

QUADERNI DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA

6

# Le scritture di Remigio Zena (1917-2017)

a cura di  
Stefano Verdino



GENOVA  
SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA  
Palazzo Ducale  
2018



QUADERNI DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA

6

Collana diretta da Carlo Bitossi

# Le scritture di Remigio Zena (1917-2017)

a cura di  
Stefano Verdino



GENOVA 2018

*Referees:* i nomi di coloro che hanno contribuito al processo di peer review sono inseriti nell'elenco, regolarmente aggiornato, leggibile all'indirizzo: <http://www.storiapatriagenova.it/ref.asp>

*Referees:* the list of the peer reviewers is regularly updated at URL: <http://www.storiapatriagenova.it/ref.asp>

I saggi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti in forma anonima ad almeno un referente.

All articles published in this volume have been anonymously submitted at least to one reviewer.

## Premessa

Parigi 1891, una passeggiata di due uomini lungo il Boulevard Saint-Michel e poi nel giardino del Luxembourg; sono quasi coetanei, tra i quaranta e i cinquanta, uno ha un'andatura zoppicante: sono Paul Verlaine e il nobile genovese Gaspare Invrea, avvocato fiscale dello Stato italiano e alle lettere noto come Remigio Zena. Una coppia si direbbe male assortita: un poeta maledetto, nonché mal ridotto, ed un aristocratico con quattro dogi in famiglia; entrambi con un passato di volontari armati, ma l'uno come zuavo pontificio nell'estrema difesa del Papa nel '70, l'altro pochi mesi dopo nella guardia nazionale della Comune parigina. Eppure, la memoria di quella passeggiata risalta nello scritto del genovese, che molto apprezza i versi di quel suo macilento interlocutore e giustamente profetizza « farà più parlare di sé nel prossimo secolo di quanto non faranno i laureati nel Panthèon » (ora in *Verismo polemico e critico*, a cura di Edoardo Villa, Roma, Silva, 1971).

Questo minimo quanto azzeccatissimo giudizio è un segno di una intelligenza e di una personalità davvero non comune, che, ad onta di una vita non da letterato in pieno servizio ed anche piuttosto appartata, aveva tuttavia ben chiara l'esigenza di un cambio di passo e di una svolta nella letteratura ed anche nella cultura italiana a fine Ottocento.

Per una curiosa concomitanza topografica Gaspare Invrea sarebbe morto a Genova l'8 settembre 1917, nella sua nuova casa, in corso Firenze 39, a pochi passi da quella via Bernardo Strozzi, dove una ventina d'anni dopo avrebbe vissuto la famiglia di Giorgio Caproni, ed anche ben poco lontano da quella via privata Piaggio, dove da alcuni anni si era trasferita – da corso Dogali, sempre in zona – la famiglia Montale, con l'adolescente Eugenio; e forse Gaspare Invrea si sarà anche casualmente imbattuto in lui tra Castelletto e San Nicola. Destino aggregante dei maggiori poeti di Genova è il loro legame biografico con Circonvallazione a monte, dove si rubricano anche nel dicembre 1930 la nascita di Edoardo Sanguineti (in S. Maria della Sanità) e « il boschetto » di piazza Manin di Sbarbaro, quando il tram 21 « imbocca » la sua via Montaldo. Dei maggiori poeti di Genova del Novecento Sbarbaro fu l'unico ad avere un contatto diretto con Remigio Zena all'alba del secolo, un contatto naturalmente a misura di Sbarbaro, come lui stesso ricorda ad Angelo Barile nelle *Cartoline in franchigia*: « Così la lettera di Remigio Ze-

na: gli era piaciuto un sonetto al Tempo (anzi a Crono) e m'esortava a non sotterrare il talento. Se il talento era quel sonetto, l'ho sotterrato».

Zena partecipò da par suo, in modi distaccati e personali, alla sperimentazione del suo tempo, tra Scapigliatura e Verismo. Raffinato stilista, seppe muoversi con agio in diverse direzioni, dal libro di viaggio esotico, quanto ironico (*In yacht da Genova a Costantinopoli*, 1887), ai racconti di un realismo fragrante, ma anche capace di sospensione e di adombramento misterioso, come *Confessione postuma* (1897). La sua fama è legata a *La bocca del lupo* (1892), un successo allora dell'editore Treves, e tuttora uno dei migliori, se non il migliore, romanzo d'ambientazione genovese, con due poli: uno tutto intestinale, nei vicoli, l'altro nel fittizio paese di Manassola, sotto cui si cela Varazze, il paese avito di casa Invrea. In primo piano l'irredimibile squallore delle vicende della Bricicca e della sua famiglia; la Bricicca, bisagnina e gestora del lotto clandestino, è una sorta di precoce Madre Courage brechtiana, per caparbia vitalità ad onta di tante sconfitte. E non a caso – nel fortunato rifacimento teatrale del romanzo negli scorsi anni '80 a cura di Arnaldo Bagnasco – fu proprio un'impareggiabile Lina Volonghi, già Madre Courage, a darle vita per lo Stabile di Genova. Coralità e teatralità sono i motori del libro, che si raccomanda anche per il singolare impasto di lingua nazionale e dialettismi.

Scrittore imprevedibile lo Zena, come pure manifesta il suo assai diverso romanzo, *L'apostolo* (1901), nella Roma clericale del 1887, questa volta in ambiente aristocratico e politico, tra amarezza per le meschinità del partito intransigente e amarezza per il nefasto esito di un mistificato zelo apostolico del protagonista, in realtà attratto dalla venustà di una giovane e misteriosa avventuriera rumena. Ma Zena è stato anche un poeta di rango, a suo agio sia tra le eleganze parnassiane e simboliste di *Le pellegrine* (1894), sia negli affondi ironici e sarcastici sulla coeva società politica e letteraria di *Olimpia* (1905), con soluzioni espressive che intrigarono ad esempio un Palazzeschi: «Cronaca Bizantina, / Via Due Macelli, 3, / Dicea la copertina». E ad un lettore non facile come Benedetto Croce era proprio il poeta che colpiva con la sua «visione quasi umoristica delle cose», effetto di un «sentimento, per così dire, negativo: la poesia di un'anima che somiglia (per ripetere l'immagine da lui usata nel suo colloquio religioso) “uno specchio infranto”».

A cent'anni dalla morte, Remigio Zena è stato ricordato nella sua città con un convegno, promosso dalla Società Ligure di Storia Patria, di cui era socio e a cui ha legato le sue carte e la sua biblioteca. Qui ora se ne pubblicano gli Atti che focalizzano la poliedrica figura dello Zena, dopo un certo

periodo di oblio da parte della critica letteraria dell'ultimo ventennio, davvero ingiusto perché Zena è uno dei più ragguardevoli protagonisti della nostra letteratura nazionale di fine Ottocento, molto caro ad un lettore esigente come Montale, che lo ha ricordato più di una volta nel suo "secondo mestiere". E vari nel passato su di lui gli studi; vi primeggia Edoardo Villa, cui si devono tante ricerche e l'edizione dei suoi ritratti critici (come il citato Verlaine), grazie al lavoro sulle sue carte custodite presso la Storia Patria.

Le carte del poeta sono ora per la prima volta interrogate con rigore filologico da Marco Berisso, per meglio farci intendere i passaggi dall'abbozzo al macrotesto. Ancora Zena poeta è al centro dell'indagine stilistica e metrica di Manuela Manfredini. Il viaggiatore in yacht e lo scrittore di racconti è lumeggiato con nuove prospettive da Carla Riccardi e Maria Di Giovanna, mentre l'attenzione al romanziere è andata a *L'Apostolo*, il romanzo che non ebbe fortuna (ma che Croce preferiva a *La bocca del lupo*). Chiude il volume l'ottimo regesto di carte e libri zeniani curato da Stefano Gardini.

