G., *Il giallo italiano negli anni Trenta*, op. cit., pp. 25-47.

²²² Il nuovo ministero, che sostituiva il Ministero per la Stampa e la Propaganda, fu creato ufficialmente il 27 maggio 1937. Per l'azione in generale di questa nuova struttura pensata del regime fascista per arrivare a estendere sulla società italiana un controllo simultaneo a livello di cultura e propaganda, puntando all'unificazione dei due settori, si vedano Ferrara P. - Giannetto M. (a cura di), *Il Ministero della Cultura Popolare. Il Ministero delle poste e telegrafi*, Il Mulino, Bologna, 1992 e D'Angelo G., *Fascismo e media. Immagini, propaganda e cultura nell'Italia fra le due guerre*, in "Nuova Storia Contemporanea", 6/7, 2003, pp.155-166.

nazionale - guardato con sempre crescente sospetto non solo per gli argomenti scabrosi che ne possono essere il centro delle vicende narrate ma anche per il suo potenziale diseducativo a livello di messaggio veicolato -, e impone una serie di regole grottesche su cui sarebbe difficile non fare della facile ironia. Tanto per cominciare l'assassino deve inequivocabilmente essere un cittadino straniero (a conferma di come la società italiana, bonificata nel suo intimo da ogni elemento che possa scatenare il crimine, non può concepire malviventi italiani). Il che determina una conseguenza inevitabile cui dovrà sottostare, di lì a poco, anche Scerbanenco nel *Ciclo di Jelling*: se i delinquenti non possono essere nostri connazionali, a meno di pensare a cittadini stranieri attivi sul suolo patrio (espediente questo che non avrebbe comunque potuto risultare credibile né essere sfruttato più di un determinato numero di volte), ne consegue che le vicende poliziesche devono essere per forza ambientate all'estero e avere come protagonisti individui dai nomi immediatamente riconoscibili come non italiani. Il suicidio, che - come si è visto in precedenza nel presente capitolo - era uno dei crimini contro la persona che i giornali avevano ordine tassativo di passare sotto silenzio, non può essere associato ad alcun personaggio italiano per le stesse ragioni per cui sulla carta stampata vigeva il divieto di mostrare che qualche italiano non fosse sufficientemente felice di vivere nel sogno radioso della "nuova Italia" regalato a tutti dal Fascismo²²³.

²²³ Interessanti a questo proposito una serie di testimonianze rilasciate da Alberto Tedeschi ed Enrico Picensi in relazione agli *aggiustamenti* che i redattori di collane gialle erano di fatto obbligati a effettuare per modificare suicidi in incidenti, eliminare parti scabrose, insomma sostituirsi alla censura prima ancora che un'opera potesse impigliarsi nelle sue maglie molto strette. Gustosa la rievocazione fatta da Alberto Tedeschi nella già citata intervista rilasciata a "La Repubblica" nel 1979 (cfr. Tedeschi A., *Ma il vero colpevole sono io*, op. cit., pp. 16-17): "In un primo momento andò tutto liscio, trattandosi di libri senza nessuna pretesa, almeno apparente, di critica sociale, senza nessun aggancio politico. Alla fine, il bene vinceva sempre sul male, e per un po' questo parve bastare ai censori fascisti. Le limitazioni vennero dopo. Un giorno arrivò l'ordine di non parlare di suicidi. Evidentemente, il regime pensava che togliersi la vita fosse una debolezza indegna del saldo carattere littorio. E così, per amore del Giallo, quando capitava l'occasione mi mettevo al tavolino e trasformavo i suicidi in incidenti stradali, o in accidentali cadute dalla finestra. Poi, a un dato momento, diede nell'occhio che alcuni romanzi polizieschi, specialmente americani, presentavano criminali di origine italiana. Altro intervento censorio, e noi dovemmo ricorrere all'espediente di cambiare le nazionalità dei criminali, regalando-

A coronamento di queste tre regole d'oro che di fatto finiscono con l'essere una sorta di pietra tombale alla creatività dei giallisti di casa nostra, il MinCulPop esige che alla fine del romanzo il colpevole venga sempre assicurato alla Polizia. Questo per rammentare al lettore che il crimine non paga (evitando così di circonfondere la nequizie di quell'alone di fascino perverso che la critica del regime aveva sin da subito imputato al romanzo poliziesco di importazione come una delle sue più evidenti colpe genetiche), ma anche che le forze di polizia, rappresentanti funzionali del Bene, garantiscono il certo trionfo finale a suggello di un'azione efficace e tempestiva assicurando il reo alla giustizia²²⁴.

li, a seconda della convenienza, all'America Latina, alla Spagna, alla Francia. Il regime intervenne una terza volta, in nome della cultura nazionale, imponendo la pubblicazione di un Giallo italiano almeno ogni quattro o cinque stranieri. Questo si risolse in parte in un beneficio, perché ci permise di scoprire e incoraggiare giallisti di casa nostra. [...] La tela calò nel 1941, quando un gruppo di giovani della buona borghesia milanese tentò una rapina alquanto maldestra. Acciuffati, gli aspiranti rapinatori dichiararono di essere grandi lettori di Gialli. Anzi, di essersi ispirati a un Giallo per organizzare il colpo. A questo punto, Mussolini intervenne personalmente e, attraverso il MinCulPop, decretò la chiusura della collana. Fino al 1946 di Gialli, non si parlò più". (cfr. Sangiorgi M., *Il Fascismo e il giallo italiano*, op. cit., pp. 118-120 e Albonetti P., *Non c'è tutto nei romanzi*, op. cit., pp. 133-137).

²²⁴ L'atteggiamento dei giallisti italiani nei confronti delle forze dell'ordine e della loro efficienza è abbastanza ambiguo. Se si prescinde dagli autori che - come si vedrà proprio in questo paragrafo - decidono di allinearsi in maniera pedissequa alle disposizioni della censura e si affrettano a incensare l'operato della polizia e l'efficienza dell'intero ordine giudiziario, quanti non accettano questo tipo di asservimento piuttosto bieco e ricattatorio non perdono occasione di esprimersi in maniera critica in proposito. A cominciare dallo stesso Alessandro Varaldo che, già fin da quello che è da tutti considerato il vero precursore di tutta la stagione del giallo italiano (ovvero il celebrato *Il sette bello*, primo titolo italiano a comparire nella collana mondadoriana nel 1931), non risparmia frecciate al cianuro alla polizia e alla magistratura (cfr. *Il sette bello*, Mondadori, Milano 1931, pp. 17, 47-48, 128-129: "La polizia che fa dinanzi a un delitto? Fa la così detta retata dei pregiudicati. Ma se chi l'ha commesso non è un pregiudicato? O se il pregiudicato non fosse che la mano lontana"; "[...] la polizia e magistratura non cercano il colpevole, ma sono paghe quasi sempre se hanno sotto mano un colpevole [...] Un colpevole bisogna trovarlo, e, se non un colpevole, almeno un *inquisito*, per imbastire un processo e dimostrare che la polizia e la magistratura non se ne stavano con le mani in mano"). In anni più *pericolosi* perché ormai il giallo è sotto la lente d'ingrandimento della censura di regime, ci sono anche altri autori che si sbilanciano fino ad arrivare all'aperta irrisione delle forze inquirenti e della magistratura. Si vedano a questo proposito Pitta A., *La dama verde*, Mondadori, Milano 1936, Baracco A., *L'implacabile*, Mondadori, Milano 1936 (rispettivamente il n. 62 e il n. 66 de "I Gialli Economici Mondadori") e Somalvico G., *Il delitto invisibile*, Nerbini, Firenze 1942: pur trattandosi di romanzi molto diversi gli uni dagli altri, ad accomunarli è non solo la presenza - del tutto inconciliabile con le direttive imposte dal regime - di criminali di pura razza italica e il finale del tutto sorprendenti nei quali i "criminali" non vengono assicurati alla giustizia, ma soprattutto il fatto che i legali rappresentanti dell'ordine e della giustizia appaiano in più di un'occasione ottusi, impreparati dal punto di vista pro-

Ma tutto questo non è sufficiente. A guerra ormai iniziata - e con Scerbano che ha già pubblicato i primi due titoli del *Ciclo di Jelling* in altrettanti volumi del "Supergiallo" - quello stesso Ministero della Cultura Popolare che aveva imposto ai giallisti di casa nostra le poc'anzi menzionate grottesche regole cui attenersi nella confezione di qualsivoglia trama poliziesca²²⁵, nell'ottobre del 1941 emana una disposizione ancora più restrittiva

fessionali, proclivi a giungere a conclusioni fin troppo frettolose pur di chiudere un caso e addirittura incapaci di avere la meglio di fronte a figure di investigatori improvvisatisi tali cui devono ricorrere per sbrogliare la matassa. A questo proposito merita infine di essere segnalata la presenza di romanzi nei quali l'atteggiamento critico nei confronti delle forze di polizia arriva a un punto tale di critica corrosiva da presentare vicende nelle quali si finisce con lo scoprire che i responsabili dei crimini oggetto del caso in questione sono quegli stessi tutori dell'ordine preposti alle indagini (si vedano a tale proposito Spagnol T. *L'unghia del leone*, Mondadori, Milano 1934 [volume n. 101 della collezione de "I Libri Gialli"], Pitta A., *Enderton e il delitto impossibile*, Mondadori, Milano 1939 [volume n. 150 della collana "I Gialli Economici Mondadori"], Tegani U., *I brillanti maledetti*, Sonzogno, Milano 1939 e Lussi G., *L'ombrello verde*, Nerbini, Firenze 1942).

²²⁵ Se è vero che buona parte dei giallisti italiani di qualità reagisce con insofferenza all'imposizione delle norme della censura emanate nel 1941 e dirada la propria produzione cercando comunque di non assoggettarsi in toto a disposizioni che limiterebbero in maniera eccessiva i margini di manovra narrativa, è ugualmente vero che la schiera di quanti vi si adeguano in maniera pecoristica e pedissequa è sorprendentemente nutrita. Tra i molti casi di giallisti allineati che sfruttano gli schemi e le tematiche del romanzo poliziesco per fare da grancassa propagandistica all'ideologia di regime nelle sue più disgustose manifestazioni degenerative (il primato della razza italiana, l'efficienza degli organi di polizia, l'avversione denigratoria delle democrazie di stampo anglosassone e della Francia, l'antisemitismo più sbilanciato, il mito della virilità maschile e via dicendo) vale la pena citare quelli di Carlo Brighenti, Ferruccio Buratti e Romualdo Natoli. Giornalista sportivo in testate di indiscusso prestigio quali "La Gazzetta dello Sport" e "Il calcio Illustrato" e poi anche editore in proprio in due avventure imprenditoriali dall'alterno successo, il genovese Brighenti si cimenta anche con la narrativa riuscendo a coniugare la passione per lo sport con quello per la letteratura di finzione. Già nel primo romanzo di questo tipo dato alle stampe (cfr. Brighenti C., *Chi ha ucciso Sniderish?*, Editrice Popolare Milanese, Setto San Giovanni 1933) e dedicato all'indagine sulla misteriosa morte di un famoso portiere professionista crea la figura di un poliziotto fascista che non perde occasione di dimostrare la propria fede assoluta in Mussolini e nei valori positivi che la società fascista incarna mostrandosi come il campione della razza italiana di cui è un fiero rappresentante. È interessante rilevare come questo stesso romanzo venga da Brighenti ripubblicato sei anni dopo con nuovo titolo e sotto lo pseudonimo di Cabrenti (cfr. Cabrenti, *L'assassinio del campione*, Edizioni Attualità, Milano 1939), ma con due rilevanti modifiche formali e contenutistiche: se infatti il cognome del portiere triestino assassinato passa dall'originario Snidersich al più accettabile Snidersi in ossequio alla politica del regime in materia di "depurazione" della lingua da presenze di forestierismi, anche il finale viene sottoposto a un patetico maquillage in modo da essere più in linea con le potenzialità celebrative della macchina giudiziaria del regime: mentre nella prima edizione emergeva che ad assassinare il calciatore era stato un arbitro che alla fine sfugge alle grinfie della giustizia avvelenandosi con lo stesso veleno usato per commettere il delitto, in quella più "allineata" del 1939 lo stesso assassino viene assicurato alle patrie galere dove è condannato a trascorrere l'intera vita. Nel 1941 uno degli ultimi gialli economici che appaiono nella fortunata

e vincolante in virtù della quale "[...] per ragioni di carattere morale, la pubblicazione dei libri gialli, sia sotto forma di periodici, sia di dispense, [dev'essere] sottoposta alla preventiva autorizzazione [di detto Ministero della Cultura]. [Il quale] ha disposto inoltre che vengano ritirati dalla circolazione non pochi romanzi gialli già pubblicati e che giudica nocivi per la

collana Mondadori avviata a prossima chiusura è *La strega bianca* di Ferruccio Buratti (cfr. Buratti F., *La strega bianca*, Mondadori, Milano 1941): incentrato su un commercio illegale di cocaina sgominato in Francia, il romanzo permette all'autore di lanciarsi in uno sbilanciato confronto tra il clima permissivo e lassista che regna in Francia in materia di repressione nell'uso degli stupefacenti

"Non si può raggiungere un'efficace difesa igienica dell'individuo e della razza se non si cerca prima di correggere lo spirito dei singoli e della collettività. Quando si misconosce apertamente la santità della Religione e della Patria, quando si considera solo scopo della vita individuale il piacere e si affida allo stato il solo compito di servire gli interessi di tutti, è anche vano volersi poi opporre alle conseguenze che ne derivano logicamente. Occorrerebbe anche da noi [in Francia, dove il romanzo è ambientato, n.d.c.] uno Stato forte, che ponesse il bene della Patria al disopra di tutti e tutto, ed insegnasse che lo scopo della vita non è il piacere, ma il dovere e che non si è soddisfatti appieno, se non quando si ha coscienza di aver compiuto tale dovere" (cfr. pag. 51),

con il polso ferreo mostrato nello stesso dalla polizia italiana, il cui compito è però facilitato dall'indole del popolo littorio, non portato per costituzione a soggiacere a tali vizi ("Ma il popolo italiano non è portato a tali vizi. [...] Il popolo italiano è fondamentalmente sano", pag. 60). Il caso più esemplare di apologia di fascismo fatta attraverso le pagine di opere letterarie è però quello di Romualdo Natoli, scrittore professionista ben più accorto e smaliziato del giornalista Brighenti. Dopo aver iniziato la propria carriera come narratore per ragazzi, a partire dal 1937 Natoli salta sul carrozzone del giallo all'italiana pubblicando nel giro di pochi anni qualcosa come diciannove romanzi polizieschi, alcuni dei quali incarnano al meglio lo sfruttamento che viene fatto del genere per asservirlo a bieche iniziative di propaganda. Creando la figura di un poliziotto tedesco che è la quintessenza della perfezione della razza ariana e anche un compendio di ogni virtù investigativa che si possa immaginare riassunta in un unico individuo, Natoli sfrutta gli schemi del poliziesco (cfr. Natoli R., *Il misterioso signor Jadis*, Sonzogno, Milano 1938, *Idem*, *Sangue sul maglio*, Edizioni Economiche Ausonia, Milano 1940, *Idem*, *Il marchio di Giuda*, Nerbini, Firenze 1941, *Idem*, *Il mistero del poligono*, Nerbini, Firenze 1942, *Idem*, *I due testamenti*, Edizioni Alpe, Milano 1941, *Idem*, *Il sigillo di Allah*, Edizioni Alpe, Milano 1943) per allineare un'incredibile serie di stereotipi cari all'ideologia del regime e incarnati dal *modus operandi* e dalla visione che ha della vita di tutti i giorni il suo poliziotto Welf Schurke: si va dalla denigrazione delle società inglesi e americane (New York viene descritta come culla di ogni nequizie e Londra come in balia della peggior delinquenza comune) alla demonizzazione della Russia (che avrebbe aspirazioni a sovietizzare tutto il vecchio continente europeo) per arrivare fino a forme di razzismo antisemita portato alle estreme conseguenze (con una serie infinita di esempi che riassumono in maniera agghiacciante tutto l'armamentario che non solo la propaganda fascista ma financo quella nazista aveva messo in essere per sostenere le proprie politiche di insofferenza razziale). Per le figure di Natoli e di Brighenti, si vedano Rambelli L., *Storia del giallo italiano*, op. cit., pp. 234-260 e Sangiorgi M., *Il poliziotto fascista*, in "Delitti di carta", 2, 2004.

gioventù²²⁶". Di fatto il Ministero prevede che per ogni pubblicazione che possa rientrare all'interno dei confini molto vaghi della letteratura di carattere poliziesco sia necessaria una preventiva autorizzazione alla pubblicazione e che tutte quelle che non si rivelino essere conformi ai dettami dell'ideologia fascista vengano immediatamente ritirate dal commercio. Per Mondadori, così come anche per molti altri editori attivi a vario titolo nell'universo del romanzo poliziesco, è un colpo mortale dal quale è difficile riprendersi. "I Libri Gialli" devono così chiudere²²⁷, ma lo stesso destino tocca a moltissime altre collane i cui titoli - provenendo in massima parte dal mondo anglosassone - non avrebbero mai potuto ottenere la prevista approvazione preventiva alla pubblicazione portando così a una paralisi produttiva²²⁸.

Come spesso accadeva e nello spirito della tipica schizofrenia che contraddistingue l'azione della censura di regime anche negli anni più cupi della sua invadente presenza nella vita di tutti i giorni, le disposizioni pesantemente restrittive emanate nell'agosto del 1941 colpiscono a macchia di leopardo. Se da una parte non possono di certo risparmiare un colosso delle dimensioni di Mondadori (che, oltretutto, era nell'occhio del ciclone come "responsabile" primo della moda del poliziesco esploso in Italia proprio a seguito del successo toccato a "I Libri Gialli"), dall'altra sembrano non disturbare l'attività editoriale di talune case che, di fatto, continuano a far uscire in edicola i propri romanzi gialli inseriti in collane dai nomi che non lasciano alcun dubbio di sorta e che avrebbero dovuto richiamare l'attenzione del MinCulpPop. Soprattutto perché molti dei volumi che appaiono in tali collane tollerate dal regime sono di scrittori italiani. I casi sono davvero numerosissimi e diffusi in giro per tutto il paese. A Milano Son-

²²⁶ Cfr. "L'Assalto", XXI, 43, 30 agosto 1941, pag. 2.

²²⁷ L'ultimo de "I Libri Gialli" è il n. 266, *La casa inospitale* di Ezio D'Errico (titolo quanto mai profetico se lo si pensa metaforicamente connesso alla collana mondadoriana vista come "casa" ormai bruciata e quindi inaffidabile per un giallista che avesse voluto parcheggiarvi il proprio parto letterario).

²²⁸ Nell'arco di pochi mesi di 23 collane e periodici dedicati in maniera specifica al genere poliziesco ne sopravvivono solo 9 (cfr. Pirani R., *Scerbanenco e la fine del giallo Mondadori (1941)*, in Scerbanenco G., *Nessuno è colpevole*, Sellerio, Palermo 2009, pag. 241).

zogno continua a far uscire titoli inseriti nella sua collana “I Romanzi Gialli e dell’Enigma²²⁹” e ne occulta sagacemente altri in serie dai titoli meno sospetti tipo la “Romantica Mondiale Sonzogno²³⁰”. Molto attiva - e apparentemente indisturbata non ostante i provvedimenti appena presi dalla censura - è la ugualmente milanese Alpe (in seguito conosciuta col nome Edizioni Economiche Italiane): dopo aver lanciato le serie de “I Nuovi Gialli²³¹” (tra 1940 e 1941) e “Il Doppio Romanzo²³²” (tra 1941 e 1942), tra il 1942 e il 1943 manda in edicola altre due collane di polizieschi, “I Migliori²³³” e “I Romanzi dell’Asso di Picche²³⁴”. Una collana viene concessa anche all’Editrice Milanese che, tra 1942 e 1943, pubblica 4 titoli in una col-

²²⁹ Si tratta di otto romanzi – tutti significativamente scritti da autori italiani - pubblicati tra il 1941 e il 1943, gli ultimi due dei quali sono di Augusto De Angelis (cfr. De Angelis A., *L'impronta del gatto*, Sonzogno, Milano 1943 [di fatto è la versione in volume di un romanzo apparso a puntate su “La Tribuna Illustrata” nel 1940], e *Curti Bò e la piccola tigre bionda*, Sonzogno, Milano 1943). Che in realtà fu ultimo libro pubblicato da De Angelis prima di essere arrestato l’8 settembre 1943 con l’accusa di antifascismo a seguito degli articoli pubblicati sulla “Gazzetta del Popolo” tra il 25 luglio e quello stesso, fatale 8 settembre. Detenuto nel carcere di Como per otto mesi, una volta scarcerato tornò a Bellagio, dove si era stabilito. Il 18 luglio del 1944, a seguito di una banale discussione scoppiata con un repubblicano della zona e presto degenerata in un pestaggio selvaggio, lo scrittore morì pochi giorni dopo per le conseguenze dell’assurda aggressione.

²³⁰ Anche qui vale la pena segnalare due titoli di De Angelis opportunamente nascosti tra i titoli della collana (sono i numeri 221 e 225) che avrebbe dovuto essere specializzata in testi spiccatamente romantici e rosa. Si tratta de *Le sette picche doppiate*, uscito nel 1940, e soprattutto de *La gondola della morte*, riedizione del 1942 dello stesso romanzo edito da Ariete nella sua “Collezione Poliziesca” nel 1938.

²³¹ Si tratta di 19 titoli, due dei quali di autori italiani (uno è Romualdo Natoli che, come tredicesimo volume della collana, pubblica il famigerato *I due testimoni*).

²³² Escono solo tre numeri per un totale di sei romanzi. Nel terzo volume doppio il primo titolo è dell’allineato Icilio Bianchi (cfr. Bianchi I., *Ombre nella notte*, Edizioni Alpe, Milano 1941, romanzo nel quale c’è il solito detective italiano amatoriale che, trovandosi in Belgio per lavoro, aiuta un inetto commissario locale a risolvere il caso di un brutale assassinio, non perdendo mai occasione di mostrare la superiorità della razza italica sulle altre ma, soprattutto, l’inferiorità di quella ebrea). Per un profilo di Icilio Bianchi e della sua produzione, si veda PISTELLI N., *op. cit.*, pp. 256-257.

²³³ Si tratta di 14 volumi, l’ultimo dei quali di un autore italiano.

²³⁴ Quest’ultima collana è particolarmente significativa perché, pur uscendo in edicola in tempi di grande difficoltà per il poliziesco (soprattutto quello di casa nostra), presenta 6 titoli di romanzieri italiani all’interno dei 14 che riesce a dare alle stampe tra il 1942 e il 1943. Da notare che la collana si apre e si chiude con due opere di Romualdo Natoli (Cfr. Natoli R., *L’inafferrabile Holiday*, Edizioni Alpe, Milano 1942, e *Il sigillo di Allah*, Edizioni Alpe, Milano 1943). Il numero 11 della collana è invece una riedizione de *L’albergo delle tre rose* di De Angelis, già pubblicato nel 1938 come n. 148 de “I Libri Gialli”. Da rilevare un altro elemento curioso che caratterizza questa collana (e che denuncia le difficoltà che forse incontrò per sopravvivere: dal numero 1 al numero 4 i titoli appaiono come editi dalle Edizioni Alpe, mentre dal 5 al 14 escono sotto l’etichetta delle Edizioni Economiche Italiane).

lana chiamata “I Gialli Elios²³⁵”. La stessa situazione si verifica nel centro Italia. A Firenze Nerbini ha infatti relativa libertà di manovra. Tra il 1941 e il 1943 stampa una seconda serie de “I Romanzi del Disco Giallo²³⁶”, mentre le Edizioni Tascabile pubblicano quattro titoli in una collana chiamata “I Gialli Astra²³⁷”. A Roma la casa editrice di ispirazione cattolica Pia Società S. Paolo pubblica alcuni romanzi polizieschi mascherandoli all’interno della collana generalista chiamata “Tolle et Lege” che ha in catalogo volumi di varia natura²³⁸.

Quanto a Mondadori va detto che, pur se colpito al cuore nelle sue collane più popolari presso il pubblico ma anche redditizie dal punto di vista delle vendite, non smette del tutto di pubblicare gialli. In un primo tempo la squadra che ha dato vita a “I Libri Gialli” cerca – anche se con risultati pra-

²³⁵ Dei quattro volumi editi tre sono italiani. L’ultimo è *Allucinazione* di De Angelis (cfr. De Angelis A., *Allucinazione*, Editrice Milanese, Milano 1943).

²³⁶ La prima serie, molto simile ai gialli Mondadori per la veste editoriale con cui erano presentati, appare tra il 1940 e il 1941 e consta di 26 titoli (14 dei quali sono di autori italiani, tra cui gli allineati Natoli e Baggioli, ma anche un nome vagamente di fronda quale quello di Guglielmo Somalvico). La seconda viene invece stampata tra il 1942 e il 1943 e presenta 27 titoli (contraddistinti da numerazione romana per distinguerli da quelli della prima serie), ben 18 dei quali sono sorprendentemente opera di giallisti italiani, con uno – al numero XVI della collana – rappresentato da *Il delitto invisibile* di Guglielmo Somalvico cui si è già fatto riferimento in precedenza nel presente capitolo. Anche a proposito di questa serie, e a parziale conferma del clima di incertezza e di forzata improvvisazione nel quale le case editrici erano costrette a lavorare per eludere i controlli della censura a scapito della qualità del prodotto finito, c’è da segnalare un fatto curioso occorso in occasione dell’uscita del XIX: anche se il volume precedente (*Il fabbricante di meraviglie* di Vasco Mariotti) era contraddistinto dalla corretta numerazione come XVIII della serie, il successivo (*Il ragno nero* di Enzo Gemignani) appare invece con la medesima numerazione, ingenerando così un effetto a cascata che condiziona l’intera collana, i cui titoli risultano così essere 26 pur essendo di fatto 27.

²³⁷ Tre dei quattro romanzi – la cui veste grafica è molto simile a quella de “I Gialli Elios” - che escono nel corso del difficile anno 1943 sono di autori italiani. La collana ha una vicenda editoriale curiosa: curata dallo stesso direttore editoriale che a Milano lancia “I Gialli Elios”, la serie fiorentina passa infatti nel 1945 alla Editrice Milanese (che, come visto, pubblicava appunto “I Gialli Elios”) per poi terminare la propria parabola produttiva per i tipi delle Edizioni Astra di Milano.

²³⁸ Il fatto che questa casa editrice possa celare dei polizieschi - oltretutto italiani - all’interno della sua collana di punta può però essere giustificata da un dato di contorno di una certa importanza: uno degli autori che nel corso del 1943 viene ospitato con due romanzi è Edilio Napoli, giallista allineato che crea la figura dell’ennesimo poliziotto di convinta fede fascista, il commissario Miltone, al quale affida il compito di tenere alto l’onore della polizia italiana mentre è impegnato in indagini in terra di Francia, mettendogli in bocca frequenti tirate apologetiche sull’Italia e sulla condizione paradisiaca di quanti hanno la fortuna di viverci (cfr. Natoli E., *Quattro quadri*, Pia Società S. Paolo, Roma 1943 [anche se il romanzo è la riedizione di *Sangue sulle rotaie*, Nerbini, Firenze 1938], e *Il commissario Miltone*, Pia Società S. Paolo, Roma 1943).

ticamente nulli - di trovare dei metodi²³⁹ per aggirare le disposizioni pesantemente restrittive che hanno costretto alla chiusura delle due principali collane poliziesche della casa. In seguito, visto lo scarso successo di questi movimenti di aggiramento strategico, anche il colosso milanese si adegua ai colleghi nascondendo tra le pieghe di collane non sospette²⁴⁰ titoli dichiaratamente polizieschi che, proprio perché editi all'interno di serie apparentemente innocue, non danno nell'occhio e possono arrivare in libreria e in edicola relativamente indisturbati.

Ma nuove nuvole sempre più minacciose si addensano sui cieli del poliziesco italiano. Il 1 giugno 1943, a seguito di un fatto di cronaca che aveva destato grande scalpore nell'opinione pubblica per la sua assoluta gratuità²⁴¹, dopo alcune avvisaglie²⁴² che avevano già fatto temere il peggio, viene emanata una nuova e ancor più restrittiva ordinanza del Ministero

²³⁹ Lo si evince da uno scambio di missive tra Luigi Rusca ed Enrico Piveni, nel quale quest'ultimo propone al primo di coinvolgere la sorella del potente Ministro della Cultura Popolare Pavolini in un lavoro di traduzione dall'inglese del romanzo *In alto mare* di Daly King (cfr. Albonetti P., *Non c'è tutto nei romanzi*, op. cit., pag. 558).

²⁴⁰ Il caso più eclatante è quello de "I Romanzi della Palma": a partire dal numero 156 della collana che esce nel 1942 (e, guarda caso, che è proprio lo scerbanenchiano *L'antro dei filosofi*), dei trenta numeri residui che usciranno ancora fino all'estate del 1943 ben 15 sono polizieschi, 7 dei quali sono dei migliori e più noti giallisti italiani (con Marco Somma, Adriano Baracco, Augusto De Angelis, Ezio D'Errico e Giorgio Scerbanenco con addirittura due titoli nel corso dello stesso 1942).

²⁴¹ Anche se non è dato affermare con assoluta certezza che tra le due vicende vi sia effettivamente un collegamento diretto di causa ed effetto, è ormai consolidato che a far intervenire il Ministero della Cultura Popolare con un'ordinanza che si presume fosse stata dettata da Mussolini in persona e che venne poi ribadita con un analogo documento il successivo 16 ottobre dello stesso anno (cfr. Rambelli L., *Storia del giallo italiano*, op. cit., pag. 117 e Scaringi C., *Riscrivono la cronaca con l'inchiostro giallo*, lin "Radiocorriere TV", 5-11 dicembre 1976) sia stato un fatto di cronaca occorso a Milano. Degli studenti di buona famiglia, dopo essere penetrati in una villa per compiere una rapina, tramortiscono la cameriera e poi riescono a portarsi via un po' di gioielli arraffati qua e là. Essendo dei dilettanti allo sbaraglio assoluto, agiscono senza alcuna precauzione e si fanno arrestare poco dopo aver commesso la rapina (che, all'epoca è un tipo di reato alquanto inconsueto e che, proprio per questo, fa ancora più scalpore nell'opinione pubblica). Ma ciò che sconcerta è un altro dettaglio, direttamente collegabile all'argomento di cui si sta ampiamente trattando: interrogati dagli agenti che indagano sul fatto, i colpevoli ammettono candidamente di aver agito per pura noia e sulla scorta delle letture di romanzi polizieschi fatte.

²⁴² In una nota del 15 febbraio 1943, l'allora Direttore Generale del MinCulPop Federico Mezzasomma parla della necessità di una "revisione preventiva degli «albi», invasi dagli argomenti a sfondo giallo", nonché "della produzione abborracciata, malsana, fradicia di anglofilia, di americanofilia, di germanofobia, quando non riportata di peso dalle pubblicazioni di nazioni nemiche" auspicando al contempo un intervento risanatore di bonifica culturale (cfr. Cannistraro Ph. V., op. cit., pp. 434-441).

della Cultura Popolare in virtù della quale si arriva al sequestro di "tutti i romanzi gialli in qualunque tempo stampati ovunque esistenti in vendita". Ma nemmeno questa ordinanza riesce a cancellare del tutto la presenza dei gialli dalle edicole e dalle librerie italiane del Nord Italia²⁴³. Anche nel biennio tragico 1944-45 si registra infatti l'attività di alcune piccole case editrici che riescono a pubblicare ancora qualche giallo anche se con mille difficoltà. Si vedano a questo proposito le milanesi S.A.D.E.L. (che dal 1 gennaio 1944 licenzia il primo numero della collana "I Romanzi del Cerchio Nero"), la già citata Alpe (che riesce a infilare alcuni gialli tra i titoli della sua collana "I Romanzi dell'avventura") o le Edizioni Stellissima (che presentano dei romanzi polizieschi italiani in una collana chiamata curiosamente "La Collana Verde").

²⁴³ La distinzione appare necessaria, soprattutto se si considera che Roma viene liberata dalle truppe alleate nel giugno del 1944. A riprova di quanto elevata fosse ormai la domanda di letteratura poliziesca da parte del pubblico che in quegli ultimi 4 anni ne aveva visto ridurre in maniera drastica la diffusione sul mercato, si può citare l'immediato fiorire nella capitale di iniziative editoriali volte a promuovere, anche se a vario titolo e con differenti risultati in termini di qualità, iniziative legate più o meno direttamente all'editoria gialla. Addirittura ancora prima della liberazione lo Studio Editoriale Italiano pubblica una rivista - "I grandi Racconti dell'Indagine" - che, su imitazione degli spiriti e delle forme de "Il Cerchio Verde" mondadoriano, propone racconti polizieschi di autori sia stranieri che italiani. Verso la fine del 1944 questa stessa casa editrice vara una collana di romanzi polizieschi denominata "Novelle poliziesche" nella quale viene pubblicato un giallo del tutto insolito scritto dall'ex stella della Roma calcio Fulvio "Fuffo" Bernardini, poi allenatore di successo della Fiorentina, del Bologna e della Nazionale (cfr. Bernardini F. *Il campione scomparso*, Studio Editoriale Italiano, Roma 1944). Sempre a Roma, nel corso di quello stesso turbolento 1944, vedono la luce due collane di romanzi polizieschi destinate ad avere breve vita ma, soprattutto la seconda, ad ospitare titoli di giallisti di un certo peso attivi nel corso del decennio d'oro 1930-1940. Si tratta de "I Romanzi di Avventure e di Mistero" del Consorzio Editoriale Romano e de "I Romanzi del Coprifuoco" dell'editoriale Romana (collana che vede uscire 21 titoli, tutti di autori italiani tra i quali ben sette sono di Alfredo Pitta mentre il numero doppio che chiude la serie - *Il signor ladro - Il libro nero* - è particolarmente significativo perché rappresenta l'ultima opera gialla di Alessandro Varaldo).

Capitolo 6: Piacere, Arthur Jelling, Polizia criminale di Boston

1. L'insostenibile pesantezza dei (troppi) padri nobili

"Io ho voluto fare un romanzo poliziesco *italiano*. Impresa ardua. Da noi manca tutto, nella vita reale, per poter congegnare un romanzo poliziesco del tipo americano o inglese. Mancano i *detectives*, mancano i *police-mans*, mancano i *gangsters*, mancano persino, poveri noi!, gli ereditieri fragili e vecchi potenti di denaro e di intrighi disposti a farsi uccidere. Non mancano, purtroppo, i delitti. Non mancano le tragedie. [...] L'essenziale, inoltre, per me è creare un clima. Far *vivere* al lettore il dramma. E questo lo si può ottenere anche facendo svolgere la vicenda in Italia, con creature italiane. Quanti delitti misteriosi - dei quali non si è mai conosciuto l'autore o gli autori - non sono accaduti anche da noi? [...] Questo è certo, ad ogni modo. Che, se il romanzo deve nascere anche da noi, ha da essere romanzo italiano, caratteristicamente nostro, luminosamente nostro. Metterci proprio noi a scrivere storie poliziesche, con personaggi americani e inglesi, che sis volgono sul suolo straniero, non potrà mai costituire esercitazione artistica, non che arte. Raffazzonatura, se mai. Pedissequa imitazione. Tanto vero che quando a scrivere romanzi polizieschi s'è messo uno scrittore di razza, come Alessandro Varaldo, ha dato anima a personaggi italiani, su suolo italiano. Ma può un romanzo così fatto, scritto e concepito da italiani, con tutti ingredienti nostrani, dare il brivido e togliere il sonno? Certamente, sì. Le storie nostre possono essere tanto misteriose, allucinanti, condotte sul fil di rasoio dello spavento - quanto ogni altra storia forestiera. Anzi più profondamente emotive per noi, secondo me, quanto più vicine al lettore nostro, quanto più umane della sua medesima umanità. E anche i romanzi polizieschi italiani - quando abbiano scoperta la loro cifra - potranno ottenere d'esser letti tutti d'un fiato²⁴⁴".

Queste energiche parole sono state scritte dal più autorevole dei giallisti italiani del ventennio fascista a proposito della necessità di fondare un romanzo poliziesco interamente *autoctono* e capace di competere con i modelli esteri (degni di essere sfruttati come fonte di ispirazione ma non per partorire grotteschi scimmiettamenti). Il motivo per cui si è voluto aprire il capitolo dedicato all'analisi del ciclo giallo che Giorgio Scerbanenco pubblica tra il 1940 e il 1943 con la citazione di questo celebre passo è legato alla grande occasione che Scerbanenco ha nel momento in cui si accinge a creare il proprio investigatore e gli cuce intorno le sei vicende di cui è

²⁴⁴ Questo passo è tratto da una conferenza che Augusto De Angelis scrisse e pronunciò molto probabilmente nella seconda parte degli anni '30 (non è possibile determinare con esattezza quando) e di cui si ebbe notizia soltanto nel 1980, allorquando Oreste Del Buono la pubblicò (Cfr. De Angelis A., *Conferenza sul giallo (in tempi neri)*, in "Lettura", marzo 1980, pp. 41-43). Un versione ridotta e in parte rimaneggiata venne proposta da De Angelis come prefazione del suo poliziesco *Le sette picche doppiate* (cfr. De Angelis A., *Il romanzo «giallo». Confessioni e meditazioni*, in *Idem, Le sette picche doppiate*, Sonzogno, Milano 1940, pp. 4-20).

protagonista. Ovvero di seguire le orme di predecessori del calibro di De Angelis (che a sua volta cita il padre fondatore Varaldo), lasciandosi trasportare da un'impetuosa corrente letteraria che nell'arco dei precedenti nove anni - anche grazie a una serie di circostanze del tutto casuali e contingenti - aveva avuto il coraggio e la forza di imporre un modello verace e credibile di giallo nazionale, capace di non piegarsi ai feroci attacchi da parte della critica "alta" e tendenzialmente prevenuta nei confronti di un prodotto considerato aprioristicamente di basso livello artistico e snobbato senza che ne venisse mai affrontata un'analisi rigorosa e contestualizzata. L'occasione è davvero unica. Anche e soprattutto perché Scerbanenco esordisce quando i suoi illustri predecessori gli hanno già aperto la strada combattendo feroci battaglie letterarie (ma non solo) per imporsi in un mercato reso quanto mai ostico dalla presenza di avversari a volte troppo forti e affermati per essere affrontati ad armi pari, ma anche caratterizzato dalla presenza asfissiante di una censura che, come abbiamo visto, aveva fin troppi buoni motivi per non vedere di buon occhio l'affermarsi di un giallo nazionale.

Prima di anticipare se e come Scerbanenco abbia sfruttato questa opportunità che il caso gli stava regalando nel momento in cui si accingeva a iniziare quello che sarebbe diventato un vero e proprio *ciclo* di romanzi incentrati sulla stessa figura di indagatore del crimine, è bene verificare rapidamente quali fossero i modelli di questo genere di personaggi creati dai predecessori come strumenti di contendenza letteraria per vincere le menzionate battaglie a favore del romanzo giallo italiano e poi ben presto diventati presso il pubblico dell'epoca dei veri e propri beniamini difficili da pensionare o addirittura da far sparire dalle pagine dei propri romanzi polizieschi²⁴⁵.

Lo spettro dei modelli disponibili era davvero molto ampio. Da quanto Mondadori nel 1931 aveva deciso di inserire *Il sette bello* di Alessandro

²⁴⁵ Tanto Tito Spagnol quanto Enzo D'Errico a un certo punto della loro parabola produttiva cercano di pensionare i loro detective (ovvero il giornalista Alfred Gusman per Spagnol e il commissario Richard per D'Errico). Il calo di vendite che corrisponde a questa mossa incauta li spinge a fare dietro front e a richiamare in servizio i due personaggi.

Varaldo²⁴⁶ come primo titolo italiano nella già prestigiosa e affermata colana poliziesca de "I Libri Gialli" fino ad allora monopolizzata da autori stranieri di grande richiamo, il pubblico aveva potuto imbattersi anche nel primo poliziotto veramente *italiano* attivo in una realtà evidentemente riconoscibile come *italiana*. Si tratta di Ascanio Bonichi, pacioso commissario in servizio presso la Questura di Roma e protagonista dei primi cinque romanzi pubblicati da Varaldo nel breve lasso di tempo compreso tra il 1931 e il 1935²⁴⁷. Fin dal suo esordio ne *Il sette bello*, Bonichi - che tanto l'autore quanto alcuni personaggi dei romanzi chiamano bonariamente Sor Ascanio per accentuare la marcata differenza con tanti altri colleghi spesso inavvicinabili e troppo sofisticati per intrattenere rapporti con la gente comune -, mostra di possedere tutte le qualità tipiche che saranno il bagaglio culturale e professionale caratteristico di buona parte degli *sbirri* istituzionali creati dai futuri discepoli e successori di Varaldo. Ovvero l'essere innanzitutto incardinato in una struttura investigativa ufficiale e statale, il che non è un dettaglio da poco soprattutto se si pensa al tipo di poliziotto ordinario con cui la gente comune era abituata a che fare nella realtà di tutti i giorni dopo quasi un decennio di vita all'insegna del controllo asfissiante da parte di un regime fondato sulla repressione politica e sul mito dello sradicamento della criminalità dalle strade del paese. Se si prescinde dagli elementi psicofisici e dall'attitudine mostrata nel corso delle indagini (aspetti comunque determinanti non solo ai fini del dettaglio analitico nella caratterizzazione ma anche come potenziali catalizzatori di popolarità presso il lettore²⁴⁸), ciò che forse appare più rilevante ai fini del nostro di-

²⁴⁶ Sulla parabola di Alessandro Varaldo giallista si vedano gli ampi ritratti a lui dedicati in Rambelli L., *Storia del «giallo» italiano*, op. cit. pp. 31-46 e in Pistelli M., op. cit., pp. 166-181, ma anche De Nicola F., *Varaldo, il giallo e i manoscritti d'archivio*, ne *Il giallo degli anni Trenta*, op. cit., pp. 163-175.

²⁴⁷ Si tratta, nell'ordine di: *Il sette bello* (1931, n. 21 de "I Libri Gialli"), *Le scarpette rosse* (1931, n. 28), *La gatta persiana* (1933, n. 58), *La scomparsa di Rigel* (1933, n. 81) e *Circolo chiuso* (1935, n- 108).

²⁴⁸ Scapolo, privo di qualsivoglia legame familiare e dedito in maniera momomaniaca al lavoro (campo nel quale è apprezzato da tutti i colleghi che gli tributano ammirazione e affetto), Ascanio Bonichi - "nato poliziotto nel più nobile senso della parola" (cfr. Varaldo A., *Le scarpette rosse*, Mondadori, Milano 1931, pag. 57) - è un uomo attento, bonario, rassicurante, anche vagamente paternalista nei suoi rapporti col prossimo, privo di alcun

scorso è la novità che Bonichi rappresenta proprio a livello di tipologia di professionista del processo investigativo. Soprattutto se lo si paragona ai modelli cui il pubblico era abituato e che erano da anni "figure" quasi archetipiche del come si poteva e si doveva indagare per risolvere un caso. Deciso a fare da apripista a quella che poi sarebbe diventata una vera autostrada percorsa negli anni a venire da decine di autori di maggiore o minore vaglio (un ruolo che Mondadori stesso gli aveva palesemente attribuito²⁴⁹ spingendolo di fatto a scrivere un romanzo poliziesco da inserire nella sua fortunata collana gialla proprio perché era già un autore affermato che avrebbe potuto produrre della letteratura di qualità anche muovendosi in territori a lui del tutto ignoti come quelli del poliziesco), Varaldo sfrutta sin da subito il suo personaggio di poliziotto per bene per prendere le distanze dal tradizionale romanzo di *detection* di provenienza anglosassone: Bonichi non condivide coi colleghi d'oltre Manica e d'oltreoceano alcuna delle doti vagamente superomistiche che avevano fatto di molti di essi degli autentici primatisti dell'eccellenza antropologica: non è dotato di intelligenza particolarmente spiccata, non è mai illuminato da improvvisi lampi di genio che gli permettano di fare luce sui punti più oscuri di un'indagine, non è

tratto di genialità assortita né intellettualmente al di sopra della media ma del tutto consapevole di essere un uomo comune. Proprio per questa consapevolezza dei propri umilissimi limiti intellettivi, Bonichi attribuisce un ruolo determinante al caso e all'incidenza delle diverse forme dell'imponderabile che può essere decisivo anche nella soluzione di un'indagine (cfr., per esempio, tra i molti punti in cui il concetto viene ribadito in maniera più che chiara, Varaldo A. *Il circolo chiuso*, Mondadori, Milano 1935, pag. 66, Idem, *Il segreto della statua*, Mondadori, Milano, 1936, pag. 88, Idem, *Il tesoro dei Borboni*, Mondadori, Milano 1938, pag. 119).