Sono mancati agli atti le relazioni su *La bocca del lupo* di Matilde Dillon Wanke, meritoria studiosa ed editrice di Zena, e quella di Franco Conterbia sul rapporto tra Zena e Montale, nella quale ha annunciato il rinvenimento, nell'Archivio di Pietro Pancrazi, di un ampio scritto critico inedito di Montale su Zena, composto in vista di una edizione di testi zeniani da Garzanti (che aveva rilevato Treves), poi non realizzata nelle vicende della seconda guerra mondiale. L'edizione di questo inedito montaliano varrà anche come risarcimento dello spurio articolo *Calendarietto. Due ombre* (a proposito dello studio *Remigio Zena* di Elisa Vivaldi) che si legge tra le *Prose 1931* nel primo tomo del *Secondo Mestiere* montaliano (alle pp. 440-443); pezzo in realtà di Giovanni Ansaldo, allora redattore capo del «Lavoro», erroneamente rubricato a Montale dalla bibliografia di Laura Barile e da lì immesso da Giorgio Zampa nella sua curatela montaliana dei Meridiani Mondadori. Un «inespungibile refuso», che forse avrebbe divertito lo stesso Zena e magari lo avrebbe stimolato ad un ironico racconto.

Nel licenziare il volume non posso che ringraziare i discendenti di Gaspare Invrea, il comandante Tomaso Invrea e Luca Galletti di San Cataldo, per aver partecipato al convegno e aver portato il saluto della famiglia, infine Antonella Rovere, che fortemente il convegno e questo libro ha promosso e voluto.

Stefano Verdino



« *D'aggemina e di niello* ».  
*Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*

Manuela Manfredini  
manuela.manfredini@unige.it

1. Nel corso dei decenni, i critici si sono appassionati a Remigio Zena a fiammate, come spesso accade ad autori tenuti un po' per inerzia ai margini del canone. L'ultima stagione importante di studi zeniani, in parallelo con il recupero della letteratura 'minore' del secondo Ottocento, risale agli anni Settanta, con le pubblicazioni complessive dei *Romanzi e racconti* (1971) a cura di Edoardo Villa<sup>1</sup> e di *Tutte le poesie* (1974) a cura di Alessandra Briganti<sup>2</sup>, per chiudersi con la riduzione teatrale della *Bocca del lupo*, portata in scena a Genova da Marco Sciaccaluga nel 1980<sup>3</sup>. Tutto questo fervere di studi aveva spinto Edoardo Sanguineti, collega di molti degli studiosi dell'Ateneo genovese coinvolti nella *Zena-renaissance* (Eugenio Buonaccorsi, Franco Contorbia, Lorenzo Coveri, Matilde Dillon, Edoardo Villa), a chiedersi in un suo intervento sul « Lavoro » del 1981: « Si legge ancora Remigio Zena? ». E a rispondergli: « Certamente, che si legge, e non poco. E si ripubblica, e si studia, e si celebra. Si rappresenta, persino ». Ma aggiungeva: « Gli storici della lingua, tuttavia sembrano meno interessati, e meno attenti, almeno al minore Remigio »<sup>4</sup>.

Se il bersaglio del Sanguineti 'lessicomane'<sup>5</sup> era esplicitamente la coppia Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, ossia gli autori del *Dizionario etimologico della lingua italiana* (il cui secondo tomo, da D a H, era allora fresco di stampa, recando data 1980), rei di non avere spogliato le opere dello Zena

---

<sup>1</sup> ZENA-VILLA 1971a.

<sup>2</sup> ZENA-BRIGANTI 1974. I testi zeniani citati nel corso del presente contributo provengono da quest'edizione secondo il seguente criterio di siglatura: *Poesie grigie* (PG), *Le Pellegrine* (PE), *Olympia* (OL).

<sup>3</sup> ZENA-BAGNASCO 1980.

<sup>4</sup> SANGUINETI 1981, p. 3.

<sup>5</sup> Per l'autoattribuzione dell'aggettivo *lessicomane* si veda SANGUINETI 2004.

per datare parole come *fustanella*, *futa* e *ghirba*, la mancanza di uno studio complessivo sulla lingua di Remigio Zena era comunque oggettiva, tanto che se ne era lamentato poco tempo prima anche Lorenzo Coveri, nella doppia veste di consulente dialettale per la riduzione teatrale della *Bocca del lupo* e di autore del primo saggio sistematicamente dedicato alla lingua dello Zena<sup>6</sup>.

Sono passati quasi quarant'anni da allora e, sebbene il saggio linguistico complessivo ancora manchi<sup>7</sup>, il Remigio Zena versificatore ha conquistato intanto, silenziosamente, un suo piccolo spazio entro la capitale ricostruzione delle vicende della lingua poetica italiana compiuta da Luca Serianni<sup>8</sup>; ma, soprattutto, un ben maggior rilievo il poeta genovese lo ha acquisito nei recenti studi d'insieme dedicati alla metrica nell'Ottocento, condotti da Sergio Bozzola<sup>9</sup>, da Arnaldo Soldani e da Fabio Magro<sup>10</sup>.

Muovendo proprio dalle ricognizioni e dai risultati di questi lavori, si tenterà in queste pagine una revisione dell'immagine consolidata di uno Zena epigono della Scapigliatura – l'aver riconosciuto Boito, Praga, Camerana come i suoi maestri gli è stato, in questo senso, fatale<sup>11</sup> –, verista o decadente a seconda dei gusti, o forse meglio parnassiano (con richiami a Banville, Baudelaire e Verlaine), quando non precursore di crepuscolari e futuristi, a dimostrazione dell'imbarazzo della critica a trovare, entro una visione della storia letteraria ben ordinata per cassetti e scansie, una giusta collocazione per il marchese Gaspare Invrea.

2. Il percorso poetico di Remigio Zena è segnato da tre raccolte uscite nell'arco di un venticinquennio: *Poesie grigie*, stampate nel 1880 a Genova presso la Tipografia dei Sordo-Muti, *Le Pellegrine*, pubblicate nel 1894 dai

---

<sup>6</sup> COVERI 1980, pp. 45-60.

<sup>7</sup> Ma un'approfondita indagine su forestierismi e neologismi è stata fatta da DE VENTURA 1994.

<sup>8</sup> SERIANNI 2009.

<sup>9</sup> BOZZOLA 2016.

<sup>10</sup> SOLDANI - MAGRO 2017; in particolare il cap. 7. *L'Ottocento* (pp. 143-180) è stato redatto da Fabio Magro.

<sup>11</sup> Penso all'intervento di Zena, *Giovanni Camerana*, in « Intermezzo ». Rivista di lettere, arti e scienze, a. I, n. 2 (20 gennaio 1890), pp. 31-39 e n. 3 (10 febbraio 1890), pp. 57-66; ora raccolto, dopo il confronto col manoscritto, in ZENA-VILLA 1971b, pp. 79-105.

Fratelli Treves di Milano, e *Olympia. Volteggi, Salti mortali, Ariette e Varietà*, stampata per i tipi della Libreria Editrice Lombarda di Milano nel 1905. Oltre alle poesie in volume, l'autore della *Bocca del lupo* (Milano, Treves, 1892) annovera anche versi apparsi solo su rivista («La Farfalla», «Intermezzo», «Giornale della società di letture e conversazioni scientifiche») oppure ripresi in sedi abbastanza imprevedibili come il singolare giornale di bordo *In yacht da Genova a Costantinopoli* (1887)<sup>12</sup>.

L'attività poetica di Zena si colloca entro la «progressiva erosione della metrica e della lingua poetica in quanto istituzioni della letteratura», tipica del secondo Ottocento, secondo le coordinate fissate da Sergio Bozzola nel suo *L'autunno della tradizione*, in cui attraverso un'indagine meticolosa condotta nel grande novero dei poeti 'minori' viene mostrato come la perdita del valore storico e formale, cioè del carattere vincolante e orientante della lingua e del metro, consenta ai poeti «di fruirne con grande libertà, soggettivamente, in contesti e in accostamenti inediti, in combinazioni nuove, in soluzioni deformanti e parodistiche»<sup>13</sup>.

Zena sembra perfettamente a proprio agio in questo clima di (moderato) *laissez faire*, complice anche una spiccata propensione alla sperimentazione sui metri, giusta la corrente che va da Baudelaire a D'Annunzio, condotta dal genovese con tale pervicacia da venire notata fin da subito dai critici contemporanei: Raffaello Barbiera, ad esempio, nella sua recensione alle *Pellegrine* uscita sull'«Illustrazione italiana» del 4 febbraio 1894 – recensione condotta addirittura sulle bozze, a dimostrazione della scaltra strategia di promozione attuata da Emilio Treves, non a caso editore sia della raccolta zeniana sia del settimanale illustrato –, lo aveva proclamato «padrone dei ritmi», affermando che «li maneggia e li cambia con disinvoltura al pari di Berchet»; e se la forma delle *Pellegrine* potrà sembrare trascurata al lettore, continua Barbiera, in realtà «è costata al suo autore un lavoro pazientissimo e faticoso. Quella forma è così perché Remigio Zena la volle così. Egli sfoggia un lusso di rime rare: ha un rimario tutto proprio»<sup>14</sup>. E ancora, Domenico Oliva, sul «Corriere della Sera» del 24-25 marzo 1894, aveva definito Zena un «ricercatore felice di preziose combinazioni ritmiche e delle più

---

<sup>12</sup> ZENA 1887.

<sup>13</sup> BOZZOLA 2016, p. 11.

<sup>14</sup> BARBIERA 1894, p. 74.

delicate astruserie metriche», come erano, a suo avviso, le «*assonanze*, con cui spesso sostituisce la rima ingannando piacevolmente le orecchie più esercitate»<sup>15</sup>.

Tra le ‘vittime’ preferite di Zena vi è senza dubbio il sonetto, in linea con quanto stava avvenendo in Italia negli ultimi decenni dell’Ottocento, sulla scorta della poesia francese, quando si stavano tentando un rilancio e una reinterpretazione di quella forma metrica: basti ricordare che Prati aveva composto 500 sonetti per *Psiche* (1876), Zanella ne aveva dedicati 50 all’*Astichello* (1884) e che lo stesso Carducci in *Juvenilia* (ed. def. 1880), *Levia Gravia* (ed. def. 1881) e *Rime nuove* (1887) si era dedicato molto al «breve e amplissimo carme» (*Rime nuove, Al sonetto*, 1), di cui la corona del *Ça ira* è forse l’esempio più vistoso, come d’altra parte aveva fatto D’Annunzio nell’*Intermezzo* e nella *Chimera*<sup>16</sup>. Tra i poeti più affini allo Zena, si erano cimentati col sonetto anche Emilio Praga con la corona *Pittori sul vero* e Giovanni Camerana. E di soli sonetti saranno alcune raccolte tra Otto e Novecento: *Il Libro delle Immagini Terrene* (1898) di Gian Pietro Lucini, *Le fiale* (1903) di Corrado Govoni e *Belfonte* (1903) di Francesco Pastonchi.

Tra le svariate manipolazioni compiute da Zena sul sonetto<sup>17</sup>, la prima consiste nelle variazioni impresse alla struttura della forma metrica attraverso il mutamento della collocazione delle quartine e delle terzine: infrazioni ‘autorizzate’ dal Verlaine dei *Poèmes saturniens* (1866)<sup>18</sup> che possono andare dal semplice rovesciamento dell’ordine quartina-quartina-terzina-terzina in terzina-terzina-quartina-quartina, come accade in alcuni componimenti delle *Poesie grigie* (*Amore morto, Euterpe e L’ultimo regalo*):

Lisa, se è ver che i morti a mezzanotte  
Raccolti stinchi ed ossa  
Escano dalla fossa,

---

<sup>15</sup> OLIVA 1894.

<sup>16</sup> Sul sonetto e sulla prosodia di fine Ottocento, mi permetto di rinviare a MANFREDINI 2003 e a MANFREDINI 2008.

<sup>17</sup> Per le varianti strutturali che Zena compie sul sonetto si veda in particolare SOLDANI - MAGRO 2017, pp. 173-175.

<sup>18</sup> VERLAINE 1866; si veda in particolare il sonetto *Résignation*.

E vadan brancicando fra le rotte  
Croci del Camposanto  
Non bagnate di pianto,

Che ogni morto scordato e solitario  
A cui mancan dei vivi le preghiere  
Debba dir per se stesso il *Miserere*,  
Lisa, tu puoi restar nel tuo sudario,

Perché la mamma tua tutte le sere  
Dormicchiando ti brontola il rosario  
E al Curato io fui lesto a provvedere  
Quattro scudi pel primo anniversario.  
(*Amore morto*);

alle ricombinazioni in sequenze anomale, come quartina-terzina-quartina-terzina (*PG, Costume Pompadour*) o terzina-quartina-terzina-quartina (*PG, Podagra e PG, Il tunnel*)<sup>19</sup>, in cui è più difficile riconoscere a prima vista la forma metrica:

Siete pronta, marchesa, per il ballo?  
Lasciatevelo dir: siete una fata  
Con quell'abito a sbuffi rosso e giallo  
E con quella parrucca incipriata.

Il ventaglio di piume e di corallo  
Eccolo qui coi guanti. Andiamo? è l'ora:  
Badate di non porre il piede in fallo.

Se ci fosse Voltaire, o mia signora,  
Minierebbe per voi un madrigale,  
Se il re Luigi fosse vivo ancora  
Ei vi darebbe braccio nelle sale.

Ma pria di far l'ingresso trionfale  
Ditemi un sì che trepidando aspetto:  
Faremo insieme un passo di minuetto?  
(*Costume Pompadour*)

Il fischio assorda, ci batte la faccia  
Un buffo d'aria e la notte profonda  
Tosto ci stringe colle negre braccia.

---

<sup>19</sup> Profondamente diversa la versione di questa poesia pubblicata su «La Farfalla», a. V, n. 12 (21 settembre 1879), p. 143, nella quale l'ordine delle quartine era quello canonico. Cfr. ZENA-BRIGANTI 1974, p. 82.

Nella sua coppa affumicata e tonda  
Tremola del soffitto la fiammella,  
Morbido e caldo piove entro la cella  
Uno spruzzo di luce vereconda.

Io sui ginocchi abbandono il *Fanfulla*,  
Lei si aggiusta i panneggi del vestito  
E ci guardiamo senza dirci nulla.

Non ho il coraggio di toccarle un dito,  
Penso... chi mi sa dir quello che penso?  
Fatti imbecilli da un amore immenso  
Camminiam verso il sole e l'infinito.  
(*Il tunnel*)

Un secondo procedimento infrattivo patito dal sonetto zeniano, anche questa volta rinvenibile in componimenti delle *Poesie grigie*, consiste nella sostituzione dell'endecasillabo con altre misure versali. Nel già citato *Amore morto* vi è alternanza di versi endecasillabi e settenari, così come in *Podagra*<sup>20</sup>, dove i versi si dispongono secondo lo schema AbA BCCB eCe EDDE:

Ah perché non ho più venticinque anni?  
Sarei, marchesa, un fiero  
Spadaccino, sarei un don Giovanni.

Ecco il mio sogno: a voi come un troviero  
Cantar giù dalla strada una romanza,  
Poi dal balcone entrarvi nella stanza  
Piena di notte e piena di mistero,

Scorgere sul più bello  
Il marito geloso che s'avanza,  
Infilzarlo in duello,

Semiviva rapirvi dal castello  
E fuggire con voi lontan lontano...  
Se ci penso, parola da cristiano,  
Piango come un vitello!  
(*Podagra*).