²⁴⁹ Non è chiaro se sia stato Varaldo ad autoproporsi a Mondadori oppure se sia stato l'editore a puntare su di lui perché era un intellettuale in possesso di una solida cultura ed era già noto presso il pubblico per opere di altro tipo pubblicate prima del 1931 negli ambiti della poesia, della narrativa e della drammaturgia. Stando a quanto Varaldo stesso racconta nella bizzarra e un po' sbruffona *Lettera-Presentazione* con cui si apre il suo romanzo d'esordio nel campo del giallo (cfr. Varaldo A., *Il sette bello*, op. cit., pp. 7-8), l'iniziativa sarebbe partita proprio da lui che avrebbe avuto l'idea di scrivere un romanzo poliziesco quando un giorno si trovava nello studio di Mondadori per parlare di altre faccende: avendo visto sulla scrivania del "capo" alcune copie di romanzi della collana de "I Libri Gialli", in quel preciso istante avrebbe improvvisato un bluff sostenendo di avere già pronto un romanzo giallo di cui avrebbe raccontato tutta la prima parte a un curiosissimo Mondadori.

sorretto da una profonda cultura di alcun tipo²⁵⁰ che gli consenta di applicare un approccio modernamente scientifico alle investigazioni in corso, né si può dire che possa contare su anche solo uno dei tanti amatissimi vezzi comportamentali che accompagnano i colleghi nel tempo libero. Contrariamente a loro, Bonichi è un uomo senza qualità, la cui *mediocritas* - intesa nel senso etimologico del termine e vista come capacità di leggere la realtà confusa e contorta che lo circonda - lo pone allo stesso livello del lettore, senza mai attribuirgli alcun privilegio di sorta sia a livello di capacità deduttive che di propensione all'analisi. L'assenza di un metodo scientifico cui affidarsi nel condurre un'indagine è confermata anche dal fatto che in molti romanzi di Varaldo (a loro volta lontanissimi dai modelli anglosassoni sia per la tendenza che mostrano a privilegiare le tonalità della commedia bozzettistica a scapito del plot strettamente poliziesco, sia per il prevalere di componenti che nessun autore di polizieschi delle scuole inglesi e americana avrebbe mai ammesso come parte costitutiva di un romanzo²⁵¹) il suo antieroe riesce a completare con successo un'indagine su una vicenda più o meno misteriosa solo ed esclusivamente grazie all'intervento del caso visto come cieca concomitanza di eventi in cui la componente umana non ha praticamente parte in causa.

Il personaggio di Bonichi, primo eroe autarchico di un paese che non aveva alle spalle una tradizione consolidata in un campo da tempo appan-

²⁵⁰ Convinto che né il metodo scientifico né l'approccio psicologico possano fornire un particolare aiuto all'investigatore per portare a termine un'indagine (per la quale ciò che conta è soprattutto l'intuizione sostenuta dall'intervento del caso), per Bonichi la cultura non è molto importante, anche se non nasconde la propria passione per la lettura dei romanzi di Conan Doyle (cfr. Varaldo A., *Il segreto della statua*, op. cit. pp. 10-11 e 108).

²⁵¹ Sin dal suo primo romanzo Varaldo sembra non dare troppo peso ad alcune delle regole d'oro del poliziesco d'autore così com'erano state canonizzate da alcuni dei sacerdoti del genere in Inghilterra e negli Stati Uniti. Tanto per cominciare ne *Il sette bello* non viene commesso un delitto, conditio sine qua non perché un romanzo poliziesco che si rispetti possa iniziare il suo viaggio. In barba a quelle stesse regole piuttosto ferree cui i giallisti anglosassoni tendevano ad attenersi in maniera rigorosa, Varaldo inserisce ben due vicende sentimentali all'interno del suo primo giallo, così come dà particolare risalto a fenomeni paranormali, sogni premonitori, eventi medianici, ovvero la più classica negazione di quel rigore di approccio scientifico osannato dai maestri e codificatore del genere (cfr. *Il sette bello*, op. cit., pag. 158).

naggio di altre latitudini letterarie, piace molto al pubblico²⁵² che evidentemente rimane colpito dalla novità della caratterizzazione ma forse anche dal fatto di poter finalmente leggere delle avventure poliziesche ambientate in contesti facilmente riconoscibili anche agli occhi del lettore meno smaliziato perché descritti con dovizia di particolari e con un approccio quanto mai realistico²⁵³. Simpatico e alla mano con la sua fisionomia da vicino della porta accanto capace però di trovare una logica nei fatti più astrusi sui cui le bizzarrie della vita invitano a interrogarsi ma non carismatico quanto basta per creare intorno a sé un alone di leggenda, il personaggio di Sor Ascanio non riesce a scalzare la popolarità di personaggi molto più intellettualmente complessi e sofisticati ma meno popolarmente ruspanti di quanto lui non sia. E a dimostrazione di come la metà degli anni '30 sia un'epoca in cui il pubblico di casa nostra - anche se oggettivamente stregato da questo tipo di letteratura di consumo popolare - è ancora impreparato ad accettare la variante italiana come una possibile via alternativa al romanzo d'indagine poliziesca ci sono i dati relativi alle vendite dei tre romanzi successivi ai primi due che Varaldo pubblica ne "I Libri Gialli" tra il 1933 e il 1935: si tratta di sostanziali insuccessi²⁵⁴ a livello di pubblico. Al punto da spingere lo scrittore ligure a pensare di poter pre-

²⁵² I due primi romanzi di Varaldo sono grossi successi: usciti nel giugno e nell'ottobre del 1931, *Il sette bello* e *Le scarpette rosse* raggiungono entrambi la terza edizione, vendendo rispettivamente 23 mila e 17 mila copie (cfr. De Nicola F., *op. cit.* pag. 168).

²⁵³ In barba a un'altra regola d'oro del poliziesco secondo la quale in questo tipo di romanzi non si sarebbe dovuto indulgere a descrizioni troppo diffuse né a caratterizzazioni psicologiche troppo insistite così come a pezzi di bravura che documentassero determinate atmosfere, Varaldo cattura l'attenzione del suo lettore offrendogli frequenti descrizioni delle bellezze di Roma senza mai rinunciare a descriverne in termini molto realistici fino al limite del bozzettismo caricaturale la varia umanità che ne popola le strade. Personaggi cui, per coerenza formale, mette in bocca una parlata adeguata e fiorita che li trasforma in macchiette che non hanno però mai nulla di fasullo, arrivando invece a essere ritratti vivi e pulsanti di una città che ugualmente non è uno scenario passivo e cartonato da usare come puro pretesto per proiettarvi sopra gli accadimenti del romanzo ma un personaggio in più (cfr. *Il sette bello*, *op. cit.*, pp. 57, 69 e 91, *Il tesoro dei Borboni*, *op. cit.*, pag. 46).

²⁵⁴ Quando, nel 1936, Varaldo decide di mettere in disparte Bonichi nel *Casco d'oro* (Mondadori, Milano 1936, n. 130 de 21 Libri Gialli") primo romanzo di cui non è il protagonista e sul quale Lorenzo Montano aveva già espresso seri dubbi in sede di preparazione per la stampa (cfr. Gallo C., *Alle origini del romanzo giallo italiano. Il carteggio tra Lorenzo Montano e Arnoldo Mondadori*, *op. cit.*, pp. 65) le vendite crollano e la sua stella, già appannata nei due romanzi che avevano fatto seguito ai due d'esordio, inizia a declinare in maniera irreparabile (cfr. De Nicola F., *op. cit.*, pp. 168-170).

scindere dal commissario Bonichi, che infatti ne *Il casco d'oro* (uscito nel 1936) non è presente nella vicenda e viene parzialmente rimpiazzato da un suo ex assistente, il brigadiere Santini, che nei primi volumi era stato un semplice comprimario privo di adeguati spazi per poter diventare un personaggio a tutto tondo. Il romanzo incontra però ancora di meno, dimostrando come l'assenza di Bonichi non possa non essere un ulteriore deterrente per il pubblico che si era comunque appassionato alla sua figura. Varaldo si vede quindi costretto a richiamare in servizio il Sor Ascanio che, nei romanzi sfornati dal 1936 in poi, se la dovrà vedere con un nemico seriale, il terribile Vancouver, soprannominato «il Rosso», malvivente piuttosto misterioso che di volta in volta architetta piani per destabilizzare l'ordine costituito e che rischia soltanto di essere assicurato da Bonichi alla giustizia senza però esserlo mai (in un ovvio ossequio ai romanzi seriali in cui il lettore veniva trascinato in un circuito vizioso fatto di frustrazioni delle attese con soluzioni rimandate alla puntata successiva). E se ne *Il segreto della statua* Varaldo va indietro di vent'anni sfruttando un lungo flash back grazie al quale Bonichi ripercorre i suoi primi anni di giovane poliziotto nella Roma di prima della guerra, in quello che è considerato il seguito, ovvero *Il tesoro dei Borboni*, si torni alla contemporaneità con una nuova avventura che contrappone il commissario romano al misterioso Vancouver. Siccome però anche questa nuova inversione di tendenza non sembra entusiasmare il pubblico che, anzi, dimostra di provare una certa disaffezione nei confronti di un personaggio amato nelle sue due prime avventure proprio per quelle stesse caratteristiche molto peculiari e anti-poliziesche che in seguito ne determinano il crollo di popolarità, Varaldo tenta la strada alternativa della creazione di una versione italiana di *private eye*. Dopo aver significativamente lasciato Mondadori e il campo amico de "I Libri Gialli", agli inizi del 1939 affida alle pagine della "Scena illustrata" sei racconti²⁵⁵ di cui è protagonista Gino Arrighi, che già sin dai tempi de *Il settebello* e poi in romanzi successivi si era visto agire in qualità di aiutante e-

²⁵⁵ Cfr. Varaldo A., *Le avventure di Gino Arrighi*, supplemento a "La Scena Illustrata", gennaio 1939.

sterno di Bonichi. Ex agente segreto diventato investigatore privato, giovane e molto più moderno del suo mentore e maestro in Questura, Arrighi offre al pubblico (ma indirettamente allo stesso Scerbanenco che sulla «Scena Illustrata» pubblica un racconto e alcuni articoli) un modello diversissimo destinato ad avere meno fortuna nella letteratura poliziesca di casa nostra ma ugualmente praticabile da parte di chi si affacciasse allora all'universo del romanzo poliziesco e dovesse scegliere una determinata tipologia di indagatore del crimine. Arrighi è quindi uno dei primi veri investigatori privati italiani, categoria per la quale Varaldo mostra di nutrire una certa simpatia²⁵⁶ ma che sente evidentemente meno "italiana". Prova ne sia che Arrighi viene confinato di fatto a tre raccolte di racconti, avendo però l'onore di essere il protagonista dell'ultimo volume che Varaldo pubblica nel campo della letteratura poliziesca.

Ma Alessandro Varaldo non è ovviamente il solo a proporre un'originale figura di poliziotto saldamente radicato nella cultura del paese e contraddistinto da componenti caratteriali e comportamentali immediatamente riconoscibili come italiani a tutti gli effetti. A seguire le sue orme in un percorso di dichiarata relazione allievo-maestro²⁵⁷ è Augusto De Angelis, ormai unanimemente considerato da tutti gli studiosi del fenomeno del giallo come l'autore più significativo dell'epoca in esame ma soprattutto come il solo che sia probabilmente riuscito a creare un personaggio e delle vicende del tutto autonomi rispetto ai modelli esteri che troppi altri giallisti del periodo si limitano o a scopiazzare per assecondare i gusti del pubblico o a riprodurre in maniera anche involontariamente pedissequa in assenza di

²⁵⁶ Dopo averlo presentato con un certo slancio ed entusiasmo ne *Il sette bello* (cfr. pag. 119), senza però avere modo di dedicargli troppo spazio sottraendolo a Bonichi, il personaggio di Gino Arrighi viene sfruttato da Varaldo per spezzare una lancia a favore della categoria degli investigatori, figure all'epoca quasi del tutto sconosciute in Italia (cfr. Varaldo A., *Le scarpette rosse*, op. cit., pag. 57).

²⁵⁷ Sulla scorta di quanto già fatto e indicato da Varaldo con le sue opere, De Angelis insiste sulla necessità per l'Italia di arrivare quanto prima possibile a un giallo di impronta marcatamente nazionale capace di svincolarsi dagli scimmiettamenti di cui si erano avuti nel recente passato fin troppi esempi, "con personaggi americani o inglesi, che si svolgono su suolo straniero" (cfr. De Angelis A. *Il romanzo «giallo». Confessioni e meditazioni*, in *Le sette picche doppiate*, Sonzogno, Milano 1940, pp. 13-14).

una visione del mondo tanto indipendente e marcata da potersi ritagliare una fetta di credibilità senza dover ricorrere allo strumento della mimesi. Nel 1935 De Angelis²⁵⁸ pubblica *Il banchiere assassinato*²⁵⁹, suo primo romanzo poliziesco²⁶⁰ fondamentale per l'intera storia del giallo perché segna l'esordio del più complesso, articolato e compiuto di tutti i poliziotti italiani che abbiano percorso le pagine del neonato genere letterario in quegli anni difficili. Si tratta di Carlo De Vincenzi: romano, trentacinquenne, dotato di profonda cultura²⁶¹ che non si limita alla "solita" e ben presto stereotipata passione per la lettura di romanzi che trattino di quelle stesse vicende di cui è protagonista²⁶² ma che spazia in ambiti davvero modernissimi e quasi spiazzanti come la psicanalisi²⁶³ e addirittura la conoscenza della lingua inglese (imparata però per ragioni puramente scientifiche che nulla hanno a che vedere con la possibilità di leggere in originale le trame dei romanzi dei conclamati maestri²⁶⁴), celibe e coadiuvato in casa dalla fida governante Adelina, De Vincenzi si presenta come

²⁵⁸ Per un profilo monografico ed esaustivo di ogni aspetto legato alla vita e alla produzione di Augusto De Angelis è imprescindibile il saggio di Bruno Brunetti *Augusto De Angelis. Uno studio in giallo*, Edizioni Grafis, Bologna 1994.

²⁵⁹ Non è irrilevante notare che i primi cinque romanzi pubblicati da De Angelis escano per i tipi della casa editrice STEM e non nelle collane Mondadori.

²⁶⁰ In realtà De Angelis aveva già avuto precedentemente contatti con l'universo del poliziesco prima pubblicando nel 1928 una spy story intitolata *Robin agente segreto* Cfr. De Angelis A., *Robin agente segreto*, "Il Cerchio blu" 12, 1928) e poi assumendo la carica di condirettore della rivista "I Misteri Polizieschi" a partire dal 1931.

²⁶¹ Cfr. De Angelis A. *Il mistero di Cinecittà*, Mondadori, Milano 1941, pp. 41-42.

²⁶² È un modo anche questo per prendere le distanze dalla tradizione: facendo sì che De Vincenzi non mostri alcun interesse per romanzi polizieschi scritti da autori esteri, De Angelis si affranca da ogni forma di sudditanza letteraria nei confronti di modelli consolidati dalla tradizione e crea i presupposti di un personaggio veramente moderno e autonomo anche grazie al retroterra culturale che lo caratterizza. Nella presentazione che la casa editrice STEM fa del romanzo d'esordio di De Angelis, si insiste molto su questa sua differenza rispetto agli stereotipi della tradizione ("non fuma la pipa, non suona il violino; non è un piccolo *groom* astuto e ficcanaso, non esamina con la lente le orme lasciate dai delinquenti, non ha a sua disposizione un laboratorio chimico, non è Sherlock Holmes, non è Philo Vance, non è un eroe di Wallace o di Mason o di Agatha Christie [...] è una creatura umana, dotata di profonda sensibilità e di rare virtù di induzione e di deduzione, procede per intuizione; è il raddomante dei sentimenti umani; è un gentiluomo semplice e modesto").

²⁶³ I riferimenti a Freud e al suo metodo sono molto frequenti. Si vedano, a titolo d'esempio, A. De Angelis, *Il mistero della «Vergine»*, Ariete, Milano 1938, pag. 101 e *Idem*, *Il do tragico*, Minerva, Milano 1937, pp. 103 e 139.

²⁶⁴ Cfr. De Angelis A., *Il do tragico*, op. cit., pag. 76, dove si dice che De Vincenzi aveva appreso l'inglese da autodidatta per essere in grado di "comprendere anche il gergo dei bassifondi di Londra e della malacvita di New York e di Chicago".

un vero elemento di rottura rispetto non solo a tutti i grandi maestri dell'investigazione letteraria che lo hanno preceduto nel mondo anglosassone ma anche di un personaggio comunque già moderatamente di rottura come poteva essere stato negli anni immediatamente precedenti il bonario Sor Ascanio Bonichi di Varaldo.

Ciò che appare più programmaticamente rivoluzionario in De Vincenzi (ed è un aspetto destinato a lasciare tracce evidenti nei giallisti delle generazioni successive e più vicine a noi) non è però soltanto un insieme di componenti caratteriali su cui si soffermerà tra poco perché rilevanti anche a livello letterario, ma soprattutto il metodo con cui questo poliziotto genuinamente e realisticamente "nazionale" affronta i casi che è chiamato a risolvere. De Angelis rinnega in maniera quasi programmatica il modello di *detection* tardo positivista che Conan Doyle aveva reso popolare facendo del suo Holmes una specie di scienziato prestatato all'investigazione: in una realtà enigmatica e sfuggente nella quale l'essere umano in genere e non solo il poliziotto chiamato a investigare sui misteri che ne affollano le pieghe più riposte si muove a vista senza avere più alcun punto di riferimento garantito, il castello di incrollabili certezze logico matematiche su cui poggiava la propria credibilità il romanzo poliziesco tardo ottocentesco non ha più ragione di esistere. Né può servire come strumento di indagine non solo applicato ai casi di ordinaria criminalità, ma soprattutto come lente di ingrandimento per decifrare le contorsioni di una realtà sempre più multiforme e complessa per poter essere ridotta a formule numeriche in grado di aiutare a decifrarla.

Il "metodo" che De Vincenzi adotta nel suo tentativo di interpretare il mondo che lo circonda per spiegarne le storture e arrivare così al rilevamento del reale andamento dei fatti è uno sviluppo molto sofisticato dell'approccio che già il Bonichi di Varaldo aveva mostrato essere il proprio marchio di fabbrica. Dotato di una grandissima sensibilità innata²⁶⁵ accresciuta anche da una visione sostanzialmente pessimistica della vita, questo tor-

²⁶⁵ Cfr. De Angelis A., *Il banchiere assassinato*, op. cit., pp. 16 e *Idem, Il do tragico*, op. cit., pag. 140.

mentato rappresentante della legge si affida soprattutto alla capacità di leggere l'animo umano per riportare in superficie dalle sue profondità più recondite quei lati oscuri che possono aiutarlo a comprendere le ragioni di un comportamento criminoso o di una devianza dalla norma costituita. Questo ruolo quasi maieutico che De Angelis attribuisce al suo personaggio dotandolo di una capacità introspettiva che sarebbe più appropriata in un moderno psicoterapeuta piuttosto che in un poliziotto in servizio in una Questura in era fascista è una costante in quasi tutti i suoi romanzi²⁶⁶. De Vincenzi è un moderno indagatore dei più remoti recessi dell'anima che, proprio per questo, dimostra di apprezzare l'opera di Freud di cui dice esplicitamente che ogni detective si dovrebbe servire nel caso voglia davvero scoprire cosa porti un individuo a violare la legge e a commettere un crimine. Rinnegando *in toto* tutti i procedimenti tipici della tradizione del poliziesco anglosassone (ma risultando invece più vicino a certi atteggiamenti di Maigret e del Dupon di Poe²⁶⁷), De Angelis eredita dal maestro Varaldo anche un'altra componente che era tipica del *modus operandi* di Bonichi: come il suo pacioso predecessore, De Vincenzi ritiene che il Caso giochi un ruolo determinante non solo nella determinazione delle vicende umane in genere, ma anche negli sviluppi di un'indagine, il cui successo non può prescindere quasi mai dal verificarsi di determinate concomitanze fortuite che ne favoriscano la soluzione finale²⁶⁸. Una visione

²⁶⁶ Tra i tanti esempi di applicazione di questo metodo di studio della psicologia con immersioni profondissime nell'animo umano si vedano: De Angelis A., *Sei donne e un libro*, Minerva, Milano 1936, pag. 101, *Idem, Giobbe Tauma & C.*, Minerva, Milano 1936, pp. 46-47, *Idem, L'albergo delle tre rose*, Mondadori, Milano 1936, pag. 46, *Idem, Il do tragico*, *op. cit.*, pag. 184, *Idem, Il mistero delle tre orchidee*, Mondadori, Milano 1942, pag. 73 e *Idem, Il banchiere assassino*, *op. cit.*, pag. 15.

²⁶⁷ Cfr. De Angelis A., *Conferenza sul giallo (in tempi neri)*, "Lettura", marzo 1980, pp. 41-42.

²⁶⁸ Non avendo più alcuna certezza positivista cui fare riferimento per sorreggersi e per sostenere concettualmente la propria visione del mondo, De Vincenzi sente il mondo che gli si sgretola intorno e quindi non può non attribuire al Caso un ruolo ancora più decisivo di quanto già non facesse il maestro Varaldo, anche se nelle opere di De Angelis la preponderanza del Caso nelle faccende umane (ma anche nelle indagini) viene giustificata in maniera molto più profonda e filosofica. Per i molti esempi di questo tipo di atteggiamento antipositivista e figlio di una coscienza del tutto in crisi, si vedano: De Angelis, *Il candeliere a sette fiamme*, Minerva, Milano 1936, pag. 183, *Idem Conferenza sul giallo*, *op. cit.*, pag. 33, *Idem, Il banchiere assassinato*, *op. cit.*, pag. 30, *Idem, L'impronta del*

come questa non può non far pensare a una precisa intenzione "politica" sottesa dietro al modo che De Vincenzi ha di rapportarsi al mondo che lo circonda e quindi indice di una precisa posizione da parte di De Angelis a riguardo: com'è infatti possibile credere che un poliziotto della Questura di Milano sorretto da convinzioni tanto drasticamente contrarie alla visione monolitica, fideistica e positiva strombazzata dal regime fascista non sia stato creato anche come elemento di evidente e programmatica rottura non solo con la tradizione del romanzo poliziesco ma addirittura con l'assfissante presenza di quel regime stesso? De Vincenzi si innalza di molte spanne al di sopra di qualsiasi collega - straniero o, ancora di più, italiano - più che un semplice poliziotto dalla complessa interiorità e in aperta distonia con la realtà politica e sociale che lo circonda, è un degno compagno di viaggio dei molti antieroi affetti dal male di vivere che popolano le pagine "alte" prodotte dal meglio della letteratura decadente europea e italiana negli ultimi vent'anni. Come la maggior parte di quei suoi compagni di disagio letterario, anche De Vincenzi lotta con un male oscuro che lo assale da dentro e che è la sua cifra comportamentale tipica.

Un personaggio tanto complesso e articolato è, nelle mani del suo autore, lo strumento principe per quella che diventa - nemmeno troppo inconsapevolmente - una sorta di rivoluzione epocale nell'ambito del giallo italiano: per la prima volta e proprio in virtù della presenza di un'anima tormentata come quella del commissario De Angelis il poliziesco viene usato non tanto e non solo per intrattenere gli appassionati del genere, ma soprattutto come strumento di rappresentazione critica di una realtà nei confronti della quale si esprime un rifiuto deciso affidando questo atteggiamento di fronda ai movimenti di scena del protagonista delle vicende gialle che vengono allestite dallo scrittore-regista. A conferma di questo vale la pena citare la rappresentazione che De Angelis dà della Milano in cui si muove il suo commissario: anche se le vicende di molti dei suoi venti polizieschi si svolgono in ambienti che all'epoca potevano risultare stravaganti per il let-

gatto, Sonzogno, Milano 1943, pag. 60, *Idem*, *La gondola della morte*, Ariete, Milano 1938, pag. 277, *Idem*, *Giobbe Tauma & C.*, *op. cit.*, pag. 38.

tore (ma che vengono scelti intenzionalmente da De Angelis per potervi far agire personaggi stranieri assecondando così le ben note direttive della censura in materia di rappresentazione del fenomeno criminale in terra italiana), lo spaccato che essi forniscono dell'Italia di quegli anni è uno dei più credibili e realistici che si possano immaginare. E questo a conferma di quanto lontani essi si trovino da tanta produzione coeva che, reagendo intimorita di fronte alle imposizioni prescrittive della censura di regime, preferiva risolvere il problema a monte prescindendo da ambientazioni italiane facilmente riconoscibili e, proprio per questo, materia di sospetti potenziali.

Di fronte a una visione tanto innovativa e, per certi versi, rischiosa se giudicata dal punto di vista di chi doveva presiedere a una cauta politica editoriale che evitasse problemi con la censura, non stupisce constatare come la maggior parte dei romanzi di De Angelis vedano la luce presso case editrici minori che, proprio per la minore visibilità ed esposizione, avevano paradossalmente maggior margine di manovra. Soltanto due romanzi - uno dei quali addirittura nel 1941 e a cinque numeri dal fatidico 266 con cui la collana chiude forzatamente i battenti - dello scrittore romano vengono infatti pubblicati da Mondadori nella collana principe de "I Libri Gialli". E questo non ostante egli fosse già riconosciuto dalla pubblicistica coeva come uno scrittore di indubbe qualità (pur essendo un semplice autore di polizieschi) e come il vero fondatore di un'autentica via italiana al giallo.

Se Scerbanenco avesse voluto e gli esempi nobili (ma forse eccessivamente "alti" nelle loro scoperte ambizioni letterarie) di Varaldo e soprattutto di De Angelis non fossero stati precedenti fin troppo *alti* cui fare riferimento come fonti di ispirazione, avrebbe avuto a disposizione anche altri modelli di investigatori italiani attivi sul territorio nazionale che, pur contravvenendo in maniera blanda alle disposizioni della censura, potevano costituire validi precedenti cui fare riferimento per trarre possibile ispirazione. Basti pensare al Don Poldo creato da Tito A. Spagnol nel dittico veneto costituito da *La bambola insanguinata* e *Uno, due e tre*, pubblicati nella collana

de "I Libri Gialli" rispettivamente nel 1935 e nel 1936 come numeri 124 e 141. Autore di riusciti polizieschi ambientati negli Stati Uniti (dei quali si dirà tra poco perché altamente significativi come potenziale precedente per l'esordiente Scerbanenco), inviato speciale per molte testate di prestigio ma anche viaggiatore avventuroso e sceneggiatore a Hollywood, tra il 1934 e il 1941 Tito Antonio Spagnol pubblica - tra gli altri - anche undici polizieschi, tutti nella collana de "I Libri Gialli". Due di essi - *La bambola insanguinata* e *Uno, due e tre* - si discostano in maniera decisa dal resto della sua precedente ma anche futura produzione perché sono ambientati in Italia e hanno come protagonista un sacerdote che si improvvisa investigatore per risolvere due casi capitati nelle minuscole comunità di Formeniga e Cozzuolo, situate sulle colline poco a sud di Vittorio Veneto, paese d'origine dello scrittore.

Questi due volumi sarebbero forse passati inosservati per il loro tono dimesso e per una tendenza al bozzettismo mai però di maniera con cui Spagnol ritrae il paesaggio che ben conosce perché ci è cresciuto, se non fosse per la presenza della figura del protagonista, l'ottuagenario parroco locale Don Poldo. Ex professore di entomologia in un celebre seminario romano, questi ha deciso di abbandonare la ricerca e l'insegnamento per dedicarsi alla cura delle anime della piccola comunità di cui è il pastore. La sua figura, anche se lontana anni luce da quelle di Bonichi e di De Vincenzi, ha una qualche rilevanza nella storia del poliziesco all'italiana (e quindi anche come potenziale esempio cui Scerbanenco avrebbe potuto fare riferimento come fonte di ispirazione) perché è uno dei primi esempi di investigatore non professionista "italiano" chiamato a indagare su una serie di crimini che scuotono il tranquillo ambiente in cui vive. Descritto come il tipico nonno che tutti vorrebbero avere nella propria genealogia ideale²⁶⁹, Don Poldo condivide con gli sbirri Bonichi e De Vincenzi una ca-

²⁶⁹ Cfr. Spagnol T.A., *La bambola insanguinata*, Mondadori, Milano 1935, pag. 11 ("Don Poldo è" un vecchio magro, piccolino, con le spalle curve, una corona di capelli bianchi intorno all'alta fronte rugosa, con un naso piuttosto aquilino e la bocca arguta, senza amarezza nelle sue pieghe."Ha "gli occhi grigi, aperti, pensosi, pieni di dolcezza ma anche di fermezza") e 14.

ratteristica peculiare nel modo in cui si rapporta col resto del mondo e cerca di leggere la realtà per capire la dinamica vera che ha portato qualcuno a commettere un crimine: forse condizionato dalla capacità acuta di osservazione che l'entomologia gli ha regalato sovrapponendosi alla naturale propensione al dialogo e allo scavo interiore che il sacerdozio implica, Don Poldo mostra infatti una spiccata capacità di leggere nelle pieghe dell'animo umano. Una dote questa che non ha nulla a che vedere con lo psicologismo spinto di Bonichi o con l'approccio psicanalitico di De Vincenzi, ma che risulta comunque efficacissimo nella soluzione dei due casi in cui è chiamato a convertirsi in detective e che conferma una volta di più come il giallo italiano di metà anni '30 cerchi in ogni modo di affrancarsi dagli ingombranti modelli stranieri con cui il pubblico stesso gli chiedeva di misurarsi trovando una propria credibile modalità espressiva in piena autonomia e libertà creativa. I due gialli "veneti" di Spagnol avrebbero potuto offrire a Scerbanenco un altro modello ipotetico²⁷⁰ cui guardare con sufficiente fiducia nel caso avesse voluto optare per ambientazioni italiane con personaggi autoctoni dotati di una propria credibile personalità e attivi in ambienti descritti in maniera sufficientemente realistica. Ovvero all'uomo qualunque destinato a improvvisarsi indagatore del crimine.

Ma Spagnol aveva in precedenza regalato al giallo di casa nostra un ulteriore modello di ben altro spessore in materia sia di rappresentazione del crimine in formato esportazione che di investigatore non professionista e non italiano. Una rappresentazione che, per svariate ragioni che andremo

²⁷⁰ È bene rilevare come i due summenzionati polizieschi rurali di Spagnol - pur avendo l'ambizione di essere credibili ritratti di provincia italiana in esterni - abbiano una struttura narrativa che paga pegno alla tradizione anglosassone in almeno due suoi elementi fondamentali: ovvero la presenza della figura di un sacerdote che si converte in investigatore (con riferimento inevitabile al ciclo di Padre Brown creato nel 1911 da Gilbert Keith Chesterton e poi protrattosi guarda caso fino appunto al 1935 con cinque raccolte di racconti), ma soprattutto di un io narrante che, in ossequio alla classica impostazione di Conan Doyle, non è né il protagonista né tanto meno il narratore ma un personaggio legato a diverso titolo al protagonista stesso. Nel caso dei due romanzi di Spagnol si tratta - e anche a questo riguardo non può certo essere una coincidenza di poco conto - del nipote di Don Poldo, il giovane medico romano Celso Donati che, reduce da una lunga malattia debilitante, sceglie di andare a trascorrere la convalescenza a casa dello zio sacerdote di cui descrive le imprese investigative come suo "biografo" narrativo.

adesso a chiarire e visto quanto poi accaduto nel *Ciclo di Jelling*, Scerbanenco avrebbe potuto sfruttare come spunto per la quella stessa America che sceglie come scenario delle sei vicende di cui è protagonista Arthur Jelling. Nel 1934 Spagnol esordisce ne "I Libri Gialli" pubblicandovi *L'ungghia del leone*, romanzo dalla trama ancora oggi veramente avvincente che, ciò non ostante, arriva a vedere gli scaffali delle librerie e delle edicole italiane dopo un percorso a dir poco accidentato²⁷¹. Protagonista della vicenda è Alfred Gusman, giornalista esperto di questioni giudiziarie presso il quotidiano newyorkese "Evening Sun". È lui che, improvvisandosi detective mentre la polizia brancola nel buio, risolve il caso di un duplice efferato delitto che coinvolge il procuratore distrettuale della città cui un giorno viene recapitata una cassa di legno contenente i corpi orrendamente fatti a pezzi dei due figli. Per questo scaltro reporter si tratta della prima avventura nei panni del detective non professionista divenuto tale - ancora una volta - a seguito di una serie concomitante e casuale di eventi e poi, in seguito, convertito dal suo autore in una sorta di presenza fissa in alcuni dei polizieschi che darà alle stampe negli anni a venire. Dotato di grande intuito (torna quindi una delle caratteristiche tipiche dell'investigazione all'italiana anche se qui siamo dall'altra parte dell'oceano e il gioco letterario delle parti ci costringe a vedere in Gusman un personaggio di americano autentico inserito in un contesto socio culturale che non potrebbe essere altro che quello degli Stati Uniti), il dinamico reporter rivelerà col tempo altre caratteristiche piuttosto bizzarre che ne fanno un personaggio a suo modo singolare nel panorama dell'epoca: appassionato lettore di trattati di criminologia (si tratta di una blanda concessione alla tradizione del poliziesco positivista del tardo Ottocento), legatissimo alla sua New York che abbandona sempre con scarso piacere se obbligato a seguire casi fuori sede, Gusman - protagonista di altri tre polizieschi pubblicati da Spagnol

²⁷¹ Dopo essere stato pubblicato a puntate e in francese su "La Revue Française" nel 1932, viene proposto alla Mondadori trovando in Lorenzo Montano una forte resistenza alla pubblicazione (cfr. Gallo C., *Alle origini del romanzo giallo italiano*, op. cit., pag. 64).

tra il 1937 e il 1938²⁷² -, ha una singolare tendenza alla misoginia e alla misantropia che, lungi dal renderlo meno credibile e *potabile* come protagonista di un ciclo di romanzi, lo portano a preferire le mura domestiche al caos della strada, dando spesso di sé l'immagine di un uomo poco in sintonia con la realtà che lo circonda e tendente a guardare al resto dell'umanità con l'occhio amareggiato di chi non stravede per buona parte dei suoi rappresentanti. Costruiti sul classico escamotage narrativo del racconto affidato a un personaggio terzo rispetto al protagonista e al narratore (nel caso dei romanzi "americani" di Spagnol si tratta dell'avvocato Jim Sullivan, amico intimo di Gusman nonché suo vicino di casa e compagno di gustose cene durante le quali i due sodali non parlano però mai di questioni relative al lavoro e alle indagini), questi polizieschi scritti da uno dei più dotati giallisti di quella stimolante stagione pionieristica del giallo all'italiana hanno il merito di proiettare le vicende narrate su palcoscenici statunitensi ricostruiti con una minuziosità e una competenza come soltanto avrebbe potuto fare chi in quel paese ci aveva trascorso anni come era appunto capitato all'inquieto Spagnol nel suo girovagare di flâneur per diporto e per lavoro nei quattro angoli del pianeta. Ne *L'unghia del leone* New York ha una centralità forse ancora superiore sia al crimine efferato che è al centro della vicenda narrata che dell'indagine che Gusman e Sullivan compiono in proprio per scagionare il povero diavolo innocente che l'inetta polizia distrettuale si è sbrigata ad arrestare nell'ansia di assicurare un qualsivoglia colpevole alla giustizia. Quella descritta da Spagnol - che a New York ci visse davvero - è una megalopoli feroce dipinta con tratti più che realistici e col costante ricorso anche a espressioni gergali in uso presso la gente comune per aumentare il tasso di credibilità attribuito a tale raffigurazione. Una città devastata dall'imperversare del gangsterismo più bieco ma al contempo percorsa dalle ansie sociali che preludono al grande crollo del 1929, con la violenza che la fa da padrona e un senso

²⁷² Cfr. Spagnol T.A., *La notte impossibile*, Mondadori, Milano 1937, *Idem*, *L'ombrellino viola*, Mondadori, Milano 1938 (entrambi nella collana "I Libri Gialli") e *Idem*, *Sotto la cenere*, Mondadori, Milano 1938 ("Il 6° Supergiallo").

profondo di disumanizzazione dilagante che nessuno sembra riesca a vedere annidarsi dietro la corsa compulsiva all'arricchimento facile e al successo rappresentato dal sogno americano. Un ritratto questo che fa il paio con quello della Los Angeles protagonista de *L'ombrellino viola*, poliziesco ben congegnato del 1937 la cui prima parte è ambientata appunto nella mecca del cinema che Spagnol ebbe modo di conoscere in prima persona avendoci trascorso un anno²⁷³. lavorando come aiuto sceneggiatore dell'allora esordiente Frank Capra. Anche in questo caso lo scrittore veneto non risparmia al lettore italiano descrizioni paesaggistiche estremamente accurate accompagnate da note di costume sulla fatua società hollywoodiana che soltanto l'occhio di un testimone oculare poteva raffigurare con tanto realismo e con tanta potenza evocativa

Se l'America "più vera del vero" raccontata da Spagnol non fosse stata per Scerbanenco fonte di possibile ispirazione (come in effetti non fu visto il tipo di America di cartapesta che vedremo fare da sfondo intenzionalmente passivo alle vicende narrate nel *Ciclo di Jelling*), un altro fondamentale autore degli anni '30 avrebbe potuto offrire un diverso esempio di poliziotto straniero cui fare riferimento per svincolarsi dalla tirannia del modello anglosassone non troppo amato dai più autorevoli scrittori di romanzi polizieschi attivi in Italia nella seconda parte degli anni '30. Autore poliedrico oltre che stimato pittore, tra il 1936 e il 1942 il siciliano Ezio D'Errico pubblica per Mondadori²⁷⁴ la bellezza di diciannove polizieschi quasi tutti aventi per protagonista la figura del commissario Emilio Richard, capo della Seconda Brigata Mobile della Surêté di Parigi. Questi, scapolo che condivide con la

²⁷³ La sua esperienza a Hollywood è ricostruita nel romanzo autobiografico *Nannetta a Hollywood* (cfr. Spagnol T.A. *Nannetta a Hollywood*, "I Romanzi di Novella", Rizzoli, Milano 1937), volume che non ha nulla a che vedere con la serie poliziesca ma che è un utile documento per confrontare quanto siano realistiche e dettagliate le descrizioni che della Mecca del cinema Spagnol fornisce in entrambi i libri regalando un'immagine probabilmente unica in tutto il panorama dei gialli italiani ambientati negli USA e con personaggi americani nei ruoli principali.

²⁷⁴ 14 confluiscono ne "I Libri Gialli", 3 vengono ospitati nel "Supergiallo" (rispettivamente nel 7, nell'8 e nel 9, raccolte - le ultime due - nelle quali Scerbanenco vede pubblicati i primi due volumi del suo *Ciclo di Jelling*) e due *imboscanti* tra le maglie de "I Romanzi della Palma" nel 1942.

sorella nubile Genoveffa un piccolo e vecchio appartamento in rue de la Chapelle e che ha l'ufficio nel Quai des Orfèvres dalla cui finestra vede un angolo di una torre di Notre Dame, è una nuova incarnazione di poliziotto molto moderno che, ancora una volta, ha ben poco a che spartire con la genia dei super cervelli che da sempre affollano le pagine dei romanzieri inglesi e americani regalando al pubblico un'immagine di infallibilità legata all'ispirazione talentuosa o all'applicazione maniacale di un frigidissimo approccio scientifico alle indagini. Richard, che non ha vergogna di ammettere di essere privo di una grossa cultura²⁷⁵ (nota questa che lo distingue dai poliziotti e dagli investigatori visti in azione fino a questo punto) e di non poter vantare né un'intelligenza eccessivamente spiccata né il dono - un po' sospetto ai suoi occhi - dell'intuizione geniale²⁷⁶, è del tutto conscio di essere (anche in qualità di poliziotto) un uomo qualunque, lontano anni luce dagli spesso risibili esemplari di indagatori del crimine di stampo anglosassone²⁷⁷ fanatici delle elucubrazioni cerebrali fondate sul trionfo della logica e sul costante ricorso all'esibizione muscolare²⁷⁸. Circondato da colleghi più giovani che guardano a lui come a un esempio e che lo ammirano per la brillante carriera fatta nella polizia parigina, Richard è come De Vincenzi un personaggio modernissimo perché incarna l'immagine dell'uomo qualunque chiamato a misurarsi col crimine ad armi pari, consapevole di come la realtà sia ormai troppo complessa e deragliata per poter essere decifrata con facilità nelle sue sempre più comuni distorsioni e contorcimenti innaturali. Se in passato il detective era l'amateur che, tra i tanti passatempi raffinati e sofisticati cui si dedicava per ingannare il tempo e resistere al rischio della noia, finiva con l'includere l'investigazione all'interno di questi hobby amatoriali, con Richard si impone per l'ennesima

²⁷⁵ Cfr. D'Errico E., *Il trapezio d'argento*, Mondadori, Milano 1939, pag. 92).

²⁷⁶ Cfr. D'Errico E., *La notte del 14 luglio*, Mondadori, Milano 1941, pag. 93.

²⁷⁷ Cfr. D'Errico E., *La famiglia Morel*, Mondadori, Milano 1938, pag. 142 e *Idem, Qualcuno ha bussato alla porta*, Mondadori, Milano 1936, pag. 30.

²⁷⁸ Calvo, fisicamente somigliante a un "piccolo pachiderma", con gli occhi grigi quasi nascosti sotto una cortina di sopracciglia nere, viso molto largo e flaccido che lo fa somigliare più a un attore che a un funzionario di polizia, Richard non ha esattamente un fisico con cui possa competere con gli aiutanti colleghi inglesi e americani (cfr. D'Errico E., *Qualcuno ha bussato alla porta*, op. cit., pag. 21).

volta la figura nuovissima e molto autentica del poliziotto di professione (nuovamente incardinato in una struttura ufficiale, anche se non italiana) che combatte la nequizie altrui lottando prima di tutto con uno stipendio ai limiti della miseria, acciacchi quotidiani, e comunque lontanissimo da quel piedistallo pomposo su cui era stato collocato dai romanzieri che, ad altre latitudini, aveva fatto degli investigatori degli autentici eroi a tutto tondo. Richard, portabandiera di un'epoca di crisi che non può che esprimere uomini in crisi (qualche allusione velata alla società fascista?) alle prese con una realtà sempre più violenta e respingente, si impone quasi subito presso il pubblico proprio per questa sua pacatezza d'animo che non è però mai remissività ma soprattutto per la sua capacità di leggere l'animo umano, di provare rispetto per la vita che palpita anche nel cuore del più becero dei malviventi, i quali vedono in questo corpulento poliziotto che li incastra la raffigurazione di un avversario sempre leale e proprio per questo degno del massimo rispetto per il suo grande senso di umanità. Del personaggio creato da D'Errico (e in parte modellato sull'ingombrante esempio del Maigret di Simenon²⁷⁹) e delle vicende di cui è protagonista il lettore dell'epoca apprezza soprattutto il fatto che si tratti di polizieschi incruenti nei quali ciò che conta davvero di più non è tanto la vicenda poliziesca in sé e per sé, quanto piuttosto l'abilità con la quale lo scrittore siciliano sfrutta le caratteristiche del suo personaggio per descrivere ambienti sociali e personaggi che il commissario studia con la stessa attenzione certosina con cui dedica le proprie attenzioni al milieu socio-culturale di cui sono figli geneticamente riconoscibili, nella speranza quasi sempre certa di poter trovare la giusta chiave per arrivare alla soluzione dell'enigma al centro della vicenda. Quando D'Errico, ne *Il quaranta-tre-sei-sei non risponde* e dopo *Il trapezio d'argento*, entrambi del 1939 (forse stanco come capita a molti giallisti dopo aver affrontato lunghi viaggi letterari in compagnia sempre dello stesso personaggio al punto da sentirsene quasi fagoci-

²⁷⁹ Per tutti gli elementi comuni tra Richard e Maigret che non possono non far pensare a un intenzionale tributo, si veda l'analisi contrastiva tra i due poliziotti francesi di Maurizio Pistelli in Pistelli M. *op. cit.*, pp. 226-231.

tati) decide di pensionare il suo antieroe per sopraggiunti limiti di età, affidando al giovane perito medico Milton nonché amico di Richard il compito ingrato di assumerne la difficile eredità letteraria, il pubblico dimostra immediatamente il suo attaccamento al personaggio e decreta l'insuccesso del romanzo in cui l'amato commissario appare solo nei panni del consigliere dell'ex compagno di avventure investigative.