---

<sup>20</sup> Nella nota a *Podagra* Alessandra Briganti osserva: « La prima redazione [su « La Farfalla », a. IV, n. 1 (11 agosto 1878), p. 8] mescola endecasillabi e settenari piani variamente rimati, senza divisione in strofe. La seconda redazione invece è un sonetto di endecasillabi e settenari con le terzine alternate alle quartine » (ZENA-BRIGANTI 1974, p. 113).

Mentre con *Un corpo di guardia* abbiamo un sonetto in doppi settenari – ne avrà uno anche Giorgieri Contri, *La pensosa*, nella sua raccolta *Il convegno dei cipressi* (Milano 1894) –, la maggior parte cesurati, con presenza di dialefi (come sarà in alcuni martelliani di Gozzano) al v. 1 *nero*  $\check{e}$  e al v. 11 *zoppa*  $\check{e}d$ :

Basso è il soffitto, nero e coi travi tarlati,  
L'umido a larghe chiazze sudano i muri gialli  
Che portan, col carbone qua e là scarabocchiate,  
Vittorio e Garibaldi, pipe, trombe, cavalli.

Sembrano canne d'organo, al rastrello appoggiati,  
Gli schioppi, ed otto o dieci futuri marescialli  
Russan sul tavolaccio, non dal vento svegliati  
Che lacera i giornali, parodie di cristalli.

Nell'aria affumicata da far venir la tosse  
Scriva intanto il sergente, come se niente fosse,  
Sulla tavola zoppa ed unta di grassume.

Son due ore che scrive della candela al lume  
Infilzata nel collo d'una bottiglia: medita  
Di stampar sull'*Emporio* una novella inedita.  
(*Un corpo di guardia*)

Ma Zena tormenta anche lo schema rimico prendendosi alcune piccole libertà come l'introduzione di rime ritmiche, sdruciole – lo si è visto prima nell'ultima terzina di *Un corpo di guardia* (schema rimico ABAB ABAB CCD DX''X'')<sup>21</sup> – e la sostituzione delle rime con le assonanze<sup>22</sup>:

No. È un miraggio, svanirà. Tu pure  
Svanirai come un cirro vespertino.  
Non ti credo, sei sogno, e non mi illude  
L'ipocrita pietà del tuo sospiro.

Là sulle sabbie della nostra Tule,  
O verso Tebe navigando il Nilo,  
L'ausilio santo, tra le ree fortune,  
Altre volte implorai gittando un grido.

Quanti udirono allor nelle mie guerre,  
Quanti di quelli che giacean nell'ombra,  
L'apostolico Simbolo Niceno!

---

<sup>21</sup> BOZZOLA 2016, p. 34.

<sup>22</sup> Per una casistica delle rime imperfette in Zena si veda BOZZOLA 2016, pp. 112-113.

Anche allora sognavo. Iddio non venne,  
E non mandò la vergine colomba,  
E non l'iride sua m'apparve in cielo.  
(*PE, Damasco, IX*)

Il mio poeta in un bosco di lauri  
E in pien meriggio, canta solitario;  
Già in Amatunta vincitor del palio,  
D'altri Iddii si compiace e d'altri flauti.

Della terra e del mar canta le laudi,  
Canta gli Eroi discendenti da Ascanio,  
I prodigi del vomere e del gladio,  
E i Centauri e le Ninfe e gli Echi e i Fauni.

Canta i silenzi di città non morte  
E neppur vive, il fascino immortale  
Dell'Urbe Unica e del suo tempo eccelso,

E le cose presenti e le travolte,  
E tutto lauda che si può laudare,  
Ma non canta le vittime del verso.  
(*OL, Le laudi*)

Come si vede, il valore strutturale della ricorsività fonica non viene messo in discussione dal momento che le assonanze cadono comunque nei luoghi previsti dallo schema rimico (ABAB ABAB CDE CDE per *Damasco* e ABBA ABBA CCD CCD per *Le laudi*): anzi, nelle *Laudi* Zena rincara l'omofonia estendendola anche ai suoni pretonici (*lauri: flauti: laudi*) ottenendo effetti paronomastici.

Ma il maggiore impegno virtuosistico di Zena si concentra – e non solo nei sonetti – nella punta del verso: la sua «scaltrita tecnica della rima»<sup>23</sup> lo conduce a porre, nella zona più vistosa del verso, forestierismi, nomi propri esotici e parole grammaticali, esasperando, da un lato, certe intemperanze del Boito di *Re Orso* e anticipando nettamente, dall'altro, «una tendenza che attraverso Gozzano arriva al Novecento»<sup>24</sup>. Spiccano ad esempio gli esotismi plurilingui in rima tra loro<sup>25</sup>:

---

<sup>23</sup> BOZZOLA 2016, p. 67. Sulle rime zeniane si veda anche SOLDANI - MAGRO, pp. 164-167.

<sup>24</sup> BOZZOLA 2016, p. 67.

<sup>25</sup> Secondo Gian Luigi Beccaria, Zena nelle *Poesie grigie* anticipa i crepuscolari facendo rimare *clac : frac, café chantant : chez Brébant, cric : chic* (BECCARIA 1993, p. 720 n).

Idris, Mahmud, Adam  
Fermano il Presidente –  
Fermerebbero il tram  
Idris, Mahmud, Adam! –  
Gridando in tre: *selam*,  
(*PE, I moretti*, vv. 25-29)

Attraverso le grate  
del reo *musharabi*  
Quante fulminee occhiate  
Di prigioniere Uri!  
(*PE, Rondò*, vv. 1-4);

oppure in rima con onomatopée:

Diavolo! al primo piano,  
Piano piano  
D'un balcon, se non erro,  
Sento un ferro  
Che fa cric.

Dietro alla gelosia  
Chi mi spia?  
Perché fa capolino  
Quel visino  
Così *chic*?  
(*PG, Palinodia grigia*, vv. 51-60);

e, se terminano in consonante, le rime con parole grammaticali o non semanticamente pregnanti sono perfette per rimare coi forestierismi:

Non fu concesso mai ad  
Anima viva di mirare il  
Suo volto; come Djamil  
Si nascondeva a Bagdàd  
(*OL, La maschera di ferro*, vv. 29-32)

Finché scocca l'ora del  
Five ò klok: scende dal yacht,  
E sul Vomero all'Hôtel  
Torna in groppa ad Astaroth  
(*OL, Entrata di maschere, I. Miss Bob*, vv. 17-20);

come d'altra parte le rime in tmesi:

Con qualche agile zig-  
zag di Mendhelssohn e Cho-  
pin e Schubert e Grieg  
Interpreti a sghimbescio;  
(*OL, Giochi di prestigio*, vv. 7-10).

La conferma della vocazione zeniana alla deformazione formale per eccesso e per accumulo, al fine di *épater les lecteurs* in coerenza con un tratto tipicamente scapigliato, si ritrova infine in *Olympia*, quando, nella stessa poesia, possono occorrere rime con parole grammaticali (*il*), con forestierismi (sp. *alguazil* ‘guardia, gendarme’; ingl. *bill* ‘sanatoria’), con nomi propri segmentati (*Scheril-lo*), e quando anche una normale apocope consonantica (*stil*) in odor di ode-canzonetta sembra sospesa sul vuoto come un trapezista:

Non dimentica mai l'*il*  
Un autor che si rispetta;  
A ogni nome un alguazil  
Corre innanzi, da staffetta.

*Il* De Amicis, *il* Rovetta,  
*il* Marradai, *lo* Scheril-  
lo... Un autor che si rispetta  
Non dimentica mai l'*il*.

Non c'è indulto, non c'è bill  
Che d'infrangere permetta  
Questa regola di stil.  
– Oh! Mi pigli una saetta!  
Garibaldi accetta l'*il*?  
(*OL, Nuova pioggia di salti mortali*, XVIII).

Insomma, Zena imprime su tutti gli istituti della poesia (forme metriche, versi, rime) la sua personale visione, capricciosa e iperbolica. Opera sulle forme metriche come un ingegnere sul materiale da costruzione: le sottopone a prove di carico, a torsioni, a schiacciamenti, per saggiarne la resistenza all'usura e la resilienza agli urti dinamici. Porta all'estremo grado di sopportazione le inquietudini metriche di Praga, Boito e Camerana, inoculandovi la lezione dei parnassiani ed estremizzando a suo modo le posizioni di Banville: il ricco campionario di infrazioni alla tradizione rinvenibile nelle sue poesie è quindi un chiaro indicatore di incipiente dissoluzione degli istituti della metrica, ma la sua parodia tecnica non è finalizzata al polemico svuotamento della forma o all'eversione dei metri: in lui la deformazione assume i caratteri di un *divertissement* tutto interno ad una posizione di poetica

che considera la letteratura come gioco colto, come esercizio di bravura condotto su *contraintes* negoziabili ma non eliminabili, di cui è esempio lampante il *code-switching* spinto di *Pariginata*. Alessandra Briganti ha osservato, a ragione, che «l'instancabile lavoro di sperimentazione metrica implica in realtà un fenomeno di 'conservazione'»; ma meno lecito sembra dedurre che «la crisi in atto dei metri e delle rime tradizionali impegna lo Zena nella direzione di una restaurazione delle forme metriche più usurate»<sup>26</sup>, perché tutt'altro che usurato è, per l'Italia, il *triolet* e perché l'inesausto lavoro sul sonetto più che a una *restaurazione* somiglia a un vigoroso *restyling*, alla moda di Parigi.

3. Osservata nei minuti fatti di fonetica e morfologia, la lingua di Zena presenta una sostanziale depressione dei fenomeni di marca specificamente poetica a favore di opzioni più vicine alla lingua media. Rari gli scempiamenti latineggianti come *fabri* (*OL*, *Alta scuola*) o *imagine* (*PG*, *Sganarello poeta*) e le grafie antiche come *avoltoio* (*PG*, *Hotel de la Pension Anglaise*), scarsi i monottonghi tradizionali come *novo* (in *PE* e *OL*, ma sempre col dittongo in *PG*) o *core* (solo in *OL*) ed esigue le forme sincopate (*merto*, *spirto*, *opra*). Zena insomma, per usare le parole di Serianni, «non [è] certo corrivo di fronte ai poetismi della tradizione»<sup>27</sup>. Sono invece frequenti le tradizionalissime apocopi postconsonantiche, favorite sia da ragioni di computo sillabico, soprattutto per i versi brevi, sia dalla necessità di avere uscite ossitone per i componimenti di tipo canzonettistico.

Quanto alla morfologia, oltre alla preferenza per le grafie unite delle preposizioni articolate (*pel*, *col*), va segnalato che il pronome *ei* per 'egli' non è del tutto sbandito (*PG*, *Giacosiana*; *PE*, *Gorghis Uarka*; *OL*, *I Campanologhi*) sebbene sia più interessante l'uso di *lui* e *lei* come pronomi soggetto: «Lui talor di soppiatto sfiora alla sua sposa / i capelli» (*PG*, *Al-l'Acquasola*, vv. 22-23), «Lei mi fissava tenendo sul petto / giunte le mani» (*PG*, *Secondo viaggio*, v. 10), «Lei si aggiusta i panneggi del vestito» (*PG*, *Il tunnel*, 9). Quanto ai verbi, l'assenza di uscite in *-a* per la prima persona dell'imperfetto è compensata dal ricorso agli imperfetti senza labiodentale per le terze e seste persone *-ea/-ia*, *-eano/-iano*, la cui vitalità è soprattutto legata all'opzione *zeniana* per il metro regolato. Infine si rilevano alcuni

---

<sup>26</sup> BRIGANTI 1974, p. 8.

<sup>27</sup> SERIANNI 2009, p. 77 n.

passati remoti poetici, *festi* ‘facesti’ (PG, *Pulcinella*, v. 24), e sincopati, *innalzâr* ‘innalzarono’ (PG, *Questione d’arte*, v. 58).

Se dunque è vero che, in generale, la lingua poetica di Zena deprime l’arcaismo, è da sottolineare però che spesso l’armamentario tradizionale viene assunto come materiale di secondo grado per innalzare il tono del dettato, con intenti dichiaratamente ironici o parodistici: si pensi ad esempio all’enclisi libera in un componimento delle *Poesie grigie* come *La cena (serpeggiommi)*, v. 46 e *ottenebrossi*, v. 51), utile a caratterizzare il racconto comico degli effetti di una sonora sbronza, oppure ai poetismi (*ei, pria*) di *Costume Pompadour* richiamati quasi per osmosi dalle allusioni maliziosamente irridenti al galante ‘Setteciuento’, per dirla con Arbasino; ma si pensi soprattutto a *Olympia*, raccolta fondata in gran parte sulla caricatura, in cui l’arcaismo (o il dantismo) lessicale è il travestimento che maschera lo sberleffo, come nel *Corale francescano* in cui si affollano *alma, castitade, speme, umilitade, povertade*.

Se dal punto di vista fonomorfológico possiamo rilevare una sostanziale depressione dei tratti tipicamente poetici a favore di opzioni più vicine alla lingua d’uso, il lessico è senza dubbio il settore più movimentato della lingua poetica di Zena, tanto che Alessandro Varaldo osserverà: «Non si poteva rimproverare a Remigio Zena quella che si rimprovera a troppi letterati povertà di vocabolario»<sup>28</sup>. Sgombrato il campo dalle parole della lirica e dai doppioni come *aere* e *desio*, la cui presenza, come si è visto, oltre che essere «nettamente minoritaria» è «spesso un segnale ironico-parodistico»<sup>29</sup>, nelle sue «indiavolate» forme metriche – l’aggettivo era stato usato da Raffaello Barbiera per *Le Pellegrine* e da Tito Marrone per *Olympia*<sup>30</sup> – Zena versa una materia linguistica fluida e incandescente, in cui al codice della tradizione vengono aggiunti, in dosi massicce, ingredienti nuovi come le parole straniere, i neologismi, i termini tecnici, gli aulicismi e gli arcaismi preziosi (*fleto, sterquilinio*) – motivati da quella sublimazione all’introrso, individuata da Nencioni in Carducci, che opera in direzione di una rilatinizzazione del lessico<sup>31</sup> –, le forme colloquiali, i nomi propri, le onomatopée (*cri-cri* in PG, *Sganarello poeta*, v. 44), impiegati in dosi massicce nella cucina

---

<sup>28</sup> VARALDO 1917, p. 14.

<sup>29</sup> DE VENTURA 1994, p. 258.

<sup>30</sup> BARBIERA 1894, p. 74 e MARRONE 1906.

<sup>31</sup> NENCIONI 1987, in particolare pp. 292 e 306.

del poeta istrione, perfetto *alter ego* di un io biografico pragmatico e ligio al dovere di magistrato.