2. Segni particolari: nessuno?

Come si è potuto chiaramente vedere, quando Scerbanenco inizia a lavorare al primo dei cinque romanzi polizieschi destinati poi a svilupparsi come un vero e proprio ciclo (il che accade presumibilmente intorno alla fine degli anni '30), aveva di fronte a sé un ventaglio molto ampio di tipologie possibili cui ispirarsi per dar vita al proprio indagatore del crimine. Sia a livello di nazionalità da attribuirgli (e quindi anche di campo d'azione, tema questo assai delicato per le ormai note implicazioni censorie e per gli inevitabili rischi che un'ambientazione "italiana" avrebbe implicato), sia per quanto concerne i tratti della personalità da cucirgli addosso nonché l'approccio metodologico con cui caratterizzarne l'azione di contrasto della criminalità e di ricerca della verità. Se poi si aggiunge che l'elenco di "tipi" di investigatori fatto in precedenza prendeva in esame soltanto i casi più riusciti e popolari presso il pubblico dei lettori tralasciando per necessità di spazio gli infiniti esempi di variazioni possibili rispetto a tali modelli dominanti, si può ben capire la varietà cui Scerbanenco avrebbe potuto far riferimento anche senza dover ricorrere ai ben noti esempi stranieri che, a loro volta, erano serviti da paradigmi per gli autori dalle cui penne erano usciti i vari Bonichi, De Vincenzi, Richard e i loro cloni sparsi negli ultimi anni nelle pagine dei molti scrittori improvvisatisi giallisti per cavalcare l'onda del successo arreso al genere in un lasso relativamente breve di tempo.

Se dalle fonti dirette a nostra disposizione non è possibile affermare con un sufficiente margine di affidabilità che Scerbanenco avesse effettivamente letto i romanzi dei colleghi italiani che lo avevano preceduto nella

creazioni di narrazioni seriali simili a quella cui si stava accingendo a dar vita²⁸⁰ (o, se non letto, per lo meno lasciato segni tangibili di aver mostrato un qualche interesse concreto a tale proposito), il solo esercizio praticabile in questo senso è un confronto tra le caratteristiche dei cinque romanzi di cui il *Ciclo di Jelling* si compone e le opere più significative pubblicate nell'ambito del giallo nostrano nel breve lasso di tempo compreso tra la pubblicazione nella collana de "I Libri Gialli" de *Il sette bello* di Alessandro Varaldo e grosso modo il 1939. Con un occhio di particolare riguardo al rapporto tra Arthur Jelling inteso esclusivamente come personaggio letterario protagonista di un ciclo seriale di romanzi polizieschi e i suoi omologhi visti in azione in prodotti appartenenti alla stessa congerie di esperimenti narrativi tesi ad adattare alla sensibilità del pubblico italiano alcuni *topoi* e cliché di un genere di importazione.

Prima però di tuffarsi in quel tipo di analisi contrastiva a livello di situazioni della fiction di genere e caratteristiche costitutive delle individualità che vi si muovono all'interno subendone un inevitabile condizionamento d'ambiente, pare doverosa una considerazione di natura paraletteraria che ha però molto a che vedere con il mondo nel quale la letteratura gialla in sé e per sé vede la luce trasformandosi in breve tempo in un vero fenomeno editoriale. Quando Scerbanenco approda in Mondadori, anche se la collana di punta della casa nel campo della produzione poliziesca (intorno alla quale ruotano alla stregua di satelliti tutte le altre nate sulla scia del suo successo e non meno fortunate a livello di risposta da parte del pubblico), è nel *floruit* del suo fervore produttivo e forse avrebbe potuto attirarlo proprio per il successo dei libri che stava sfornando da ormai otto anni, sappiamo con certezza che viene invece impiegato sulla base delle competenze che aveva mostrato di avere negli anni trascorsi dal *nemico* di Piazza Erba 1. Ovvero all'interno della redazione editoriale di alcune riviste specializzate nell'intrattenimento di un pubblico più che altro femminile.

²⁸⁰ Una cosa è però certa: siccome *Sei giorni di preavviso* viene pubblicato ne "L'8° Supergiallo" nel giugno 1940 e dei cinque romanzi polizieschi con cui coabita all'interno del volume uno è *Un grido nella nebbia* di Ezio D'Errico, sembra impossibile che per lo meno il nome e le opere del prolifico autore siciliano non gli fossero note.

Non vi sono cioè notizie di un qualche suo coinvolgimento nelle stanze dei bottoni dove le varie collane poliziesche targate Mondadori venivano curate né si sa di una sua particolare amicizia con le personalità che erano i numi tutelari di quelle fortunate collane.

Date queste doverose premesse, sembra comunque strano che Scerbanenco non abbia avuto un qualche tipo di rapporto anche soltanto “di corridoio” con i colleghi che si occupavano delle varie collane gialle e che, curioso com’era a livello culturale, non avesse provato un qualche forte interesse per tutto quello che era successo a livello di fenomeno editoriale in quel settore della produzione mondadoriana. Non fosse altro per un duplice ordine di considerazioni che si impongono inevitabilmente a tale proposito: come sarebbe stato possibile per una personalità culturalmente onnivora come quella di Scerbanenco rimanere indifferente e non manifestare della motivata attrazione nei confronti di un settore, quello dei libri gialli, che per la casa editrice nella quale era venuto a lavorare aveva rappresentato negli ultimi otto anni (cioè dal 1929 al 1937) una fonte certa e costante di proventi e di popolarità presso il pubblico dei lettori? E come non mostrare un qualche interesse per i movimentati sviluppi politici e quindi culturali che, proprio negli anni trascorsi da Scerbanenco nelle redazioni Mondadori, l’atteggiamento invadente della censura di regime aveva ingenerato in quel comparto della produzione editoriale costringendo praticamente chiunque operasse a qualsivoglia livello nel settore della narrativa gialla a correre ai ripari per adeguarsi alle restrizioni imposte dall’alto sui contenuti e anche sulle forme dei romanzi editi in quel campo? Si tratta di domande cui non è al momento possibile fornire delle risposte attendibili, dovendoci invece limitare a una fastidiosa navigazione a vista nel pericoloso territorio delle ipotesi non supportate da documentazioni inoppugnabili. Ciò che pare una coincidenza veramente troppo singolare per essere tale è un fatto insindacabile: Scerbanenco arriva in Mondadori in anni in cui il dibattito sul romanzo giallo nella sua versione autarchicamente italiana ha avuto una diffusione tale da coinvolgere anche la critica “alta” e da sempre schizzinosa nei confronti di una produzione considerata *altra* ri-

spetto alla letteratura vera. Nell'arco di pochi anni sforna la bellezza di cinque romanzi tutti incentrati sullo stesso personaggio di archivista-poliziotto senza avere alle spalle una qualche esperienza particolarmente significativa nel campo della letteratura poliziesca (se si eccettua il romanzo per ragazzi *Gli Uomini in Grigio* analizzato nel Capitolo 1 della presente tesi). Si può forse pensare che abbia potuto prescindere *in toto* da un'analisi di quanto era stato pubblicato "in casa" negli anni caldissimi (per via delle ben note vicende politico-culturali ricostruite nel capitolo precedente) che precedono il suo esordio nella collana de "Il Supergiallo" con *Sei giorni di preavviso*? La domanda sorge spontanea, soprattutto se si pensa a taluni giudizi negativi espressi dalla critica negli ultimi anni in relazione al *Ciclo di Jelling*²⁸¹ e all'idea che emerge da tali giudizi seconda la quale i romanzi che lo compongono²⁸², rappresentino una sorta di passo indietro rispetto sia a certe scelte coraggiose operate dai predecessori e dagli scrittori a lui coevi nella sfera dell'ambientazione geografica sia per quanto concerne la complessità che caratterizza le personalità dei protagonisti dei loro romanzi. Dal confronto che segue emergerà, ci auguriamo in maniera piuttosto evidente, come queste domande possano trovare una risposta nelle pagine stesse dei sei gialli di Scerbanenco.

²⁸¹ Si veda più avanti un'analisi in proposito.

²⁸² I sei romanzi pubblicati da Scerbanenco per Mondadori sono: *Sei giorni di preavviso* ("L'8° Supergiallo", Mondadori, Milano 1940), *La bambola cieca* ("I Libri Gialli" n. 254, Mondadori, Milano 1941), *Nessuno è colpevole* ("Il 9° Supergiallo", Mondadori, Milano 1941), *L'antro dei filosofi* ("I Romanzi della Palma" 156, Mondadori, Milano 1942), *Il cane che parla* (*ibidem* 172, Mondadori, 1942); *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico* [postumo] Sellerio, Palermo 2011). Da questo momento in poi, per comodità e visto l'elevato numero di riferimenti, i sei testi verranno indicati nella seguente forma abbreviata (con accanto l'indicazione del numero di pagina) e citati sulla scorta di Scerbanenco G., *Cinque casi per l'investigatore Jelling*, Frassinelli, Milano 1995:

- *Sei giorni di preavviso* → SGP
- *La bambola cieca* → BC
- *Nessuno è colpevole* → NC
- *L'antro dei filosofi* → AF
- *Il cane che parla* → CP
- *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico* → SO

Dal punto di vista fisico e somatico, Arthur Jelling non è stato particolarmente favorito dalla natura: alto e magro²⁸³ e con un naso importante²⁸⁴, è un quarantenne²⁸⁵ piuttosto anonimo che, a dispetto di questo aspetto non particolarmente attraente, in qualche caso può anche dare l'impressione di avere una sua particolare versione di bellezza tutta spirituale a metà tra la mollezza degli effeminati e gli eccessi di virilità del machismo più spinto²⁸⁶. Visto che spesso accade (soprattutto nel campo della letteratura poliziesca) che gli scrittori si ispirino a se stessi nel creare le fattezze dei propri (anti)eroi di carta, c'è chi di fronte a queste scarse informazioni relative all'aspetto fisico di Jelling non ha esitato a vedere una seppur velata proiezione del suo creatore²⁸⁷. Un'ipotesi che sembrerebbe essere avvalorata dalla descrizione del carattere di Jelling, del quale vi sono molte più informazioni disseminate nei vari romanzi e che si presenta complesso e articolato non ostante parte della critica non sia del tutto concorde a tale proposito e veda nel suo temperamento le tracce di una sostanziale assenza di profondità che si manifesterebbe nella tendenza a eccessive schematizzazioni di giudizio in cui buoni e cattivi sono contrapposti secondo criteri di divisione superficialmente manichea e in un'eccessiva rigidità che non lascia mai spazio a dubbi o cedimenti²⁸⁸.

Il carattere di Jelling si presenta invece come piuttosto complesso e articolato, con alcune componenti dominanti che prevalgono su altre ma con notevoli sfaccettature comportamentali che ne fanno un personaggio a tutto tondo la cui indole si precisa in maniera sempre più compiuta di romanzo in romanzo²⁸⁹. L'elemento centrale è sicuramente rappresentato dalla ti-

²⁸³ Cfr. SGP 4, NC 258 (dove viene paragonato in maniera molto buffa a "uno struzzo in gara" per via della lunghezza delle gambe) e SO 121 e 139.

²⁸⁴ Cfr. BC 175.

²⁸⁵ Cfr. BC 9.

²⁸⁶ Cfr. CP 614

²⁸⁷ Cfr. Del Buono O., *Presentazione* a Scerbanenco G., *Lupa in convento*, Teoria, Roma-Napoli 1984, pp. 10-11 e Carloni M., *Prodromi di una carriera inimitabile: il ciclo di Arthur Jelling*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni, scoperte, proposte per un centenario. 1911/2011, op. cit.*, pag. 57-

²⁸⁸ Cfr. Pistelli M., *op. cit.*, pag. 335.

²⁸⁹ Cfr. Giudicetti G.P., *I polizieschi di Scerbanenco degli anni Quaranta e il poliziesco italiano di oggi*, in Paganini A. (a cura di), *L'ora d'oro di Felice Menghini. Il suo tempo, la sua*

midezza che raggiunge vertici tali da essere quasi patologica²⁹⁰. Essendo un oscuro burocrate che vive praticamente avvitato alla seggiola del suo ufficio nei penetrali della Direzione Generale di Polizia di Boston, non ha molti contatti né con l'esterno né con i colleghi. Il che favorisce ed alimenta questa attitudine alla riservatezza. Quando, a seguito di una serie di eventi del tutto fortuiti²⁹¹, gli viene affidato un primo caso su cui indagare, la timidezza invincibile che è il riflesso comportamentale di una vita professionale così schiva da rasentare l'isolamento rischia di compromettere l'efficacia della sua azione perché lo porta a essere quasi intimorito non solo di fronte ai malviventi che deve affrontare ma anche agli occhi dei superiori i quali non si limitano a dubitare delle sue capacità sul campo²⁹² ma arrivano addirittura a farsi beffe di lui e della sua proverbiale incapacità di rapportarsi in maniera aperta e diretta col resto del mondo²⁹³. Col passare dei libri, mentre in occasione del suo primo coinvolgimento diretto in un'indagine sul campo la "timidezza morbosa"²⁹⁴ che ne contraddistingue il comportamento è lo specchio delle ansie di inadeguatezza e del terrore di non essere all'altezza dei colleghi, quando Jelling viene promosso dal rango di oscuro archivista a quello di detective²⁹⁵ il lettore che ne ha seguito l'evoluzione come personaggio si aspetterebbe da parte sua una forma di relativo adeguamento al ruolo e una maggiore sicurezza di sé. Invece non accade nulla di tutto ciò. A conferma di come Jelling possa davvero essere

opera, i suoi amici scrittori, Atti del Convegno tenutosi a Poschiavo (CH) dall'8 al 9 dicembre 2007, L'ora d'oro, Poschiavo 2009, pag. 148.

²⁹⁰ La timidezza diventa quasi un'ossessione che attraversa tutti i romanzi e che contraddistingue il comportamento di Jelling in qualsivoglia contesto professionale in cui lo vediamo impegnato (mentre a casa - come si evidenzierà tra poco - il suo atteggiamento muta in maniera radicale). Pare quindi superfluo indulgere in un interminabile elenco di passi tratti da tutti e sei i romanzi. Alla timidezza è spesso associata anche una profonda sensibilità che rende Jelling impressionabile e che contribuisce a farne un personaggio inedito nel panorama della letteratura poliziesca dell'epoca (si vedano a questo proposito le difficoltà che mostra nel vedere un cadavere sia ne *La bambola cieca* che in *Nessuno è colpevole*).

²⁹¹ Cfr. SGP 19

²⁹² Cfr. SGP 19

²⁹³ Cfr. SGP 197 dove Sunder lo definisce una "viola mammola" e SO 161 dove invece lo deride apertamente ridendo poi dello scherzo che gli ha giocato.

²⁹⁴ Cfr. SGP 18

²⁹⁵ Cfr. SO 40, 44, 47 e 118 dove il concetto è ripetuto in maniera insistita.

sentito come una sorta di proiezione autobiografica (almeno per quanto concerne questo aspetto del carattere), la timidezza rimane una specie di marchio di fabbrica del personaggio. Al punto che nel sesto romanzo²⁹⁶ della serie - scritto probabilmente nelle fasi più drammatiche del 1943, ovvero in momenti in cui le difficoltà di approccio nei rapporti interpersonali che caratterizzarono sempre la figura dello scrittore negli anni erano probabilmente acuite dalla gravità del momento storico in corso - le allusioni alla timidezza di Jelling sono così insistenti da diventare una specie di epiteto formulare da letteratura epica che accompagna la buona parte delle apparizioni del detective in scena²⁹⁷. Questa timidezza dai contorni evidentemente patologici e che Jelling stesso mostra di detestare²⁹⁸ perché gli impedisce di stabilire corretti rapporti con il prossimo ha però dei risvolti curiosamente originali e positivi (e non è un caso che il suo capo, il capitano Sunder, la definisca "la più strana del mondo"): non gli impedisce infatti di essere testardo e pervicace nella ricerca della verità ("Sempre timidamente, quando ha fatto presa su una traccia, fa come il mastino, che non la lascia andare e stringe sempre più. Continua ad arrossire, a impaperarsi, vergognarsi, ma stringe, stringe..."²⁹⁹), e finisce per essere percepita dagli altri come una manifestazione molto particolare di intelligenza in questa sua ostinata volontà di arrivare al cuore delle cose per carpirne il

²⁹⁶ Si veda più avanti per un'analisi dettagliata di tutti gli aspetti singolari legati a questa sesta avventura di Jelling uscita postuma.

²⁹⁷ Cfr. SO pp. 40, 44, 46, 78, 145, 149. In questo stesso volume Cecilia Scerbanenco riporta la sinossi di un settimo romanzo dedicato al personaggio di Jelling e intitolato *Parola d'onore* (si veda più avanti il paragrafo dedicato ai due testi). Pur trattandosi di una semplice serie di appunti relativi agli sviluppi della trama, ciò non ostante anche in una trattazione tanto ridotta per dimensioni la timidezza di Jelling viene ricordata ancora una volta ("Egli è un uomo timido", cfr. pag. 202)

²⁹⁸ Cfr. NC 423 ("Allora il paziente, mite Jelling siadirò. Siadirò contro la sua timidezza, contro l'ingiustificata paura che aveva degli altri, e che lo esponeva a sofferenze di quel genere. Una sorda rabbia montò in lui. Forse era la terza o quarta volta da quando era nato che s'incolleriva in quel modo").

²⁹⁹ Cfr. BC 208 per entrambe le citazioni. Infatti c'è chi vede in Jelling questa natura vagamente luciferina: "Lei ha una faccia da poco furbo, ma ne sa più del diavolo", gli dice in tribunale un personaggio durante il processo con cui si conclude *Nessuno è colpevole*, (cfr. NC 431). Il suo stesso superiore, il capitano Sunder, è più o meno dello stesso avviso: "«Lei è l'uomo più ipocrita che io abbia mai conosciuto. Sembra che non sappia mai nulla, poi all'ultimo spara razzi finali. Ma la pagherà per non avermi tenuto al corrente di quello che pensava. La farò licenziare per insubordinazione». E così dicendo gli sorrideva").

segreto più intimo ("La timidezza di Jelling giuocava a volte degli strani scherzi. Era una timidezza che confinava con l'intelligenza diabolica, ma diabolica è inesatto; piuttosto: inquieta, perché mai nulla l'appagava completamente"³⁰⁰).

Alla timidezza si associa un altro tratto caratteristico del comportamento "pubblico" di Jelling: allergico com'è all'essere al centro dell'attenzione, non appena è costretto ad affrontare conversazioni serrate con personaggi che sta interrogando o su cui sta indagando i quali impiegano pochissimo a metterlo a disagio, oppure quando deve esporre pubblicamente il risultato delle indagini svolte in aule di tribunali, o anche ai propri superiori o addirittura nei classici finali riassuntivi-esplicativi nei quali il detective spiega come siano andati i fatti, in tutti quei tipi di situazioni Jelling non riesce quasi mai a nascondere il proprio impaccio. Proprio per la sua natura tendenzialmente meditativa e poco portata al dialogo e al rapporto con le altre persone, in quei momenti il suo disagio affiora immediatamente creando anche situazioni di comico involontario proprio perché spesso si tratta di situazioni tese in cui viene svelata la dinamica di un crimine oppure un sospettato crolla e ammette di aver commesso il reato che gli viene ascritto³⁰¹.

Lo Jelling *privato* è invece in aperto contrasto con questo ritratto di relativa balbuzie emotiva. Anche se da un uomo con queste spiccate tendenze alla misantropia e contraddistinto da una completa dedizione al proprio lavoro ci si aspetterebbe come logica conseguenza una vita da single convinto proprio perché poco propenso al rapporto con l'*altro*, sorprende scoprire

³⁰⁰ Cfr. SO 145.

³⁰¹ Anche in questo caso gli esempi si sprecano (cfr. NC 329 e 416, BC 160, SO 148, 150 e 187 tra i tantissimi). Per casi emblematici si vedano per lo meno l'angosciato stato d'animo in cui Jelling si dibatte quando, alla fine di *Nessuno è colpevole*, viene chiamato a deporre di fronte alla Corte: pur dovendo parlare soltanto per un minuto, le fasi che precedono le sue dichiarazioni pubbliche sono un calvario che lo porta a esplodere in un accesso di rabbia nei confronti della propria stessa inadeguatezza nei confronti dello stare a contatto con gli altri (cfr. NC 422-23); o ancora il fatto che alla fine di SO (cfr. 182) riesca a impappinarsi mentre sta ricostruendo la dinamica dei fatti che ha portato al mancato omicidio di una delle astronome protagoniste della vicenda.

sin dalle prime battute del romanzo d'esordio che Jelling è sposato da ben sedici anni e ha un figlio³⁰². Si tratta però di un rapporto che oggi farebbe gridare allo scandalo e che riproduce in maniera forse fin troppo pedante i dettami dell'ideologia fascista in proposito secondo cui alle donne spettava il solo compito di essere angeli del focolare e di accudire i propri mariti curandosi dell'educazione dei figli. La signora Jelling è l'immagine della dipendenza integrale da un marito che la comanda insospettabilmente a bacchetta e le cui priorità lavorative hanno la precedenza su tutto il resto. Modellata in parte sulla signora Maigret (anche se nel caso di Simenon si trattava di devozione affettuosa e non tanto di un'interpretazione forzata di un copione che la donna è costretta a recitare) di cui sembra essere una sorta di versione fascistizzata alla potenza estrema, la moglie di Jelling vive il proprio rapporto coniugale all'insegna della sottomissione e della remissività più assolute: obbediente e passiva come una gheisha asessuata, si dedica in maniera monomaniaca al marito³⁰³ senza avere mai il coraggio di esprimere pareri personali o di prescindere dall'esigenze professionali e fisiche del coniuge a qualunque ora del giorno e della notte. Coniuge nei confronti del quale ha un atteggiamento di soggezione travestita da affetto e che non ha mai il coraggio di contraddire. Nemmeno quando Jelling una sera torna a casa e le annuncia di aver deciso di dare le dimissioni dal corpo di polizia per il senso di inadeguatezza che lo attanaglia³⁰⁴. Più che una moglie la Signora Jelling è uno stereotipo convertito in essere umano. La sua presenza - anche se connotata in maniera così intenzionalmente sbilanciata in direzione dell'immagine della donna che la propaganda di regime aveva imposto per anni come il solo modello possibile nell'ambito della società fascista - è però molto limitata e si riduce a comparsate sporadiche troppo limitate nello spazio per poter dar vita a un vero e proprio personaggio autonomo e dotato di vita propria. A conferma di quanto poco connotato sia il personaggio di questa donna-servitrice c'è un

³⁰² Cfr. SGP 3, BC 151.

³⁰³ Cfr. SGP 20, BC 185 e 285, CP 640-641 e SO 45.

³⁰⁴ Cfr. SGP 104-105.

dettaglio che non può essere trascurato e sul quale si tornerà più avanti quando si parlerà dell'allineamento del livello di autonomia ideologica che i romanzi del ciclo di Jelling hanno rispetto alle direttive imposte dalla censura agli autori di romanzi polizieschi: presentata come "Adela" in *Sei giorni di preavviso*, la signora Jelling vede il proprio nome di battesimo non solo cambiare col passare delle uscite dei vari volumi che compongono il ciclo (ne *La bambola cieca* appare infatti scritto come "Adele") ma essere addirittura modificato nell'ultimo della serie (visto che ne *Il cane che parla* diventa "Jole").

Per quel che concerne poi il figlio, anche in questo caso si può serenamente affermare che si tratta di un personaggio la cui unica finalità è quella puramente esornativa utile a dotare Jelling di una credibilità borghese necessaria agli occhi della censura per farne un normotipo dell'immagine da cartolina di propaganda: di età non meglio specificata, di questo ragazzo si sa soltanto che ha un rapporto di sudditanza assoluta nei confronti del padre-padrone Jelling³⁰⁵, il quale lo degna di uno sguardo solo se il rientro a casa del guerriero³⁰⁶ gli lascia le energie sufficienti per farlo. E se a volte le energie fisiche e i troppi impegni di lavoro gliene lasciano il tempo e il modo, il timido e complessato archivista che a casa si converte in un satrapo mediorientale si concede al figlio per qualche ripetizione di latino o per una fugace partita a scacchi³⁰⁷.

Scerbanenco dedica quindi pochissimo spazio alla definizione del *privato* del suo personaggio. Ciò che gli sta maggiormente a cuore è invece concentrarsi sulla creazione della sua fisionomia professionale che, contrariamente a quanto certa critica ha sostenuto³⁰⁸, è - come vedremo - assai complessa e articolata. Tanto per cominciare Jelling ha un curriculum professionale molto particolare che da una parte lo collega a una lunga tradizione di scienziati prestatati all'investigazione e dall'altra conferma l'alto tas-

³⁰⁵ Cfr. SGP 3, 20 e 21

³⁰⁶ Cfr. Carloni M., *op. cit.*, pag. 58.

³⁰⁷ Cfr. BC 285, CP 641 e SO 45.

³⁰⁸ Cfr. Pistelli M., *op. cit.*, pag. 335

so di autobiografismo presente nella costruzione del personaggio e, nel contempo, apre suggestivi scenari su quelli che saranno i fondamentali sviluppi dello Scerbanenco *maggiore* a venire. Nelle primissime pagine del secondo romanzo del ciclo³⁰⁹, scopriamo infatti che "Arturo Jelling era un uomo che aveva quarant'anni, aveva studiato medicina fino a venticinque, s'era sposato a ventiquattro, e altro non aveva fatto di più importante se non scoprire la trama segreta di alcuni delitti famosi". Il dettaglio va considerato con grande attenzione: stando a quanto riferito dalla figlia Cecilia³¹⁰, il padre si sarebbe iscritto a medicina con l'intenzione di specializzarsi poi in psichiatria e neurologia. Come già accaduto al protagonista di *Non rimanere soli*, dunque anche Jelling - in questo e in parecchi altri aspetti - sarebbe di fatto una proiezione del suo autore. E quella della medicina si confermerà essere un'autentica ossessione: non sarebbe così se, di lì a venticinque anni, uno dei più potenti personaggi che la letteratura abbia mai visto calcare le pagine tormentate del poliziesco sia un ex medico riciclato come investigatore della Questura di Milano dopo essere stato radiato dall'ordine dei medici a seguito di un processo per eutanasia³¹¹. Anche Jelling, oltre ad avere nell'armadio del proprio passato questo scheletro accademico con cui fare costantemente i conti³¹², ha con la

³⁰⁹ Cfr. BC 151

³¹⁰ Cfr. Scerbanenco C., *Un altro Jelling*, in Scerbanenco G., *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico*, Sellerio, Palermo 2011, pag. 214: senza citarne né la data né il destinatario, Cecilia Scerbanenco fa riferimento a una lettera non meglio identificata che il padre avrebbe scritto a un amico della quale riporta il seguente estratto a puro titolo strumentale per dimostrare la passione che Scerbanenco aveva per la psichiatria in genere e quindi giustificare il fatto che il sesto Jelling ruoti tutto intorno a tematiche connesse a una forma di malattia neurologica degenerativa, e che l'abbozzo del settimo (si veda più avanti nel presente capitolo) dimostri come l'intero plot fosse incentrato su figure di medici e di pazienti: "La mia vita è stata molto tribolata fin dall'infanzia. Non ho potuto fare studi regolari, ho dovuto cominciare a lavorare, e come operaio, a diciassette anni, e quando mi ero messo a studiare sistematicamente per prendere una laurea in medicina con susseguente specializzazione in psichiatria e neurologia, è venuto il settembre '43".

³¹¹ Cfr. Scerbanenco G., *Venere privata*, Garzanti, Milano 1966, pp. 9 e 12-13.

³¹² Nelle primissime pagine di SGP viene ricostruito l'accidentato percorso che porta Jelling ad accettare l'impiego non certo esaltante negli archivi della polizia di Boston: "Arthur Jelling [...] aveva tentato di laurearsi in medicina, ma le cattive condizioni finanziarie della sua famiglia lo avevano costretto a lasciare gli studi proprio alle soglie della laurea, per accettare un impiego. Lo strano fu che trovò questo impiego alla Direzione generale di Polizia" (cfr. pag. 3). La passione per la medicina resta però una costante destinata a non abbandonarlo mai. Ne *La bambola cieca* Jelling ammette di aver dimenticato quasi tutto

medicina un rapporto piuttosto complesso: se da una parte l'approccio molto razionale ai casi di cui si occupa dipende anche dagli studi fatti e dal metodo scientifico che vi si applica³¹³, dall'altra l'interruzione di quegli stessi e la determinazione che Jelling dimostra di avere nella vita giustificano una componente molto marcata del suo temperamento. Ovvero quell'intestardirsi caparbio che ha nel non mollare mai la presa e nel superare anche i propri stessi limiti fisici pur di approdare alla soluzione dell'enigma.

Il quadro non sarebbe completo se non si tenesse in conto un'altra caratteristica fondamentale della personalità di Jelling: deciso a creare un personaggio che non avesse nulla dell'infalibilità dei predecessori di scuola anglosassone e della flemmatica ma spietata razionalità di un Maigret (se si vuol dare per scontato che la sua conoscenza della produzione gialla italiana fosse così limitata da portarlo a non volersi misurare con le creature dei migliori romanzieri attivi in quegli anni prescindendone in blocco, anche se si tratta di un'ipotesi non facile da sposare a priori), Scerbanenco dota il suo investigatore di una componente caratteriale che altri non hanno. O che non hanno in quantità tanto diffusa. Si tratta di un elevato tasso di umanità³¹⁴ unito a un profondo senso etico che contraddistinguono il

degli studi fatti, anche se dimostra di non aver scordato una delusione cocente causata da un suo professore di chirurgia generale il quale avrebbe avuto la sfrontatezza di brevettare col proprio nome una "pinza a presa molle che facilitava molto le operazioni all'intestino" e che invece era stato proprio il giovane e talentuoso studente Jelling ad andargli a proporre, finendo per essere aspramente rimbrottato dal docente (cfr. pag. 188). In SO c'è un'insistenza molto particolare su questo aspetto: Jelling non solo dimostra di non aver mai smesso di interessarsi ai progressi nel campo della psichiatria e della psicologia medica (pag. 154, mentre in BC - ancora a pag. 188 - conferma di essersi sempre tenuto aggiornato con la lettura di ponderosi trattati), ma dà una breve e banalissima lezione sulle conseguenze immediate dello strangolamento (cfr. SO 74). Ma il dettaglio più singolare è che Jelling vada in giro con in tasca un tubetto di crema antisettica disinfettante, dettaglio che viene presentato come se fosse normalissimo che un poliziotto si premuri di esserne sempre provvisto ("Tolse dal taschino un tubetto di Asettina che portava scrupolosamente sempre con sé per le piccole ferite...", cfr. SO 93).

³¹³ Non è un caso che in più di un'occasione si metta in evidenza la sua maniacalità nell'ordine - confermata dal tipo di incarico che inizialmente ricopre presso la Direzione Generale della Polizia di Boston prima di essere promosso a investigatore - e il suo spirito d'osservazione particolarmente accurato (cfr. BC 151, SO 41 e 53).

³¹⁴ Cfr. NC 354 e 357-358, CP 676-677, SO 134.

suo agire in ogni momento della vita professionale e dei rapporti interpersonali che il mite e schivo archivistista è chiamato a instaurare col prossimo. Sensibile fino a livelli impensabili in un rappresentante della legge³¹⁵ e dotato di un'intelligenza fuori del comune (intesa però come capacità di comprendere le ragioni altrui motivandone quindi sempre le scelte, anche se profondamente sbagliate e non in linea col rispetto delle norme), Jelling non sembra avere molto a che spartire con i poliziotti che lo hanno preceduto nel passato più remoto ma anche in anni recenti: a muoverlo e a motivarlo è una profonda consapevolezza che ogni essere umano - anche il più incallito dei criminali - è degno del massimo rispetto³¹⁶. Convinto com'è della fondamentale bontà dell'essere umano ma anche del fatto che la predisposizione al bene sia una spinta che agisce istintivamente in ciascuno di noi finendo con l'essere sopraffatta là dove le ragioni ambientali e la necessità di sopravvivenza hanno la meglio su di essa, concede a tutti una prova d'appello supplementare, arrivando perfino a persuadersi di poter redimere i criminali per riportarli sulla retta via³¹⁷. In questo slancio di missionariato laico che lo spinge a investigare nelle ragioni più profonde dell'agire dei propri simili per comprenderne i motivi del deragliamento dalla norma, Jelling s'illude anche di poter esercitare un'azione di "cura sociale" su scala molto più ampia, capace cioè di prescindere dalle contingenze dell'attimo per aprirsi a scenari globali che coinvolgano l'intera umanità. Se venticinque anni più tardi Duca Lamberti - di cui Jelling è una sorta di *prova generale* sia a livello di personaggio che di atteggiamenti nei confronti della società che lo circonda - reagirà in maniera anche violenta e in parte disperata di fronte all'imbarbarimento dell'Italia di metà anni '60 passata troppo velocemente dalla sua natura rurale e conservatrice a quella spietata della civiltà dei consumi, Jelling ha ancora l'illusione che il mondo in cui gli tocca vivere sia passibile di essere migliorato attraverso il costante

³¹⁵ Cfr. SO 92, 123-24 e 161

³¹⁶ Cfr. CP 676-77

³¹⁷ Cfr. NC 354, 357-358 e CP 657 e 659.

ricorso a valori riferibili a un insindacabile codice etico³¹⁸ da cui si lascia guidare come un faro interiore senza mai dare retta alle sirene delle facili scorciatoie prese da molti suoi colleghi nei polizieschi di quegli anni.

Non deve quindi stupire se Jelling, che inizia la sua avventura di indagatore del crimine in maniera del tutto casuale e che, anche una volta trascinato nel frullatore esistenziale che è la vita di chi dà la caccia ai malviventi per assicurarli alla giustizia, continua a preferire alle luci della ribalta e all'ipercinesia dell'azione l'ombra protettiva e appartata del suo ufficio nei seminterrati del quartier generale della polizia di Boston, non smetta quasi mai di insistere su un concetto chiave che lo rende particolarmente originale come protagonista di una serie di romanzi gialli: ovvero la ferma convinzione di non avere la stoffa per fare il poliziotto, non avendone né "l'anima né le capacità"³¹⁹. Una concezione questa che, fondata sul rispetto dell'individuo e sui suoi sentimenti e visti gli anni in cui i romanzi del *Ciclo di Jelling* vedono la luce, non può non far pensare a precise allusioni di velata critica alla società fascista che, per contro, tendeva a sacrificare la dignità dell'essere umano sull'altare della propria ideologia totalizzante.

A fronte di un ritratto tanto complesso e articolato a livello di personalità da far sembrare difficili da accettare i rilievi mossi allo Scerbanenco di quei primi anni '40 da parte di certa critica de' giorni nostri³²⁰, non deve stupire

³¹⁸ Secondo Jane Dunnett (cfr. *Il mestiere di uomo: meditazioni, delitti e buone maniere nel primo Scerbanenco*, op. cit. pp. 169-170) ci sarebbe un nesso molto stretto "tra le riflessioni elaborate da Scerbanenco durante il suo esilio svizzero a Poschiavo e ora raccolte in *Il mestiere di uomo* [cfr. Scerbanenco G. *Il mestiere di uomo*, Aragno, Torino 2006] e alcuni temi ricorrenti del ciclo di romanzi polizieschi da lui scritti negli anni della guerra [...] In altri termini, l'analisi degli spunti filosofici contenuti in questi scritti getta nuova luce sui primi libri gialli di Scerbanenco, consentendo di apprezzarne l'originalità: in particolare il fatto che in tali romanzi vi è una spiccata attenzione al mondo interiore del detective, in contrasto con l'abituale tendenza a privilegiare il momento dell'azione con il modo sbrigativo in cui vengono caratterizzati i personaggi tipici del romanzo giallo"). Il carattere di Jelling dipenderebbe da convinzioni filosofiche di fondo di cui Scerbanenco è fermamente convinto a livello teorico e che elabora proprio nel periodo in cui lavora ai sei romanzi polizieschi del ciclo.

³¹⁹ Cfr. SGP 18 e BC 268.

³²⁰ Particolarmente duro il giudizio di Maurizio Pistelli che, confrontando Jelling con De Vincenzi e Richard (da lui ritenuti le più alte e compiute realizzazioni a livello di personaggi di investigatori nel ristretto ambito del giallo all'italiana degli anni '30), lo vede usci-

re fatalmente ammaccato. A sua detta l'archivista di Scerbanenco non avrebbe "analoga profondità di pensiero, acutezza di analisi, capacità di penetrazione nella realtà [...] prigioniero di semplicistiche schematizzazioni [che lo portano a passare] dalla contrapposizione manichea tra buoni e cattivi a un'inflessibilità di giudizio che non conosce dubbi e cedimenti" (cfr. Pistelli M., *op. cit.*, pag. 335). Non meno tenero è il giudizio di Benedetta Bini (Cfr. Bini B., *Il poliziesco, op. cit.*, pp. 1018-1019): nei cinque romanzi dedicati alla figura di Jelling "le situazioni del classico romanzo-enigma sono però stereotipe e raccontate con lentezza, e l'ambientazione «estera» risulta poco credibile perfino nella scelta degli improbabili nomi dei protagonisti". A sua detta si tratterebbe semplicemente di "un periodo di tirocinio, dunque, cui fa invece seguito dopo la guerra la metamorfosi di Scerbanenco da apprendista a moderno e scaltrito autore di narrativa di consumo...". Anche se sostanzialmente negativo, il giudizio che Grazia Misano ha espresso venticinque anni or sono in un suo complesso articolo in cui, tra le altre cose, offre un'analisi contrastiva tra la riuscita di un capolavoro come *Venere privata* e due "esercizi d'apprendistato [...] sostanzialmente falliti" come *Sei giorni di preavviso* e *Nessuno è colpevole*, presenta comunque un qualche margine di positività. A sua detta i due romanzi del *Ciclo di Jelling* editi ne "I Libri Gialli" non riescono a cogliere nel segno per un duplice ordine di motivi: si rivelano infatti carenti nell'ambientazione - non vera e poco accurata nella sua superficialità "salgariana" - e soprattutto perché denunciano "una sorta di renitenza tanto rispetto all'orrore della morte e del delitto (e alle conseguenze etiche e gnoseologiche circa la natura umana che essi inevitabilmente suggeriscono) quanto rispetto alle conseguenze «penali»: nessun morto (o il morto semi accidentale che inoltre se l'è voluta di *Sei giorni di preavviso*) nessuna punizione, nessun problema: si è scherzato: non è la soluzione di un Beccaria, ma è altrettanto italiana: la verità non si dice, oppure si dice quando è ininfluente da ogni punto di vista" (cfr. Misano G., *Quasi un teorema per il giallo italiano. Alcune ipotesi propedeutiche, una tesi sociopolitica (amarognola) e una dimostrazione bifida, tratta da alcuni scritti di G. Scerbanenco*, in: *Il Giallo degli Anni Trenta*, Lint, Trieste 1988, pp.239-251). Più sfumato invece il giudizio di Massimo Carloni in uno dei suoi più recenti contributi scerbanenchiani: in Jelling vede "le prove generali per quello che sarà il suo detective più famoso e riuscito, Duca Lamberti" (cfr. Carloni M., *Prodromi di una carriera inimitabile, op. cit.* pag. 61). Lo stesso Carloni, analizzando l'allora solo pentalogia jellinghiana in un uno dei saggi più "antichi" dedicati a questo ciclo di polizieschi (cfr. Carloni M., *L'artigianato letterario di Scerbanenco*, "Il Bel Paese", ottobre 1984, pp. 253-272), sosteneva che "l'esperimento funziona, il personaggio Jelling, non ostante la caratterizzazione antieroica, piace". Qualche anno dopo, a esprimersi in termini ugualmente positivi e ad attribuire un senso più compiuto all'operazione scerbanenchiana di ambientare il suo primo ciclo di gialli in un'America apparentemente di cartapesta era stato Elvio Guagnini (cfr. Guagnini E. *Scerbanenco, il giallo e la storia del giallo italiano*, "Delitti di Carta", I, 1, ottobre 1997, pag. 65): pur ammettendo che si tratta di "uno Scerbanenco certo assai diverso da quello della successiva stagione degli anni sessanta", constata che "le sue storie poliziesche degli anni Quaranta si muovono sullo sfondo di un'America molto costruita, inventata [...], eppure con una sua fisionomia originale: un senso di freddo pesante, il senso dell'anonimato della metropoli, il gusto dello scavo psicologico dentro rapporti umani complessi e misteriosi". A sua detta, non ostante questo Scerbanenco degli anni '40 proietta le sue storie in un'America di finzione e ne elabora i plot a volte piuttosto concilianti mescolando componenti sentimentali a fatti criminosi, offre comunque un quadro morale della società "cupo, tormentato, problematico; e le figure che la popolano, complesse, contorte, difficili". E la presenza di Scerbanenco nel quadro degli esordi del giallo italiano si segnalerebbe a sua detta "per il rigore della costruzione, per la ricchezza dell'indagine ambientale e psicologica, come anche per il gusto e la qualità del racconto". Negli anni più recenti i cinque romanzi del *Ciclo di Jelling* sono stati oggetto degli interventi di due studiosi non italiani che, per ragioni molto diverse e partendo da prospettive culturali e approcci critici niente affatto simili, hanno gettato nuova luce su quei cinque romanzi troppo a lungo negletti. Mentre lo svizzero Gian Carlo Giudicetti, confrontando la produzione poliziesca italiana dei primi anni 2000 con la pentalogia jellinghiana, invita gli

se anche il cotè della metodologia investigativa di Jelling riservi non poche sorprese sia a livello di convinzioni teoriche che di applicazioni pratiche delle medesime all'azione sul campo. Vi sono però alcune precisazioni preliminari che risulta necessario fare prima di addentrarsi in un esame accurato della *detection* messa in campo dal mite e schivo archivista di Boston. Come nessun altro suo collega visto in azione in precedenza dalle parti del poliziesco italiano degli anni '30 (ma anche da quelle della produzione "cultura" di matrice inglese e statunitense), Jelling ha il merito di coniugare due componenti apparentemente incompatibili: pur essendo inserito in una struttura investigativa ufficiale quale la Direzione Generale della Polizia di Boston, di fatto è un dilettante allo sbaraglio perché si trova a essere coinvolto nella sua prima indagine in maniera del tutto casuale³²¹ essendo però privo di un'adeguata formazione da accademia. Di lui sappiamo infatti che è entrato in polizia per ragioni di mera necessità, non certo per vocazione e per portare a termine una missione. Trovandosi quindi in questa incerta terra di nessuno in cui non è né il classico *amateur* che scopre dentro di sé di avere la stoffa per fare il detective né tanto meno di essere un vero poliziotto con una specifica formazione professionale alle spalle su cui contare, Jelling - che abbiamo già visto essere provvisto di uno spessore morale del tutto infrequente tra i coevi colleghi di carta con

studiosi a rileggere con attenzione quei cinque romanzi degli anni '40 dando a essi il giusto peso senza indulgere sempre alla produzione dello Scerbanenco *maggiore* visto come padre del moderno poliziesco di casa nostra (cfr. Giudicetti G.P., *op. cit.*, pag. 158), la studiosa inglese Jane Dunnet propone invece una nuova chiave di lettura dell'intero ciclo: partendo dall'analisi delle prose morali scritte da Scerbanenco nel corso della prima fase dell'esilio svizzero e poi pubblicate di recente ne *Il mestiere di uomo*, Jane Dunnet le mette a confronto con alcune delle tematiche portanti presenti nei romanzi del *Ciclo di Jelling*, insistendo sulle sue peculiarità di personaggio poliziesco anomalo rispetto alla tradizione proprio perché animato da quegli stessi valori espressi nelle pagine filosofiche poi trasferiti nel suo bagaglio caratteriale di antieroe in netto contrasto con la retorica dell'epoca (cfr. Dunnet J., *op. cit.*, pp. 165-170).

³²¹ Dopo aver lavorato per quattro anni in un "buio ufficio" con la qualifica di "addetto all'archivio" trascorrendo "la giornata a catalogare pratiche" (cfr. SGP 3-4) ma aiutando anche in un paio di occasioni i propri superiori a "trovare il bandolo di due oscuri delitti, così, seduto al suo tavolo di lavoro, senza svolgere indagini, proponendo al momento giusto la soluzione giusta" (cfr. SGP 19), viene coinvolto in un'indagine dopo aver deciso di verificare di persona i verbali di alcuni interrogatori che sta catalogando ma che non lo convincono per la superficialità e la mancanza di rigore con cui vengono condotti (cfr. SGP 6).

cui inevitabilmente lo si finisce per dover confrontare - si presenta già fin dalle prime battute delle sue sei avventure con una fisionomia più che originale anche a questo proposito. La sua convinzione di non essere tagliato per fare il poliziotto e di non avere praticamente alcuna delle molteplici qualità necessarie per svolgere quel mestiere in maniera adeguata e completa lo accompagna per tutti i romanzi del ciclo³²². Quando, nel sesto romanzo della serie, lo troviamo ormai stabilmente promosso al rango di investigatore circondato da un tale alone di leggenda da essere famoso anche presso scienziati che sono del tutto scollati dalla realtà e al punto da essere considerato una specie di punta di diamante dell'ufficio investigativo di Boston³²³ (così che il capitano Sunder gli affida "solo i casi di un certo interesse"), anche dopo aver fatto carriera Jelling resta l'uomo semplice e schivo che era agli inizi e continua a credere di non essere particolarmente tagliato per quel tipo di professione.

A questa sfiducia in se stesso come poliziotto fa da contraltare la scarsa stima che Jelling dimostra di avere nei confronti dei metodi che spesso i corpi di polizia sono costretti a usare pur di arrivare a centrare gli obiettivi investigativi che si prefiggono. Un sentimento questo che non può non chiamare in causa un aspetto già trattato in precedenza in occasione di altri giallisti di razza dell'epoca e che testimonierebbe (se lo si volesse interpretare in questo senso) una ragione in più per pensare a un atteggiamento di velata fronda da parte di Scerbanenco nei confronti della polizia fascista³²⁴, pur non avendo egli il coraggio manifesto di ambientare le sue

³²² Cfr. SGP 18-19 e NC 268.

³²³ Cfr. SO 40, 44, 47 e 118. Ma in realtà già nel finale de *La bambola cieca* si apprende che Jelling è una specie di star: i giornali parlano di lui "sfacciatamente" e, secondo l'io narrante Tommaso Berra (si veda più avanti nel corso del capitolo), è un miracolo se gli avventori del ristorante in cui i due amici stanno mangiando non lo riconoscono e non gli si accalcano intorno per farsi spiegare come abbia fatto a venire a capo del rompicapo che occupa il romanzo (cfr. BC 295-296).

³²⁴ Come si potrebbero leggere in altro modo affermazioni del tenore di quella che segue, contenuta ne *L'antro dei filosofi?* "Sunder si riservava di sottoporre Ander a un interrogatorio di terzo grado se non fosse riuscito ad avere la certezza che Ander non sapeva veramente nulla. Il mite cuore di Jelling sussultò. Ma quello era il sistema di Sunder ed egli non poteva farci nulla. Forse sì, poteva fare qualcosa per evitare una simile barbarie" (cfr. AF 493). Possibile che passi come questo potessero essere letti in maniera tanto ingenua da venir considerati innocui perché riferiti alla polizia di un paese tradizionalmente

vicende in Italia e di poter quindi criticare apertamente l'operato delle repressive forze di polizia messe in campo dal regime³²⁵.

Ma allora che tipo di investigatore è Arthur Jelling³²⁶? Fedele alla forza della ragione come strumento per leggere la realtà cercandone di interpretare anche le contorsioni più difficili da decifrare, si può affermare senza orma di dubbio che il principio cardinale intorno al quale ruota l'intero castello metodologico con cui Jelling affronta le indagini in cui viene coinvolto è certamente la logica. Come per altre caratteristiche ricorrenti legate al personaggio articolato e complesso del proprio detective, anche nel caso della propensione naturale verso la logica Scerbanenco non risparmia continui riferimenti sparpagliandoli in tutti i romanzi del ciclo come a voler rammentare al suo lettore di che pasta sia fatto il poliziotto che li porta per mano a risolvere i vari casi che vengono di volta in volta affrontati. Jelling ha nei confronti della logica un atteggiamento di devozione quasi religiosa ("si sarebbe fatto immolare per un sillogismo³²⁷", "Egli diceva [...] che la logica è una legge assoluta, più assoluta della legge di gravità. La legge di gravità ha un'eccezione: non vale nel vuoto. La logica funziona anche nel

violento e malato come gli Stati Uniti? E non - come a noi sembra - interpretati come un preciso riferimento ai metodi usati dalla polizia politica fascista nei confronti degli avversari politici ma mascherati abilmente da Scerbanenco proprio perché attribuiti a una realtà non italiana?

³²⁵ Non è forse un caso che la maggior quantità di osservazioni critiche circa la polizia e i metodi che i suoi rappresentanti adottano siano contenute nell'ultimo dei romanzi del ciclo che, scritto probabilmente nei momenti di maggior tensione politica e sociale del burrascoso 1943, non vide mai la luce ed è stato edito postumo nel 2011. Jelling viene definito "un semplice idiota" da uno dei personaggi di contorno della vicenda (cfr SO 80) il quale, qualche pagina più in là (cfr. SO 119) dà degli "imbecilli" generici ai poliziotti ("Non mi resta che avvertire la polizia. Volevo evitarlo perché non ho troppa fiducia nelle indagini di quegli imbecilli, ma ora vi sono costretto"). Di lì a poco è Jelling stesso a dubitare dell'efficacia dei metodi tradizionali usati dalla polizia /"Io personalmente non ricorro mai a questi sistemi, ma il mio diretto superiore [...] ha deciso oggi stesso il vostro arresto", cfr SO 120), mentre verso la fine del romanzo, quando il direttore dell'osservatorio astronomico al centro della vicenda gli si rivolge usando la parola "poliziotto", Jelling si lascia andare a un'amara ma altamente significativa osservazione tra sé e sé: "Arthur Jelling non amava essere chiamato poliziotto, anche se la denominazione non aveva nulla di disdicevole. Non gli piaceva neppure investigatore. Al massimo avrebbe accettato il titolo di collaboratore di giustizia" (cfr SO 181).

³²⁶ Ne *La bambola cieca* viene definito "uno dei più strambi e sagaci investigatori d'America".

³²⁷ Cfr. AF 493.

vuoto, nel niente³²⁸, "[...] egli trascurava completamente la realtà, per credere soltanto alla logica³²⁹"). Ciò non ostante, da personaggio ricco e intellettualmente stratificato quale si è ormai capito sia, la sua non è una passione sclerotica che nel corso delle indagini lo vincola in maniera maniacale all'uso di quest'unico strumento di esattezza matematica per far luce sulla dinamica degli eventi. La logica - in cui Jelling dimostra di essere un vero fenomeno per la sua elevata capacità di astrazione³³⁰ - è sì un elemento fondamentale del suo approccio all'indagine che lo inserisce di diritto nel solco di quanti hanno fino a quel momento proposto il cosiddetto giallo *scientifico* nel quale la soluzione di autentici rompicapi è legata al ricorso alla logica razionale, ma non è di certo l'unico.

Moderno in questo senso quanto basta per aver capito che una fisionomia monodimensionale rischia di stancare il lettore, Scerbanenco aggiunge alla logica una ricca di serie di elementi di contorno che contribuiscono a rendere l'azione investigativa di Jelling non solo più in linea coi tempi e con l'evoluzione che il personaggio non può non avere nell'arco di una produzione in serie, ma anche più intrigante ed efficace proprio per la pluralità di approcci che il suo poliziotto adotta nel tentativo di risalire alla verità. E se l'intuizione, l'intelligenza e la sensibilità costituiscono di certo un tritico essenziale che un bravo indagatore del crimine non può non vantare nel proprio bagaglio di dotazioni naturali, l'elemento decisivo che Jelling mette in campo come supporto alla logica è lo scavo psicologico. Ovvero un tipo di approccio che, quasi rasentando il metodo morbidamente penetrativo della psicanalisi, gli consente non solo di accedere ai recessi più remoti dell'anima umana, ma anche di mettere alle corde i malviventi spingendoli a confessare dopo un "raffinato assedio"³³¹ fatto di domande insi-

³²⁸ Cfr. SGP 18.

³²⁹ Cfr. NC 338

³³⁰ Confermata non solo dagli studi di medicina che gli hanno insegnato ad affrontare in maniera razionale i problemi da risolvere, ma da due singolari passioni che Jelling non nasconde di coltivare: il gioco degli scacchi (che pratica anche col figlio e di cui ama anche leggere) e soprattutto la teoria del poker, di cui professa di essere un esperto (cfr NC 334, CP 609-610 e SO 44).

³³¹ Cfr. NC 309-310

diiose e trabocchetti congegnati apposta³³² sulla scorta dei risultati emersi da un primo studio della psiche del soggetto in corso di esame. Anche se a volte questa tecnica di accerchiamento psicologico rischia di essere scoperta e irrita chi la subisce³³³, in generale è quasi sempre efficace perché consente di mettere a nudo l'anima di chi mente per partito preso per non farsi incastrare ma soprattutto aiuta Jelling a effettuare un meticoloso lavoro di ricostruzione dell'ambiente socio culturale in cui si è svolto il dramma che è oggetto dell'indagine³³⁴.

E non è un caso che Jelling stesso, consapevole di essere all'avanguardia grazie al condensato di componenti che unisce nella gestione delle proprie inchieste sul campo (mentre la logica resta lo strumento principe quando ci si limita ad agire di fioretto a tavolino), definisca il metodo investigativo che adotta "psico-indagine³³⁵". Definizione questa particolarmente incisiva e appropriata per svariate ragioni sostanziali: tanto per cominciare essa è perfettamente in linea col temperamento timidissimo di Jelling che, trascinando il colpevole nella sua rete fatta di scavo nell'interiorità dell'indagato e di emersioni spesso inconsce di dettagli essenziali per la ricostruzione delle dinamiche dei fatti, non deve esporsi in maniera diretta e lascia che siano i malviventi stessi a mettersi in trappola da soli. Ma si tratta di un metodo particolarmente in linea con la personalità di Jelling in toto e non solo con una delle componenti che ne costituiscono lo sfaccettato caleidoscopio emotivo, ovvero la sua proverbiale timidezza vista come desiderio di evitare il contatto verbale con l'altro. Presentato a più riprese come un puro teorico che preferirebbe investigare sui vari casi standosene comodamente seduto alla propria scrivania senza doversi andare a sporcare le mani per strada, per Jelling la psico-indagine è l'ideale via di mezzo tra il

³³² Cfr. SO 121

³³³ Cfr. SO 121

³³⁴ Non a caso Jelling è un appassionato lettore di romanzi dell'ottocento, era letteraria nella quale la meticolosa ricostruzione degli ambienti ha un ruolo decisivo nella definizione dei caratteri dei personaggi coinvolti nella vicenda narrata (cfr. CP 631).

³³⁵ Cfr. AF 493

suo ideale di investigazione a tavolino e quello che è invece il lavoro duro del poliziotto sul campo.

Sorretta com'è da una gamma tanto ricca di sfumature interiori sia per ciò che concerne il suo comportamento in qualità di personaggio letterario *semplice* sia in quella di ben più complesso indagatore del crimine sempre in bilico tra la balbuzie del principiante di lusso e la determinazione incrollabile del professionista navigato, la figura di Jelling è molto più complessa di quanto non possa apparire a prima vista (o di quanto sia apparsa nel corso degli anni a chiunque si sia lasciato a buon diritto abbacinare dalla potenza enigmatica di un personaggio quale Duca Lamberti, davvero troppo monumentale nella sua capacità onnicomprensiva di riassumere in se stesso un'intera epoca per poter essere paragonato a un suo lontano e misurato parente qual è il mite antenato Jelling).

3. Te la do io l'America

Tutti e sei³³⁶ i romanzi del ciclo di Jelling sono ambientati a Boston. Ma della Boston *reale* non vi è praticamente nulla che possa far pensare a ricerche effettuate da Scerbanenco per documentarsi e offrire così al lettore il ritratto di una città credibile. Tutt'altro. La "sua" Boston non solo non presenta un singolo elemento toponomastico che corrisponda alla realtà³³⁷ stradale dell'area metropolitana, ma anche a livello paesaggistico ci si trova di fronte a una serie di descrizioni intenzionalmente anonime che potrebbero corrispondere a qualsiasi città dell'Occidente civilizzato³³⁸. Come se questo non bastasse, la Boston di Scerbanenco è in perfetta linea con l'immagine che la propaganda di regime imponeva che venisse diffusa della cultura nordamericana. Si è già visto come la sottocultura di regime, individuati in molti dei titoli che la Mondadori porta al successo nella sua col-

³³⁶ Per l'abbozzo del settimo, *Parola d'onore*, si veda il paragrafo più avanti *Filologia fai-date*.

³³⁷ Abbiamo fatto noi stessi un'indagine sul campo che può essere facilmente confermata confrontando lo stradario della città con un elenco alfabetico ragionato di tutte le strade menzionate nei sei romanzi.

³³⁸ Cfr. Carloni M., *Prodromi di una carriera inimitabile*, *op. cit.*, pag. 52.

lana de "I Libri Gialli" dei pericolosi veicoli di propaganda subdola di modelli di criminalità che avrebbero potuto far scuola anche dalle nostre parti ingenerando pericolosi casi di pulsione da mimesi, cerchi di far penetrare nel pubblico dei lettori italiani l'idea che la letteratura poliziesca sia in parte dannosa proprio perché figlia di quella stessa cultura della violenza che essa documenta sfruttandola come scenario vivo delle storie che racconta.

E se da una parte questa demonizzazione si esplicita nei reiterati attacchi portati dalla censura di regime alla letteratura d'importazione e alla sua nefasta influenza, dall'altra si è visto come l'azione di depurazione preventiva vada a colpire gli scrittori che a quei modelli di narrativa poliziesca si ispirano per raccontare la loro versione di violenza e crimine in salsa all'amatriciana. Ma siccome questo tipo di esercizio è visto con particolare sospetto dal regime che ne teme l'infausta proliferazione a macchia d'olio, vi si cerca di porre un freno con le già ampiamente menzionate imposizioni repressive che, a diverso titolo e con diversa rigidità, intervengono tra il 1938 e il 1943 per tamponare l'emorragia gialla che ha ormai contagiato il paese arrivando fino a colpire con estrema severità quel colosso dell'editoria - Mondadori - che viene additato come il responsabile primo della diffusione del germe poliziesco in Italia. Come spesso accade dalle nostre parti, si verifica però una situazione schizofrenica che è bene rammentare prima di andare ad analizzare da vicino la Boston di Scerbanenco e il perché di una scelta di questo genere: se da una parte la produzione di romanzi polizieschi scritti da autori italiani e ambientati sul suolo patrio con personaggi indubitabilmente italiani viene apertamente osteggiata, allo stesso tempo le case editrici cui vengono imposte normative molto restrittive in materia di pubblicazione di tali tipi di prodotti devono attenersi alla disposizione protezionistica sui libri in base alla quale ciascuna delle collane editte su territorio nazionale ha l'obbligo tassativo di contemplare la presenza di almeno un 20% di testi scritti da autori italiani.

Stretti in questa *impasse* tipica non solo della sottocultura fascista ma più in generale anche dell'atteggiamento cerchiobottista che da sempre carat-

terizza le scelte di un paese restio all'accoglienza delle novità troppo radicali qual è l'Italia, dal 1938 in poi i giallisti italiani non hanno molte alternative: se davvero desiderano seguitare a proporre dei romanzi polizieschi, o scelgono di continuare a pubblicare libri relativamente coraggiosi perché ambientati in Italia e con personaggi italiani (premurandosi però, come fa De Angelis, di non dare troppo nell'occhio e facendolo presso editori meno immediatamente visibili) sperando quindi di passare indisturbati attraverso le maglie della censura, oppure possono evitare ogni forma di rischio e accontentano il Grande Fratello del MinCulPop raccontando di paesi stranieri violentissimi in cui la *pax* normalizzatrice del Fascismo non abbia ancora posato la sua mano benefica per purificarli dal dilagare del crimine a tutto spiano che è il frutto inevitabile del baco della democrazia.

Se i casi come quello analizzato in precedenza di Romualdo Natoli (ovvero di scrittori italiani che scelgono di creare fisionomie di poliziotti altamente politicizzati per cercare di compensare l'impopolarità che il genere ha presso la censura offrendo al pubblico storie in cui il trionfo del Bene a fine vicenda possa controbilanciare la presenza di crimini forieri di esempi diseducativi soprattutto per le più giovani generazioni) non sono di certo isolati³³⁹, va detto che sono comunque in molti quelli che scelgono di evitare guai con la censura evadendo dagli angusti confini italiani e raccontando storie nelle quali tanto la criminalità quanto gli organi preposti a contrastarla sono innegabilmente stranieri. O, per lo meno, cercano di apparire tali (come vedremo potrebbe essere stato il caso del *Ciclo di Jelling*).

Stando a una lettura superficiale, Scerbanenco rientrerebbe dunque a pieno titolo in questa seconda categoria di giallisti: la sua Boston di cartapesta "proiettata in un'America gracile e stilizzata"³⁴⁰ figlia soltanto di un atto di "pura invenzione"³⁴¹ sarebbe cioè una scelta di comodo e permette-

³³⁹ Cfr Pistelli M., in *op. cit.*, pp. 256-278 per una lunga e dettagliatissima trattazione dei molti autori italiani che si allineano alle normative imposte e che sfornano polizieschi ambientati anche in Italia ma caratterizzati dal successo dell'azione delle forze di polizia per contrastare criminali che raramente sono italiani (cosa che però accade in casi rarissimi ma non del tutto infrequenti).

³⁴⁰ Cfr. Rambelli L., *op. cit.*, pag. 197.

³⁴¹ Cfr. Pistelli M., *op. cit.*, pag. 329.

rebbe al suo creatore di costruire una serie di romanzi destinati a non incappare in alcun tipo di intoppo censorio proprio perché incentrati su una realtà metropolitana di violenza allo stato brado³⁴² immediatamente riconoscibile come l'immagine di un paese alla deriva e quindi accettata proprio in qualità di atto di indiretta propaganda a favore della serenità che il Fascismo ha regalato al paese normalizzandolo ed estirpando dalle sue strade il bubbone della malavita e del crimine. La scelta di ambientare questi suoi primi romanzi polizieschi lontano dall'Italia e di fare assurgere al ruolo di protagonista un non professionista dell'indagine (anch'egli dichiaratamente straniero) e le più riposte motivazioni per cui tale scelta è stata operata sono aspetti assolutamente decisivi nella valutazione critica che è stata data dell'intero *Ciclo di Jelling* e anche nell'assegnazione a questa serie di gialli di un ruolo di qualche rilievo nella complessa storia dell'evoluzione del genere poliziesco in Italia. Una storia che, venticinque anni dopo, sarebbe di nuovo passata sui tasti dell'Olivetti Lettera32 di Scerbanenco per essere deformata e riplasmata in una maniera talmente radicale da non poter più tornare sui propri passi essendo ormai pronta a intraprendere un cammino autonomo senza più dover pagare dazi ai modelli importati dall'estero ma potendo finalmente imporre un proprio canone di narrativa poliziesca in grado di ritagliarsi un suo spazio anche fuori dagli angusti confini del territorio nazionale e influenzare future generazioni di giallisti.

La spiegazione che si è sempre unanimemente accettata come valida è anche la più banale: Scerbanenco avrebbe scelto ambientazione e personaggi a stelle e strisce per ragioni più o meno consapevoli di natura politi-

³⁴² Onde evitare che Boston possa sembrare ciò che non è, Scerbanenco si perita di non far mai dimenticare ai suoi lettori di essere immersi in una realtà urbana fortemente degradata nella quale la criminalità - organizzata al meglio e feroce nei suoi *modus operandi* - è in agguato dietro ogni angolo. Al punto che non solo ci si trova di fronte a terribili statistiche che parlano di "almeno quattro delitti inspiegabili al giorno" (cfr. BC 152), ma per le strade delle disperate periferie "tra enormi costruzioni razionali e piccoli appezzamenti ancora invenduti [...] i ragazzi giocano ai gangster (cfr. *ibidem* 157). Le cose non cambiano col passare degli anni e con il trascorrere da un'avventura all'altra: nel sesto romanzo della serie la città si presenta così insicura e infestata dai malviventi da costringere addirittura un astronomo ad andare in giro con un revolver in tasca come "misura precauzionale" (cfr. SO 64).

co-culturale. Da una parte ci sarebbe cioè stato un atto di puro conformismo nei confronti delle restrizioni imposte dal MinCulPop alla narrativa di genere, mentre dall'altra si sarebbe trattato di un adeguamento passivo alla propaganda di regime che, osteggiando in linea di principio la letteratura poliziesca per le molteplici ragioni analizzate in precedenza nella presente tesi, mostrava un atteggiamento di compiaciuta tolleranza nei confronti di opere che dessero del mondo americano e inglese un'immagine poco rassicurante. Ovvero che le presentassero nelle proprie pagine come giungle urbane infestate dal crimine che la mollezza dei regimi democratici non è in grado di combattere debellandone le cause socio-economiche che ne sono ovunque alla radice. Una lettura molto superficiale dei sei romanzi del ciclo potrebbe in effetti avvalorare queste tesi ribadite, con maggiore o minore convinzione, dalla maggior parte degli studiosi che se ne sono occupati a fine anni '70 quando alcuni dei sei titoli del *Ciclo* vennero riproposti da Mondadori³⁴³. Ma un'analisi più attenta che parta dalle proposte di approccio critico di quegli storici del fenomeno giallo in Italia che invece hanno deciso di prescindere da tali argomentazioni di comodo potrebbe portare a un'interpretazione di segno opposto e aiutare a leggere i sei polizieschi in questione come un'opera di sagace fronda al regime mascherata dietro quello che sembra essere un prono asservimento ai dettami della propaganda.

In tutti i romanzi vi sono due elementi formali e strutturali che saltano immediatamente agli occhi anche del lettore meno smaliziato: ovvero la quasi totale assenza di rigore nell'organizzazione del testo narrativo e la diffusa sciatteria con cui vengono gestiti fondamentali elementi esterni alla narrazione quali la descrizione ambientale e il suo corrispettivo formale della toponomastica così come l'onomastica dei personaggi (sia primari che secondari). Per quel che concerne il primo e nodale aspetto chiamato in

³⁴³ Uno dei primi studiosi responsabili di questa facile equazione tra repressione censoria e decisione di ambientare in America le storie del ciclo di Jelling è stato Marco Tropea appunto verso la fine degli anni '70 (cfr. Tropea M., *Presentazione*, in Scerbanenco G., *Sei giorni di preavviso*, Mondadori 4, Milano 1977, pp.5-6).

causa, visto che gli esempi di cattiva gestione del materiale narrabile a disposizione dell'autore sono davvero molteplici, si è scelto di concentrare l'attenzione su uno in particolare di essi che, proprio per la sua macroscopica evidenza, permette di esemplificare al meglio una specie di tic strutturale che affligge i romanzi del *Ciclo di Jelling* condizionandone anche pesantemente gli equilibri interni. Dovendo scegliere un tipo di focalizzazione per presentare il materiale del racconto, Scerbanenco mostra di aver fatto tesoro di letture gialle che, tra i titoli frequentati, devono aver incluso sia l'inglese Conan Doyle³⁴⁴ che l'americano S.S. Van Dine. Non è un caso quindi che, tra i vari modelli di *detection* disponibili all'epoca, Scerbanenco adotti proprio quello alla Van Dine (ovvero il giallo classico in cui ciò che conta maggiormente è l'uso della finezza psicologica per penetrare nella mente del criminale braccato per capirne o addirittura anticiparne le mosse), scegliendo invece il tipo di focalizzazione esterna con i fatti esposti da un personaggio che non è né il protagonista assoluto del romanzo né l'autore del libro stesso (modello questo canonico nella produzione di Conan Doyle).

Attenendosi scrupolosamente ai numi tutelari scelti come guide in un territorio che non conosceva molto bene, Scerbanenco ne contamina gli elementi caratteristici: mette così insieme un quartetto investigativo-diegetico³⁴⁵ come nel modello di Van Dine³⁴⁶ e affida la narrazione a una specie di clone letterario del Dottor Watson, ovvero l'archetipo di tutti quei

³⁴⁴ Anche Jelling - che sappiamo essere appassionato soprattutto di letture filosofiche, romanzi dell'Ottocento ma anche di trattati scientifici che tiene a casa in un piccolo salotto adibito a pensatoio e studiolo ma pieno di libri alle pareti - cita fuggacemente e in maniera derisoria Sherlock Holmes riferendosi al fatto che spesso anche il più intricato dei misteri può esser risolto a tavolino senza stare a ricorrere a meticolose indagini sul campo (cfr. NC 310, ma anche SO 44 per tutt'altri tipi di letture)

³⁴⁵ Oltre ovviamente al mite Jelling (che diventa suo malgrado la figura di riferimento dell'intero quartetto di investigatori), fanno parte del gruppo Stolan Sunder, diretto superiore dell'archivista, il nerboruto agente Matchy - che Sunder assegna a Jelling affinché diventi il braccio esecutivo della sua azione e ne compensi gli impacci e la timidezza patologica - e il Professor Tomaso Berra, psicopatologo italiano che insegna all'università a Boston e si occupa di ricerca scientifica.

³⁴⁶ Accanto a Philo Vance che è la mente del gruppo, nei romanzi di S.S. Van Dine molto sofisticati e popolari negli anni '30 in Italia agiscono in qualità di braccianti della legge un procuratore distrettuale e un sergente nerboruto oltre naturalmente all'autore stesso, Van Dine.

personaggi che sono *amici* del detective protagonista di una vicenda e poi ne diventano biografi ufficiali raccontandone le gesta investigative una volta che il caso viene chiuso. Che il personaggio in questione debba molto al Watson di Conan Doyle ci vuole poco a capirlo: come lui anche Tommaso Berra – questo è il nome del Watson di Scerbanenco - è un medico, con la sola differenza che è uno straniero (guarda caso un italiano, particolare non certo privo di peso e che in seguito verrà richiamato in causa nel nostro tentativo di reinterpretazione dell'intero *Ciclo di Jelling* in una luce di fronda antifascista e antipropagandista) ed è uno psicopatologo³⁴⁷. Amico da tre anni di Jelling (anche se il lettore non viene informato delle ragioni per cui le strade dei due personaggi, diversissimi in tutto, si siano incontrate), Berra assolve alla funzione di io narrante. O, per lo meno, si suppone che questa fosse l'idea di partenza di Scerbanenco. Nel romanzo che apre la serie, ovvero *Sei giorni di preavviso*, Berra è abbastanza fedele al compito per il quale è stato creato: fa da spalla a Jelling, ne accoglie le confidenze, lo accompagna in alcuni snodi della narrazione e ne diventa l'interlocutore principale nel classico spiegone-rivelazione con cui il romanzo si chiude. Ma già fin da questa sua prima comparsa, si nota subito un dettaglio che denuncia in Scerbanenco una sostanziale distrazione nella gestione del materiale narrativo: pur non partecipando in prima persona allo svolgersi delle indagini, Berra è come magicamente al corrente di tutti i dettagli (anche i più minimi). Al punto da essere in grado di ricostruire minuziosamente l'intera vicenda che occupa gli ultimi due capitoli del romanzo. Lo spazio che gli viene dedicato si riduce progressivamente col trascorrere dei titoli: se ne *La bambola cieca* il suo ruolo è ancora rilevante sia come confidente che come consulente medico-scientifico di Jelling, in *Nessuno è colpevole* il suo ruolo è fortemente ridimensionato. Ma Berra

³⁴⁷ Da tre anni a Boston, Berra parla evidentemente benissimo la lingua inglese perché lui e Jelling comunicano nella lingua madre dell'archivista (dettaglio questo confermato dal fatto che in *Sei giorni di preavviso* Berra ha modo di dimostrare di essere veramente italiano quando l'attore minacciato di morte dai biglietti anonimi che gli annunciano di avere solo sei giorni di vita e intorno al quale ruota l'intera indagine al centro del plot gli chiede di poter scambiare qualche battuta in italiano avendo trascorso del tempo nel Bel Paese durante una lunga tournée (cfr. SGP pag. 9).

come personaggio ha ormai le ore contate: nel romanzo successivo della serie, *L'antro dei filosofi*, scompare del tutto lasciando come impalpabile e soltanto probabile traccia di sé delle brevi note sintetiche con cui si aprono alcuni dei capitoli. Lo stesso accade nell'ultimo dei romanzi della serie usciti con Scerbanenco in vita³⁴⁸. Se si trattasse soltanto di un personaggio minore (come infatti accade al già citato sergente Matchy, "braccio" operativo della legge di Jelling, il quale scompare negli ultimi due romanzi del *Ciclo*), probabilmente la cosa non darebbe troppo nell'occhio. Ma il fatto che a Tommaso Berra venga affidato il delicato e decisivo compito di fare da confidente e biografo ufficiale dell'antieroe Jelling e che poi egli scompaia senza che l'autore fornisca alcun tipo di motivazione a tale decapitazione letteraria indica da parte di Scerbanenco un atteggiamento - almeno in apparenza - di immotivata distrazione e di inefficiente controllo del materiale narrativo a propria disposizione. Un atteggiamento questo che si potrebbe forse motivare chiamando in causa la grande prolificità di Scerbanenco e la sua tendenza a privilegiare la facilità della scrittura (nel senso della quantità) sulla necessità del controllo formale cui sottoporre quella stessa massa magmatica di materiale narrativo che era in grado di produrre in tempi sorprendentemente brevi.

³⁴⁸ Si veda, a titolo di puro esempio, la breve nota con cui si apre il primo capitolo de *L'antro dei filosofi*: "I fatti descritti in questo capitolo si riferiscono tutti alla sera del 16 agosto 1940, giorno precedente quello della scomparsa di Luciana Axel. Questi fatti, inoltre, sono frutto di una serie di minuziose indagini svolte da Arthur Jelling incaricato di far luce nel complesso caso della famiglia Steve". Questi brevi cartigli si suppone che siano stati scritti da Berra, anche se Scerbanenco non fornisce mai al lettore tale tipo di informazione, dando adito a incertezze per la difficoltà oggettiva che ha chi legge di comprendere la natura dei brevi passi con cui si aprono alcuni dei capitoli. Incertezza che aumenta ancor di più ne *Il cane che parla*, visto che in quel caso le brevi note informative si alternano ad aforismi e a considerazioni vagamente filosofiche non sempre direttamente connesse con gli sviluppi dell'azione presentata nel capitolo in cui vengono apposte come una forma di *introibo* narrativo. È singolare constatare come nel sesto romanzo della serie, *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico* (pubblicato senza l'*imprimatur* dell'autore e quindi del tutto inaffidabile a livello di gestione dei materiali narrativi) ogni capitolo si apra nuovamente con delle brevi note scritte in corsivo di cui la curatrice dell'edizione non fornisce alcuna indicazione informativa e che non hanno però nulla che fare con l'azione narrata servendo al massimo da commento aforistico a qualche aspetto destinato a emergere nelle pagine che seguono. In questo stesso sesto romanzo appare un personaggio mai visto prima che, pur non assolvendo ad alcuna funzione letteraria come Tommaso Berra, è ugualmente uno psicopatologo amico storico di Jelling nonché lontano parente della moglie (cfr- SO 155).

Accanto a questo aspetto si segnalavano poc'anzi due altre caratteristiche che accomunano tutti i romanzi e che hanno sempre attirato l'attenzione della critica che le ha stigmatizzate come un'ulteriore dimostrazione di sciatteria da parte di Scerbanenco³⁴⁹. Ovvero l'assoluta noncuranza nei confronti della toponomastica dell'area metropolitana in cui i romanzi si svolgono e la ridicola mancanza di credibilità che hanno le accoppiate di nomi e cognomi affibbiati dall'autore ai suoi personaggi³⁵⁰.

Se poi si passa ad analizzare in che modo il paesaggio urbano dell'area metropolitana di Boston venga descritto, anche a questo proposito non si può non rimanere a dir poco sbalorditi: Scerbanenco è come se volesse evitare di addentrarsi nella descrizione dettagliata di esterni, limitandosi sempre a fornire indicazioni vaghe che fanno della città di Boston una massa informe nella quale ciò che conta veramente sono soltanto le notazioni atmosferiche mescolate a descrizioni quanto mai generiche e anonime che potrebbero adattarsi benissimo a qualsiasi altra città popolata da classi del ceto medio alto (la borghesia benestante³⁵¹ all'interno della quale si svolgono) ai margini del cui benessere c'è un vago accenno a disagi socio economici delle classi subalterne³⁵².

³⁴⁹ Si è già visto come addirittura il nome della moglie di Jelling non riesca a essere mantenuto con la stessa grafia, finendo col cambiare nel penultimo romanzo della serie. Se si pensa che la grafia del nome di battesimo di Jelling stesso è a volte incerta tra la sua forma inglese originale di Arthur e quella incongrua della sua versione italianizzata di Arturo, non si può non interpretare anche questo segnale come qualcosa di più di una semplice sciatteria in uno scrittore che scrive forse troppo certamente in troppo poco tempo.

³⁵⁰ Nessuno dei toponimi citati nei sei romanzi del *Ciclo* corrisponde al nome di una strada, di un corso, di una piazza, di un quartiere, di un sobborgo all'interno della città di Boston. E lo stesso dicasi per quanto concerne i nomi di località nei dintorni della città del Massachusetts. Per quanto concerne invece i nomi (di cui sarebbe qui del tutto inutile fornire un lungo e tedioso elenco) di battesimo e quelli di famiglia dei personaggi menzionati nei sei romanzi, Scerbanenco adotta in maniera pedissequa un sistema in voga nell'Italia fascista. Ovvero italianizza il nome di battesimo quando questo è possibile, combinandolo col cognome in un mix che arriva spesso a produrre risultati ai limiti del grottesco. Ciò che però colpisce è che nemmeno a questo proposito Scerbanenco adotta un criterio univoco ed è quindi difficile prendere sul serio accoppiate del tipo Severino Thesenty / Alfredo Lamarck accanto a William Funt / Alexander Suwell.

³⁵¹ Cfr Giudicetti G.P., *op. cit.* pag. 153.

³⁵² Si veda soprattutto *L'antro dei filosofi*, nel quale la spettrale casa-prigione nella quale vivono in sdegnoso isolamento gli austeri moralisti della famiglia cui il titolo del romanzo fa riferimento esplicito viene descritta come maggiore dovizia di particolari soprattutto per

Di fronte a un quadro tanto (intenzionalmente diremmo noi) confuso, è difficile non domandarsi per quale ragione Scerbanenco scelga come ambientazione di un intero ciclo di romanzi un paese che dimostra di rifiutarsi di voler conoscere, evitando anche di accettare quel compromesso minimo di natura vagamente salgariana³⁵³ che gli avrebbe permesso di salvare il salvabile limitandosi a descrizioni di massima da verificare su un atlante o a immersioni realistiche all'interno del tessuto urbano grazie all'ausilio di un comune stradario. La sua Boston è una non-città, un non-luogo che fa da contorno assente e in parte minaccioso (proprio perché privo di contorni tangibili che il lettore possa immaginare partendo da indicazioni di base) alle vicende narrate e che sembrerebbe almeno in parte corroborare la tesi di quanti hanno sempre sostenuto che i romanzi del *Ciclo di Jelling* siano il prodotto di un'imposizione dall'alto³⁵⁴ e non una scelta autonoma fatta da uno scrittore di razza deciso a cimentarsi in un genere in voga in quegli anni e nel quale sarebbe poi stato destinato a raggiungere esiti altissimi in una fase diversa della propria parabola produttiva.

Di fronte a un'impasse critica di questo peso, si è già tentato di motivare la scelta di Scerbanenco sulla base di ragioni che prescindano da quelle fin troppo banali del semplice adeguamento a una normativa editoriale volta prima a contenere taluni eccessi di libertà scrittoria e poi a soffocare sul nascere gli slanci più decisi e convinti in direzione della nascita di un vero e proprio poliziesco nazionale. Se è vero che Scerbanenco si allinea a queste disposizioni e allestisce senza alcun rigore filologico il suo teatrino giallo in un'America di cartone in cui lo interessano esclusivamente le psicologie delle marionette che manipola dall'alto come un burattinaio poco interessato a guardare cosa via sia intorno alla piazza in cui si sta esibendo, è anche vero che il genere letterario cui decide di dedicare gli sforzi necessari per produrre cinque romanzi in tre anni e mezzo si era ormai

la landa inospitale della presunta periferia di Boston nella quale sarebbe ubicata (cfr., tra i tanti passi, AF 437, 441, 446, 473, 483, 532, 545)

³⁵³ Cfr. Misano G., *Quasi un teorema per il giallo italiano*, op. cit., pag. 248.

³⁵⁴ Si veda il paragrafo successivo della presente tesi.

consolidato negli anni e aveva una sua serie di regole precise cui si doveva attenere chiunque pensasse - regime fascista o meno - di dedicarsi a tempo pieno come fa Scerbanenco in quella fase della sua vita. Detta in altre parole³⁵⁵: non ostante il giallo italiano avesse già imposto una sua piccola versione di canone nazionale (anche se ancora non sufficientemente stabilizzato e osteggiato sia dalla censura di regime che dalla critica paludata), per un esordiente l'ambientazione americana poteva essere vista come una sorta di obbligo in relazione al gusto del pubblico. Un pubblico che, non solo per la lunga militanza nella lettura di autori "alti" introdotti in Italia proprio in quegli anni grazie alla costante azione culturale di intellettuali del calibro di Vittorini e Pavese, si era ormai abituato a un certo tipo di America e la poteva anche pretendere come scenario imprescindibile a un comparto specifico di letteratura di genere come poteva appunto essere il poliziesco psicologico reso popolare da un autore sofisticato quale S.S. Van Dine. E non va poi trascurato un altro dettaglio rilevante sul piano della teoria letteraria: soprattutto per un esordiente in un determinato campo, l'accettazione di tutti i *tòpoi* costitutivi di un genere (tra cui quelli essenziali del *locus* come ambiente-teatro dell'azione) poteva essere una sorta di passaggio obbligato, magari destinato poi a provocare rigetto nel caso in cui questo insieme di elementi caratteristici fissi avesse potuto limitare la creatività dell'autore.

Se l'indubbia sciatteria³⁵⁶ che abbiamo evidenziato nel *Ciclo di Jelling* a livello di gestione del materiale narrativo ma anche di uso degli ambienti

³⁵⁵ Cfr. Misano G., *Quasi un teorema per il giallo italiano*, op. cit., pp. 245-246.

³⁵⁶ Indubbia ma anche inspiegabile soprattutto se si paragonano, a puro titolo di esempio, l'organizzazione interna e la gestione degli ambienti che si rilevano in un romanzo quasi coevo al *Ciclo di Jelling* qual è il già analizzato *Non rimanere soli* (scritto in condizioni molto difficili durante l'esilio svizzero). E ancor più se si leggono i 38 racconti e i due romanzi che Scerbanenco pubblica sul "Corriere della Sera" tra il 6 agosto 1942 e il 30 maggio 1943 - ovvero grosso modo nello stesso periodo in cui lavora ai polizieschi di Jelling -, scoprendo così che in quelle opere c'è una Milano viva, vera e autentica che si impone anche nella breve estensione di poche cartelle come un personaggio autonomo dotato di prorompente vita propria (cfr. Fiumi C., *Introduzione a Scerbanenco G., Racconti e romanzi per il «Corriere». 1941-1943*, Fondazione Corriere della Sera, Milano 2012, pp. 9-32). A titolo puramente esemplificativo si veda un confronto quasi impietoso tra due passi di descrizioni ambientali tratti dai due romanzi che Scerbanenco pubblica a puntate sull'edizione pomeridiana del "Corriere della Sera" tra il 1942 e il 1943 e altrettanti presi

geografici in cui i *plot* vengono calati la si interpreta partendo da un altro punto di vista e se si combinano alcune bizzarre presenze che si registrano nei sei romanzi, non è forse una forzatura eccessiva il voler leggere in questo atteggiamento di Scerbanenco un duplice rifiuto abilmente mascherato sotto le fattezze di un atteggiamento di scarsa adesione alle regole vincolanti del genere di appartenenza: il rifiutarsi di descrivere un intero paese e il suo popolo limitandosi invece a usarne gli spazi fisici come un mero cartone di sfondo passivo su cui proiettare le vicende evocate potrebbe essere interpretato come un segnale di modesta e abile fronda da

intenzionalmente da *L'antro dei filosofi*, libro che esce nella collana de "I Libri della Palma" proprio in quello stesso 1942. Mentre nei primi c'è la freschezza autentica di due rapide istantanee metropolitane, nei secondi tutto è stereotipato e artefatto:

"Il primo ad arrivare all'appuntamento in Piazzale Loreto fu naturalmente Osvaldo Sacchi. Alle sette meno qualche minuto era già lì, all'imboccatura di via Padova, tenendo la bicicletta come la vita di un'innamorata, scrutando con gli occhi castani, grandi, quasi senza bianco, se venissero gli altri. Un fiume di operai in bicicletta scendeva a quell'ora verso Milano da via Padova, era un disordinato corteo, uno sciamare rapido e sbandato: tutta gente che si recava alle fabbriche lontane, all'altro capo della città, a San Siro o alla Bovisa, e doveva esservi per le otto" (cfr. Scerbanenco G., *Cinque in bicicletta*, in "Corriere della Sera", 24-25 agosto 1942)

"Una sera di gennaio, verso le nove, una ragazza si fermò davanti al portoncino chiuso di una villetta a un piano. Su una grande targa di fianco all'ingresso era scritto «Pia Casa» e sotto v'era il bottone di un campanello. La ragazza schiacciò il bottone del campanello. La via in cui si trovava la villetta era gelidamente solitaria, senza negozi, senza passanti; in mezzo la lunga teoria dei lampioni spandeva una luce debole che s'interrompeva bruscamente in fondo, nel cielo nero. S'udiva lontano, verso porta Monforte, lo stridere dei tranvai sulle rotaie" (cfr. Scerbanenco G., *Cinema fra le donne*, "Corriere della Sera", 10-11 dicembre 1942).

"La casa degli Steve sorgeva in uno dei punti meno piacevoli della periferia della città. In una specie di landa, polverosa e maleodorante d'estate; ghiacciata d'inverno come un *pack* alla deriva nei mari glaciali; umida, fangosa, nebbiosa, nelle altre stagioni. La costruzione che alloggiava la famiglia Steve, un tempo doveva essere stata una villetta di campagna. Ora non era che una cadente catapecchia a un piano, dai muri macchiati e scrostati, dalle serrande sdrucite, dai vetri rotti coperti con pezzi di cartone" (cfr. Scerbanenco G., *L'antro dei filosofi*, *op. cit.*, pag. 437)

"L'autobus giunse nella maleodorante pianura di Border Hill. Alla luce ancora chiara e brillante del crepuscolo, Jelling si guardò intorno. Sorgevano in quel deserto due dadi. Uno grosso, enorme, alto dodici piani; l'altro piccolo, sformato, a un piano solo: la casa degli Steve. Lontano, nella nebbia della sera, la città" (ibidem, *op. cit.*, pag. 473).

parte di Scerbanenco nei confronti dell'occhiuta censura del regime e della fastidiosa invadenza del suo braccio operativo rappresentato dalla grancassa della propaganda. Accettare cioè di avere dei vincoli alla propria creatività (non poter cioè "usare" quella stessa Milano che in anni coevi vibrava in molti dei racconti e nei due romanzi usciti a puntate nell'edizione pomeridiana del "Corriere della Sera" e che di lì a un quarto di secolo sarebbe diventata una delle città simbolo della letteratura di genere grazie al ciclo di Duca Lamberti) ribellandosi però a quelle stesse imposizioni con una sottile operazione di fronda. Come se Scerbanenco accettasse il compromesso di dover rinunciare a un investigatore italiano da calare in una realtà italianissima conosciuta in tutte le pieghe del suo tessuto umano e sociale, vendicandosi di questa imposizione con una non-descrizione di una non-città in un non-paese in cui tutto si presenta e si prospetta come negato da una gigantesca alfa privativa che ne contraddice l'esistenza stessa affermando la negazione di sé in un rifiuto di adesione realistica alle cose e agli oggetti che ne popolano il paesaggio quasi astratto.