Per l'uso dei forestierismi, Zena può essere considerato un crocevia tra Boito, Praga e Stecchetti, il plurilinguismo a fini satirici di Gian Pietro Lucini e la mimesi del parlato borghese dei Crepuscolari. Frequenti i prestiti integrali dal francese, molti di questi rinvenibili nelle *Poesie grigie*, comprese intere locuzioni o citazioni d'autore: *bouquet*, *café chantant* – databile 1880 e l'attestazione zeniana è probabilmente la prima in versi italiani –, *dessert*, *gommeux* 'zerbinotto, gagà', e *marron-glacé*. Dal linguaggio economico arriva *chèque* (*OL*), mentre una notevole infarcitura bilingue presenta il sonetto *Pariginata*<sup>32</sup>, in cui italiano e francese si alternano senza intaccare il piano del discorso, in un orchestrato *code-switching* della chiacchiera galante:

Mezzanotte! *fouett'cocher, clic clac!*  
Due tortorelle del *café chantant*  
Con sei *gommeux*, cravatta bianca e *frac*,  
Se ne vanno a cenare *chez Brèbant*.

*Champagne* e gargarismi di *cognac*,  
Tartufi, ostriche e tutto il *bataclan*;  
Al *dessert* un'arietta d'*Offenbach*,  
Poi per *bouquet* un passo di *cancon*.

Così dopo un duello – *affaire de femmes* –  
Due mariti e i padrini, *avec ces dames*,  
Fanno la pace: *embrassons-nous, Folleville!*

*Sonnez, sonnez les cloches de Corneville*,  
*Sonnez pour nous le joyeux carillon...*  
E tutti in coro: *Digue, digue, don!*  
(PG, *Pariginata*).

Anche i prestiti dall'inglese sono ben presenti e concentrati soprattutto nella raccolta *Olympia*: *bull-dog*, *clown*, *clubs*, *grog*, *lunch*. Dal lessico settoriale dell'economia e del diritto proviene *bill* (*Stretta finale*, v. 39), anche nella locuzione *bill d'indennità*, registrata da Panzini nel suo *Dizionario moderno* con il significato di 'sanatoria concessa a un parlamentare che abbia compiuto per necessità un atto illegale'<sup>33</sup>; dall'ippica, *box* 'stalla del cavallo',

---

<sup>32</sup> Si veda DE VENTURA 1994, p. 262.

<sup>33</sup> PANZINI 1905, p. 49.

*groom* ‘giovane che accudisce i cavalli’, *jockey* ‘fantino’ e *turf*; dalla navigazione da diporto, *cat-boat* e *yacht*.

La libertà di trattamento cui Zena sottopone il materiale lessicale allo-  
geno è ben testimoniata dalle quartine seguenti:

Tutti muti: quel bull-dog  
Che sarebbe appunto il groom,  
Che lo tenti non c'è grog  
Né di shilling né di rum.

Ma Miss Bob col fido James  
Non è più al Grand Hôtel Ritz,  
Lasciò Napoli per Ems,  
Non so bene, o per Biarritz.  
(*OL, Entrata di maschere, I. Miss Bob, vv. 77-84*).

Del tutto inusuale per la poesia è, infine, il grande numero di esotismi africani introdotti sia a fini di realismo (gli oggetti di cui si parla), sia a fini di suggestione fonica-evocativa di una realtà lontana e sconosciuta. I soggiorni di Gaspare Invrea a Massaua come avvocato fiscale presso il Tribunale Militare, ispiratori del nucleo più importante delle *Pellegrine* cioè la sezione *Idumea* – che nei manoscritti conservati alla Società Ligure di Storia Patria aveva il titolo ben più perspicuo di *Massaua* –, favoriscono l'ingresso in poesia di « termini e locuzioni indigene, toponimi e antroponimi »<sup>34</sup> sconosciuti sì ai dizionari ma non ai lettori dei resoconti sulla vita della colonia italiana, pubblicati regolarmente sui maggiori quotidiani dell'epoca come il « Corriere della Sera »<sup>35</sup>, a dimostrare una certa opzione per una poesia ‘giornalistica’ che è forse l'aspetto più vistoso del realismo dello Zena. Dalle *Pellegrine* citiamo: *angaréb* ‘letto’, *barambaras* ‘capo abissino’, *dura* ‘pianta della famiglia delle Graminacee’ che Panzini registrerà nel *Dizionario moderno* come voce « assai nota al tempo delle guerre d'Abissinia »<sup>36</sup>, *effendi* ‘titolo onorifico turco’, *fellàh* ‘contadino’, *futa* ‘ampia veste’, *pankal* ‘venta-

---

<sup>34</sup> DE VENTURA 1994, p. 267.

<sup>35</sup> A titolo di esempio si leggano gli articoli *Il tradimento di Kantibai Aman* e *La ribellione di ras Alula contro ras Magascia* usciti sulla prima pagina del « Corriere della sera » del 24-25 ottobre 1889: si incontreranno molti esotismi (nomi di oggetti, toponomastica e onomastica) accolti da Zena nei suoi versi.

<sup>36</sup> PANZINI 1905, p. 145.

glio a soffitto' (di cui si ricorderà Gozzano per *Miss Ketty*)<sup>37</sup>, *ras* 'autorità locale, sotto il negus'.

La ben nota coazione zeniana all'accumulo agisce anche con l'onomatica esotica, producendo un affastellarsi che mima la babelica incomprendibilità della lingua straniera, sfiorando quasi il *non sense*:

Ali Dossal, Abdalla  
Serágg, Amán El Bâr,  
Ali Hamud Gusmalla,  
Ali Nur, Hagg Omâr,

Mohammed Bazarà,  
Hedára, Ahmet El Gul....  
Par d'essere a Stambul  
Verso Kassim-Pascià,  
(*PE, Sulla banchina del porto*, III, vv. 1-8).

Forse Enrico Panzacchi pensava anche a questi esiti quando, nel famoso intervento dal titolo *Le vicende della lirica nostra*, uscito sulla «Nuova Antologia» del 15 dicembre 1894, immaginando di sottoporre alla lettura di «uno studioso solitario, uno di quei bizzarri spiriti che riparano in mezzo ai libri vecchi dalla compagnia degli uomini nuovi», «alcuni volumetti di liriche pubblicati in questo ultimissimo tempo», osservava:

Quando si dice leggere, s'intende andare innanzi di seguito per parecchie pagine. Non saranno dunque né *Le Pellegrine*, di Remigio Zena, né *Il libro delle figurazioni ideali*, di Gian Pietro Lucini o altro somigliante, perché il nostro uomo, vista la scoraggiante difficoltà del linguaggio, richiuderebbe subito e tornerebbe ai suoi vecchi libri<sup>38</sup>.

A conferma del sostanziale antipurismo di Zena si consideri che quasi tutte le parole straniere accolte nei suoi versi non sono adattate al sistema fonomorfológico italiano, sebbene a volte si registrino alcune incertezze di grafia (*wischey* per *whisky*, *five ò klok* per *five o'clock* e *jochey* per *jockey*), e non vengono accompagnate da note esplicative, tranne qualche rara eccezione come nel caso di *ghis* (*PE, I moretti*, v. 15), voce del dialetto massauino

---

<sup>37</sup> Su *pankal/panka* si veda MANFREDINI 2017, in particolare p. 26.

<sup>38</sup> PANZACCHI 1894, p. 609. E, sempre a beneficio dell'ipotesi « studioso solitario », Panzacchi contrapponeva ai reprobí Zena e Lucini le « liriche assai bene leggibili e intellegibili » delle *Myricae* di Giovanni Pascoli, delle *Reliquie* di Luigi Pinelli e dei *Bordatini* di Severino Ferrari.

che significa ‘va’ via!’. Ma antipuristica è anche la larga accoglienza offerta ai neologismi: *zigzagare* (PG, *Palinodia grigia*, v. 2), *tatuare* (PG, *Da Salerno*, v. 128) e *organetto di Barberia/organino di Barberia* (PG, *Stretta finale*, vv. 4-5 e 19-20), con tutta probabilità prima attestazione in versi italiani, con un anticipo di due decenni rispetto all’occorrenza in *Armonia in grigio et in silenzio* (1903) di Corrado Govoni<sup>39</sup>; e ai tecnicismi del linguaggio medico come *podagra* (PG), *vaiuolo* (PG), *difterite* (PG), coerenti con il macabro di derivazione scapigliata, e a quelli della geofisica come *ondulatorio* e *sussultorio*, usati in senso figurato e straniato per descrivere gli spasmi che precedono il vomito: « Ondulatorio, / Sussultorio / Nel corpo un movimento / Io mi sento, / Che sarà? » (PG, *Palinodia grigia*, vv. 81-85).