Visto così il *Ciclo di Jelling* sarebbe quindi una forma estrema di protesta silenziosa fatta da uno scrittore con le sole armi a sua disposizione: la falsa società americana che gli si chiede (anche se senza particolari forzature) di scimmiettare descrivendone vizi e disvalori per metterla alla berlina puntando il dito contro i guasti sociali causati dal baco della democrazia si rivelerebbe quindi essere la proiezione di una duplice azione di rigetto. Ovvero del modello sociale fascista visto in contrapposizione a quello che si chiede di mettere alla berlina, e allo stesso tempo di un'imposizione restrittivamente censoria dall'alto che mortifica la creazione artistica e pretende di poterla irreggimentare a suo piacimento asservendola alle urgenze urlate della propaganda di regime.

A sostenere questo tipo di lettura (forzata quanto può essere ogni tentativo aprioristico di far *dire* a un autore ciò che forse non era nemmeno consapevole di aver voluto che il lettore fosse indotto a pensare), oltre all'eccesso di sciatteria di cui si è già detto e le troppe pause nella gestione del materiale narrativo da parte di un autore padrone della materia trattata

non solo in epoche successive ma in quegli stessi anni in cui il *Ciclo di Jelling* stava vedendo la luce, sono moltissimi segnali e campanelli dall'arme sparpagliati - forse intenzionalmente - tra le pieghe dei sei romanzi. Come infatti giustificare la scelta di Scerbanenco di innalzare al rango di protagonista assoluto quello che all'inizio della saga è una specie di uomo senza qualità penalizzato dalla miopia del sistema³⁵⁷, se non appunto come una gigantesca metafora di un intero popolo penalizzato da un regime miope che gli impedisce di esprimere il meglio di sé soffocandone gli slanci sotto una cappa di mortificazione sociale e politica? Le allusioni (o sarebbe meglio chiamarli *lapsus* culturali³⁵⁸) più o meno indirette a un tipo di realtà "altra" che si potrebbe nascondere sotto la superficie delle pagine in cui Jelling applica le sue deduzioni logiche ai dati di fatto per cercare di darvi un senso compiuto sono fin troppo frequenti e diffuse per rispondere a una semplice coincidenza numerica. Ma anche fin troppo scoperte per non indurre a pensare che Scerbanenco stia formalmente descrivendo la società del Nord America anche se in realtà sta chiaramente pensando al proprio paese e al clima di asfissia in cui tutti vivono.

Numerose sono infatti le allusioni al bavaglio che viene imposto alla stampa e alla sua mancanza di indipendenza in materia di notizie di cronaca³⁵⁹,

³⁵⁷ La sproporzione tra le qualità e le doti di cui Jelling è provvisto e il ruolo mortificante che la società gli ha assegnato penalizzandolo in maniera iniqua rispetto a chi non ha avuto una vita in salita come la sua viene messa in evidenza da Tommaso Berra nella prima pagina del romanzo con cui il ciclo si apre (cfr SGP 3).

³⁵⁸ Cfr. Carloni M., *Prodromi di una carriera inimitabile*, op. cit., pag. 52).

³⁵⁹ Cfr. BC, 209 (“[...] da ieri i giornali non fanno che romanzare la nostra disgrazia e quella di mio fratello. Il cieco che sta per vedere la luce, la clinica dei delitti, gli oculisti di Boston e d’America sotto l’incubo del misterioso assassino, questi sono i titoli di quel semenzaio di volgarità che sono i nostri giornali”) e, parole ancora più rivelatrici non solo perché messe in bocca a Jelling stesso, ma soprattutto perché riferite all’atteggiamento che la stampa avrebbe di insabbiare le notizie a seguito di imposizioni che arrivano dall’alto (cfr. CP, 612): “«Avete trovato qualche cosa?» gli domandò. «I giornali non dicono nulla....» [...] «È terribile...» mormorò Fiorella. «Sarà uno scandalo grandissimo. Per il momento i giornali non parleranno che di lui...». «Abbiamo già provveduto anche a questo. Finché l’istruttoria non sarà completata, la stampa ha l’ordine di tacere. Credo che rispetterò quest’ordine perché parte da coloro che danno i fondi e voi sapete come i nostri giornali siano ligi alla greppia...». Durissime le parole che Jelling pronuncia alla fine della sesta avventura di cui è protagonista: “«Ascoltate, professore, voi non dovete drammatizzare le cose più del necessario. Voi riceverete la Commissione [...] come se nulla fosse accaduto, perché di quello che è accaduto non deve andare di mezzo il nome del vostro osservatorio... Avete capito?». Travel scosse il capo, inquieto, ancora non

a un sistema giudiziario ottuso che non sembrerebbe avere nulla a che fare con quello statunitense³⁶⁰, alla brutalità dei metodi usati dalla polizia di cui si critica l'inefficienza e la tendenza al controllo asfissiante del cittadino³⁶¹, al pecorismo della gente che si rifiuta di ribellarsi di fronte alla feccia che tiene in scacco la parte buona della società³⁶², o ancora alla cattiva in-

convinto. «dopo la giustizia prenderà tutti i provvedimenti necessari, ma la stampa non palerà di questo fatto, ve lo assicuro. Nessuno saprà nulla, non vi saranno scandali» (cfr. SO 195-196). Affermazioni particolarmente gravi queste perché alludono chiaramente all'atteggiamento che la stampa deve avere nei confronti del crimine, ovvero di passare sotto silenzio le notizie relative a fatti violenti avvenuti. Possibile che queste e altre affermazioni si possano riferire a un mondo, quello americano, in cui il mito della stampa libera e indipendente ha da sempre caratterizzato il rapporto tra giornalisti e pubblico dei lettori?

³⁶⁰ Si veda per esempio il caso di *Nessuno è colpevole* nel quale il sistema giudiziario cui si allude dovrebbe essere quello americano ma che in realtà alcuni segnali evidenti ci inducono a pensare non sia altro che quello italiano cui si fa riferimento in maniera scoperta descrivendo tribunali organizzati come quelli nostrani e in cui si parla di codice penale (mentre negli USA si va avanti solo a colpi di sentenze). Anche di Tommaso Berra si dice che, pur essendo italiano, avrebbe fatto una vivace campagna di stampa per modificare il codice penale là dove offre facili scappatoie ai delinquenti assolvendoli sulla base della discutibilissima infermità mentale (cfr. BC 271). Lo stesso giudice istruttore che si occupa di istruire il processo intorno al quale ruota buona parte della seconda metà del romanzo e che sembra voler essere presentato come un esempio paradigmatico dell'ottusità e della naturale prevaricazione ai danni degli imputati che sembrano dominare i tribunali viene descritto come "edito dal ministero di Grazia e Giustizia, piuttosto che nato da una donna. Fuori dal suo lavoro procedurale era un sovrano imbecille, un uomo che non capiva assolutamente nulla [...]Ma quando si trattava di pratiche, di documenti criminali, di cognizioni legislative, egli era là, piccolo, grassottello e nello stesso tempo rinsecchito, a dettar legge senza che nessuno potesse contrariarlo" (cfr. NC 344). Come se il tutto non bastasse, di questo stesso personaggio si dice che "leggeva la *Gazzetta Ufficiale* con i nuovi decreti come a vent'anni si leggono le lettere d'amore di una donna" (cfr. *ibidem* 344).

³⁶¹ Cfr. NC 330 (dove Jelling raccoglie informazioni sui due protagonisti della vicenda attingendo alle informazioni personali che la Polizia e una fantomatica – per gli Stati Uniti – Sezione per la Salvaguardia della morale mettono insieme nella loro attività di schedatura globale degli individui); AF 493 (dove Jelling appare disgustato all'idea che il suo capo sottoponga un sospetto a una sessione di brutale interrogatorio di terzo grado); o ancora SO 85 (dove invece Jelling esprime tutto il proprio scetticismo circa i tradizionali metodi investigativi della polizia).

³⁶² Cfr. BC 221. Si tratta di un passo giustamente celebre nel quale Jelling, indignato al sentire che un noto luminare non ha intenzione di piegarsi al ricatto mortale che gli è stato fatto, prorompe in un'invettiva che ha la potenza di un'orazione da teatro elisabettiano: "«Finché tutti faranno come voi, finché tutti si inchineranno pavidamente alla volontà di un criminale, finché tutti vorranno far sapere attraverso i giornali, come voi, che si sono inchinati, che hanno obbedito al signor assassino, che hanno restituito un assegno in bianco e lasciato un cieco nella sua cecità, i delinquenti spadroneggeranno nella nostra vita e con una semplice telefonata, una comoda telefonata, commetteranno un delitto? [...] Su tutti i giornali dovrete far stampare che siete disposti ad operare Déravans, che sfidate l'assassino, che l'attendete, che siete pronti a fargli pagare cara la sua impudenza!... Gangsters! Verrà il giorno in cui saremo tutti gangsters, tanto è comodo e semplice! Un'arma anche scarica, un po' di improntitudine, e la gente paga, paga, paga, continua a pagare fino all'ultimo centesimo, pur di vivere come talpe nelle tane, tranquilli!...»".

fluenza del cinema³⁶³, o a un'infinita serie di oggetti materiali, istituzioni, abitudini e involontari *spaccati* di vita quotidiana³⁶⁴ che nulla hanno a che vedere con gli USA ma che vengono disseminati tra le pagine dedicate alle indagini di Jelling per richiamare l'attenzione del lettore dell'epoca a una falsa fuga verso un falso paradiso.

Si sarebbe cioè ancora ben aldilà della suggestiva ipotesi formulata nel 1979 da Loris Rambelli³⁶⁵ e poi ripresa, sotto altra forma, due anni or sono da Massimo Carloni, secondo i quali la "fuga" di Scerbanenco in America sarebbe cioè la realizzazione sulla pagina scritta del sogno di un giovane provinciale degli anni '30 che, stanco del clima di asfissia culturale, di repressione politica e di negazione del diritto alla libera espressione di pensiero che caratterizzano l'Italia nella fase più acuta del fascismo immediatamente prima dell'entrata in guerra, avrebbe proiettato la sua sete di democrazia e di libertà dall'altra parte dell'oceano. Un folle volo che però si sarebbe concluso con una planata frustrante nel corpo dinoccolato e soprattutto nella mente analitica di un borghese piccolo piccolo quale Jelling è, a sua volta imbustato nelle sue ansie piccolo borghesi di oscuro funzio-

³⁶³ Cfr. SGP 115: "[...] da sei giorni viviamo in pieno cinematografo...Questo velenoso cinematografo che ci ubriaca la fantasia! Sono stufo di questi film americani che ci imbottoniscono la testa di delitti complicati e impenetrabili, capito?", dove sembra che Scerbanenco faccia il verso alle tiritere della censura sull'influenza nefasta del cinema americano (aggettivo che, in bocca a un personaggio americano al 100% e inserito in un contesto pienamente americano com'è la Boston che dovrebbe fare da sfondo alla vicenda non ha alcun senso, mentre tutto appare in una luce diversissima se lo si prende come una precisa allusione all'atteggiamento che il regime ha nei confronti delle pellicole americane e del modello amorale che esse contribuirebbero a far importare".

³⁶⁴ Se si accetta un'interpretazione diversa rispetto a quella da noi proposta (rigettando quella semplicistica della sciatteria e della distrazione da parte di un autore che scrive troppe cartelle al giorno per potersi curare in maniera adeguata dei dettagli apparentemente più insignificanti), come si potrebbe spiegare il fatto che Jelling sostenga che a Boston e in genere in tutti gli Stati Uniti si parlino dei *dialetti* fortemente caratterizzati su base locale (cfr. BC 258), che un personaggio si faccia servire un *tamarindo* col selz, che un latitante consideri sia meglio evitare di frequentare sempre gli stessi luoghi in materia di *trattorie*, *tabaccai* ed *edicole di giornali*? O ancora che a qualcuno, parlando di valuta, venga in mente di parlare di improbabili "scudi" di rinascimentale memoria o, peggio ancora, parlando di denaro, vi si riferisca con due termini colloquiali desunti dal dialetto veneto e da un adattamento derisorio dal tedesco quale "sghei" e "svanziche"? (cfr. SO, rispettivamente pp. 84, 85, 86, 100 e 126).

³⁶⁵ Cfr. Rambelli L., *op. cit.*, pag. 199 e Carloni M. *Prodromi di una carriera inimitabile*, *op. cit.*, pag. 52.

nario che tutto potrebbe incarnare ma non il sogno della libera affermazione di un giovane anima assetata di indipendenza e di libertà.

4. Nel cimitero delle parole morte³⁶⁶

Comunque si voglia interpretare l'intero *Ciclo di Jelling* sia in relazione all'epoca di ambigua e in parte tormentata fioritura del giallo italiano a metà degli anni '30, sia che lo si voglia inserire nel contesto della sterminata bibliografia scerbanenchiana per rapportarlo al resto della sua ricca produzione poliziesca, vi sono degli interrogativi di natura culturale e letteraria che rimangono a tutt'oggi aperti e che ben difficilmente troveranno delle risposte in mancanza di adeguato materiale documentario che permetta di evadere dal campo delle pure illazioni per entrare in quello delle affermazioni sorrette da dati inoppugnabili.

Perché Scerbanenco approda al giallo così tardi rispetto all'epoca della sua massima fioritura (là dove si voglia assumere come tale il periodo che precede l'applicazione del principio dell'autarchia produttiva anche in ambito editoriale)? Si tratta di una scelta fatta in piena autonomia sulla scorta del grande successo toccato a un genere nel quale pensava di potersi misurare alla pari con scrittori italiani di poco più anziani di lui che nella costruzione di quel successo avevano avuto una parte attiva grazie alla dif-

³⁶⁶ Cfr. Scerbanenco G., *Lingua morta*, in Scerbanenco G., *Racconti e romanzi per il «Corriere». 1941-1943, op. cit.*, vol. I, pag. 326. Questo breve ma straordinario racconto (rimasto inedito fino allo scorso anno e scritto per il "Corriere della Sera" sulle cui pagine culturali non fu però mai proposto per ragioni che non è stato possibile determinare con chiarezza) evoca in maniera surreale uno stato d'animo che molti italiani condivisero nei giorni in cui, dopo il 25 luglio del 1943, il regime fascista collassò sulle proprie stesse rovine aprendo le menti degli italiani a prospettive di una possibile palingenesi generale che riformasse la vita sociale ma anche la cultura del paese debilitato da più di vent'anni di purghe propagandistiche e falsi proclami. Due personaggi di cui non si sa nulla salvo il fatto che si tratta di reduci della sofferenza linguistica sotto il Fascismo, si recano a fare una visita guidata a un cimitero molto particolare dove sono tumulate e monumentalmente celebrate tutte quelle parole, quegli aforismi e quelle insopportabili frasi fatte che avevano infarcito vent'anni di comunicazione forzata e che adesso giacciono inanimate in questo camposanto delle parole destinate a non risorgere mai più. Arguto e giocato tutto in punta di fioretto ("[...] ci condusse davanti a un'imponente cappella. – Questa è una cappella di famiglia, - ci disse. Qui giacciono le parole composte. Legga questa targa: è quella del capostipite: Demoplutosocialmassonicocomunista"), ci è sembrato che potesse funzionare da valida epigrafe nel momento in cui si accenna al presunto antifascismo di Scerbanenco dopo essersi a lungo domandati come tale sentimento si sia manifestato nelle opere (moltissime) pubblicate da Scerbanenco nel ventennio in orbace.

fusione e alla popolarità delle proprie opere? Oppure la sua tardiva conversione al romanzo poliziesco è il frutto di una precisa strategia editoriale che Mondadori si vede praticamente costretto ad adottare per le mutate condizioni politiche e per le direttive sempre più vincolanti in materia di autonomia decisionale sui testi da inserire nelle collane che hanno maggiore diffusione presso il pubblico dei lettori? Che dire poi dell'idea di un vero e proprio *ciclo* interpretato dallo stesso personaggio non particolarmente affascinante anche se complesso nelle sue molte sfaccettature di personalità? Visto e considerato l'impegno che un tipo di impresa di quel genere comporta (ma senza mai dimenticare che 25 anni dopo Scerbanenco si imbarca in un'altra molto simile sia per il numero di volumi pubblicati che anche per il tempo necessario per completarli), l'idea di un prodotto seriale dimostra la dimestichezza dell'autore con numerose esperienze analoghe provenienti dall'estero³⁶⁷ e i cui esiti si potevano toccare con mano in casa Mondadori, oppure deve far pensare che si debba prescindere da questa idea di un progetto creato a tavolino e supporre invece che l'incremento progressivo di titoli sia da legare a una molteplice serie di fattori contingenti? Perché, dopo aver scritto praticamente di getto ben cinque romanzi in un arco di tempo limitato a poco più di tre anni e mezzo, Scerbanenco decide di pensionare per sempre il suo antieroe promosso investigatore sul terreno da anonimo archivista da sotterranei che era lasciandosi alle spalle due semi-aborti letterari (il primo dei quali sarebbe stato convertito nel sesto Jelling uscendo postumo soltanto nel 2011 e di cui ci si occuperà in maniera più analitica nell'ultimo paragrafo del presente capitolo) e di fatto si rifiuta di considerare una possibile ricontestualizzazione del comples-

³⁶⁷ Se è vero che non vi è materialmente la possibilità di documentare una conoscenza diretta da parte di Scerbanenco delle produzioni seriali di autori quali Varaldo, Spagnolo, De Angelis o D'Errico (già attivi, come si è visto, proprio negli anni immediatamente precedenti l'uscita dei romanzi del *Ciclo di Jelling*), è impensabile che lavorando alla Mondadori Scerbanenco non abbia in qualche modo fatto riferimento alla produzione gialla tanto in voga all'epoca. C'è poi da segnalare che anche il compassato Jelling - che si è detto più di una volta essere almeno in parte una specie di proiezione letteraria del suo creatore - ammette di essere appassionato di romanzi polizieschi (cfr. NC 310: "«lo leggo un po' di tutto» disse mostrando i due volumi, «anche libri polizieschi»).

so archivistica di Boston nei rinnovati scenari che Scerbanenco trova in Italia rientrandoci dalla Svizzera agli inizi del 1945³⁶⁸?

Come si può ben vedere, si tratta di quesiti di importanza decisiva nella storia privata di Scerbanenco giallista ma anche nella più ampia prospetti-

³⁶⁸ A questo proposito - come anche per la quasi totalità delle domande senza risposta contenute nel presente paragrafo - non si può andare aldilà delle mere congetture fatte sulla base di considerazioni esterne ai romanzi del Ciclo di Jelling e legate sia al momento di particolare disagio esistenziale e generale che coincide con l'uscita soprattutto degli ultimi due volumi della serie (ovvero *L'antro dei filosofi* e *Il cane che parla*, entrambi infilati di soppiatto tra i titoli non polizieschi della collezione de "I Libri della Palma" per continuare a pubblicare gialli pur non facendoli sembrare tali), sia ai non facili e schizofrenici rapporti che l'editoria specializzata nel genere poliziesco ha con la censura in questa fase terminale della vita del regime fascista. La prima spiegazione cui pare naturale pensare se si indagano le ragioni della fine di un ciclo (soprattutto in considerazione dell'esistenza di un sesto romanzo già pronto e della trama già completa in tutte le sue parti di un settimo) è quella dell'eutanasia del giallo voluta dalla miopia della censura di regime. Si è però già visto che non tutte le collane vengono costrette alla chiusura e quindi anche Scerbanenco - come lo stesso De Angelis - avrebbe potuto affidare il sesto e il settimo capitolo delle avventure poliziesche del suo Jelling a editori minori cui veniva lasciata maggiore libertà di manovra proprio per le loro dimensioni e per il tasso di visibilità che i testi da essi stampati potevano avere. Non va poi trascurata una motivazione contingente legata alla fuga piuttosto precipitosa in Svizzera: da quanto emerso già nel capitolo 4 della presente tesi, è chiaro che, una volta in Svizzera, Scerbanenco abbia ben altro cui pensare rispetto alla prosecuzione delle avventure di carte del suo investigatore bostoniano. E a riprova di questa sua naturale perdita di interesse nei confronti di quel tipo di letteratura leggera e di consumo ci sono gli scritti del periodo svizzero, quasi tutti incentrati sulla saggistica della riflessione morale e sulla letteratura di ripiegamento autobiografico. Meno convincente sembra essere la tesi che ricondurrebbe la fine del ciclo a una possibile insoddisfazione provata da Scerbanenco di fronte a quanto prodotto fino a quel momento. Tesi questa che potrebbe però essere sostenuta da due argomenti indubbiamente forti: se Scerbanenco fosse stato davvero soddisfatto dei cinque volumi pubblicati fino a quel momento, non ne avrebbe già terminato un sesto e programmato un settimo (come dimostra l'esistenza di un dettagliato *trattamento* di cui si dirà tra poco nell'ultimo paragrafo del presente capitolo). Pur non avendo avuto un successo paragonabile ai volumi di Valraldo (di cui Mondadori stesso fa orgogliosamente pubblicare le tirature all'interno della copertina della terza edizione de *Il sette bello*), i romanzi del *Ciclo di Jelling* dimostrano di essere stati un esperimento che "ha funzionato" (cfr. Carloni M., *L'artigianato letterario di Scerbanenco*, op. cit., pag. 254 e Crovi L., *Il giallo del giallo ritrovato*, "Il Giornale", 29 giugno 2011, pag. 24). Se così non fosse stato, perché infatti includere i due ultimi titoli della saga all'interno dei gialli che vengono subdolamente pubblicati tra i meno sospetti volumi de "I Romanzi della Palma"? Si potrebbe poi addirittura pensare a un'altra motivazione molto cerebrale ma non del tutto da escludersi: siccome il 14 novembre 1941 Scerbanenco riesce finalmente a coronare il sogno di una vita (condiviso da moltissimi scrittori dell'epoca) di vedere la propria narrativa consacrata come letteratura "alta" sulle pagine dell'edizione pomeridiana del "Corriere della Sera" (cfr. *Lettera di Aldo Borelli a Giorgio Scerbanenco* de 3 novembre 1941, Archivio Storico del Corriere della Sera, Carteggio, F. 1039: Scerbanenco Giorgio, 31 ottobre - 31 agosto 1943 in Scerbanenco G. *Racconti e romanzi per il Corriere*, op. cit. pag. 769), ed essendo il "Corriere" dell'epoca in piena sintonia con il regime fascista anche se il direttore Borelli era riuscito a evitare che la redazione della cultura subisse una completa fascistizzazione come il resto del quotidiano, non è del tutto improbabile che Scerbanenco tema di potersi inimicare la direzione nel caso avesse perseverato nella sua attività di scrittore di gialli, genere che come sappiamo era in quegli anni uno dei bersagli preferiti della censura di regime.

va della storia del romanzo poliziesco di casa nostra e della sua evoluzione dalla preistoria degli anni '30 fino all'esplosione degli anni 2000 passando per la rivoluzione copernicana di fine anni '60 (tutta targata Scerbanenco). Pur sembrando molto diversi gli uni dagli altri in quanto afferenti ad aspetti assai dissimili all'interno del macrocontenitore tematico del giallo italiano (o all'italiana a seconda di come si scelga di definirlo), tutti gli interrogativi legati al *Ciclo di Jelling* che ci si è posti in precedenza si riconducono di fatto a un'unica e pivotale domanda intorno alla quale poi finiscono per ruotare tutte le altre senza però che si debba per forza sentire la necessità di approdare a una precisa strutturazione gerarchica delle stesse e le si rubrichi invece come mere amplificazioni della stessa *superdomanda* di fondo. E cioè se Scerbanenco abbia deciso di imbarcarsi autonomamente in questa avventura editoriale oppure se sia stato Mondadori a cooptarlo, avendocelo in casa già a libro paga e potendone così sfruttare la prolificità produttiva per incrementare le proprie collane poliziesche in un momento in cui la politica culturale del regime guardava con occhio sempre più sospetto l'intero comparto editoriale del giallo. Per rispondere a questa domanda in maniera adeguata e senza lasciarsi guidare solo da mere supposizioni sarebbe imprescindibile poter fare riferimento a un eventuale carteggio tra Scerbanenco e i responsabili delle varie collane poliziesche di casa Mondadori³⁶⁹, se non addirittura con Mondadori stesso. Stando a quanto disponibile presso l'archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori³⁷⁰, non vi sono tracce relative a scambi epistolari tra

³⁶⁹ I cinque romanzi del Ciclo di Jelling escono nelle seguenti collane: *Tre giorni di preavviso* ne "L'8° Supergiallo", *La bambola cieca* come n. 254 de "I Libri Gialli", *Nessuno è colpevole* ne "Il 9° Supergiallo", *L'antro dei filosofi* come n. 156 de "I Romanzi della Palma" e *Il cane che parla* come n. 172 di questa stessa collana.

³⁷⁰ Nell'immenso archivio della Fondazione, i fascicoli relativi alla corrispondenza tra Mondadori e la buona parte degli autori che hanno avuto rapporti editoriali con la casa editrice attraverso la personalità del suo fondatore sono organizzati in 993 fascicoli conservati in 111 buste e intestati ai nominativi dei singoli corrispondenti. Si tratta per lo più degli autori che hanno avuto rapporti con l'editore o con i suoi più vicini collaboratori, nonché di consulenti, traduttori, curatori, editori, giornalisti, agenti o critici letterari o, ancora, di importanti personalità del mondo della politica, di associazioni, enti o altri soggetti privati che avevano rapporti di qualsivoglia natura editoriale con la casa editrice. All'interno di questa sterminata messe di documenti autografi (di cui la Fondazione vanta un numero davvero impressionante) non sono stati rinvenuti documenti che attestino l'esisten-

l'editore e Scerbanenco in relazione né alla genesi del "progetto" Jelling né tanto meno ai suoi sviluppi seriali. Per quanto concerne invece l'esistenza di tale tipo di documentazione presso gli archivi degli eredi dello scrittore, anche a questo proposito la ricerca si è rivelata infruttuosa³⁷¹.

Pertanto ci si deve limitare alle semplici congetture, dando per scontata una sola considerazione possibile: ovvero il fatto che dopo *Il cane che parla* (pubblicato tra "I Romanzi della Palma" come uno degli ultimi titoli prima della chiusura forzata della collana nel 1943), Scerbanenco abbandona del tutto il suo personaggio, lasciando che i manoscritti del sesto e il progetto del settimo romanzo del *Ciclo di Jelling* rimangano sepolti negli ar-

za di una qualche comunicazione scritta intercorsa tra Mondadori e Scerbanenco in relazione ai romanzi dedicati alla figura dell'archivista Jelling.

³⁷¹ La parte dei documenti relativi ai rapporti editoriali intercorsi tra Scerbanenco e i vari editori con i quali ebbe a che fare nel periodo preso in esame nella presente tesi sono in possesso del figlio Alberto. Vista la sua naturale ritrosia e la diffidenza quasi patologica nei confronti di chiunque gli rivolga richieste di consultazione della non irrilevante mole del materiale in suo possesso (materiale che non è mai stato catalogato e che riguarda soprattutto la prima parte della vita del padre Giorgio fino agli anni dell'esilio svizzero), e siccome tale atteggiamento è divenuto ancora più accentuato da quando Garzanti gli ha affidato il compito di redigere parte della biografia paterna insieme alla sorella, non è stato possibile ottenere da lui l'autorizzazione a visionare la corrispondenza tra il padre e la Mondadori negli anni in cui i romanzi del *Ciclo di Jelling* videro la luce. Grazie alla mediazione di Roberto Pirani è stato invece possibile per lo meno formulare agli eredi Scerbanenco una precisa richiesta circa l'esistenza di una qualche corrispondenza tra Mondadori e/o i responsabili delle collane presso le quali i cinque romanzi del *Ciclo di Jelling* vennero pubblicati. Degli incontri avuti da Roberto Pirani rispettivamente con Cecilia Scerbanenco e con Alberto Scerbanenco sono emerse alcune informazioni che, pur essendo inserite in messaggi di posta elettronica di natura strettamente privata, si ritiene opportuno riportare qui di seguito per la rilevanza che mostrano di avere con i particolari aspetti affrontati in questa parte presente tesi: "*Alberto mi dice che ha solo documenti tipo contratti, pagamenti, accordi editoriali, ma niente che testimoni della nascita di Jelling (gli ho proprio chiesto se fu Scerbanenco a proporsi a Mondadori o questi a interpellare sul giallo lo scrittore). Io per lunga esperienza penso che da un lato non abbia dato fondo a tutte le carte in suo possesso e che, se il fascicolo Mondadori risulta esplorato, forse esiste qualche altro scritto (lettera, diario, ecc.) che potrebbe dare qualche luce; che dall'altro, e qui sta la nota dolente, la congenita diffidenza dei fratelli, acuita dal compito "biografico", renda per il momento inavvicinabile l'archivio. Spinto da un moto di gratitudine nei miei confronti (incredibile visu!), Alberto mi ha inviato una lettera di Mondadori a S, chiedendomi il più totale riserbo, poiché appunto sta scrivendo la biografia. Posso assicurarti che non tratta di ciò che ti sta a cuore. Avrei voluto scriverti che a casa del figlio Alberto avevo visto un brevissimo dattiloscritto della casa editrice Mondadori che siglava (nel senso che chiudeva un precedente discorso) un accordo su quello che diventerà *L'antro dei filosofi* (qui con altro titolo): in tutto se ricordo bene 2 righe e mezzo. Da Cecilia e Alberto avevo [in passato] saputo di "carte" (mi confermarono a voce gli accordi con Mondadori), ma non me le fecero mai vedere, come sempre timorosi e sospettosi: e pensa che io sarei l'unica persona di cui si fidano (bah!!!)" (cfr. Pirani R., email a Guido Reverdito del 14 novembre e del 12 dicembre 2012).*

chivi dello scrittore per quasi settant'anni prima di essere pubblicati dalla figlia in occasione delle celebrazioni del centenario della nascita del padre³⁷².

5. Filologia "faidate". Due Jelling persi per strada e ritrovati per puro caso.

*Lo scandalo dell'osservatorio astronomico*³⁷³ è stato pubblicato da Sellerio il 30 giugno 2011, su iniziativa della figlia Cecilia, giusto in tempo per sfruttare la fausta coincidenza delle celebrazioni del centenario della nascita dello scrittore di lì a un mese. Se da una parte la scoperta ha suscitato il giusto entusiasmo degli studiosi³⁷⁴, dall'altra non si può certo negare che

³⁷² Si si accetta anche solo in parte la nostra interpretazione dell'intero *Ciclo di Jelling* come una massiccia operazione di travestimento letterario dietro la quale si deve leggere un atteggiamento di fronda politica e culturale fatta con la scaltrezza di chi colpisce in punta di fioretto senza mai darlo a vedere, allora anche il fatto che Scerbanenco decida - a guerra finita - di non procedere con ulteriori avventure del suo archivista-poliziotto pur avendone già una pronta per la pubblicazione e la trama completa di una seconda può essere interpretato in maniera del tutto diversa. Non si tratterebbe cioè di una stanchezza naturale intervenuta dopo cinque romanzi sparati a raffica nel breve lasso di tre anni e mezzo, né forse il prevalere di altri elementi di ispirazione o un'eventuale insoddisfazione da parte dell'autore nei confronti dei prodotti confezionati fino a quel punto: venendo a mancare l'obiettivo vero per cui l'intera serie sarebbe stata scritta (ovvero la società italiana mortificata dal Fascismo rappresentata *en travesti* come una falsa società americana piena di storture e imperfezioni a ogni livello), nel clima di rinnovamento palinogenetico che respira una volta tornato a Milano dalla Svizzera Scerbanenco si rende conto dello sfasamento che si verrebbe a registrare tra le intenzioni profonde del suo ritratto sociale a tutto tondo e la *facies* di una società che non ha più nulla a che vedere con quell'immagine di asfissia esistenziale trasmessa dalle pagine dei romanzi del *Ciclo di Jelling*. Pubblicare i due romanzi già quasi pronti adesso non avrebbe più senso alcuno perché quella società inferma, corrotta e violenta che si nasconde dietro l'America fasulla delle avventure di Jelling e che è un mero travestimento letterario della società italiana malata di Fascismo fino al midollo non esiste più nella realtà tangibile del quotidiano e quindi nemmeno la mascherata americana avrebbe più alcuna valenza sul piano della denuncia criptata.

³⁷³ Come per molti altri dettagli fondamentali legati a questo romanzo uscito postumo, nella sua *Postfazione* al libro Cecilia Scerbanenco non si perita di fornire alcuna indicazione circa il titolo scelto (che fa riferimento a una frase a pag. 181) né su chi abbia preso la decisione di optare per un titolo che non ha nulla a che vedere con le tensioni tipiche della letteratura gialla ma che (non documentando per altro un delitto ma soltanto un tentativo di strangolamento) sembra voler spingere il lettore a immaginare atmosfere da romanzo d'appendice con tanto di scandalo, qui del tutto originale perché accaduto all'interno di una struttura austera e scevra da leggerezze fatue di ogni tipo quale doveva essere un osservatorio astronomico.

³⁷⁴ Cfr. Covi L. *Il giallo del giallo ritrovato*, *op. cit.*, pag. 24-25; Pent S., *Nel pianeta Scerbanenco*, "Tuttolibri", 23 luglio 2011, pag. 2.; Vicentini S., *Giallista principe*, "Bresciaoggi", 28 luglio 2011, pag. 28; Galetto G., *Il romanzo riscoperto con tecniche da detective*, "Il

la pubblicazione di questo sesto Jelling abbia ingenerato una serie di ulteriori equivoci (di cui, come vedremo, è in parte responsabile la curatrice del volume) che si sono andati ad aggiungere alle già esistenti problematiche di natura storica, culturale e letteraria che caratterizzano gli altri romanzi del *Ciclo* e il loro rapporto con il giallo italiano nella sua fase di gloriosa affermazione a metà degli anni '30. Più che il romanzo in sé e per sé, pubblicato senza che si possa affermare con certezza quale fosse stato il tipo di intervento di editing effettuato da Scerbanenco sul dattiloscritto rinvenuto per caso a quasi settant'anni di distanza dal momento in cui era stato scritto, ciò che ha involontariamente contribuito a creare confusione è la *Postfazione*³⁷⁵ scritta da Cecilia Scerbanenco al fine di presentare il volume e illustrarne la curiosa vicenda editoriale.

Nella prima parte di questo breve testo di presentazione (che forse avrebbe avuto più senso fosse stato una *Prefazione*, vista l'importanza dell'iniziativa editoriale che si andava a offrire al pubblico), vi sono una serie di affermazioni destinate inevitabilmente a ingenerare insoddisfazione negli studiosi per la loro approssimazione, per la sostanziale mancanza di chiarezza e per l'incompletezza di dati essenziali che le caratterizzano:

"[...] sia io e mia sorella, sia nostro fratello Alberto, abbiamo ereditato scatoloni e scatoloni di carte, ripiani e ripiani di riviste e quotidiani, per tacere dei libri.

Qualche anno fa ci siamo tutti e tre tuffati in questi scatoloni, aprendo un vero e proprio vaso di Pandora.

Un pomeriggio [...] siamo incappati nella cartella che conteneva i dattiloscritti, gli appunti e la corrispondenza relativi alla serie dell'archivista Jelling [...] Quel giorno ebbi qualche sospetto, Mi appuntai titoli e personaggi dei diversi dattiloscritti, aggiunsi qualche riga qua e là. Mi pareva che avessimo incontrato una versione diversa di uno dei cinque romanzi. Quando tornai a casa, da scrupolosa archivista, controllai sui testi editi e mi ripromisi di rivedere quei fogli. Poi da alcune lettere è nato il sospetto che esistesse un sesto Jelling; un dattiloscritto consegnato da mio padre nel '43 alla casa editrice, e travolto insieme alle vite di molti italiani dal caos seguito all'8 settembre, ma sopravvissuto.

Mentre Luca Crovi mi riferiva al telefono di questa voce che circolava insistentemente tra i blog degli appassionati scerbanenchiani, ho avuto un'illuminazione, uno di quei fenomeni neuro-psicologici che a mio padre piacevano molto. Ecco cos'erano quei fogli! Era il sesto Jelling e io lo a-

Giornale di Vicenza", 29 luglio 2011, pag. 40; Taglietti C., *L'archivista di Boston e il medico Duca Lamberti*, "Corriere della Sera", 29 luglio 2011, pag. 35.

³⁷⁵ Cfr. Scerbanenco C., *Un altro Jelling*, in Scerbanenco G., *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico*, Sellerio, Palermo 2011, pp. 209-223.

vevo visto. Non era solo: era accompagnato dalla trama di un successivo romanzo, il settimo Jelling, quasi certamente mai scritto. Sono subito tornata al lago, dove mio fratello mi ha generosamente affidato tutto il materiale perché lo leggessi. È stato un colpo al cuore, un'emozione unica. Come in altri testi di quel periodo, lì c'era già tutto, tutta la poetica, tutta la forza dello scrittore Scerbanenco.
[...] Secondo e ultimo post-scriptum, anche questo, in realtà, una domanda tecnica. Fare o non fare l'editing a questo sesto Jelling, che si differenzia dagli altri proprio perché, contrariamente ai cinque precedenti, non ha subito alcuna revisione, né per mano dell'autore, né della casa editrice?"³⁷⁶

Negli estratti quanto mai significativi che si è deciso di riportare nella loro interezza non possono non saltare all'occhio incongruenze macroscopiche e dettagli destinati a ingenerare inevitabili equivoci. La prima affermazione che colpisce riguarda il materiale stesso rinvenuto negli scatoloni e gli appunti a mano presi dall'autrice su personaggi e titoli dei diversi dattiloscritti: se questa frase allude al fatto che nello scatolone in oggetto vi fosse più di un dattiloscritto, gli appunti presi su personaggi e titoli sembrerebbero far pensare appunto alla presenza di copie dattiloscritte dei cinque romanzi del *Ciclo di Jelling* e dei personaggi che li popolano. Ma perché prendere appunti su romanzi e personaggi editi e noti da anni dando così l'impressione che si potesse eventualmente trattare di versioni diverse da quelle poi date alle stampe? Se le cose non stessero in questo modo e i dattiloscritti cui la Scerbanenco fa riferimento non fossero i cinque romanzi pubblicati dal padre tra il 1940 e il 1942, a che cosa starebbe alludendo? Basta procedere nella lettura e le cose si complicano ancora: se già l'espressione "aggiunsi qualche riga qua e là" disorienta non poco perché non permette di capire che cosa siano queste "righe" aggiunte qua e là (agli appunti? ai dattiloscritti rinvenuti?), ciò che segue non fa che ingarbugliare ulteriormente la matassa. Senza riferire di aver trovato alcunché di concreto, la Scerbanenco sostiene di essersi imbattuta in una "versione diversa" di uno dei cinque romanzi. Anche ammettendo che in quella precisa circostanza del ritrovamento dello scatolone con tutte le carte in esso conservate non avesse avuto il tempo materiale per leggere l'intero contenuto

³⁷⁶ Cfr. Scerbanenco C., *Un altro Jelling*, op. cit., pp. 209-210.

dello stesso, una pagina presa a caso in qualunque punto dell'involto sarebbe stata sufficiente per capire che il tema trattato in quello che poi sarebbe diventato *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico* non ha evidentemente nulla a che fare con alcuno dei cinque romanzi editi del ciclo di Jelling. Anche l'affermazione che segue contribuisce a gettare nuove ombre su un percorso già particolarmente costellato di inutili ambiguità: in che cosa sarebbe consistita la *verifica* effettuata a Milano sui testi editi e alla luce degli appunti presi in Svizzera in casa del fratello? Una formulazione di questo genere non può non far pensare all'esistenza, all'interno del summenzionato scatolone, di autentiche versioni "parallele" (o comunque diverse) dei cinque romanzi del *Ciclo di Jelling* rispetto a quelle poi pubblicate. La cosa che sconcerta di più è però leggere, nel prosieguo dello stesso passo, che il sospetto dell'esistenza di un sesto Jelling nasca non tanto pensando all'insolito contenuto del dattiloscritto visto in Svizzera, quanto piuttosto dalla lettura di alcune missive inviate dal padre ed evidentemente concernenti il testo contenuto nel dattiloscritto incriminato. Senza per altro fare alcun riferimento né a date né tantomeno a destinatari di tali lettere³⁷⁷, ma anche sulla base di una serie di indiscrezioni circolate con una certa insistenza sui vari blog di devoti *aficionados* dell'opera di Scerbanenco³⁷⁸, sarebbe stato così possibile risalire a un romanzo che il padre avrebbe consegnato "alla casa editrice³⁷⁹" a fine '43 e, che nel caos

³⁷⁷ Di queste lettere, anche se su precisa richiesta vista l'importanza decisiva che avrebbero potuto rappresentare per uno dei punti chiavi della presente ricerca, non si è voluto rivelare il contenuto.

³⁷⁸ Anche in questo caso non vi sono riferimenti di alcun tipo alle fonti menzionate.

³⁷⁹ Si tratta una volta di più di una conferma di quanto confuso e disorientante sia l'intero passo estratto dalla citata *Postfazione*: il non menzionare il nome della casa editrice è un atto intenzionale perché viene dato per scontato che si tratti di Mondadori soltanto per il fatto che i primi cinque romanzi del *Ciclo di Jelling* erano usciti in tre diverse collane del colosso di Segrate, oppure la Scerbanenco allude ancora una volta a qualcos'altro? Questa negligenza forse involontaria ha però ingenerato un'ulteriore confusione anche in un attento studioso del fenomeno del giallo italiano quale Luca Crovi (cfr. Crovi L., *Il giallo del giallo ritrovato*, op. cit., pag. 24): recensendo il nuovo Jelling appena annunciato da Sellerio, Crovi si sbriga ad affermare con decisione che si tratti dell'ormai mitico dattiloscritto che nella prosa autobiografica intitolata *Inganni* Scerbanenco racconta di aver consegnato a Luigi Barzini junior nell'estate del 1943 quando era sfollato da Milano in un paesino sul Lago d'Iseo per paura dei bombardamenti su Milano (cfr. Monanni N., in Scerbanenco G., *Non rimanere soli*, op. cit. pp. 265-268). Il che è in aperta contraddizio-

successivo all'8 settembre, sarebbe stato travolto ricomparendo poi come per miracolo nello scatolone da lei trovato in Svizzera nella casa del fratello. Una storia evidentemente molto confusa e difficile da credere per l'assoluta mancanza di una consequenzialità logica nella ricostruzione degli eventi, ma soprattutto per il fatto che la curatrice della pubblicazione postuma conclude la sua *Postfazione* rinvigorendo l'immagine di reticenza offerta fino a quel momento: invece di spiegare quale fosse il reale stato del manoscritto (se cioè esso corrispondesse esattamente alla veste piuttosto originale nella quale viene presentato³⁸⁰ oppure se vi siano stati ef-

ne con quanto si afferma in quella stessa pagina autobiografica, là dove, alludendo in maniera vaga al contenuto del romanzo inviato in lettura a Barzini, Scerbanenco scrive: "Restammo nel caffè ancora una decina di minuti. Si capiva dal mio romanzo che io sentivo troppo la guerra, mi disse. Ne ero oppresso, lo si leggeva in ogni riga. Dovevo invece liberarmene, un vero scrittore doveva essere sensibile a tutto, sì, ma schiavo di nulla." Come si può pensare che un romanzo in cui l'autore è ossessionato in ogni riga dalla guerra in corso (quindi evidentemente autobiografico perché legato agli orrori dei bombardamenti su Milano) possa avere anche solo qualcosa di minimo da spartire con *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico*, che è un poliziesco di pura fantasia nel quale siamo invece nella Boston fasulla degli anni '30 e si parla di un investigatore che cerca di far luce su un tentato strangolamento avvenuto all'interno degli angusti ambienti di un osservatorio astronomico? In questa stessa recensione di Luca Crovi al sesto Jelling salta poi agli occhi un'altra sorprendente imprecisione che merita di essere riferita perché confonde nuovamente le carte in tavola cercando a tutti i costi - come appena fatto col racconto in cui si parla dell'incontro con Luigi Barzini junior - di identificare con *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico* un altro misterioso manoscritto citato da Scerbanenco e su cui la critica si è arrovellata senza riuscire a trovare una posizione condivisa. Rievocando la fuga di Scerbanenco in Svizzera, Crovi scrive: "Costretto a scappare in fretta e furia, lo scrittore si portò dietro solo una frusta cartella di cuoio che conteneva un unico manoscritto e confidò che l'amico Luigi Barzini si sarebbe occupato invece di persona della pubblicazione de *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico*. Non poteva sospettare che il suo amico sarebbe andato incontro anche lui all'espatrio e che del testo si sarebbero così smarrite le tracce". Come già occorsogli nella precedente associazione alla prosa rievocativa dell'incontro con Barzini, anche in questo caso Crovi non solo pretende di trovare a tutti i costi un posto a un romanzo di cui nessuno aveva mai parlato prima, ma lo cita col titolo attribuitogli dall'editore Sellerio nel 2011 e, soprattutto, dimostra di non aver letto con la dovuta attenzione la prosa autobiografica intitolata *La guerra. Ottobre 1943* e dedicata da Scerbanenco alla propria fuga in Svizzera (prosa da noi già analizzata nel capitolo 4 della presente tesi, per la quale si veda Monanni N., in Scerbanenco G., *Non rimanere soli*, op. cit. pp. 268-271). Se lo avesse fatto, avrebbe visto che Scerbanenco ricorda di essere partito portandosi dietro "una piccola borsa d'affari con dentro un centinaio di cartelle del mio nuovo romanzo. Un romanzo d'amore". Come si può pensare che il romanzo cui lo scrittore allude, ovvero un romanzo rosa che più avanti nel corso della stessa prosa apparirà assurdamente surreale alla guardia svizzera che domanda al profugo cosa ci sia nella cartella da lui custodita con tanto attaccamento, possa essere *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico*?

³⁸⁰ Come già accadeva negli ultimi due romanzi del ciclo pubblicati mentre Scerbanenco era in vita, anche in questa sesta avventura la figura di Tommaso Berra è del tutto assente, mentre ogni capitolo si apre con brevi prose in corsivo che non hanno granché da

fettuati degli interventi di risistemazione contenutistica e strutturale), si limita a concentrarsi su quelli di natura formale, assicurando il lettore circa il fatto che il testo sarebbe stato consegnato all'editore così com'era, senza cioè che venisse apportata alcuna modifica al linguaggio (ovvero una sorta di maquillage vocabolaristico), che per l'autrice risulterebbe il solo tipo di intervento di editing rilevante (sic!).

Come si può vedere, al di là del riferimento finale alla decisione di non intervenire in alcun modo sul testo ritrovato, da questa confusa rievocazione di quella che sarebbe stata la storia del rinvenimento del dattiloscritto in questione e della sua successiva pubblicazione non è possibile affermare con una qualche certezza se *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico* così come è stato pubblicato nel 2011 debba essere considerato davvero alla stregua del sesto capitolo delle avventure dell'archivista-investigatore Arthur Jelling. Se cioè la versione a stampa edita da Sellerio riproduca fedelmente quella del dattiloscritto trovato per caso nello scatolone con tutte le carte relative al *Ciclo di Jelling* oppure se dietro la grande confusione che regna nella *Postfazione* appena analizzata si debba leggere tra le righe un qualche intervento a livello di contenuti e della loro organizzazione interna che non si ha avuto il coraggio di denunciare per ragioni di mero tornaconto di comodo.

Paragonandolo a *L'antro dei filosofi* e a *Il cane che parla* si notano importanti tratti comuni proprio a livello di gestione del materiale narrativo con la

spartire col contenuto del romanzo ma che offrono informazioni o commenti a temi più o meno direttamente connessi con l'astronomia: una breve presentazione della figura di Galileo e della sua importanza nella storia della scienza mondiale (capitolo 1, pag. 9); le rivoluzionarie scoperte di Giovanni Virginio Schiapparelli nel campo dell'astronomia (cap. 2, pag. 33); l'incapacità intellettuale dei primi uomini nel comprendere la complessità dell'universo (cap. 3, pag. 56); il legame tra l'idea che Marte sia abitato e l'insorgere della pazzia (cap. 4, pag. 81, passo questo più direttamente connesso con l'obnubilamento mentale che colpisce il sospettato numero uno del tentato strangolamento); gli errori della scienza spesso legati non tanto alle cantonate prese dai ricercatori quanto all'inadeguatezza degli strumenti in loro possesso (cap. 5, pag. 105); false convinzioni degli scienziati (cap. 6, pag. 125, testo anche in questo caso più pertinente perché legato all'errore commesso dagli astronomi del romanzo nel descrivere l'orbita di un nuovo pianeta che ritengono di aver scoperto); la scoperta dell'astronomia vista come la vittoria dell'intelligenza razionale sulle ferinità degli istinti (cap. 7, pag. 148); varie forme di pazzia tra le quali la più pericolosa sarebbe quella dei matematici (cap. 8, pag. 172).

scomparsa di Tommaso Berra e la presenza dei brevi cartigli introduttivi che, vergati in corsivo, propongono riflessioni variamente scollate dalla trama del romanzo e solo in parte collegabili al tema centrale trattato (ovvero l'astronomia e la scienza in generale, ma anche la follia). Particolari questi che farebbero pensare a una composizione coeva o di poco successiva agli ultimi due romanzi della serie, anche se le dimensioni leggermente più contenute del dattiloscritto nella sua versione a stampa rispetto ai cinque precedenti volumi del ciclo sembrerebbero autorizzare ad attribuire a questo prodotto di archeologia archivistica un ruolo di "brogliaccio da cui si andrà a ricavare un vero romanzo" proprio perché "talvolta ingenuo e poco approfondito"³⁸¹ nella forma in cui è stato proposto dall'editore Sellerio.

In questo saggio involontario di filologia faidate - pur se composto con le migliori intenzioni da parte di chi vuol far comprendere al lettore quanto affetto ci sia dietro una semplice operazione editoriale - vi è poi un'altra informazione che di fatto rivestirebbe grandissima importanza se non fosse ridotta a tre misere righe nelle quali non viene fornita alcuna necessaria informazione di corredo, lasciando che qualche ragguaglio molto generico venga poi relegato in una delle ultime pagine del breve saggio risultando comunque inefficace a gettare adeguata luce su un altro aspetto decisamente oscuro di questa operazione editoriale a orologeria. Si sta cioè parlando di *Parola d'onore*, ovvero una sorta di sinossi di quello che avrebbe dovuto essere il settimo Jelling se il sesto avesse mai visto la luce nel tragico biennio trascorso da Scerbanenco in esilio in Svizzera. Anche se soltanto in una versione di mera bozza, la trama³⁸² di questo romanzo di cui non si era mai avuta alcuna notizia nel corso degli anni appare già com-

³⁸¹ Cfr. Pent S., *Nel pianeta Scerbanenco*, op. cit., pag. 2.

³⁸² Jelling viene chiamato a indagare sulla misteriosa morte di una ricca e malata signora della Boston bene, del cui decesso a seguito di un'iniezione a base di stricnina sembra possano essere potenziali sospettati tanto il marito quanto il medico curante e un altro luminare deciso a sperimentare sulla donna un farmaco rivoluzionario da lui inventato ma non ancora testato sugli umani.

pleta e formata in tutte le fasi del suo sviluppo. Proprio per questo il documento riveste un'importanza assoluta per chi studia il *Ciclo di Jelling* in quanto mostra chiaramente quella che poteva essere la metodologia di lavoro utilizzata da Scerbanenco per sviluppare un romanzo di un certo numero di pagine partendo da ciò che in termini di tecnica di sceneggiatura si definirebbe un *trattamento*. In poche pagine Scerbanenco allinea tutto quel che gli servirà in seguito per lavorare non solo sull'amplificazione quantitativa dei contenuti, ma soprattutto sull'analisi dei caratteri e delle manifestazioni comportamentali - ovvero le componenti peculiari del suo poliziesco cerebrale sempre sospeso tra immersione conoscitiva nella psiche dei sospettati e fiducia cieca nella logica deduttiva. Collocata in posizione infelice all'interno del volume³⁸³, questa sinossi non viene presentata in alcun modo, così come non viene fornita alcuna indicazione (come già accaduto per *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico*) circa il titolo. Se cioè fosse già presente nella copia dattiloscritta che Cecilia Scerbanenco racconta di aver trovato nel citato scatolone in casa del fratello, oppure se sia il prodotto di un qualche intervento editoriale applicato in qualche fase dell'avventura cartacea compresa tra la sua scoperta e l'inserimento finale nel volume celebrativo. La sola informazione certa che ci viene fornita (senza però fare riferimento ancora una volta ad alcuna fonte accreditabile) è che Scerbanenco non avrebbe mai sviluppato questa storia amplificando il canovaccio di base fino a convertirlo in un'opera compiuta.

³⁸³ La sinossi di *Parola d'onore* apre la sezione denominata *Appendice* che, a sua volta, si trova alla fine del romanzo vero e proprio: apparendo priva della benché minima presentazione, si presenta come un documento che il lettore non riesce sulle prime a collocare all'interno del volume, non potendo cioè a quel punto congetturare se si tratti di un racconto breve vagamente collegato alla narrazione che ha appena terminato di leggere oppure se sia la sintesi di un prodotto narrativo di cui non gli vengono fornite le informazioni necessarie per comprenderne la natura.

Bibliografia

1. Opere di Giorgio Scerbanenco fino al 1943³⁸⁴

Romanzi

- 1) *Gli Uomini in Grigio*, "Novellino", II, 16 - 35, 21 aprile - 1 settembre 1935 [20 puntate]
- 2) *Il terzo amore*, "Lei", VI, 8 - 27, 22 febbraio - 5 luglio 1938 [20 puntate]
rist.: a) Rizzoli, "I Romanzi di Novella" 45, Milano 1938
- 3) *Il paese senza cielo*, "L'Audace", 276-299, 20 aprile - 21 settembre 1939 [24 puntate]
rist.: a) Aliberti Editore, Tre Narrativa, Reggio Emilia 2003
- 4) *Viaggio di nozze nel labirinto*, "Novellissima", VIII, 10 - 15, 8 giugno - 13 luglio 1939 romanzo breve
rist.: a) *Quattro cuori nel buio*, SACSE, Il Romanzo Tascabile 6, Milano 10 giugno 1941
- 5) *Sei giorni di preavviso*, Milano, Mondadori, Supergiallo 8, giugno 1940
rist.:
 - a) Mondadori, Gialli Italiani Mondadori 4, Milano 28 giugno 1977;
 - b) De Agostini, I Maestri del Giallo, Novara 1991;
 - c) in: Scerbanenco, *Cinque casi per l'investigatore Jelling*, Frassinelli, Milano 1995;
 - d) Sellerio, La Memoria 741, Palermo 2008
- 6) *Nessuno è colpevole*, Mondadori, Supergiallo 9, Milano giugno 1941
rist.:
 - a) Mondadori, Gialli Italiani Mondadori 10, Milano dicembre 1977;
 - b) in: Scerbanenco, *Cinque casi per l'investigatore Jelling*, Milano, Frassinelli, 1995;
 - c) Sellerio Editore, La Memoria 788, Palermo 2009
- 7) *L'amore torna sempre*, SACSE, Il Romanzo Tascabile 10, Milano 16 luglio 1941 romanzo breve
- 8) *Oltre la felicità*, SACSE, Il Romanzo Tascabile 16, Milano 7 agosto 1941 romanzo breve
- 9) *La bambola cieca*, Mondadori, I Libri Gialli 254, Milano 1941
rist.:
 - a) in: Scerbanenco, *Cinque casi per l'investigatore Jelling*, Frassinelli, Milano 1995;
 - b) Sellerio, La Memoria 762, Palermo 2008
- 10) *Gli uomini delle stelle*, Mondadori, Milano 1941 [testimonianza dell'autore; a tutt'oggi non trovato]
- 11) *L'antro dei filosofi*, Mondadori, I Romanzi della Palma 156, Milano 30 gennaio 1942
rist.:
 - a) Mondadori, Oscar 578, Milano 15 novembre 1974;
 - b) in: Scerbanenco, *Cinque casi per l'investigatore Jelling*, Milano, Frassinelli, 1995;
 - c) Sellerio Editore, La Memoria 817, Palermo 2010
- 12) *Fine del mondo*, Mondadori, Milano 1942 [testimonianza dell'autore; a tutt'oggi non trovato]
- 13) *E' passata un'illusione*, SACSE, Il Romanzo Tascabile, Milano 21 giugno 1942

³⁸⁴ La presente *Bibliografia* delle opere di Giorgio Scerbanenco fa riferimento esclusivamente ai testi editi nel periodo che è oggetto della ricerca, ovvero dal 1932 al 1943.

- 14) *Infedeli innamorati* (come Luciano), "Grazia", XVII, 198-216, 13 agosto – 17 dicembre 1942 [19 puntate]
- 15) *Cinque in bicicletta*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 201-218, 24 agosto - 12/13 settembre 1942 [18 puntate]
- rist.:
- a) Mondadori, Le Grazie, Milano 1943;
 - b) in Scerbanenco G., *Racconti e romanzi per il «Corriere». 1941-1943*, Fondazione Corriere della Sera, Milano 2012, Tomo II, pp. 339-487
- 16) *Il cane che parla*, Mondadori, I Romanzi della Palma 172, Milano 30 settembre 1942
- rist.:
- a) in: Scerbanenco, *Cinque casi per l'investigatore Jelling*, Frassinelli, Milano 1995;
 - b) Sellerio, La Memoria 840, Palermo 2011
- 17) *Cinema fra le donne*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 294, 9/10 dicembre 1942 - LXVIII, 15, 18/19 gennaio 1943 [33 puntate]
- rist.: a) in in Scerbanenco G., *Racconti e romanzi per il «Corriere». 1941-1943*, Fondazione Corriere della Sera, Milano 2012, Tomo II, pp. 487-765
- 18) *Si vive bene in due*, Mondadori, I Romanzi della Palma 179, Milano febbraio 1943
- 19) *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico* [inedito del 1943 senza titolo], Sellerio Editore, La Memoria 859, Palermo 2011
- 20) *La notte è buia*, Mondadori, Milano 1943 [testimonianza dell'autore; a tutt'oggi non trovato]
- 21) *L'isola degli idealisti*, 1943 [dattiloscritto inedito ritrovato]
- 22) *Viaggio in Persia*, 1943 [dattiloscritto lasciato a Luigi Barzini jr.; a tutt'oggi non trovato]
- 23) *Non rimanere soli* (scritto nel 1943-44), "Corriere del Ticino", 15 maggio – 22 settembre 1945
- rist.:
- a) Gnocchi, Narratori 2, Milano 1945;
 - b) Il Melangolo, Nova 2, Genova 1995;
 - c) Garzanti, Gli Elefanti, Milano 2003

Racconti³⁸⁵

- 1) *Notte ultima* (a firma Giorgio Wladimiro Scerbanenko), "La Rivista di Lecco", X, 1, gennaio 1933, pp.9-10
- 2) *Il destino di Eva bollente* (a firma Giorgio Wladimiro Scerbanenko), "La Rivista di Lecco", X, 3, marzo 1933, pp.13-21
- 3) *Parole per la strada* (a firma G. W. Scerbanenko), "La Rivista di Lecco", X, 11, novembre 1933, pp.15-16
- 4) *Presentimento* (a firma G. W. Scerbanenko), "Piccola", VII, 15, 10 aprile 1934, p.14
- 5) *Un caso inverosimile* (a firma G. W. Scerbanenko), "Cinema Illustrazione", IX, 18, 2 maggio 1934, p.8
- 6) *Come un fratello* (a firma G. W. Scerbanenko), "Novella", XVI, 21, 27 maggio 1934, pp.13-14
- 7) *Cento lire false* (a firma G. W. Scerbanenko), "Piccola", VII, 30, 24 luglio 1934, p.5
- 8) *Un volto di metallo* (a firma G. W. Scerbanenko), "Cinema Illustrazione", IX, 31-32, 1 - 8 agosto 1934, pp.4-7, 4-6
- 9) *Il bracciale* (a firma G. W. Scerbanenko), "Piccola", VII, 34, 21 agosto 1934, pp.11-12

³⁸⁵ Se non indicata tra parentesi, la firma deve intendersi essere quella di "Giorgio Scerbanenco". Altrimenti vengono menzionate o le forme onomastiche alternative o lo pseudonimo col quale il singolo racconto apparve nell'originaria versione a stampa.

- 10) *Nuovi piatti ogni giorno* (a firma G. W. Scerbanenko), "Novella", XVI, 38, 23 settembre 1934, pp.13-14
- 11) *In una grande città*, (a firma G. W. Scerbanenko), "Cinema Illustrazione", IX, 40, 3 ottobre 1934, pp.13-14
- 12) *Che cosa m'ha fatto Luisa* (a firma G. W. Scerbanenko), "Lei", II, 45, 6 novembre 1934, pp.5-6
- 13) *L'amore spiegato a mia zia* (a firma G. W. Scerbanenko), "Cinema Illustrazione", IX, 46, 14 novembre 1934, pp.7,10
- 14) *Questo ideale* (a firma G. W. Scerbanenko), "Novella", XVI, 46, 18 novembre 1934, pp.13-14
- 15) *Ammanco di cassa* (a firma G. W. Scerbanenko), "Lei", II, 50, 11 dicembre 1934, pp.3-4
- 16) *Un ragazzo che promette* (a firma G. W. Scerbanenko), "Cinema Illustrazione", IX, 51, 19 dicembre 1934, p.13
- 17) *Così ha detto uno* (a firma G. W. Scerbanenko), "Lei", II, 52, 25 dicembre 1934, pp.4-5
- 18) *Il bracciale di perle* (a firma G. W. Scerbanenko), "Novellino", I, 5, 30 dicembre 1934, pp.13-14 (T)
- 19) *Il poliziotto derubato*, "Novellino", II, 3, 20 gennaio 1935, pp.13-14 (T)
- 20) *Anna, la moglie di T.* (a firma G. W. Scerbanenko), "Lei", III, 4, 22 gennaio 1935, p.6
 rist.: a) *Anna, moglie di T.* (come Scerbanenko), in: Berretta, *Felicità, fermati!*, Milano, Rizzoli, "I Romanzi di Novella" 30, gennaio 1937, pp.82-83
- 21) *Non rimestate le acque*, "Novella", XVII, 5, 3 febbraio 1935, p.3
 rist.: a) in: Dandolo, *La donna del mio destino*, Milano, Rizzoli, "I Romanzi di Novella" 37, novembre 1937, pp.101-103
- 22) *Il libro nero*, "Novella", XVII, 12, 24 marzo 1935, p.2
 rist.: a) *Il libro nero*, in: Peverelli, *Il bacio di Guya*, Milano, Rizzoli, "I Romanzi di Novella" 41, maggio 1938, pp.80-81
- 23) *L'urlo della sirena*, "Novellino", II, 12, 24 marzo 1935, pp.13-14 (T)
- 24) *Una cosa spirituale*, "Lei", III, 14, 2 aprile 1935, pp.3-4
- 25) *Luciana e le calze*, "Lei", III, 20, 14 maggio 1935, p.11
 rist.: a) *Luciana e le calze*, in: Prospero, *Amanti nel labirinto*, Milano, Rizzoli, "I Romanzi di Novella" 35, settembre 1937, pp.71-72
- 26) *Ora ho capito chi sei ...*, "Novella", XVII, 20, 19 maggio 1935, p.7
- 27) *L'estate è troppo bella (Dizionario delle felicità estive)*, "Novella-Film" II, suppl. al 21 bis di "Novella", giugno/ottobre 1935, pp.3-4
- 28) *Vuol vivere, Mad!*, "Novella", XVII, 42, 20 ottobre 1935, p.5
- 29) *Fine di una passione* (come Carlo Vela), "Lei", III, 48, 26 novembre 1935, p.12
- 30) *Gli uomini sono così*, "Novella", XVII, 49, 8 dicembre 1935, p.4
- 31) *Rosso e nero* (come Carlo Vela), "Lei", III, 51, 17 dicembre 1935, p.12
- 32) *La sete*, "Lei", III, 53, 31 dicembre 1935, p.3
 rist.: a) *La sete*, in: Frattini, *L'amante nell'ombra*, Milano, Rizzoli, "I Romanzi di Novella" 32, marzo 1937, pp.86-87
- 33) *Tutto sbagliato!*, "Novella", XVIII, 5, 2 febbraio 1936, p.8
- 34) *Non bisogna fare i capricci*, "Lei", IV, 7, 18 febbraio 1936, p.12
- 35) *Un addio al treno delle 9 e 4'*, "Lei", IV, 20, 19 maggio 1936, p.12
- 36) *La donna del giocatore*, "Novella", XVIII, 23, 7 giugno 1936, p.10
- 37) *Abbiamo fatto male*, "Lei", IV, 26, 30 giugno 1936, p.5
- 38) *Cara Maria*, "Lei", IV, 31, 4 agosto 1936, p.12
- 39) *Tiro all'uomo* (come Denny Sheer), "Il Secolo Illustrato", XXV, 34, 22 agosto 1936, p.2
- 40) *Teresa ha sognato*, "Lei", IV, 37, 15 settembre 1936, p.12
- 41) *Il bimbo dei Milestone* (come Denny Sher), "Il Secolo Illustrato", XXV, 38, 19 settembre 1936, p.2
- 42) *C'è un "G-Man" a bordo* (come Denny Sher), "Il Secolo Illustrato", XXV, 42, 17 ottobre 1936, p.2

- 43) *Brandson diventa onesto* (come Denny Sher), "Il Secolo Illustrato", XXV, 45, 7 novembre 1936, p.2
- 44) *L'unica via*, "Lei", IV, 46, 17 novembre 1936, p.12
- 45) *L'ultimo Natale*, "Lei", IV, 51, 22 dicembre 1936, p.3
- 46) *Dramma senza parole*, "Novella", XIX, 1, 3 gennaio 1937, p.10
- 47) *Una partita a dama*, "Piccola", X, 2, 12 gennaio 1937
- 48) *Elsie e il ladro*, "Lei", V, 4, 26 gennaio 1937, p.12
- 49) *La mamma di Burton* (come Denny Sher), "Il Secolo Illustrato", XXVI, 6, 6 febbraio 1937, p.2
- 50) *Il dovere di non amare*, "Lei", V, 7, 16 febbraio 1937, p.12
- 51) *Due domande di matrimonio*, "Lei", V, 10, 9 marzo 1937, p.12
- 52) *Uno scherzo a Billy* (come Denny Sher), "Il Secolo Illustrato", XXVI, 13, 27 marzo 1937, p.2
- 53) *Perchè non mi vuoi bene?*, "Lei", V, 15, 13 aprile 1937, p.12
- 54) *Gli occhioni di Maisie*, "Novella", XIX, 16, 18 aprile 1937, p.6
- 55) *Mi chiamo Sissie*, "Lei", V, 17, 27 aprile 1937, p.12
- 56) *L'ultima sera d'amore*, "Piccola", X, 20, 18 maggio 1937
- 57) *La sconosciuta*, "Lei", V, 21, 25 maggio 1937, p.16
- 58) *Un uomo attende*, "Lei", V, 24, 15 giugno 1937, p.12
- 59) *2 lettere per Hollywood*, "Lei", V, 26, 29 giugno 1937, p.12
- 60) *Strano incontro sul lago*, "Lei", V, 28, 13 luglio 1937, p.16
- 61) *La scelta di Irene*, "Lei", V, 30, 27 luglio 1937, p.12
- 62) *Gli anni (e l'amore) passano*, "Lei", V, 33, 17 agosto 1937, p.3
- 63) *Attenti alle femmine* (come Denny Sher), "Il Secolo Illustrato", XXVI, 34, 21 agosto 1937, p.2
- 64) *Il rimorso*, "Lei", V, 36, 7 settembre 1937, p.12
- 65) *Il fante di fiori*, "Lei", V, 38, 21 settembre 1937, p.12
- 66) *Amore giovane*, "Lei", V, 40, 5 ottobre 1937, p.16
- 67) *Breve notte senza amore*, "Lei", V, 42, 19 ottobre 1937, pp.9-10
- 68) *Joe si leva un capriccio* (come Denny Sher), "Cinema Illustrazione", XII, 42, 20 ottobre 1937, p.12
- 69) *Lettera d'amore a Elisabetta*, "Lei", V, 46, 16 novembre 1937, p.12
- 70) *Mabel e la verità* (come Denny Sher), "Cinema Illustrazione", XII, 47, 24 novembre 1937, p.12
- 71) *L'uomo d'affari*, "Le Grandi Firme", XV, 345, 6 gennaio 1938, p.11
- 72) *L'aereo delle 15*, "Le Grandi Firme", XV, 348, 27 gennaio 1938, p.6
- 73) *La vecchia scapola*, "Le Grandi Firme", XV, 355, 17 marzo 1938, p.10
- 74) *Innamoramenti*, "L'Ambrosiano", XVII, 115, 15 maggio 1938, p.5
- 75) *A una donna*, "Le Grandi Firme", XV, 364, 19 maggio 1938, p.12
- 76) *Il mondo guarda*, "L'Ambrosiano", XVII, 151, 26 giugno 1938, p.5
- 77) *La coppia*, "L'Ambrosiano", XVII, 181, 31 luglio 1938, p.5
- 78) *Signora che scrive*, "L'Ambrosiano", XVII, 204, 28 agosto 1938, p.7
- 79) *Dialogo senza parole*, "Le Grandi Firme", XV, 383, 29 settembre 1938, p.9
- 80) *Ora ho capito chi sei*, Milano, Rizzoli, "I Romanzi di Novella" 44, ottobre 1938, pp.
- 81) *Racconto senza dialogo* (come Luciano), "Grazia", XIII, 1, 10 novembre 1938, p.5
- 82) *Antonietta e l'indicibile*, "Il Milione", II, 7, 24 novembre 1938, p.2
- 83) *Una vita*, "Grazia", XIII, 5, 8 dicembre 1938, p.5
- 84) *La più misteriosa* (come Luciano), "Grazia", XIII, 6, 15 dicembre 1938, p.4
- 85) *In punta dei piedi* (come Luciano), "Grazia", XIII, 8, 29 dicembre 1938, p.4
- 86) *Caro nome...* (come Luciano), "Grazia", XIV, 9, 5 gennaio 1939, p.4
- 87) *Quella che aspetto* (come Luciano), "Grazia", XIV, 12, 26 gennaio 1939, p.4
- 88) *Mani che sognano* (come Luciano), "Grazia", XIV, 15, 9 febbraio 1939, p.4
- 89) *Carrozzina velata* (come Luciano), "Grazia", XIV, 17, 2 marzo 1939, p.4
- 90) *Cappello di primavera* (come Luciano), "Grazia", XIV, 18, 9 marzo 1939, p.5
- 91) *La viaggiatrice* (come Luciano), "Grazia", XIV, 19, 16 marzo 1939, p.5
- 92) *Ritorna Cenerentola* (come Luciano), "Grazia", XIV, 20, 23 marzo 1939, p.5
- 93) *Il suo romanzo* (come Luciano), "Grazia", XIV, 22, 6 aprile 1939, p.5
- 94) *Un'ora perduta* (come Luciano), "Grazia", XIV, 23, 13 aprile 1939, p.5

- 95) *La signorina Lunedì* (come Luciano), "Grazia", XIV, 24, 20 aprile 1939, p.5
- 96) *La libellula* (come Luciano), "Grazia", XIV, 25, 27 aprile 1939, p.5
- 97) *Andare da Elena*, "Il Milione", II, 29, 27 aprile 1939, p.11
- 98) *Allarme ad Alberta*, "Grazia", XIV, 26, 4 maggio 1939, pp.14-15
- 99) *Trasparenze* (come Luciano), "Grazia", XIV, 27, 11 maggio 1939, p.5
- 100) *Un gesto* (come Luciano), "Grazia", XIV, 30bis, 1 giugno 1939, p.5
- 101) *Di quale colore ha gli occhi?* (come Luciano), "Grazia", XIV, 31, 8 giugno 1939, p.5
- 102) *Veste per ragazza ricca* (come Luciano), "Grazia", XIV, 32, 15 giugno 1939, p.5
- 103) *Ritratti di donna*, "Il Milione", II, 36, 15 giugno 1939, p.5
- 104) *A una delle tre ragazze* (come Luciano), "Grazia", XIV, 34, 29 giugno 1939, p.7
- 105) *Un quanto* (come Mario Rupi), "Novella", XXI, 27, 2 luglio 1939, pp.9-10
- 106) *Mode Pieri* (come Mario Rupi), "Novella", XXI, 31, 30 luglio 1939, p.2
- 107) *Valzer sul grattacielo* (come Mario Rupi), "Novella", XXI, 34, 20 agosto 1939, pp.14-15
- 108) *Non è una fiaba*, "Grazia", XIV, 44, 7 settembre 1939, p.31
- 109) *Il ventaglio di trina* (come Mario Rupi), "Novella", XXI, 38, 17 settembre 1939, pp.13-14
- 110) *Guasto alla radio* (come Mario Rupi), "Novella", XXI, 41, 8 ottobre 1939, p.10
- 111) *Non era un grande amore* (come Alberto Del Piano), "Novella", XXI, 42, 15 ottobre 1939, p.8
- 112) *Devi dirgli di no!* (come Mario Rupi), "Novella", XXI, 44, 29 ottobre 1939, pp.8-9
- 113) *La ragazza dall'impermeabile a stelle* (come Mario Rupi), "Novella", XXI, 50, 10 dicembre 1939, pp.10-11
- 114) *Gli anèmoni d'Annalisa* (come Mario Rupi), "Novella", XXI, 53, 31 dicembre 1939, pp.10-11
- 115) *Elena va a Malgatto*, "Grazia", XV, 66, 8 febbraio 1940, p.16
- 116) *L'isola della Fenice* (come Alberto Del Piano), "Novella", XXII, 6, 11 febbraio 1940, pp.10-11
- 117) *La canzone del girasole* (come Mario Rupi), "Novella", XXII, 7, 18 febbraio 1940, pp.9-10
- 118) *Il paese dove le porte sono sempre chiuse*, "La Lettura", XL, 4, 1 aprile 1940, pp.307-311
- 119) *Tre camelie sul petto* (come Mario Rupi), "Novella", XXII, 15, 14 aprile 1940, pp.4-5
- 120) *Disperato appuntamento*, "La Scena Illustrata", LV, 5, maggio 1940, pp.21-22
- 121) *Valentina, la sconterai!* (come Alberto Del Piano), "Novella", XXII, 17, 28 aprile 1940, pp.4-5
- 122) *Abbandonata in auto*, "Grazia", XV, 80, 16 maggio 1940, p.24
- 123) *Rosa Vittoria* (come Mario Rupi), "Novella-Film" VII, suppl. di "Novella", giugno/ottobre 1940, pp.67-68
- 124) *Dizionario pratico sentimentale estivo* (come Alberto Del Piano), "Novella-Film" VII, suppl. di "Novella", giugno/ottobre 1940, pp.78-79
- 125) *Il passo del cavallo* (come Luciano), "Grazia", XV, 88, 11 giugno 1940, p.6
- 126) *Meno bella di tutte!* (come Mario Rupi), "Novella", XXII, 24, 16 giugno 1940, pp.9-10
- 127) *"Se tu volessi, Pierina..."* (come Mario Rupi), "Novella", XXII, 27, 7 luglio 1940, pp.9-10
- 128) *Quando potrò rivedervi?* (come Mario Rupi), "Novella", XXII, 33, 18 agosto 1940, pp.8-9
- 129) *Ernesta, la purezza* (come Luciano), "Grazia", XV, 95, 22 agosto 1940, p.21
- 130) *Non sono una ladra!* (come Mario Rupi), "Novella", XXII, 39, 29 settembre 1940, pp.9-10
- 131) *Il trampolino di Antonio* (come Mario Rupi), "L'Illustrazione del Popolo", XX, 45, 3/9 novembre 1940, p.13
- 132) *Voglio essere amata così* (come Mario Rupi), "Novella", XXII, 45, 10 novembre 1940, pp.9-10

- 133) *L'importante non è quello* (come Luciano), "Grazia", XV, 108, 21 novembre 1940, pp.16-17
- 134) *A mollo (Acquarello)* (come Graziano Verri), "Romanzo Mensile", XXXVIII, 12, dicembre 1940, p.82
- 135) *Non dovete amarmi!* (come Mario Rupì), "Novella", XXII, 50, 15 dicembre 1940, pp.4-5
- 136) *Il gas è ancora acceso* (come Alberto Del Piano), "Novella", XXII, 51, 22 dicembre 1940, p.11
- 137) *Che notte lunga*, "Grazia", XV, 113, 26 dicembre 1940, pp.5,33
- 138) *Così scrivi a lui* (come Mario Rupì), "Novella", XXIII, 2, 12 gennaio 1941, pp.9-10
- 139) *Non lo devi sposare* (come Mario Rupì), "Novella", XXIII, 6, 9 febbraio 1941, pp.8-9
- 140) *Domani accadrà qualche cosa* (come Alberto Del Piano), "Novella", XXIII, 10, 9 marzo 1941, pp.9-10
- 141) *La stessa storia da dimenticare* (come Luciano), "Grazia", XVI, 124, 13 marzo 1941, p.28
- 142) *Devo tutto a te* (come Mario Rupì), "Novella", XXIII, 11, 16 marzo 1941, pp.9-10
- 143) *Pastiglie per dimenticare* (come Alberto Del Piano), "Novella", XXIII, 13, 30 marzo 1941, p.5
- 144) *Serenata alla donna del sogno* (come Mario Rupì), "Romanzo Mensile", XXXIX, 4, aprile 1941, pp.82-84
- 145) *Musica sua* (come Mario Rupì), "Novella", XXIII, 16, 20 aprile 1941, pp.9-10
- 146) *Si può ancora cambiar vita* (come Alberto Del Piano), "Novella", XXIII, 20, 18 maggio 1941, pp.3-4
- 147) *Curva pericolosa* (come Mario Rupì), "Novella", XXIII, 21, 25 maggio 1941, pp.9-10
- 148) *L'amore non passa a schiaffi* (come Alberto Del Piano), "Novella-Film" VIII, suppl. di "Novella", giugno/ottobre 1941, pp.45-46,48-51
- 149) *Mi ami ancora?* (come Mario Rupì), "Novella-Film" VIII, suppl. di "Novella", giugno/ottobre 1941, pp.82-86
- 150) *Uno sguardo* (come Mario Rupì), "L'Illustrazione del Popolo", XXI, 27, 29 giugno/5 luglio 1941, p.13
- 151) *Le parole dell'altra* (come Mario Rupì), in: Frattini, *Viaggio intorno all'amore*, Milano, Rizzoli, "I Romanzi di Novella" 63, luglio 1941, pp.86-88
- 152) *"Ehi, bionda..."* (come Alberto Del Piano), "Novella", XXIII, 27, 6 luglio 1941, pp.2-3
- 153) *Sarai ricca anche tu!* (come Mario Rupì), "Novella", XXIII, 27, 6 luglio 1941, pp.8-9
- 154) *La trentaduesima notte* (come Graziano Verri), "Novella", XXIII, 33, 13 agosto 1941, pp.10-11
- 155) *Nel cerchio d'un brillante* (come Mario Rupì), "Novella", XXIII, 35, 28 agosto 1941, pp.9-10
- 156) *Il cielo è ancora chiaro* (come Mario Rupì), "Novella", XXIII, 37, 10 settembre 1941, pp.8-9
- 157) *L'ignoto ammiratore* (come Graziano Verri), "Novella", XXIII, 38, 17 settembre 1941, pp.9-10
- 158) *Appuntamento a M.* (come Luciano), "Grazia", XVI, 152, 25 settembre 1941, pp.32-33
- 159) *Brutta, voi?* (come Mario Rupì), "Novella", XXIII, 42, 15 ottobre 1941, pp.9-11
- 160) *Ti amo ancora* (come Mario Rupì), "L'Illustrazione del Popolo", 45, 2/8 novembre 1941, p.10 r
- 161) *Un uomo, due volti* (come Graziano Verri), "Novella", XXIII, 46, 12 novembre 1941, pp.2-3
- 162) *La mia vita è sua!* (come Mario Rupì), "Novella", XXIII, 46, 12 novembre 1941, pp.9-10
- 163) *Angela dell'attesa*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVI, 272, 14/15 novembre 1941, p.3

- 164) *La bellissima delusione* (come Giancarlo Rivas), "Novella", XXIII, 48, 26 novembre 1941, pp.2-3
- 165) *Recapito a mano*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVI, 286, 1/2 dicembre 1941, p.3 r
- 166) *Appuntamento al cerchietto* (come Mario Rupì), "Novella", XXIII, 50, 10 dicembre 1941, pp.9-10
- 167) *Pazzia clandestina*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVI, 302, 19/20 dicembre 1941, p.3
- 168) *500 telefonate* (come Giancarlo Rivas), "Novella", XXIV, 1, 7 gennaio 1942, pp.4-5
- 169) *Dopo si potrà anche piangere* (come Mario Rupì), "Novella", XXIV, 1, 7 gennaio 1942, pp.8-10
- 170) *Restar nell'ombra* (come Mario Rupì), "Cine Illustrato", XIV, 3, 18 gennaio 1942, pp.5, 8
- 171) *Scriteriate ragazze* (come Graziano Verri), "Novella", XXIV, 3, 21 gennaio 1942, pp.9-11
- 172) *Tutti se ne andavano*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 26, 30/31 gennaio 1942, p.3
- 173) *Cagnolini verdi* (come Luciano), "Grazia", XVII, 171, 5 febbraio 1942, pp.30-31
- 174) *Lontani dalle ragazze*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 53, 3/4 marzo 1942, p.3
- 175) *Il mio sangue per te!* (come Mario Rupì), "Novella", XXIV, 9, 4 marzo 1942, pp.6-7
- 176) *Equazioni senza Candida*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 66, 18/19 marzo 1942, p.3
- 177) *Matilde rimedia a tutto* (come Graziano Verri), "Novella", XXIV, 12, 25 marzo 1942, pp.6-7
- 178) *Il signore che non parla* (come Giancarlo Rivas), "Novella", XXIV, 13, 1 aprile 1942, pp.2-3
- 179) *Avanspettacolo numero sette* (come Mario Rupì), "Novella", XXIV, 15, 15 aprile 1942, pp.6-7
- 180) *Donna con specchio* (come Mario Rupì), "Cine Illustrato", XIV, 17, 26 aprile 1942, p.3
- 181) *Avreste creduto voi?*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 29/30 aprile 1942, p.3
- 182) *Onomastico in anticipo* (come Luciano), "Grazia", XVII, 184, 7 maggio 1942, pp.24-25
- 183) *Casto albergo*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 116, 15/16 maggio 1942, p.3
- 184) *Non c'è nessuno nella tua vita?* (come Mario Rupì), "Cine Illustrato", XIV, 20, 17 maggio 1942, p.6
- 185) *La memoria si chiama Michela* (come Sandor Kalman), "Novella", XXIV, 20, 20 maggio 1942, pp.2-3
- 186) *Partire verso l'ignoto* (come Giancarlo Rivas), "Novella", XXIV, 21, 27 maggio 1942, pp.2-3
- 187) *Diabolico amico* (come Luciano), "Grazia", XVII, 187, 28 maggio 1942, p.9 r
- 188) *Sono innamorata di un altro* (come Mario Rupì), "Novella", XXIV, 21, 27 maggio 1942, pp.6-7
- 189) *Essere donna. Diabolico amico* (come Luciano), "Grazia", XVII, 187, 28 maggio 1942, p.9
- 190) *Tela di ragno*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 137, 9/10 giugno 1942, p.3
- 191) *Lasciatemi sperare* (come Graziano Verri), "Novella", XXIV, 25, 24 giugno 1942, pp.2-3,6
- 192) *Sempre con te* (come Mario Rupì), "Novella", XXIV, 26, 1 luglio 1942, pp.6-7
- 193) *Interrogiamo il cane*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 161, 7/8 luglio 1942, p.3

- 194) *Alle donne piace star sole* (come Sandor Kalman), "Novella", XXIV, 27, 8 luglio 1942, pp.2-3
 rist. a) *Alle donne piace star sole* (come Sandor Kalman), "Novella", XXXV, 15, 11 aprile 1954, pp.8-9
- 195) *Essere donna. Gelosia e cose diverse* (come Luciano), "Grazia", XVII, 194, 16 luglio 1942, p.8
- 196) *Arrivo di Berenice*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 174, 22/23 luglio 1942, p.3
- 197) *L'amore a sorpresa* (come Mario Rupì), "Cine Illustrato", XIV, 31, 2 agosto 1942, p.3
- 198) *Sono innocente?*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 187, 6/7 agosto 1942, p.3
- 199) *Di notte in casa tua* (come Mario Rupì), "Novella", XXIV, 32, 12 agosto 1942, pp.6-7
- 200) *Qualcuno vicino a noi* (come Mario Rupì), "Novella", XXIV, 36, 9 settembre 1942, pp.6-7
- 201) *Due amori* (come Mario Rupì), "L'Illustrazione del Popolo", 37, 13 settembre 1942, p.2
- 202) *Dialogo in barca*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 221, 16/17 settembre 1942, p.3
- 203) *Qualche cosa di magico* (come Sandor Kalman), "Novella", XXIV, 37, 16 settembre 1942, pp.2-3
- 204) *La gatta feroce*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 236, 3/4 ottobre 1942, p.3
- 205) *E io rimarrò sola* (come Mario Rupì), "Novella", XXIV, 40, 7 ottobre 1942, pp.6-7
- 206) *C'è una lettera per voi* (come Mario Rupì), "Cine Illustrato", XIV, 41, 11 ottobre 1942, p.3
- 207) *Le metamorfosi*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 246, 15/16 ottobre 1942, p.3
- 208) *Di notte nella pensione*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 257, 28/29 ottobre 1942, p.3
- 209) *I due giovani parlavano*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 269, 11/12 novembre 1942, p.3
- 210) *Una storia d'amore* (come Mario Rupì), "L'Illustrazione del Popolo", 47, 22 novembre 1942, p.8
- 211) *La nostra strada* (come Mario Rupì), "Novella", XXIV, 47, 25 novembre 1942, pp.3,6-7
- 212) *Il ponte del fungo*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 283, 27/28 novembre 1942, p.3 r
- 213) *Dischetti magici*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 286, 1/2 dicembre 1942, p.3 r
- 214) *Viaggio con Adele*, "Corriere della Sera. Ultima Pomeriggio", LXVII, 292, 8/9 dicembre 1942, p.3 r
- 215) *Può sempre arrivare qualcuno* (come Sandor Kalman), "Novella", XXIV, 50, 16 dicembre 1942, pp.2-3
- 216) *Il Natale di Cigna* (come Mario Rupì), "Cine Illustrato", XIV, 52, 27 dicembre 1942, p.3
- 217) *Notte di Natale* (come Mario Rupì), "L'Illustrazione del Popolo", 52, 27 dicembre 1942, p.8
- 218) *Un bambino per mano*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 23, 27/28 gennaio 1943, p.3
- 219) *Dunque, mi amate?* (come Mario Rupì), "Novella", XXV, 4, 27 gennaio 1943, pp.6-7
- 220) *A me bastava Pietro*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 29, 3/4 febbraio 1943, p.3
- 221) *Prova generale* (come Sandor Kalman), "Novella", XXV, 5, 3 febbraio 1943, pp.2-3

- 222) *Una camera bianca*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 43, 19/20 febbraio 1943, p.3
- 223) *Il sigillo della duchessa*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 52, 2/3 marzo 1943, p.3
- 224) *I cento addii* (come Luciano), "Grazia", XVIII, 228, 11 marzo 1943, pp.28-32
- 225) *Un guasto alla radio*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 61, 12/13 marzo 1943, p.3
- 226) *Radersi di notte*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 78, 1/2 aprile 1943, p.3
- 227) *Quasi un errore giudiziario* (come Sandor Kalman), "Novella", XXV, 14, 7 aprile 1943, pp.2-3,6-7
- 228) *Quello che sarà sciolto quaggiù* (come Mario Rupi), "Novella", XXV, 14, 7 aprile 1943, p.8
- 229) *Scrivere sul serio*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 85, 9/10 aprile 1943, p.3
- 230) *Due donne amano* (come Mario Rupi), "L'Illustrazione del Popolo", XXIII, 15, 11 aprile 1943, p.8
- 231) *Per te ci sono io* (come Mario Rupi), "Novella", XXV, 16, 20 aprile 1943, pp.6-7
- 232) *Ingegnere Pietro e signora*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 95, 21/22 aprile 1943, p.3
- 233) *Accadde dopo un sogno*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 110, 8/9 maggio 1943, p.3
- 234) *Caro Nicoletto*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 122, 22/23 maggio 1943, p.3
- 235) *Relazione su Beatrice*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 128, 29/30 maggio 1943, p.3
- 236) *Pervinca, ballerina del sogno* (come Mario Rupi), "L'Illustrazione del Popolo", 23, 6 giugno 1943, p.11
- 237) *Ragazzo a Odessa*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 138, 10/11 giugno 1943, p.3
- 238) *Qualcuno pensa a te* (come Mario Rupi), "Novella", XXV, 25, 23 giugno 1943, p.8
- 239) *Casa numero nove*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 154, 29/30 giugno 1943, p.3
- 240) *La valigia*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 166, 13/14 luglio 1943, p.3
- 241) *Quella voce di notte* (come Mario Rupi), "Novella", XXV, 29, 21 luglio 1943, p.8
- 242) *Il caporale Ernesto*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 176, 24/25 luglio 1943, p.3
- 243) *Coprifuoco in paese*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 181, 30/31 luglio 1943, p.2
- 244) *L'uomo che parlava a voce alta*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 188, 7/8 agosto 1943, p.3
- 245) *Silvia e due uomini*, "Grazia", XVIII, 252, 26 agosto 1943, pp.18-19
- 246) *La casa in piedi*, "Pomeriggio. Corriere della Sera", LXVIII, 205, 27/28 agosto 1943, p.2
- 247) *Un palpito più vasto* (come Mario Rupi), "Novella", XXV, 38, 22 settembre 1943, pp.6-7
- 248) *Le prime parole d'amore* (come Mario Rupi), "L'Illustrazione del Popolo", 41, 10 ottobre 1943, p.11
- 249) *Devi farlo per me, Elena* (come Mario Rupi), "Novella", XXV, 42, 20 ottobre 1943, pp.6-7
- 250) *Il bosco dell'inquietudine*, Milano, Ultra, Quaderno 1, 1943
rist.: a) in: *5 romanzi brevi*, Milano, Ultra, 1944

Raccolte di narrativa

- 1) *Milano calibro 9*, Garzanti, Milano 1969 (e succ. rist.)