Da un autore che sceglie di chiamarsi *Zena*, ossia ‘Genova’ in genovese, ci si aspetterebbe una maggiore attenzione al dialetto. E invece, a parte qualche coloritura toscana qua e là (*grullo* in PG; *a macca* ‘a iosa’ in OL), una voce napoletana (*guaglioni* in PG) e qualche battuta in veneziano (« Sior Pompeo, no ’l xe più quello » in OL), nei versi di Gaspare Invrea il dialetto sostanzialmente non c’è. La lingua della poesia di Zena è saldamente italiana, sia pure allegramente inoculata di parole straniere di tutti i tipi, di onomatopee e di nomi propri. Per questo diventa difficile, in assenza di paternità esplicite, attribuire all’Invrea le dodici stanze più congedo di *Zena del 1878. Canson*, testo in genovese, stampato anonimo e senza data presso la Tipografia dei Sordo-Muti. Fu Elisa Vivaldi, nella sua tesi di laurea pubblicata nel 1930 a cinque anni dalla prematura morte, a inserire la *Canson* tra i testi zeniani, sebbene, in precedenza, non l’avessero menzionata né Francesco Poggi, segretario generale della Società Ligure di Storia Patria, nel suo importante necrologio dell’Invrea ricco di notizie bio-bibliografiche, né Alessandro Varaldo che, come Poggi, conobbe Zena personalmente. Nei manoscritti che gli Eredi hanno donato alla Società Ligure di Storia Patria nulla consente di collegare Gaspare Invrea alla *Canson*; inoltre l’opuscolo anonimo oggi conservato nella Biblioteca della Società sembra proprio non provenire dai libri del lascito di Gaspare Invrea. Che si trattasse di un’attribuzione errata erano assolutamente convinti Matilde Dillon e Franco Contorbia, curatori della mostra del 1980 « Remigio Zena – Documenti e

---

<sup>39</sup> In prosa le varianti *organo/organino/organetto di Barberia* compaiono sin dagli anni Cinquanta dell’Ottocento e nei romanzi di Vittorio Bersezio e Francesco Domenico Guerrazzi (fonte: *Google Ricerca Libri*).

immagini»; di parere opposto invece Sergio Campailla che, nel 1985, ha sostenuto l'autorialità della canzone in dialetto, individuando segnali ideologici e testuali che la rendevano a suo avviso compatibile con l'arte dello Zena. Ma, in assenza di conferme provenienti da testimonianze epistolari di familiari o amici, appare più prudente non annoverare la *Canzon* tra i testi zeniani.

Un ultimo aspetto del lessico della lingua poetica di Zena si lega strettamente a quello stile sciolto e colloquiale che l'autore perfezionerà nel romanzo *La bocca del lupo* (1892) e che trova anticipazione nelle numerose espressioni idiomatiche presenti in particolare nelle *Poesie grigie: lungo e disteso, ruttare sulla faccia, cascare giù, alzare il gomito, star su, fare il chilo, piangere come un vitello, avere buon gioco, non stare più nella pelle*; alle quali vanno aggiunte costruzioni tipiche dell'oralità trascurata (« Chi ce la paga al mio piccin la fiera? », *Nei mesi di Dicembre e di Gennaio*, v. 27) e citazioni di proverbi (« E resto come il celebre / piffero di montagna ... », *Stretta finale*, v. 37) che finiscono per abbassare notevolmente il registro di un dettato che si ancora alla realtà anche attraverso la larga presenza dell'onomastica, destinata a diventare in *Olympia* addirittura pervasiva come mostrano le quartine seguenti<sup>40</sup>:

Francesco Pastonchi, Arturo  
Graf, Guido Mazzoni, un tale  
Remo o Romolo Prati, il quale  
Sarebbe il capo tamburo,

---

<sup>40</sup> A proposito di *Olympia* e della sua ossessione onomastica, Francesco Poggi ha scritto: « È un poema satirico dove l'Invrea mette in caricatura tutti i letterati e parecchi degli artisti del tempo, non che le imprese giornalistiche di alcuni di loro, come quelle della *Cronaca bizantina*, del *Nabab*, ecc.; fuoco d'artificio che intontisce ed abbacina; caleidoscopio attraverso il quale passano le figure degli scrittori contemporanei italiani dai più noti ai più umili, specialmente di quelli sollevati sugli scudi dalle gazzette ovvero sostenuti e favoriti secondo egli crede da cricche letterarie e politiche: Ojetti, Emilio Treves, De Amicis, Giulio Orsini, il glottologo prof. Trombetti, Trilussa, Achille Tedeschi, Pascoli, Alfredo Baccelli, Panzacchi, Fogazzaro, Colautti, Novaro, Giulio De Frenzi, Corrado Ricci, Luca Beltrami, Arturo Graf, Ferdinando Martini, Giannino Antona Traversi, Romussi, Pascarella, Rastignac, Luigi Arnaldo Vassallo, Domenico Oliva, Pastonchi, Marinetti, Serao, Deledda, Molmenti, Pica, Barrili, l'abate Murri, Arrigo Boito, Franchetti, Mascagni, Leoncavallo e tanti altri. Ai maggiori, D'Annunzio e Carducci, dedica intieramente alcuni componimenti dell'opera. La quale è piena di allusioni, di riferimenti, di richiami, di sottintesi che al momento della pubblicazione avevano per la maggior parte dei lettori un significato, ma che presentemente riescono oscuri, enigmatici e spesso inintelligibili. Per uso dei lettori presenti e più per i futuri sarebbe necessario un largo commento » (POGGI 1919, pp. 150-151).

Ugo Ojetti, Lorenzo Stecchetti,  
Giuseppe Chiarini, Giacinto  
Stiavelli (insomma un variopinto  
Battaglione di spiriti eletti)  
(*OL, La Maschera di ferro*, vv. 5-12).

Accanto alle movenze colloquiali e ai toni conversevoli<sup>41</sup>, Zena non rinuncia a sfruttare alcuni tratti sintattici tipici della tradizione poetica come l'ordine marcato delle parole, utile per innalzare il dettato anche a fini scherzosi e coadiuvare la ricorsività fonica nei versi brevi. Frequentissime l'an-teposizione dell'aggettivo e l'anastrofe (« [...] Sgangherate / D'un elegante crocchio / Non odi al mio indirizzo le risate? »: *PG, Sganarello poeta*, vv. 109-111) mentre appartengono a soluzioni più moderne la frase nominale, che si stava istituzionalizzando in poesia proprio tra Otto e Novecento<sup>42</sup>:

Tuffi, salti mortali,  
Un intreccio, una ruota  
Di gambe e braccia, insomma  
Gli eterni carnevali  
Della nostra riviera.  
(*PE, I moretti tritoni*, vv. 11-15)

Un colpo, un urlo.  
(*OL, Domino rosso*, v. 1),

e la sintassi franta, a ricalco della dannunziana *Pioggia nel pineto*, sia pure con una certa dose di esasperazione:

È finito. Anche tu  
Piangi? È finito. Ed ora  
Attacca un valzer. Bene.  
Non pensiamoci più  
(*L'Organetto*, vv. 14-17)<sup>43</sup>.