- 2) *Il Centodelitti*, Garzanti, Milano 1970 (e succ. rist.)
- 3) *La Milano nera di Scerbanenco*, Garzanti, Milano 1972
- 4) *I sette peccati capitali e le sette virtù capitali*, Rizzoli, Milano 1974
rist.: a) Garzanti, Milano 2010
- 5) *Metropoli del delitto*, Garzanti-Vallardi, Milano 1975
- 6) *La notte della tigre*, Rizzoli, Milano 1975
- 7) *L'ala ferita dell'angelo*, Rizzoli, Milano 1976
- 8) *La vita in una pagina*, Mondadori, Oscar Originals, Milano 1989
- 9) *Il falcone e altri racconti inediti*, Frassinelli, I Racconti di Scerbanenco, Milano 1993
- 10) *Il Cinquecentodelitti*, Frassinelli, I Racconti di Scerbanenco, Milano 1995
- 11) *Cinque casi per l'investigatore Jelling*, Frassinelli, Milano 1995
- 12) *Millestorie*, Milano, Frassinelli, I Racconti di Scerbanenco, 1996
- 13) *Storie dal futuro e dal passato*, Frassinelli, I Racconti di Scerbanenco, Milano 1997
- 14) *Basta col cianuro*, Cartacanta, Penna & Matita 9, Milano 2000
- 15) *Uccidere per amore*, Sellerio Editore, La Memoria 544, Palermo 2002
- 16) *Racconti neri*, Milano, Nuova Biblioteca 23, Garzanti 2005
- 17) *Nebbia sul Naviglio e altri racconti gialli e neri*, Sellerio Editore, Palermo 2011
- 18) *Racconti e romanzi per il «Corriere». 1941-1943*, Fondazione Corriere della Sera, Milano 2012, Tomo I

Saggi filosofici, politici, autobiografici

- 1) *Il mestiere di uomo*, "Il Grigione Italiano", 21 giugno 1944-9 maggio 1945
rist.: a) a cura di Andrea Paganini, Torino, Aragno Editore, Passages 23, 2006
- 2) *Patria mia*, "Voce della Rezia", febbraio – giugno 1945
- 3) *Viaggio in una vita*, "Novella", XXXIX, 27-34, 6 luglio – 24 agosto 1958 [8 puntate]
rist.:
 - a) *Io, Vladimir Scerbanenko*, in: Scerbanenco, *Venere privata*, Garzanti, Milano 1990;
 - b) *Viaggio in una vita*, in: Scerbanenco, *Il falcone e altri racconti*, Frassinelli, Milano 1993
 - c) *Non rimanere soli*, Garzanti, Gli Elefanti, Milano 2003

Prose³⁸⁶

Pseudonimi:

- S. (o Il moralista di turno), sul "Milione" o su "Clan"
- Luciano, su "Grazia"

Come "S.":

- 1) *Il moralista di turno* (anonimo), "Il Milione", I, 1, 13 ottobre 1938, p.16
- 2) S., *Il moralista di turno*, "Il Milione", I, 2, 20 ottobre 1938, p.16
- 3) S., *Il moralista di turno. Dei biliardini e d'altre cose ancora*, "Il Milione", I, 3, 27 ottobre 1938, p.16
- 4) S., *Il moralista di turno. Della Signorina E.P. e varietà*, "Il Milione", I, 4, 3 novembre 1938, p.16

³⁸⁶ Classificate per pseudonimo e periodico, comprendono quegli scritti di riflessione, di divulgazione, di confessione, di discussione, di morale, a tema, spesso con risvolti narrativi, in cui Scerbanenco fu maestro.

- 5) S., *Il moralista di turno. Peccati veniali*, "Il Milione", I, 5, 10 novembre 1938, p.16
- 6) S., *Il moralista di turno. I peccati gravi*, "Il Milione", I, 6, 17 novembre 1938, p.16
- 7) S., *Il moralista di turno. "Biasimevoli"*, "Il Milione", I, 7, 24 novembre 1938, p.12
- 8) S., *Il moralista di turno. Quattro cose varie*, "Il Milione", I, 9, 8 dicembre 1938, p.12
- 9) S., *Il moralista di turno. Dalle otto alle nove*, "Il Milione", I, 10, 15 dicembre 1938, p.16
- 10) S., *Il moralista di turno. Corso per allievi-poeti*, "Il Milione", I, 11, 22 dicembre 1938, p.12
- 11) S., *Il moralista di turno. Degli amori*, "Il Milione", I, 12, 29 dicembre 1938, p.24
- 12) S., *Il moralista di turno. Degli amori*, "Il Milione", II, 13, 5 gennaio 1939, p.16
- 13) S., *Il moralista di turno. Le vie eleganti*, "Il Milione", II, 14, 12 gennaio 1939, p.12
- 14) S., *Il moralista di turno. Lambet Walk*, "Il Milione", II, 15, 19 gennaio 1939, p.16
- 15) S., *Il moralista di turno. Dedicato alle farfalle*, "Il Milione", II, 16, 26 gennaio 1939, p.12
- 16) S., *Il moralista di turno. Uomini giovani con motore*, "Il Milione", II, 17, 2 febbraio 1939, p.16
- 17) S., *Il moralista di turno. Sciocchezze*, "Il Milione", II, 18, 9 febbraio 1939, p.12
- 18) S., *Il moralista di turno. Intendiamoci*, "Il Milione", II, 19, 16 febbraio 1938, p.16
- 19) S., *Il moralista di turno. Semafori, libri e ginocchia*, "Il Milione", II, 20, 23 febbraio 1939, p.12
- 20) S., *Il moralista di turno. Donne e stelle*, "Il Milione", II, 21, 2 marzo 1939, p.16
- 21) S., *Il moralista di turno. Elogio dei calvi e del tresette*, "Il Milione", II, 22, 9 marzo 1939, p.12
- 22) S., *Il moralista di turno. È notte, ma non esageriamo*, "Il Milione", II, 23, 16 marzo 1939, p.16
- 23) S., *Il moralista di turno. Calze di seta*, "Il Milione", II, 24, 23 marzo 1939, p.12

Come "Luciano" (a volte abbreviato in "L."):

- 1) Luciano, *Essere donna. Racconto senza dialogo*, "Grazia", XIII, 1, 10 novembre 1938, p.5
- 2) Luciano, *Essere donna. Ho incontrato Teresa Rossi*, "Grazia", XIII, 2, 17 novembre 1938, p.5
- 3) Luciano, *Essere donna. L'alito della gioia*, "Grazia", XIII, 3, 24 novembre 1938, p.5
- 4) Luciano, *Essere donna. Per essere felice*, "Grazia", XIII, 4, 1 dicembre 1938, p.4
- 5) Luciano, *Essere donna. Una stella in fronte*, "Grazia", XIII, 5, 8 dicembre 1938, p.4
- 6) Luciano, *Essere donna. La più misteriosa*, "Grazia", XIII, 6, 15 dicembre 1938, p.4
- 7) Luciano, *Essere donna. Ragazze in attesa*, "Grazia", XIII, 7, 22 dicembre 1938, pp.4, 6-7
- 8) Luciano, *Essere donna. In punta dei piedi*, "Grazia", XIII, 8, 29 dicembre 1938, p.4

- 9) Luciano, *Essere donna. Caro nome...*, "Grazia", XIV, 9, 5 gennaio 1939, p.4
- 10) Luciano, *Essere donna. Incantesimo*, "Grazia", XIV, 10, 12 gennaio 1939, p.4
- 11) L., *Galateo del sentimento*, "Grazia", XIV, 10, 12 gennaio 1939, p.22
- 12) Luciano, *Essere donna. Io non capisco*, "Grazia", XIV, 11, 19 gennaio 1939, p.4
- 13) L., *Galateo del sentimento*, "Grazia", XIV, 11, 19 gennaio 1939, p.10
- 14) Luciano, *Essere donna. Quella che aspetto*, "Grazia", XIV, 12, 26 gennaio 1939, p.4
- 15) Luciano, *Essere donna. Forse è sempre la stessa*, "Grazia", XIV, 13, 2 febbraio 1939, p.4
- 16) L., *Galateo del sentimento*, "Grazia", XIV, 13, 2 febbraio 1939, p.6
- 17) Luciano, *Essere donna. Quando le altre ballano*, "Grazia", XIV, 14, 9 febbraio 1939, p.4
- 18) L., *Galateo del sentimento. Nuvole*, "Grazia", XIV, 14, 9 febbraio 1939, p.6
- 19) Luciano, *Essere donna. Mani che sognano*, "Grazia", XIV, 15, 9 febbraio 1939, p.4 r
- 20) L., *Galateo del sentimento. I ricordi*, "Grazia", XIV, 15, 9 febbraio 1939, p.12
- 21) Luciano, *Essere donna. Colazione bianca*, "Grazia", XIV, 16, 26 febbraio 1939, p. 4
- 22) L., *Galateo del sentimento. Non incontrarsi*, "Grazia", XIV, 16, 26 febbraio 1939, p.18
- 23) Luciano, *Essere donna. Carrozzina velata*, "Grazia", XIV, 17, 2 marzo 1939, p.4
- 24) L., *Galateo del sentimento. Le promesse*, "Grazia", XIV, 17, 2 marzo 1939, p.10
- 25) Luciano, *Essere donna. Cappello di primavera*, "Grazia", XIV, 18, 9 marzo 1939, p.5
- 26) L., *Galateo del sentimento. Difficoltà*, "Grazia", XIV, 18, 9 marzo 1939, p.8
- 27) Luciano, *Essere donna. La viaggiatrice*, "Grazia", XIV, 19, 16 marzo 1939, p.5
- 28) L., *Galateo del sentimento. Al telefono*, "Grazia", XIV, 19, 16 marzo 1939, p.10
- 29) Luciano, *Essere donna. Ritorna Cenerentola*, "Grazia", XIV, 20, 23 marzo 1939, p.5
- 30) L., *Galateo del sentimento. Prima dell'affetto*, "Grazia", XIV, 20, 23 marzo 1939, p.6
- 31) Luciano, *Essere donna. La signora è servita*, "Grazia", XIV, 21, 30 marzo 1939, p.5
- 32) L., *Galateo del sentimento. Aver sbagliato*, "Grazia", XIV, 21, 30 marzo 1939, p.22
- 33) Luciano, *Essere donna. Il suo romanzo*, "Grazia", XIV, 22, 6 aprile 1939, p.5
- 34) Luciano, *Essere donna. Un'ora perduta*, "Grazia", XIV, 23, 13 aprile 1939, p.5
- 35) Luciano, *Essere donna. La signorina Lunedì*, "Grazia", XIV, 24, 20 aprile 1939, p.5
- 36) Luciano, *Essere donna. La libellula*, "Grazia", XIV, 25, 27 aprile 1939, p.5
- 37) Luciano, *Essere donna. Quella che sa*, "Grazia", XIV, 26, 4 maggio 1939, p.5
- 38) Luciano, *Essere donna. trasparenze*, "Grazia", XIV, 27, 11 maggio 1939, p.5
- 39) Luciano, *Essere donna. La loro felicità*, "Grazia", XIV, 29, 18 maggio 1939, p.5
- 40) Luciano, *Essere donna. Le pantofole*, "Grazia", XIV, 30, 25 maggio 1939, p.5

- 41) Luciano, *Essere donna*. Un gesto, "Grazia", XIV, 30bis, 1 giugno 1939, p.5
- 42) Luciano, *Essere donna*. Di quale colore ha gli occhi?, "Grazia", XIV, 31, 8 giugno 1939, p.5
- 43) Luciano, *Essere donna*. *Veste per ragazza ricca*, "Grazia", XIV, 32, 15 giugno 1939, p.5
- 44) Luciano, *Essere donna*. *L'anno scorso, al mare*, "Grazia", XIV, 33, 22 giugno 1939, p.7
- 45) Luciano, *Essere donna*. *A una delle tre ragazze*, "Grazia", XIV, 34, 29 giugno 1939, p.7
- 46) Luciano, *Essere donna*. *Solitudine*, "Grazia", XIV, 35, 6 luglio 1939, p.7
- 47) Luciano, *Essere donna*. *Fra poco sarai celebre*, "Grazia", XIV, 36, 13 luglio 1939, p.7
- 48) Luciano, *Essere donna*. *Tu che sei giovane*, "Grazia", XIV, 37, 20 luglio 1939, p.5
- 49) Luciano, *Essere donna*. *Sei una vera donna*, "Grazia", XIV, 38, 27 luglio 1939, p.5
- 50) Luciano, *Essere donna*. *Più bella di ogni altra*, "Grazia", XIV, 39, 3 agosto 1939, p.5
- 51) Luciano, *Essere donna*. *Il sole brucia*, "Grazia", XIV, 40, 10 agosto 1939, p.5
- 52) Luciano, *Essere donna*. *Qual è il tuo segreto?*, "Grazia", XIV, 41, 17 agosto 1939, p.5
- 53) Luciano, *Essere donna*. *I tuoi capelli biondi*, "Grazia", XIV, 42, 24 agosto 1939, p.5
- 54) Luciano, *Essere donna*. *Perché giuochi con la bambola*, "Grazia", XIV, 43, 31 agosto 1939, p.5
- 55) Luciano, *Essere donna*. *Non sognare ad occhi aperti*, "Grazia", XIV, 44, 7 settembre 1939, p.5
- 56) Luciano, *Essere donna*. *Il grande film*, "Grazia", XIV, 45, 14 settembre 1939, p.7
- 57) Luciano, *Essere donna*. *Semplicemente*, "Grazia", XIV, 46, 21 settembre 1939, p.7
- 58) Luciano, *Essere donna*. *Ti voglio bene*, "Grazia", XIV, 47, 28 settembre 1939, p.5
- 59) Luciano, *Essere donna*. *Per merito tuo*, "Grazia", XIV, 48, 5 ottobre 1939, p.5
- 60) Luciano, *Essere donna*. *Ora che non sei ricca*, "Grazia", XIV, 49, 12 ottobre 1939, p.5
- 61) Luciano, *Essere donna*. *Anche la cameriera*, "Grazia", XIV, 50, 19 ottobre 1939, p.5
- 62) Luciano, *Essere donna*. *Si è belle una volta sola*, "Grazia", XIV, 51, 26 ottobre 1939, p.5
- 63) Luciano, *Essere donna*. *Ne' freddo ne' buio*, "Grazia", XIV, 52, 2 novembre 1939, p.5
- 64) Luciano, *Essere donna*. *L'abito e l'anima*, "Grazia", XIV, 53, 9 novembre 1939, p.5
- 65) Luciano, *Essere donna*. *Credere ancora*, "Grazia", XIV, 54, 16 novembre 1939, p.5
- 66) Luciano, *Essere donna*. *Non aver paura*, "Grazia", XIV, 55, 23 novembre 1939, p.5
- 67) Luciano, *Essere donna*. *I quinti di secondo*, "Grazia", XIV, 56, 30 novembre 1939, p.5
- 68) Luciano, *Essere donna*. *Il desiderio*, "Grazia", XIV, 57, 7 dicembre 1939, p.5
- 69) Luciano, *Essere donna*. *Un'altra classe*, "Grazia", XIV, 58, 14 dicembre 1939, p.5
- 70) Luciano, *Essere donna*. *Sogno all'alba*, "Grazia", XIV, 59, 21 dicembre 1939, p.7

- 71) Luciano, *Essere donna. Desiderio di poesia*, "Grazia", XIV, 60, 28 dicembre 1939, p.7
- 72) Luciano, *Essere donna. Dopo le feste*, "Grazia", XV, 61, 4 gennaio 1940, p.7
- 73) Luciano, *Essere donna. Attendere la felicità*, "Grazia", XV, 62, 11 gennaio 1940, p.7
- 74) Luciano, *Essere donna. Duemila metri*, "Grazia", XV, 63, 18 gennaio 1940, p.7
- 75) Luciano, *Essere donna. Abito di lusso*, "Grazia", XV, 64, 25 gennaio 1940, p.7
- 76) Luciano, *Essere donna. Anni trentacinque*, "Grazia", XV, 65, 1 febbraio 1940, p.7
- 77) Luciano, *Essere donna. Il mestiere del babbo*, "Grazia", XV, 66, 8 febbraio 1940, p.7
- 78) Luciano, *Essere donna. Quando sarà primavera*, "Grazia", XV, 67, 15 febbraio 1940, p.7
- 79) Luciano, *Essere donna. Inquietudine*, "Grazia", XV, 68, 22 febbraio 1940, p.7
- 80) Luciano, *Essere donna. Le troppo belle*, "Grazia", XV, 69, 29 febbraio 1940, p.7
- 81) Luciano, *Essere donna. La finestra sulla vita*, "Grazia", XV, 70, 7 marzo 1940, p.7
- 82) Luciano, *Essere donna. Tu sei un'altra*, "Grazia", XV, 71, 14 marzo 1940, p.7
- 83) Luciano, *Essere donna. lettera di un'incognita*, "Grazia", XV, 73, 28 marzo 1940, p.6
- 84) Luciano, *Essere donna. Gli occhi verdi*, "Grazia", XV, 74, 4 aprile 1940, p.6
- 85) Luciano, *Essere donna. Guardare in alto*, "Grazia", XV, 75, 11 aprile 1940, p.6
- 86) Luciano, *Essere donna. Non giudicare*, "Grazia", XV, 76, 18 aprile 1940, p.6
- 87) Luciano, *Essere donna. Pericoli*, "Grazia", XV, 77, 25 aprile 1940, p.6
- 88) Luciano, *Essere donna. Quasi una novella: impazienza*, "Grazia", XV, 78, 2 maggio 1940, p.6
- 89) Luciano, *Essere donna. Non si scrive agli uomini*, "Grazia", XV, 79, 9 maggio 1940, p.6
- 90) Luciano, *Essere donna. Ricordare invecchia*, "Grazia", XV, 80, 16 maggio 1940, p.6
- 91) Luciano, *Essere donna. Il dubbio*, "Grazia", XV, 81, 23 maggio 1940, p.14
- 92) Luciano, *Essere donna. Guardare negli occhi la vita*, "Grazia", XV, 82, 30 maggio 1940, p.6
- 93) Luciano, *Essere donna. Si contano i soldi*, "Grazia", XV, 83, 30 maggio [int. 6/4/1940] 1940, p.6
- 94) Luciano, *Essere donna. La signora è sola*, "Grazia", XV, 84, 13 giugno 1940, p.6
- 95) Luciano, *Essere donna. False bionde*, "Grazia", XV, 85, 20 giugno 1940, p.6
- 96) Luciano, *Essere donna. Lasciare Andrea*, "Grazia", XV, 86, 27 giugno 1940, p.6
- 97) Luciano, *Essere donna. E' l'ora*, "Grazia", XV, 87, 4 luglio 1940, p.6
- 98) Luciano, *Essere donna. Il passo del cavallo*, "Grazia", XV, 88, 11 giugno 1940, p.6
- 99) Luciano, *Essere donna. Uno strano viaggio*, "Grazia", XV, 89, 18 luglio 1940, p.6
- 100) Luciano, *Essere donna. Donne vere*, "Grazia", XV, 90, 25 luglio 1940, p.6
- 101) Luciano, *Essere donna. Desideri inutili*, "Grazia", XV, 91, 1 agosto 1940, p.6

- 102) Luciano, *Essere donna. La signora*** canta*, "Grazia", XV, 92, 8 agosto 1940, p.6
- 103) Luciano, *Essere donna. Addio a Isabella*, "Grazia", XV, 93, 15 agosto 1940, p.6
- 104) Luciano, *Essere donna. Un costume, due ragazze*, "Grazia", XV, 94, 22 agosto 1940, p.6
- 105) Luciano, *Essere donna. Lilli a colazione*, "Grazia", XV, 95, 22 agosto 1940 (bis), p.6
- 106) Luciano, *Essere donna. Queste donne*, "Grazia", XV, 96, 29 agosto 1940, p.6
- 107) Luciano, *Essere donna. Malata*, "Grazia", XV, 97, 5 settembre 1940, p.6
- 108) Luciano, *Essere donna. Qui c'è un ritmo*, "Grazia", XV, 98, 12 settembre 1940, p.6
- 109) Luciano, *Essere donna. Guardando una ragazza di quindici anni*, "Grazia", XV, 99, 19 settembre 1940, p.6
- 110) Luciano, *Essere donna. Incontro con un milione*, "Grazia", XV, 100, 26 settembre 1940, p.6
- 111) Luciano, *Essere donna. Lettere senza risposta*, "Grazia", XV, 101, 3 ottobre 1940, p.6
- 112) Luciano, *Essere donna. Perché hai le mani azzurre*, "Grazia", XV, 102, 10 ottobre 1940, p.6
- 113) Luciano, *Essere donna. Adelina non è un delitto*, "Grazia", XV, 103, 17 ottobre 1940, p.6
- 114) Luciano, *Essere donna. La signora V. non è in casa*, "Grazia", XV, 104, 24 ottobre 1940, p.6
- 115) Luciano, *Essere donna. Gli amici del marito*, "Grazia", XV, 105, 31 ottobre 1940, p.6
- 116) Luciano, *Essere donna. Ragazze inquiete*, "Grazia", XV, 106, 7 novembre 1940, p.6
- 117) Luciano, *Essere donna. O il cappello o la luce*, "Grazia", XV, 107, 14 novembre 1940, p.6
- 118) Luciano, *Essere donna. Imitare Camilla*, "Grazia", XV, 108, 21 novembre 1940, p.6
- 119) Luciano, *Essere donna. La ragazza che si crede brutta*, "Grazia", XV, 109, 28 novembre 1940, p.6
- 120) Luciano, *Essere donna. Il marito negli affari*, "Grazia", XV, 110, 5 dicembre 1940, p.6
- 121) Luciano, *Essere donna. Né piangere, né abbaiare*, "Grazia", XV, 111, 12 dicembre 1940, p.6
- 122) Luciano, *Essere donna. Lettera a una ragazza calcolatrice*, "Grazia", XV, 112, 19 dicembre 1940, p.6
- 123) Luciano, *Essere donna. Giocattolo per uomo grande*, "Grazia", XV, 113, 26 dicembre 1940, p.6
- 124) Luciano, *Essere donna. Le donne non si capiscono*, "Grazia", XVI, 114, 2 gennaio 1941, p.6
- 125) Luciano, *Essere donna. Parole false*, "Grazia", XVI, 115, 9 gennaio 1941, p.6
- 126) Luciano, *Essere donna. Inutile come un'orchidea*, "Grazia", XVI, 116, 16 gennaio 1941, p.6
- 127) Luciano, *Essere donna. Alzare sempre il ricevitore*, "Grazia", XVI, 117, 23 gennaio 1941, p.6
- 128) Luciano, *Essere donna. La domestica*, "Grazia", XVI, 118, 30 gennaio 1941, p.6
- 129) Luciano, *Essere donna. Casa Farander*, "Grazia", XVI, 119, 6 febbraio 1941, p.6
- 130) Luciano, *Essere donna. Come a un appuntamento*, "Grazia", XVI, 120, 13 febbraio 1941, p.6

- 131) Luciano, *Essere donna. Altre lettere senza risposta*, "Grazia", XVI, 121, 20 febbraio 1941, p.6
- 132) Luciano, *Essere donna. "Prigioniere del sogno"*, "Grazia", XVI, 122, 27 febbraio 1941, p.6
- 133) Luciano, *Essere donna. Il senso della meraviglia*, "Grazia", XVI, 123, 6 marzo 1941, p.49
- 134) Luciano, *Essere donna. Vivere attentamente*, "Grazia", XVI, 124, 13 marzo 1941, p.10
- 135) Luciano, *Essere donna. Epistolari sentimentali*, "Grazia", XVI, 125, 20 marzo 1941, p.49
- 136) Luciano, *Essere donna. Epistolari sentimentali*, "Grazia", XVI, 126, 27 marzo 1941, p.49
- 137) Luciano, *Essere donna. Perché non si è ancora sposata*, "Grazia", XVI, 127, 3 aprile 1941, p.8
- 138) Luciano, *Essere donna. Sogni, astrologia e altre cose*, "Grazia", XVI, 128, 10 aprile 1941, p.6
- 139) Luciano, *Essere donna. Non è una questione di fiducia*, "Grazia", XVI, 129, 17 aprile 1941, p.8
- 140) Luciano, *Essere donna. Troppo amore*, "Grazia", XVI, 130, 24 aprile 1941, p.43
- 141) Luciano, *Essere donna. Parlando fra uomini*, "Grazia", XVI, 131, 1 maggio 1941, p.42
- 142) Luciano, *Essere donna. Non recitare*, "Grazia", XVI, 132, 8 maggio 1941, p.42
- 143) Luciano, *Essere donna. Donna come tutte le altre*, "Grazia", XVI, 133, 15 maggio 1941, p.41
- 144) Luciano, *Essere donna. C'è sempre un domani*, "Grazia", XVI, 134, 22 maggio 1941, p.6 prosa
- 145) Luciano, *Essere donna. L'uomo superiore*, "Grazia", XVI, 136, 5 giugno 1941, p.45 prosa
- 146) Luciano, *Essere donna. Vecchi fidanzati*, "Grazia", XVI, 137, 12 giugno 1941, p.7 prosa
- 147) Luciano, *Essere donna. Sperdute*, "Grazia", XVI, 138, 19 giugno 1941, p.7
- 148) Luciano, *Essere donna. Discorso (con una lunga parentesi)*, "Grazia", XVI, 139, 26 giugno 1941, p.35
- 149) Luciano, *Essere donna. I difetti degli uomini*, "Grazia", XVI, 140, 3 luglio 1941, p.44
- 150) Luciano, *Essere donna. Sembrare ed essere*, "Grazia", XVI, 141, 10 luglio 1941, p.6
- 151) Luciano, *Essere donna. Il gusto*, "Grazia", XVI, 142, 17 luglio 1941, p.41
- 152) Luciano, *Essere donna. Vero stile*, "Grazia", XVI, 143, 24 luglio 1941, p.45
- 153) Luciano, *Essere donna. Fiumi di ricordi*, "Grazia", XVI, 144, 31 luglio 1941, p.40
- 154) Luciano, *Essere donna. Voler bene da lontano*, "Grazia", XVI, 145, 7 agosto 1941, p.40
- 155) Luciano, *Essere donna. Recita inutile*, "Grazia", XVI, 146, 14 agosto 1941, p.40
- 156) Luciano, *Essere donna. Illusione della bellezza*, "Grazia", XVI, 147, 21 agosto 1941, p.40
- 157) Luciano, *Essere donna. È stato il sole*, "Grazia", XVI, 148, 28 agosto 1941, p.18
- 158) Luciano, *Essere donna. Ritratto di ragazza*, "Grazia", XVI, 149, 4 settembre 1941, p.18
- 159) Luciano, *Essere donna. Nulla serve*, "Grazia", XVI, 150, 11 settembre 1941, p.18
- 160) Luciano, *Essere donna. Qualche cosa che non va*, "Grazia", XVI, 151, 18 settembre 1941, p.18

- 161) Luciano, *Essere donna. Viaggio inutile nell'illusione*, "Grazia", XVI, 152, 25 settembre 1941, p.18
- 162) Luciano, *Essere donna. Non sono i nervi*, "Grazia", XVI, 153, 2 ottobre 1941, p.18
- 163) Luciano, *Essere donna. Le due Nefertiti*, "Grazia", XVI, 154, 9 ottobre 1941, p.18
- 164) Luciano, *Essere donna. Donna perfetta*, "Grazia", XVI, 155, 16 ottobre 1941, p.18
- 165) Luciano, *Essere donna. Giuochi pericolosi*, "Grazia", XVI, 156, 23 ottobre 1941, p.18
- 166) Luciano, *Essere donna. Viaggi nell'illusione*, "Grazia", XVI, 157, 31 ottobre 1941, p.33
- 167) Luciano, *Essere donna. L'idea*, "Grazia", XVI, 158, 7 novembre 1941, p.38
- 168) Luciano, *Essere donna. Giuochi per il barbone*, "Grazia", XVI, 159, 14 novembre 1941, p.29
- 169) Luciano, *Essere donna. Angelica senza poesia*, "Grazia", XVI, 160, 21 novembre 1941, p.12
- 170) Luciano, *Essere donna. Anime e libri*, "Grazia", XVI, 161, 28 novembre 1941, p.36
- 171) Luciano, *Essere donna. Ore grigie*, "Grazia", XVI, 162, 4 dicembre 1941, p.13
- 172) Luciano, *Essere donna. Quindici anni*, "Grazia", XVI, 163, 11 dicembre 1941, p.12
- 173) Luciano, *Essere donna. Ricordi di una ex giovane*, "Grazia", XVI, 164, 18 dicembre 1941, p.26
- 174) Luciano, *Essere donna. Sta bene e sta male*, "Grazia", XVI, 165, 25 dicembre 1941, p.13
- 175) Luciano, *Essere donna. Ciao, Mariuccia*, "Grazia", XVII, 166, 1 gennaio 1942, p.14 prosa
- 176) Luciano, *Breviario, quasi sentimentale, quasi scientifico, per le donne piccole*, "Grazia", XVII, 167, 8 gennaio 1942, pp.16-17
- 177) Luciano, *Essere donna. Inchiesta sulla sincerità delle donne (e alcune risposte)*, "Grazia", XVII, 167, 8 gennaio 1942, p.28
- 178) Luciano, *Essere donna. Periodo di solitudine*, "Grazia", XVII, 168, 15 gennaio 1942, p.13
- 179) Luciano, *Essere donna. Dialogo immaginario*, "Grazia", XVII, 169, 22 gennaio 1942, p.12
- 180) Luciano, *Essere donna. Le ombre non sono vere*, "Grazia", XVII, 170, 29 gennaio 1942, p.11
- 181) Luciano, *Essere donna. Quasi corrispondenza*, "Grazia", XVII, 171, 5 febbraio 1942, p.9
- 182) Luciano, *Essere donna. Ricordi di un uomo*, "Grazia", XVII, 172, 12 febbraio 1942, p.11
- 183) Luciano, *Essere donna. Ricordi di un fidanzato*, "Grazia", XVII, 173, 19 febbraio 1942, p.13
- 184) Luciano, *Essere donna. Desiderio di bugie*, "Grazia", XVII, 174, 26 febbraio 1942, p.16
- 185) Luciano, *Essere donna. Sbagliare sempre meno*, "Grazia", XVII, 175, 5 marzo 1942, p.9
- 186) Luciano, *Essere donna. Capire (e voler) capire*, "Grazia", XVII, 176, 12 marzo 1942, p.14
- 187) Luciano, *Essere donna. (tra parentesi)*, "Grazia", XVII, 177, 19 marzo 1942, p.10 prosa
- 188) Luciano, *Essere donna. Ancora nella solitudine*, "Grazia", XVII, 178, 26 marzo 1942, p.9
- 189) Luciano, *Essere donna. Imparare a nuotare*, "Grazia", XVII, 179, 26 marzo 1942, p.12

- 190) Luciano, *Essere donna, (non) eterna primavera*, "Grazia", XVII, 180, 9 aprile 1942, p.15
- 191) Luciano, *Essere donna. Prima (e ultima) polemica*, "Grazia", XVII, 181, 16 aprile 1942, p.13
- 192) Luciano, *Essere donna. Lettera aperta a una lettrice immaginaria*, "Grazia", XVII, 182, 23 aprile 1942, p.16
- 193) Luciano, *Essere donna. Dal mio taccuino*, "Grazia", XVII, 183, 30 aprile 1942, p.9
- 194) Luciano, *Essere donna. Uomini con legami*, "Grazia", XVII, 184, 7 maggio 1942, p.9
- 195) Luciano, *Essere donna. Delle ragazze che non hanno pazienza*, "Grazia", XVII, 185, 14 maggio 1942, p.14
- 196) Luciano, *Essere donna. Alle molto belle*, "Grazia", XVII, 186, 21 maggio 1942, p.12
- 197) Luciano, *Essere donna. Diabolico amico*, "Grazia", XVII, 187, 28 maggio 1942, p.9 r
- 198) Luciano, *Essere donna. False ingenue*, "Grazia", XVII, 188, 4 giugno 1942, p.9 prosa
- 199) Luciano, *Essere donna. Abbiamo sempre un'anima*, "Grazia", XVII, 189, 11 giugno 1942, p.24
- 200) Luciano, *Essere donna. Tre cose brevi*, "Grazia", XVII, 190, 18 giugno 1942, p.8
- 201) Luciano, *Essere donna. Un paio di problemi*, "Grazia", XVII, 191, 25 giugno 1942, p.9
- 202) Luciano, *Essere donna. Spiegazione dell'amore*, "Grazia", XVII, 192, 2 luglio 1942, p.24
- 203) Luciano, *Essere donna. Meno si mascherati da no*, "Grazia", XVII, 193, 9 luglio 1942, p.20
- 204) Luciano, *Essere donna. Gelosia e cose diverse*, "Grazia", XVII, 194, 16 luglio 1942, p.8
- 205) Luciano, *Essere donna. Come amano gli uomini*, "Grazia", XVII, 195, 23 luglio 1942, p.8
- 206) Luciano, *Essere donna. D'amore e di disaccordo*, "Grazia", XVII, 196, 30 luglio 1942, p.8
- 207) Luciano, *Essere donna. Dedizione*, "Grazia", XVII, 197, 6 agosto 1942, p.8
- 208) Luciano, *Essere donna. Le donne non capiscono niente*, "Grazia", XVII, 198, 13 agosto 1942, p.8
- 209) Luciano, *Essere donna. Dominare è amare*, "Grazia", XVII, 199, 20 agosto 1942, p.10
- 210) Luciano, *Essere donna. Fiducia*, "Grazia", XVII, 200, 27 agosto 1942, p.9 prosa
- 211) Luciano, *Essere donna. Per l'ultima volta: la felicità è in noi*, "Grazia", XVII, 201, 3 settembre 1942, p.21
- 212) Luciano, *Essere donna. Una domanda non originale*, "Grazia", XVII, 202, 10 settembre 1942, p.8
- 213) Luciano, *Essere donna. Risposte quasi immaginarie*, "Grazia", XVII, 203, 17 settembre 1942, p.9
- 214) Luciano, *Essere donna. Il milione*, "Grazia", XVII, 204, 24 settembre 1942, p.9
- 215) Luciano, *Essere donna. Camminare con le proprie gambe*, "Grazia", XVII, 205, 1 ottobre 1942, p.8
- 216) Luciano, *Essere donna. Fascino dello scrittore*, "Grazia", XVII, 206, 8 ottobre 1942, p.13
- 217) Luciano, *Essere donna. Novellina sulla donna perfetta*, "Grazia", XVII, 207, 15 ottobre 1942, p.8
- 218) Luciano, *Essere donna. Difficile da capire*, "Grazia", XVII, 208, 22 ottobre 1942, p.8

- 219) Luciano, *Essere donna. Pensiamoci insieme*, "Grazia", XVII, 209, 29 ottobre 1942, p.8
- 220) Luciano, *Essere donna. Sassolini compromettenti*, "Grazia", XVII, 210, 5 novembre 1942, p.8
- 221) Luciano, *Essere donna. Successo dell'anima*, "Grazia", XVII, 211, 12 novembre 1942, p.9
- 222) Luciano, *Essere donna. Sì, scriviamo una novella*, "Grazia", XVII, 212, 19 novembre 1942, p.10
- 223) Luciano, *Essere donna. Colloquio affabile con donna diffidente*, "Grazia", XVII, 213, 28 novembre 1942, p.8
- 224) Luciano, *Essere donna. Perfetti ogni tanto*, "Grazia", XVII, 214, 3 dicembre 1942, p.8
- 225) Luciano, *Essere donna. Un amabile rendiconto*, "Grazia", XVII, 215, 10 dicembre 1942, pp.8-9
- 226) Luciano, *Essere donna. Civetteria-aria-ona*, "Grazia", XVII, 216, 17 dicembre 1942, pp.8-9
- 227) Luciano, *Essere donna. Le quattro sorelle*, "Grazia", XVII, 217, 24 dicembre 1942, p.8
- 228) Luciano, *Essere donna. Scherzi e altre cose*, "Grazia", XVII, 218, 31 dicembre 1942, p.8
- 229) Luciano, *Essere donna. Le idee sbagliate*, "Grazia", XVIII, 219, 7 gennaio 1943, p.9
- 230) Luciano, *Essere donna. Signorine domestiche*, "Grazia", XVIII, 220, 14 gennaio 1943, p.9
- 231) Luciano, *Essere donna. Le donne sono sorde*, "Grazia", XVIII, 221, 21 gennaio 1943, p.9
- 232) Luciano, *Essere donna. Necessario, utile, piacevole*, "Grazia", XVIII, 222, 28 gennaio 1943, p.9
- 233) Luciano, *Essere donna. L'abito e il monaco*, "Grazia", XVIII, 223, 4 febbraio 1943, p.9
- 234) Luciano, *Essere donna. I gusti non si discutono*, "Grazia", XVIII, 224, 11 febbraio 1943, p.8
- 235) Luciano, *Essere donna. Risposta a un uomo (tra parentesi)*, "Grazia", XVIII, 225, 18 febbraio 1943, p.9
- 236) Luciano, *Essere donna. Risposta punto per punto*, "Grazia", XVIII, 226, 25 febbraio 1943, p.8
- 237) Luciano, *Essere donna. Pezzo breve per intermezzo*, "Grazia", XVIII, 228, 11 marzo 1943, pp.20-21
- 238) Luciano, *Essere donna. A pochi basta Pietro*, "Grazia", XVIII, 229, 18 marzo 1943, p.9
- 239) [Luciano], *Essere donna. La verità*, "Grazia", XVIII, 230, 25 marzo 1943, p.8 prosa
- 240) Luciano, *Essere donna. I paracarri non invecchiano*, "Grazia", XVIII, 231, 1 aprile 1943, pp.8-9
- 241) Luciano, *Essere donna. Senza domenica*, "Grazia", XVIII, 232, 8 aprile 1943, pp.8-9
- 242) Luciano, *Essere donna. Intuito non furberia*, "Grazia", XVIII, 233, 15 aprile 1943, pp.8-9
- 243) Luciano, *Essere donna. La sua giornata*, "Grazia", XVIII, 234, 22 aprile 1943, p.8
- 244) Luciano, *Essere donna. Dialogo con molte donne*, "Grazia", XVIII, 235, 29 aprile 1943, p.8
- 245) Luciano, *Essere donna. I difetti di chi scrive*, "Grazia", XVIII, 236, 6 maggio 1943, p.8
- 246) Luciano, *Essere donna. Marta sa fare*, "Grazia", XVIII, 237, 13 maggio 1943, pp.8-9
- 247) Luciano, *Essere donna. Considerazioni molto difficili sulla primavera*, "Grazia", XVIII, 239, 27 maggio 1943, p.25

- 248) Luciano, *Essere donna. Gli uomini che vogliono la luna*, "Grazia", XVIII, 240, 3 giugno 1943, p.8
- 249) Luciano, *Essere donna. Questa settimana soltanto elogi*, "Grazia", XVIII, 241, 10 giugno 1943, p.8
- 250) Luciano, *Essere donna. Dedicato quasi a me stesso*, "Grazia", XVIII, 242, 17 giugno 1943, p.9
- 251) Luciano, *Essere donna. Dignità e naturalezza*, "Grazia", XVIII, 243, 24 giugno 1943, p.8
- 252) Luciano, *Essere donna. Alcuni ragionamenti sbagliati*, "Grazia", XVIII, 244, 1 luglio 1943, p.16
- 253) Luciano, *Essere donna. Chiamarsi Rosmunda*, "Grazia", XVIII, 245, 8 luglio 1943, p.8
- 254) Luciano, *Essere donna. La città vi guarda*, "Grazia", XVIII, 246, 15 luglio 1943, pp.8-9
- 255) Luciano, *Essere donna. Nascita della calunnia*, "Grazia", XVIII, 248, 29 luglio 1943, pp.12-13
- 256) Luciano, *Essere donna. Le donne del "sì non c'è male"*, "Grazia", XVIII, 249, 5 agosto 1943, p.20
- 257) Luciano, *Essere donna. Dolcezza Sdolcinata*, "Grazia", XVIII, 250, 12 agosto 1943, p.8
- 258) Luciano, *Essere donna. Clamorose ragazze*, "Grazia", XVIII, 251, 19 agosto 1943, pp.12, 30
- 259) Luciano, *Essere donna. A volte un mondo ci sfiora*, "Grazia", XVIII, 252, 26 agosto 1943, pp.8-9
- 260) Luciano, *Essere donna. Non si sposa l'Istitutrice*, "Grazia", XVIII, 253, 2 settembre 1943, p.16
- 261) Luciano, *Essere donna. Un Vero Uomo*, "Grazia", XVIII, 254, 9 settembre 1943, pp.8-9, 34
- 262) Luciano, *Essere donna. Felipa e altre donne d'oggi*, "Grazia", XVIII, 255, 16 settembre 1943, p.8
- 263) Luciano, *Essere donna. L'Anima è più forte*, "Grazia", XVIII, 256, 9 dicembre 1943, p.16

Poesia

- 1) *Lontano*, in: *Il Tascabile*, supplemento a "Il Milione", dicembre 1938, p.102
- 2) *Addio*, in: *Il Milione Estivo*, supplemento a "Il Milione", giugno 1939, p.72

Teatro

- 1) *I transfuga* (come Wladimiro Scerbanenko), "La Rivista di Lecco", X, 5/6, maggio/giugno 1933, pp.5-12
- 2) *Cambiamento di scena* (come Mario Rupi), "L'Illustrazione del Popolo", XXII, 1, 4/10 gennaio 1942, p.2

Radiodrammi

- 1) *L'assurda giornata di Andrea Rossi*, EIAR, Radio I Programma, 19 luglio 1938
- 2) *Cabina n.23*, "Il Milione", II, 17, 2 febbraio 1939, pp.4-5
- 3) 2bis) *Cabina telefonica*, EIAR, Radio III Programma, 29 maggio 1939 [variante del precedente]
- 4) *Processo ad Alfonsina*, EIAR, Radio II Programma, 15 marzo 1940
- 5) *La nuova legione*, EIAR, Radio II Programma, 12 gennaio 1941
- 6) *Il diavolo mette un sasso ma l'angelo lo toglie*, EIAR, Radio I Programma, 14 aprile 1941

- 7) *Il diavolo mette un sasso, l'angelo lo toglie*, "Radiocommedie", 9, 1941, pp.13-24
- 8) *L'isola della Fenice*, EIAR, Radio I Programma, 11 agosto 1941
- 9) "Radiocommedie", 9, 1941, pp.5-12
- 10) *Spiegazione del mondo a mio figlio*, EIAR, Radio II Programma, 4 aprile 1942

Articoli

- 1) *Indagine sull'Arte Russa contemporanea (Studio di un giovane russo)* (come G. Wladimiro Scerbanenko), "Perseo", III, 21, 15 novembre 1932, pp.3-4
- 2) *Indagine sull'Arte Russa contemporanea. L'Arte di Stato nell'U.R.S.S.* (come G. W. Scerbanenko), "Perseo", III, 23/24, 15 dicembre 1932, p.3
- 3) *Indagine sull'Arte Russa. L'indipendenza degli schiavi* (come G. W. Scerbanenko), "Perseo", IV, 2, 1 febbraio 1933, pp.3-4
- 4) *Nomi di donna. Anna* (come Enko), "Piccola", VII, 16, 17 aprile 1934, p.6
- 5) *Nomi di donna. Elena* (anonimo), "Piccola", VII, 17, 24 aprile 1934, p.12
- 6) *Come ci ameremo nel 2000*, "Piccola", VII, 18, 1 maggio 1934, p.3
- 7) *Nomi di donna. Maria* (come Enko), "Piccola", VII, 18, 1 maggio 1934, p.6
- 8) *Nomi di donna. Emma* (come Enko), "Piccola", VII, 19, 8 maggio 1934, p.14
- 9) *Nomi di donna. Giovanna* (come Enko), "Piccola", VII, 20, 15 maggio 1934, p.15
- 10) *I sogni e il sonno delle dive* (come Enko), "Cinema Illustrazione", IX, 20, 16 maggio 1934, p.3
- 11) *Nomi di donna. Caterina* (come Enko), "Piccola", VII, 21, 22 maggio 1934, p.12
- 12) *Nomi di donna. Carla* (come Enko), "Piccola", VII, 22, 29 maggio 1934, p.14
- 13) *Enciclopedia della ragazza moderna* (come Enko), "Piccola", VII, 23-44, 5 giugno – 30 ottobre 1934 (22 puntate)
- 14) *Nomi di donna. Olga* (come Enko), "Piccola", VII, 23, 5 giugno 1934, p.14
- 15) *Come piangono le donne* (come Enko), "Lei", II, 24, 12 giugno 1934, p.5
- 16) *Nomi di donna. Fernanda* (come Enko), "Piccola", VII, 24, 12 giugno 1934, p.6
- 17) *Nomi di donna. Lucia* (come Enko), "Piccola", VII, 25, 19 giugno 1934, p.15
- 18) *Nomi di donna. Margherita* (come Enko), "Piccola", VII, 27, 3 luglio 1934, p.12
- 19) *Quando i barbari fanno del sentimento* (come Enko), "Lei", II, 28, 10 luglio 1934, p.7
- 20) *Nomi di donna. Luisa* (come Enko), "Piccola", VII, 28, 10 luglio 1934, p.14
- 21) *Nomi di donna. Elisa* (come Enko), "Piccola", VII, 29, 17 luglio 1934, p.10
- 22) *Nomi di donna. Clara* (come Enko), "Piccola", VII, 30, 24 luglio 1934, p.15
- 23) *Storia dell'amore. Come amarono i primi uomini* (come Enko), "Lei", II, 31, 31 luglio 1934, p.6
- 24) *Nomi di donna. Adriana* (come Enko), "Piccola", VII, 31, 31 luglio 1934, p.10
- 25) *Storia dell'amore. La leggenda dell'uomo che è solo* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 32, 7 agosto 1934, p.6
- 26) *Nomi di donna. Eleonora* (anonimo), "Piccola", VII, 32, 7 agosto 1934, pp.8-9
- 27) *Storia dell'amore. Romanzo d'amore greco* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 33, 14 agosto 1934, p.12
- 28) *Nomi di donna. Francesca* (come Enko), "Piccola", VII, 33, 14 agosto 1934, p.8
- 29) *Storia dell'amore. Quando Cleopatra regnava* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 34, 21 agosto 1934, p.6
- 30) *Nomi di donna. Irene* (come Enko), "Piccola", VII, 34, 21 agosto 1934, p.12
- 31) *Storia dell'amore. Il poeta che non amò* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 35, 28 agosto 1934, p.14
- 32) *Storia dell'amore. A Parigi quando non era Parigi* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 36, 4 settembre 1934, p.6
- 33) *Storia dell'amore. Tre modi di non amare* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 37, 11 settembre 1934, p.10
- 34) *Storia dell'amore. Storia di un uomo a Bisanzio* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 38, 18 settembre 1934, p.14

- 35) *Storia dell'amore. Malagonnella* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 39, 25 settembre 1934, 14
- 36) *Storia dell'amore. Feste e matrimoni segreti* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 40, 2 ottobre 1934, p.14
- 37) *Storia dell'amore. I cavalieri vestiti di ferro* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 41, 9 ottobre 1934, p.14
- 38) *Storia dell'amore. Seduzione di una ragazza* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 42, 16 ottobre 1934, p.4
- 39) *Storia dell'amore. Disperato viaggio di nozze* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 43, 23 ottobre 1934, p.14
- 40) *Storia dell'amore. Vita amorosa di una città* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 44, 30 ottobre 1934, p.14
- 41) *Storia dell'amore. L'isola del sole* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 45, 6 novembre 1934, p.14
- 42) *Storia dell'amore. Il settecento senza veli* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 46, 13 novembre 1934, p.13
- 43) *Storia dell'amore. Dresda di notte* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 47, 20 novembre 1934, p.13
- 44) *Perché qual è cos'è chi è com'è* (come Enko), "Piccola", VII, 47, 20 novembre 1934
- 45) *Storia dell'amore. Ventesimo secolo* (come G.W. Scerbanenko), "Lei", II, 48, 27 novembre 1934, p.14
- 46) *Nomi di donna* (come Enko), "Piccola", VIII, 1, 1 gennaio 1935
- 47-84) *Perché qual è cos'è chi è com'è* (come Enko), "Piccola", VIII, 1-38, 1 gennaio - 17 settembre 1935
- 85) *L'attimo prigioniero... dell'obiettivo... (eventi che i nostri occhi non vedranno mai)* (come G.W. Scerbanenko), "Il Secolo Illustrato", XXIV, 1, 5 gennaio 1935, p.11
- 86) *Per andare nella luna. Fantasie di antenati*, "Il Secolo Illustrato", XXIV, 16, 20 aprile 1935, p.6
- 87) *Come sarebbe bello se...* (come Scer), "Lei", VIII, 30, 23 luglio 1935, p.14
- 88) *Come sarebbe bello se...* (come Scer), "Lei", VIII, 34, 20 agosto 1935, p.6
- 89) *Film a colori a Venezia. Una grande rivoluzione?*, "Cinema Illustrazione", X, 34, 21 agosto 1935, p.3
- 90) *Come sarebbe bello se...* (come Scer), "Lei", VIII, 35, 27 agosto 1935, p.14
- 91) *Come sarebbe bello se...* (come Scer), "Lei", VIII, 37, 10 settembre 1935, p.10
- 92) *Come sarebbe bello se...* (come Scer), "Lei", VIII, 38, 17 settembre 1935, p.10
- 93) *Come sarebbe bello se...* (come Scer), "Lei", VIII, 39, 24 settembre 1935, p.8
- 94) *Come sarebbe bello se...* (come Scer), "Lei", VIII, 40, 1 ottobre 1935, p.4
- 95) *Come sarebbe bello se...* (come Scer), "Lei", VIII, 41, 8 ottobre 1935, p.4
- 96) *Come sarebbe bello se...* (come Scer), "Lei", VIII, 42, 15 ottobre 1935, p.4
- 97) *Nomi di donna* (come Enko), "Piccola", VIII, 43, 22 ottobre 1935
- 98) *Come sarebbe bello se...* (come Scer), "Lei", VIII, 46, 12 novembre 1935, p.10
- 99) *Tutto è mediocre a Hollywood* (come G. Scerba), "Il Secolo Illustrato", XXV, 16, 18 aprile 1936, p.9
- 101) *Corsivi. Non c'è bisogno di gigioni*, "Cinema Illustrazione", XI, 25, 17 giugno 1936, p.5
- 102) *Simone Simon*, "Il Secolo Illustrato", XXV, 25, 20 giugno 1936, p.9
- 103) *I "falsi delinquenti" assomigliano ai "veri"?*, "Cinema Illustrazione", XI, 30, 22 luglio 1936, pp.3-4
- 104) *Storia della Mostra del Cinema*, "Cinema Illustrazione", XI, 36, 2 settembre 1936, p.5
- 105) *Breve storia delle girls, pepe del cinema*, "Cinema Illustrazione", XI, 37, 9 settembre 1936, pp.6-8
- 106) *Perché qual è cos'è chi è com'è: Nel regno dei sogni* (come Enko), "Piccola", IX, 45, 10 novembre 1936
- 107) *La reginetta dello schermo Shirley Temple*, "Lei", IX, 52, 29 dicembre 1936, p.5
- 108) *Cinelandia ballerina*, "Novella-Film" IV, suppl. al 34 di "Novella", giugno/ottobre 1937, pp.13-15
- 109) *Romanzi d'amore in cifre*, "Il Secolo Illustrato", XXVI, 35, 28 agosto 1937, pp.3-4

- 110) *Una vita (Biografia di Elisabetta Bianchi)*, "Grazia", XIII, 5, 8 dicembre 1938, p.5
 111) *Stampare Petrarca*, "La Scena Illustrata", LV, 3, marzo 1940, pp.
 112) *Vita difficile del fumatore*, "La Scena Illustrata", LV, 6, giugno 1940, p.28
 113) *Viaggio breve fra i titoli*, "La Scena Illustrata", LV, 12, dicembre 1940, p.
 114) [Collaborazione] a: *Il vero Marte Illustrato. Almanacco 1941*, Firenze, La Scena Illustrata, gennaio 1941
 115) [Risposta] a: *Esiste il radioteatro?*, "La Gazzetta del Popolo", XCIV, 21, 24 gennaio 1941, p.3
 116) *Splendore e decadenza del punto esclamativo*, "La Scena Illustrata", LVI, 5, maggio 1941, p.8
 117) *Alcuni minuti con Isa Miranda* (come Luciano), "Grazia", XVII, 178, 26 marzo 1942, pp.10-11
 118) *Colloquio intimo con un autore di canzoni*, "Grazia", XVII, 200, 27 agosto 1942, p.13
 119) [Collaborazione] a: *Il Casanova. Nuovissimo segretario galante*, Firenze, La Scena Illustrata, 30 dicembre 1942
 120) *Vivere in due. L'opinione di Luciano*, "Grazia", XVIII, 227, 4 marzo 1943, p.8
 121) *Ogni lettura è un'anima* (come Luciano), "Grazia", XVIII, 242, 17 giugno 1943, pp.16-17

2. Bibliografia critica essenziale³⁸⁷

Saggi

- Canova G., *Scerbanenco e il delitto alla milanese*, in: *Il successo letterario*, Unicopli, Milano 1985, pp.147-170;
 Carloni M., *Arthur Jelling archivist*, "Febbre Gialla", II, 4, giugno 1988, pp.5-7;
 Carloni M., *Il realismo romantico di Giorgio Scerbanenco*, in: Carloni M., *L'Italia in giallo*, Diabasis, Reggio Emilia 1994, pp.17-23;
 Carloni M., *L'artigianato letterario di Scerbanenco*, "Il Bel Paese", ottobre 1984, pp.253-272;
 Carloni, M., *Storia e geografia di un genere letterario: il romanzo poliziesco italiano contemporaneo (1966-1984)*, "Critica letteraria", XIII, I, 46/1985, pp.167-187;
 Carloni M., *Prodromi di una carriera inimitabile: il Ciclo di Arthur Jelling*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 51-66;
 Covi L., *Cavalli, anaconde e paesi senza cielo*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 41- 49;
 Covi L., *Cinema calibro 9*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 77-93;
 Covi L., *Giorgio Scerbanenco*, in *Tutti i colori del giallo*, Marsilio, Venezia 2002, pp.85-100;
 Del Buono O., *Introduzione*, in Scerbanenco G., *Il falcone e altri racconti inediti*, Frassinelli, Milano 1993, pp. VII-XII;
 Del Buono O., *Giorgio Scerbanenco*, "La Lettura", XLVII, febbraio 1980, pp.15-16;
 Deleuze R. (a cura di), *Dossier Giorgio Scerbanenco*, "Roman" 10, mars 1985;
 Dunnett J., *"Il mestiere di uomo": meditazioni, delitti e buone maniere nel primo Scerbanenco*, in *L'ora d'oro di Felice Menghini*, L'Ora d'Oro, Poschiavo 2009, pp.159-170;

³⁸⁷ Oltre alla bibliografia presentata qui di seguito, in ogni capitolo della presente tesi vi sono numerosi altri riferimenti ad argomenti trattati nei singoli capitoli e non direttamente legati alla figura di Giorgio Scerbanenco.

Giudicetti G.P., *I polizieschi di Scerbanenco degli anni Quaranta e il poliziesco italiano di oggi, L'ora d'oro di Felice Menghini*, L'Orca d'Oro, Poschiavo 2009, pp.145-170;

Giuliodori S.A., *Filming Scerbanenco*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 95-108;

Guagnini E., *Scerbanenco, il giallo e la storia del giallo italiano*, "Delitti di Carta", I, 1, ottobre 1997, pp.64-67;

Lagazzi P., *Scerbanenco: la guerra nel cuore*, in: *L'ora d'oro di Felice Menghini*, L'Orca d'Oro, Poschiavo 2009, pp.171-189;

La Porta F., *Il noir oltre il noir. Come rappresentare la post-realtà*, in *Roma Noir 2008, atti del convegno «Hannibal the cannibal c'est moi?» realismo e finzione nel romanzo noir italiano*, tenutosi a Roma La Sapienza il 13 febbraio 2008, Robin, Roma 2008, pp. 53-56

Lucarelli C., *Giorgio Scerbanenco*, "Pulp" 21, settembre/ottobre 1999, pp.60-63;

Lucchini M., *Tra il rosa e il giallo*, "La Fiera Letteraria", L, 41, 13 ottobre 1974, p.23;

Martellini P.G., *Scerbanenco e l'arte del delitto*, "Radiocorriere", LVI, 15, 8/14 aprile 1979, pp.34-36;

Martin R., *Giorgio Scerbanenco*, "Hard-Boiled Dicks" 19, 1987;

Mazzola A., *Giorgio Scerbanenco e Duca Lamberti: note su di un incontro fatale*, "Delitti di Carta", IX, 6, maggio 2006, pp.37-47;

Mesplède C., *Duca Lamberti*, "Encrage" 9, settembre/ottobre 1986, pp.25-26;

Misano G., *Quasi un teorema per il giallo italiano. Alcune ipotesi propedeutiche, una tesi sociopolitica (amarognola) e una dimostrazione bifida, tratta da alcuni scritti di G. Scerbanenco*, in: *Il Giallo degli Anni Trenta*, Lint, Trieste 1988, pp.239-251;

Oliva C., *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro Editore, Impronte, febbraio 2003, pp.179-182;

Oliva C., *Un eroe consapevole*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 147-158;

Paccagnini E., *Milano calibro 9*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve, 2011, pp. 133-145

Paganini A., *"Non rimanere soli" di Giorgio Scerbanenco*, in: *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria*, Astraea, Bologna, 2009, pp.103-133;

Paganini A., *Giorgio Scerbanenco in esilio a Poschiavo*, "Quaderni Grigionitaliani", LXXIII, 2, aprile 2004, pp.185-190;

Paganini A., *Il mestiere di uno scrittore in esilio*, in: Scerbanenco G., *Il mestiere di uomo*, Aragno Editore, Torino 2006, pp.8-44;

Paganini A., *Luce sui "buchi neri". L'esilio svizzero di Giorgio Scerbanenco*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 67-75;

Paganini A., *Una fuga iniziatica e un campo inesplorato: l'esordio del «Viaggio in una vita» di Giorgio Scerbanenco*, "Quaderni Grigionitaliani", LXXIV, 4, ottobre 2005, pp.401-411,

Parodi A., *Scerbanenco: lingua e stile*. "Delitti di Carta", VI, 1, novembre 2003, pp.55-69;

Pirani R., *Alla ricerca di un continente perduto: Giorgio Scerbanenco dal 1933 al 1965*, "Delitti di Carta", II, 3, ottobre 1998, pp.106-111;

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

Pirani R., *I mille volti di Scerbanenco*, "G. La Rivista del Giallo", 4, agosto 1997;

Rambelli L., *Scerbanenco e la società industriale*, in Rambelli L., *Storia del "giallo" italiano*, Milano, Garzanti, 1979, pp.195-206;

Reggiani R., *Dai romanzi rosa ai gialli della mala*, "Radiocorriere", LVI, 15, 8/14 aprile 1979, pp.36,38;

Reverdito G., *Vedi alla voce "Male". Inferni metropolitani in forma di racconto*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 109- 132;

Rieben G., *Duca Lamberti*, "Mystère Magazine", 278, avril 1971, pp.102-103;

Rieben G., *Giorgio Scerbanenco, idem*, pp.104-106;
 Sangiorgi M., *Rileggere Scerbanenco*, "Delitti di Carta", VIII, 5, novembre 2005, pp.66-89;
 Scerbanenco C., "*Ma che colpa abbiamo noi...*", in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 7-11
 Scerbanenco A., *Giorgio Scerbanenco: le passioni negli anni '50*, in Pirani R. (a cura di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario. 1911/2011*, Pirani Bibliografica Editrice, Pontassieve 2011, pp. 13-21;

Introduzioni, prefazioni e postfazioni in volumi

Canova, G., *I miraggi e i prodigi del racconto*, in Scerbanenco G., *Le spie non devono amare*, Garzanti, Milano 1995, pp.III-VII;
 Colaprico, P., *Prefazione*, in *Al mare con la ragazza*, Garzanti, Milano 1995, pp. I-VII;
 Covito, C., *Prefazione*, in Scerbanenco G., *La ragazza dell'addio*, Garzanti, Milano 1999, pp. 7-11;
 Covi, I., *Le meraviglie del 2002*, in Scerbanenco G., *Il paese senza cielo*, Aliberti, Campagnola Emilia 2003, pp. VII-XIX;
 Del Buono O., *Lavanda d'Ucraina*, in: Scerbanenco G., *Metropoli del delitto*, Garzanti, Milano 1975, pp. V-VIII;
 Del Buono, O., *Il rosa, il giallo e il nero*, prefazione a Scerbanenco G., *Milano calibro 9*, Garzanti, Milano 1977, pp. 5-12;
 Del Buono, O., *Introduzione* a Scerbanenco G., *Il falcone e altri racconti inediti*, Frassinelli, Milano 1993, pp. VII-XII;
 Del Buono, O., *Introduzione* a Scerbanenco G., *La vita in una pagina*, Mondadori, Milano 1989, pp. 5-12;
 Del Buono, O., *Introduzione* a Scerbanenco G., *Lupa in convento*, Theoria, Roma 1984, pp. 7-15;
 Del Buono, O., *L'altro giallo di Scerbanenco*, in Scerbanenco G., *Cinque casi per l'investigatore Jelling*, Frassinelli, Milano 1995, pp. VII-IX;
 Del Buono, O., *Nota introduttiva*, in Scerbanenco G., *Il Centodelitti*, Garzanti, Milano 1970, p. 5;
 Del Buono, O., *Prefazione*, in Scerbanenco G., *Millestorie*, Frassinelli, Milano 1996, pp. IX-XI;
 Del Buono, O., *Presentazione*, in Scerbanenco G., *Lupa in convento*, La vita felice, Milano 1995, pp. 7-15
 Del Buono, O., segnalibro allegato a Scerbanenco G., *La Milano nera di Scerbanenco*, Garzanti, Milano 1972;
 Di Martino, S., *Favole scientifiche per palati esigenti*, in Scerbanenco G., *L'anaconda*, Metrolibri, Bologna 1992, pp. VII-XI;
 Doninelli, Luca, *Prefazione*, in Scerbanenco G., *Venere privata*, Garzanti, Milano 1998, pp. I-VIII;
 Fiumi C., *Introduzione*, in Scerbanenco G., *Racconti e romanzi per il «Corriere». 1941-1943*, Fondazione Corriere della Sera, Milano 2012, Tomo I, pp. 9-32;
 Lucarelli, Carlo, *Presentazione*, in Scerbanenco G., *Racconti neri*, Garzanti, Milano 2007, pp. 5-7;
 Monanni N., *Introduzione*, in: Scerbanenco G., *Il centodelitti*, Garzanti, Milano 2009;
 Monanni N., *Giorgio Scerbanenco: una cronologia, Appendice* in Scerbanenco G., *Non rimanere soli*, Garzanti, Milano 2003' pp.229-316;
 Oliva C., *Prefazione*, in Scerbanenco G., *Traditori di tutti*, Milano, Garzanti, 1998, pp. V-VII;
 Oliva C., *Prefazione*, in Scerbanenco G., *Traditori di tutti*, Garzanti, Milano 1998, pp. I-VI;
 Paccagnini E., *Prefazione*, in Scerbanenco G., *Non rimanere soli*, Milano, Garzanti 2003, pp.5-21;
 Pinketts, A.G., *Scerbanenco va alla guerra*, in Scerbanenco G., *Al servizio di chi mi vuole*, Garzanti, Milano 1999, pp. I-III;

Pirani R., 1940: *Scerbanenco e il Giallo in Italia*, in Scerbanenco G., *Sei giorni di preavviso*, Palermo, Sellerio, 2008, pp. 263-276;

Pirani R., 1941: *Scerbanenco e il Giallo in Italia*, in Scerbanenco G., *La bambola cieca*, Sellerio, Palermo 2008, pp. 271-280;

Pirani R., *Scerbanenco e la fine del Giallo Mondadori*, in Scerbanenco G., *Nessuno è colpevole*, Sellerio, Palermo 2009, pp. 233-243;

Pirani R., 1942: *Scerbanenco e il Giallo in Italia*, in Scerbanenco G., *L'antro dei filosofi*, Sellerio, Palermo 2010, pp.251-259;

Pirani R., *Dramma e parodia: Il cane che parla*, in Scerbanenco G., *Il cane che parla*, Sellerio, Palermo 2011, pp. 208-216;

Pirani R., *Tre tempi in noir*, in Scerbanenco G., *Nebbia sul Naviglio e altri racconti gialli e neri*, Sellerio, Palermo 2011, pp. 197-207;

Pirani R., *Contra Teutonicos*, in Scerbanenco G., *Uomini ragno*, Sellerio, Palermo 2006, pp.189-195;

Pirani R., *Giorgio Scerbanenco e il Ciclo del Nuovo Messico*, in Scerbanenco G., *La mia ragazza di Magdalena*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 223-232;

Pirani R., *Giorgio Scerbanenco e la dimensione "nera" della narrativa italiana*, in Scerbanenco G., *Rossa*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 303-312;

Pirani R., *Nota*, in Scerbanenco G., *Uccidere per amore*, Sellerio, Palermo 2002, pp. 287-298;

Romagnoli G., *Prefazione*, in Scerbanenco G., *Ladro contro assassino*, Garzanti, Milano 1996², pp.III-XI;

Scerbanenco C., *Prefazione*, in Scerbanenco G., *Storie dal futuro e dal passato*, Frassinelli, Milano 1997, pp. VII-IX;

Scerbanenco, Cecilia, *Ristrutturazione in casa Scerbanenco*, "Delitti di carta", 1, 1997, pp. 75-77;

Scerbanenco C., *Quaderni di guerra*, in Scerbanenco G., *Annalisa e il passaggio a livello*, Palermo, Sellerio, 2007, pp.7-43;

Scerbanenco C., *Un altro Jelling*, in Scerbanenco G., *Lo scandalo dell'osservatorio astronomico*, Sellerio, Palermo 2011, pp. 9-23;

Tropea M., *Presentazione*, in Scerbanenco G., *Sei giorni di preavviso*, Gialli Italiani Mondadori 4, 26 giugno 1977, pp.5-6;

Articoli in quotidiani e periodici di vario genere

AA.VV., *Esiste il giallo italiano?*, "Lettura", nuova serie, 47, febbraio 1980, p. 14;

AA.VV., *Giorgio Scerbanenco?*, "Lettura", nuova serie, 47, marzo 1980, p. 13-23;

AA.VV., *Molti titoli*, "Il foglio", 13 luglio 2011, pag. 2;

Asciuti C., *Giorgio Scerbanenco, Al servizio di chi mi vuole. Lupa in convento*, "Pulp" 22, novembre/dicembre 1999, p.49;

Asciuti C., *Giorgio Scerbanenco, Il paese senza cielo*, "Pulp", 44, luglio/agosto 2003, p.42;

Aspesi N., *Quel perduto amore per la bella pagina*, "La Repubblica", IV, 81, 11 aprile 1979, p.16;

Augias C., *Delitto all'italiana*, "La Repubblica", XV, 181, 4 agosto 1990, pp.28-29;

Augias C., *Diletto e delitto a Trieste*, "Il Venerdì di Repubblica", 344, 30 settembre 1994, p.144;

Barberis A., *Il Simenon italiano*, "Corriere della Sera", 10 novembre 1968, pag.11;

Barberis A., *Quando Scerbanenco si guarda intorno*, "Famiglia Cristiana", LXVII, 49, 10 dicembre 1997, pag.166;

Battaglia F.M., *Giorgio Scerbanenco, Uomini ragno*, "L'Indice", 6, giugno 2007, pag.40;

Bertacchini R., *Quattro donne un po' speciali per il "Simenon dei Navigli"*, "Libero", 29 luglio 2003, pag.19;

Bertini Malgarini P. - Vignuzzi U., *Un'indagine linguistica: la narrativa "gialla" da Scerbanenco a Carofiglio*, in *Roma Noir 2008, atti del convegno «Hannibal the cannibal c'est moi?» realismo e finzione nel romanzo noir italiano*, tenutosi a Roma La Sapienza il 13 febbraio 2008, Robin, Roma 2008, pp.78-82;

Berutti, G., *Basta leggere: "Venere privata" di G. Scerbanenco*, "Il Giorno", 17 aprile 1966;

Bo L., *Un film di Scerbanenco*, "Corriere della Sera", 27 marzo 1969, pag.15;

Bonura G., *L'antro dei filosofi, di Giorgio Scerbanenco*, "Segretissimo", 583, 30 gennaio 1975, pag.145;

Bonura G., *La sabbia non ricorda*, "Segretissimo", 573, 21 novembre 1974, pag.133;

Bonura, G., *I più bei gialli di Scerbanenco*, "Tuttolibri", 16 febbraio 1980;

Bozi, I., *Com'è "noir" questa cronaca*, "Corriere della Sera", 17 luglio 2003, pag. 55;

Bozzo A., *E sui Navigli spuntò uno strano Checov*, "Il Corriere della Sera", 8 dicembre 2012, pag. 57;

Bozzo, A., *Arthur Jelling indaga. Pensando a Diabolik*, "Corriere della Sera", 18 novembre 2008, pag. 48;

Bozzo, A., *Delitti nazionali-popolari nati all'ombra del regime*, "Corriere della Sera", 24 luglio 2008, pag. 40;

Bozzo, A., *Mio marito il Duca*, "Corriere della Sera", 22 febbraio 2007, pag. 15;

Bozzo, A., *Quando Scerbanenco non era ancora famoso*, "Corriere della Sera", 19 febbraio 2008, pag. 54;

Brambilla M., *Da Scerbanenco a Silvio, così le notti di Arcore sono diventate un libro*, "La Stampa", 23 marzo 2011, pag. 22;

Breda M., *Scerbanenco. Il signore in giallo*, "Corriere della Sera", 3 ottobre 1998, pag.31;

Buzzati S., *Le mille sfumature di Scerbanenco*, "Il Corriere della sera", 4 febbraio 2013, pag. 7;

Carloni M., *I milanesi ammazzano il sabato*, "Delitti di Carta", IV, 6, giugno 2000, ppag.131-132;

Carloni, M., *Arthur Jelling archivist*, "Febbre Gialla", II, 4 giugno 1988, pp. 5-7;

Carloni, M., *L'artigianato letterario di Scerbanenco*, "Il Belpaese", I, 1984, pp. 253-272;

Carloni, M., *Storia e geografia di un genere letterario: il romanzo poliziesco italiano contemporaneo (1966-1984)*, "Critica letteraria", XIII, I, 46/1985, pp.167-187;

Carloni, M., *Un grande scrittore ignorato dalla critica*, "Millelibri", III, 19, giugno 1989, pp. 84-87;

Casabella M., *Le donne "scritte" di Giorgio Scerbanenco*, "Annabella", XVI, 29, 15 luglio 1948;

Cases G., *Giorgio Scerbanenco, Europa molto amore*, "L'Indice", VIII, 8, ottobre 1991, pag.IV;

Cavicchioli L., *Una revisione letteraria*, "La Voce di Mantova", 16 novembre 1938, pag.3;

Cerasuolo C., *Giorgio Scerbanenco, Cristina che non visse*, "Tuttolibri", IV, 123, 8 aprile 1978, pag.18;

Cerasuolo C., *Giorgio Scerbanenco, Venere privata*, "Tuttolibri", 39, 31 luglio 1976, pag.15;

Colaprico P., *Scerbanenco e gli americani sconfitti*, "La Repubblica", XXVIII, 75, 29 marzo 2003, pag.43;

Corrias P., *La guerra inedita di Scerbanenco*, "La Repubblica", XXXI, 218, 16 settembre 2006, pag.43;

Crovi L., *Mille vite mille storie*, "Il Giornale", 13 luglio 2002, pag.25;

Corvi L., *Il giallo del giallo ritrovato*, "Il Giornale", 29 giugno 2011, pag. 24;

Curreri L., *La visuale sbagliata*, "L'Indice", XXVI, 2, febbraio 2009, pag.17.;

De Rienzo, G., *I gialli umani di Scerbanenco*, "Stampa Sera", 10 luglio 1969;

Del Buono O., *Dal rosa al nero passando col giallo*, "Europeo", XL, 27, 7 luglio 1984, pag.91;

Del Buono O., *Escono i racconti inediti. Scerbanenco dolce killer*, "La Stampa", 21 ottobre 1993, pag. 21;

Del Buono O., *Giorgio Scerbanenco* "La Lettura", XLVII, febbraio 1980, ppag. 15-16;

Del Buono O., *Scerbanenco migliore autore poliziesco dell'anno*, "L'Europeo", 1201, 14 novembre 1968, pag.93;

Del Buono O., *Scerbanenco. Una vita in rosa e in noir*, "Tuttolibri", XVII, 793, 14 marzo 1992, pag. 5

Del Buono O., *Un addio all'inventore del giallo italiano*, "L'Europeo", 1252, 13 novembre 1969, pag.86;

Di Mauro, E., *Tutti i colori dell'amore firmati Scerbanenco*, "Corriere della Sera", 21 agosto 2002, pag. 31;

Fabriani, L., *Bombe su Milano*, in "Delos Science Fiction", 50, 15 marzo 2006, senza indicazione di pagina perché rivista elettronica;

Galetto G., *Il romanzo riscoperto con tecniche da detective*, "Bresciaoggi", 28 luglio 2011, pag. 38;

Gramigna G., *Delitto di casa*, "Corriere d'Informazione", 9/10 aprile 1966, pag.3;

Gramigna G., *Qualche delitto di casa*, "Corriere d'Informazione", 6, 7/8 gennaio 1967, pag.3;

Gramigna G., *Su vittime e assassini lo sguardo freddo di Scerbanenco*, "Millelibri", VII, 68, ottobre 1993, pag.101;

Gramigna, G., *Storie di gente per male*, "Corriere della Sera", 18 ottobre 1994, pag. 31;

Lisandri V., *Si chiama Duca ed è medico il nuovo Maigret italiano*, "La Notte", 21 aprile 1966;

Lorini T., *Giorgio Scerbanenco, Annalisa e il passaggio a livello*, "Pulp", 70, novembre/dicembre 2007, pag.46;

Lucarelli C., *Tutta colpa di Scerbanenco*, "L'Unità", LXXIX, 217, 11 agosto 2002, pag.24;

Lucchini, M., *Tra il rosa e il giallo*, "La Fiera Letteraria", L, 41, 13 ottobre 1974, pag. 23;

Martelli, G., *Tutti i colori del buio*, "Il Giornale", 24 dicembre 1989, pag.1;

Martellini, P.G., *Scerbanenco e l'arte del delitto*, "Radiocorriere", LVI, 15, 8/14 aprile 1979, pp. 34-36;

Medail, C., *Al festival del giallo di San Pellegrino un racconto perduto*, "Corriere della Sera", 24 luglio 2008, pag. 40;

Olivieri, R., *Scerbanenco con amore e fantasia*, "Corriere della Sera", 8 settembre 1997, pag. 29;

Olivieri, R., *Storie disperate della Milano violenta*, "Corriere della Sera", 15 luglio 1993, pag. 26;

Orsi G.F., *Ricordo di un'amicizia*, "Il Giallo Mondadori", 1772, 16 gennaio 1983, pp.146-147;

Pent S., *Nel pianeta Scerbanenco*, "Tuttolibri", 23 luglio 2011, pag. 2;

Pezzotta, A., *La Milano noir di Scerbanenco e Di Leo in un DVD restaurato e pieno di extra*, "Corriere della Sera", 29 marzo 2003, pag. 31;

Pizzo, G.F., *Scerbanenco: giallo, amore e fantascienza*, in "Il giornale dei misteri", n. 381, 14 luglio 2003;

Quaranta B., *Scerbanenco toglie la sicura*, "Tuttolibri", XVIII, 864, luglio 1993, p.2;

Quaranta, B., *I delitti sono cento. Nessuno è colpevole*, "Tuttolibri", 22 agosto 2009, pag. 4;

Rava E., *A fare un bel romanzo non bastano cinque morti in una decina di secondi*, "Paese Sera Libri", 22 agosto 1969, pag. III;

Rava E., *Gli spietati eroi neri di Spillane e Scerbanenco*, "Paese Sera", 11 gennaio 1980, pag.9;

Rava E., *McBain, Scerbanenco e Stout*, "Paese Sera", XX, 133, 16 maggio 1969, pag.3 inserto;

Rava E., *Un giallo di Scerbanenco fra il truce e il patetico*, "Paese Sera Libri", 15 settembre 1968, pag. II;

Reggiani, R., *Dai romanzi rosa ai gialli della mala*, "Radiocorriere", LVI, 15, 8/14 aprile 1979, ppag. 36-38;

Romagnoli, G., *Reportage di un incubo in spiaggia*, "La Stampa", 10 agosto 1996, pag. 13;

Romano M., *Spara con la "colt", ma è italiano*, "Letture", LIX, 609, agosto/settembre 2004, pag.34;

Romano, M., *Non solo gialli*, "Tuttolibri", 20 settembre 2003, pag. 4;

Romano, M., *Stracci, diamanti e coltellate alla gola*, "La Stampa", 14 novembre 2002, pag. 28;

Savonuzzi C., *Scerbanenco e i gialli di una Milano balorda*, "Tuttolibri", V, 174, 21 aprile 1979, pag.12;

Savonuzzi, C. *I Milanesi ammazzano al sabato*, "Il resto del Carlino", 4 giugno 1969;

Savonuzzi, C., *I ragazzi del massacro*, "Il Resto del Carlino" 18 settembre 1968;

Savonuzzi, C., *Il "nero" dona a Scerbanenco*, "Resto del Carlino", 9 gennaio 1973;
 Severino, C., *Scerbanenco canta il sabato*, "Corriere della Sera", 29 novembre 2008, pag. 17;
 Silori, L., *Duca Lamberti, detective moderno*, "Corriere dello Sport", 18 agosto 1969
 Simonelli L., *Torna Scerbanenco, il Simenon dei Navigli di Milano*, "La Domenica del Corriere", 14, 4 aprile 1979, pp.112-115;
 Spatola, G., *Romanzi, misteri, delitti. Due settimane in giallo*, "Corriere della Sera", 5 marzo 2009, pag. 12;
 Taglietti C., *L'archivista di Boston e il medito Duca Lamberti*, "Corriere della Sera", 29 giugno 2011, pag. 35;
 Tettamanti, F., *Che supersbirri i nostri Maigret*, "Corriere della Sera", 13 gennaio 2013, pag. 15;
 Tettamanti, F., *Quando Scerbanenco inventò la Milano noir*, "Corriere della Sera", 26 luglio 2006, p. 12;
 Ventavoli B., *E Scerbanenco si inventò il gemello americano*, "La Stampa", CXXXVIII, 79, 20 marzo 2004, p.23;
 Ventavoli B., *Gli anni dei buchi neri. Il mio Scerbanenco segreto*, "Tuttolibri", XX, 978, 28 ottobre 1995, p.3;
 Ventavoli, B., *Escono da Sellerio i racconti di guerra dello scrittore milanese: pubblicati nel 1946, non erano mai stati ristampati*, "La Stampa", 25 luglio 2006, p. 27;
 Ventavoli, B., *Ritorna uno dei romanzi ambientati nel Nuovo Messico che il maestro del noir italiano scriveva sotto pseudonimo*, "La Stampa", 20 marzo 2004, p. 23;
 Vergani, L., *Così Checov arrivò sui Navigli*, "Corriere della Sera", 8 novembre 1993, p. 29;
 Vicentini S., *Giallista principe*, "Bresciaoggi", 28 luglio 2011, pag. 38

Capitoli (e riferimenti) in volumi monografici dedicati al giallo e al poliziesco italiani

Benvenuti S. – Rizzoni G., *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, Mondadori, Milano 1979, pp. 186-188;
 Bertini Malgarini P. – Vignuzzi U., *La lingua del giallo all'italiana tra mimesi e tradizione*, in Pistelli, Maurizio – Cacciaglia, Norberto, *Perugia in giallo 2007. Indagine sul poliziesco italiano*, Donzelli, Roma 2009, pp. 77-92;
 Besana, R., *Dimensioni parallele: la Milano di Scerbanenco e Olivieri*, in Giuffrida S. – Mazzoni R. (a cura di), *Giallo: poliziesco, thriller e detective story*, Leonardo arte, Milano 1999, pp. 29-31;
 Bini B., *Scerbanenco: dal giallo al nero*, ne *Il poliziesco, Letteratura italiana. Storia e geografia*, Vol. III, *L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989 pp. 1018-1022;
 Cacci P., *Breve storia dell'editoria gialla in Italia dall'Ottocento*, in Giuffrida S. – Mazzoni R. (a cura di), *Giallo: poliziesco, thriller e detective story*, Leonardo arte, Milano 1999, pp. 21-24;
 Cremante R. (a cura di), *Le figure del delitto*, Grafis, Bologna 1989, p. 184 e p. 187;
 Fossati F., voce *Giorgio Scerbanenco* in *Dizionario del genere poliziesco*, Vallardi, Milano 1994, pp.68-69, 295;
 Covi L., *Giorgio Scerbanenco: il Duca del noir*, in *Tutti i colori del giallo*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 85-100;
 Covi, L., *L'ultimo quiz*, in *Buon sangue italiano. Delitti e detectives del thrilling nostrano*, Guaraldi, Rimini 2009, pp. 5-9;
 Covi, R., *Il consumo del thrilling*, in *Buon sangue italiano. Delitti e detectives del thrilling nostrano*, Rusconi, Milano 1977, pp. 279-286;
 Fossati F.– Di Vanni R., *Guida al giallo*, Gammalibri, Milano 1980, p. 266;
 Giuffrida S. – Mazzoni R. (a cura di), *Giallo: poliziesco, thriller e detective story*, Leonardo arte, Milano 1999, pp. 172-173;
 Laura E. G., *Storia del giallo. Da Poe a Borges*, Studium, Roma 1981, pp. 308-309;

Misano G., *Quasi un teorema per il giallo italiano. Alcune ipotesi propedeutiche, una tesi sociopolitica (amarognola) e una dimostrazione bifida, tratta da alcuni scritti di Giorgio Scerbanenco*, in *Il giallo degli anni Trenta*, LINT, Trieste 1988, pp.239-251;

Oliva, Carlo, *Italiani brava gente*, in *Storia sociale del giallo*, Todaro, Lugano 2003, pp. 179-182

Padovani G., *Forma e storia del giallo italiano dagli anni Settanta ad oggi*, ne *L'officina del mistero*, Papiro, Enna 1989, pp. 13-73;

Pirani R. – Mare M. – De Antoni M., Voce *Scerbanenco Giorgio*, in *Dizionario bibliografico del giallo*, Vol. III R-Z, Pirani, Pontassieve 1998, pp. 148-172;

Pischedda B., *Maturità del poliziesco classico*, in *Tirature'07*, Il Saggiatore, Milano 2007, pp.10-19;

Pistelli M., *Il primo Scerbanenco*, in *Un secolo in giallo*, Donzelli, Roma 2006, pp. 329-335;

Rambelli L., *Scerbanenco e la società industriale*, in *Storia del "giallo" italiano*, Garzanti, Milano 1979, pp. 195-206;

Tropea M., 1940, in *Schede informative*, in *Buon sangue italiano. Delitti e detectives del thrilling nostrano*, Rusconi, Milano 1977, pp. 296-297;

Volpati I., *Il giallo italiano, un breve profilo*, in Giuffrida S. – Mazzoni R. (a cura di), *Giallo: poliziesco, thriller e detective story*, Leonardo arte, Milano 1999, pp. 25-28.

Inquadramento generale del romanzo giallo e poliziesco italiani e del "rosa"

Arslan A.– Pozzato M., *Il rosa italiano*, ne *Il rosa, Letteratura italiana. Storia e geografia*, Vol. III, *L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989 pp. 1036-1046;

Bezzola G., *Preistoria e storia del giallo all'italiana*, in Spinazzola V. (a cura di), "Pubblico 1977", Il Saggiatore, Milano 1977;

Canova G., *Il giallo italiano negli anni trenta*, in *Il giallo degli anni Trenta*, Lint, Trieste 1988, pp.23-47;

Carloni M., *Indagine sul giallo italiano*, Porziuncola, Assisi 1984, pp. 82-94;

Carloni M., *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Diabasis, Reggio Emilia 1994;

Eller L., *Il giallo in Italia*, in *Il giallo. Storia-Personaggi-Autori-Illustratori*, Palombi, Roma 1996, pp. 32-40;

Eller L., *Gli illustratori italiani*, in *Il giallo. Storia-Personaggi-Autori-Illustratori*, Palombi, Roma 1996, pp. 47-58;

Oliva C., *Gli inganni della letteratura*, in Bonfantini M.- Oliva C. *I maestri del giallo*, Lucchetti, Bergamo 1990, pp.39-68;

Perissinotto A., *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Bompiani, Milano 2008;

Pietropaoli A., *Ai confini del giallo (Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1986;

Pistelli M.– Cacciaglia N., *Perugia in giallo 2007. Indagine sul poliziesco italiano*, Donzelli, Roma 2009;

Sangiorgi M., *Il Fascismo e il giallo italiano*, in *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*, Longo, Ravenna 2004, pp. 117-152;

Sormano E., *Il romanzo giallo e i suoi meccanismi*, Paravia, Torino 1979.