Degni di nota, infine, i significati prodotti da accostamenti peregrini e dagli scambi di dati percettivi, in linea con la ricerca scapigliata e simbolistico-

---

<sup>41</sup> A questo proposito si ricorderà il giudizio di Benedetto Croce sulla poesia di Zena, la quale, per « il tono stesso, in cui è ritmata, le assegna subito il grado di conversazione in versi » (CROCE 1936, p. 342).

<sup>42</sup> BOZZOLA 2014, p. 373.

<sup>43</sup> È una delle poesie pubblicate in VARALDO 1930, pp. 379-391; ora in ZENA-BRIGANTI 1974, pp. 489-490.

decadente: come già evidenziato da Bozzola, in *Nigra nox (PE)*, abbiamo una sinestetica *afa di velluto* (v. 5) e un cielo che «sbadiglia ogni minuto / lividi lampi in giro» (vv. 7-8), con richiamo ai fanali carducciani che, nell'ode *Alla stazione*, sbadigliano la luce sul fango<sup>44</sup>. L'antropomorfizzazione, frequente in Pascoli come «spostamento proiettivo da uno stato psichico all'oggetto della rappresentazione»<sup>45</sup>, sarà poi tipica delle predilezioni immaginose dei simbolisti, del Marinetti francese e di un poeta 'miliardario della fantasia' come Farfa<sup>46</sup>.

4. Quest'ultimo accenno al Futurismo offre l'occasione di richiamare le parole dello studioso che forse per primo ha attribuito a Zena l'aggettivo *futurista*, ossia Luigi Baldacci. Nel profilo critico-biografico preposto ai testi zeniani accolti nell'antologia *Poeti minori dell'Ottocento*, egli afferma che Zena è «potenzialmente futurista in duplice senso: nel precorrere i tempi e nelle esperienze singolarmente affini a quelle che saranno della poesia crepuscolare, palazzeschiana e più propriamente futuristica»<sup>47</sup>. In effetti, con il suo sperimentalismo metrico Zena procede in parallelo e non a rimorchio dei parnassiani e dei simbolisti francesi, ma è anche vero che mai Zena ha tentato i territori del verso libero o abbandonato la rima: il suo sperimentalismo non è eversivo nelle intenzioni, è esercizio di bravura, di perizia tecnica, condotto con lo sguardo sornione di chi ha attraversato il romanticismo e ne ha compreso la lezione dell'ironia e del grottesco. Precursore, più che futurista, Zena lo è per le spericolate e giocose incursioni nel lessico – niente a che spartire con il vocabolarismo prezioso di D'Annunzio – e per quella totale mancanza di atteggiamento puristico che spinse il critico letterario Dino Mantovani a concludere, recensendo nel 1901 il romanzo *L'apostolo*, che «Lo Zena non aspira certamente ad entrare nell'Accademia della Crusca»<sup>48</sup>. Da precursore, poi, è l'apertura di credito alle parole della prosa,

---

<sup>44</sup> BOZZOLA 2014, p. 387 e n.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Sui procedimenti di antropomorfizzazione attuati da Farfa nella raccolta *Noi miliardario della fantasia* (Milano 1933), si veda MANFREDINI 2009. A spendere la parola *miliardario* per Zena fu Varaldo: «[Zena] Miliardario di rime e domatore del verso» (VARALDO 1917, p. 14).

<sup>47</sup> BALDACCI 1958, p. 1906.

<sup>48</sup> MANTOVANI 1901, p. 2.

unita alla profonda consapevolezza dell'impraticabilità storica di un lessico letterario separato, di cui però ci si poteva continuare a servire per ottenere effetti di distanziamento o canzonatura: due acquisizioni tipicamente crepuscolari che in Zena, però, non approdano a modi sentimentali. E, infine, precursore Zena lo è per la visione teatralizzata e funambolica della parola poetica che, in certi esiti, prelude a Palazzeschi, soprattutto laddove l'esibizione si trasforma in caricatura grottesca.

Nonostante tutto, però, siamo ancora lontani dalla 'fine dei modelli' e Zena rimane al di qua del discrimine del Novecento. Per formazione e per ideologia egli non può e non vuole giungere alla messa in discussione radicale dell'autorità, al rifiuto di ogni 'archia'<sup>49</sup>, per quanto i valori della polemica sociale o del lirismo, tipici della poesia ottocentesca, vengano sdegnosamente rigettati in favore di un disimpegno tanto programmatico quanto esteticamente e ideologicamente connotato<sup>50</sup>. Da vero manierista, Zena lavora in costante appoggio ai modelli, sebbene dopo Baudelaire e Verlaine non si tratti più di perpetuarli ma di torchiarli, di metterli alla gogna, di portarli a un passo dallo schianto. Per questo, le parole d'ordine dell'innovazione poetica tra Otto e Novecento – l'abbandono della rima e l'adozione del verso libero – fuoriescono dall'intento zeniano: il suo è un operare strenuamente «entro le forme offerte dalla tradizione ma variandone capricciosamente gli schemi fino a rivoluzionarne la funzione»<sup>51</sup>. Lavorando di secondo grado sulla letteratura, vista come deposito di forme storiche, e sulla realtà, intesa come campionario di cose immodificabili ma spurie e dunque passibili di deformazione, Zena consolida la sua idea di prassi letteraria come aristocratico gioco sociale, come attività da praticarsi regressivamente *en travesti*, sotto pseudonimo. Non è la crepuscolare 'vergogna della poesia' ma l'emarginazione – per Zena, costitutiva – della poesia dalla società.

Ma guai ai ciarlatani! Se, al fondo, egli rimarrà fedele per tutta la vita allo spirito che aveva animato il gruppo di amici che si erano ritrovati intorno al

---

<sup>49</sup> Il tema è sviluppato in SANGUINETI 2001, in particolare a pp. 200-201.

<sup>50</sup> Si pensi ad esempio al sonetto delle *Poesie grigie* dedicato a Lorenzo Stecchetti, colpevole, agli occhi di Zena, di aver asservito la poesia alla politica, preconizzando il giorno rivoluzionario in cui per le strade «promoverà l'esercito ribelle»: «Non predirlo quel giorno; sei poeta / e il ramoscel di Venere ti basti, / il ramoscel che adori e che scambiasti / col falso canocchiale del profeta» (vv. 1-4).

<sup>51</sup> BRIGANTI 1974, p. 8.

periodico «Frou-Frou»<sup>52</sup> per parlare con ‘serio’ diletto di letteratura e di sport, l’arte per Zena è «il dominio di un’alchimia formale»<sup>53</sup>, è padronanza dei mezzi espressivi, maestria tecnica e abilità, applicazione rigorosa di una ferrea disciplina: solo così si possono battere in cerchi e inanellare tra loro, come scrisse Lucini riferendosi proprio all’Invrea, strofe «d’aggemina e di niello»<sup>54</sup>.

Nel tempo in cui «On n’entends plus que le râteau / de la roulette et de la banque»<sup>55</sup>, il marchese Gaspare Invrea osserva lo svilimento della letteratura asservita al mercato editoriale e le miserie del mondo letterario, fatto e cupido come il resto della società, e sceglie di rinnovare le prodezze del saltimbanco-acrobata di Banville – che con un salto vertiginoso sfondava il soffitto del tendone per «rouler dans les étoiles»<sup>56</sup> – dando vita al caustico clown del circo letterario di *Olympia*<sup>57</sup>, parente non stretto del sentimentale saltimbanco dell’anima palazzeschiiano ma anch’egli «derisoria epifania dell’arte e dell’artista»<sup>58</sup>. Come tutti i clown, anche quello di Zena ha l’aria di un guastafeste; ma, come ha scritto Starobinski, «l’elemento di disordine che [il clown] introduce nel mondo è la medicazione correttiva di cui il mondo malato ha bisogno per ritrovare il suo ordine autentico»<sup>59</sup>.

---

<sup>52</sup> Notizie essenziali su «Frou-Frou. Cronaca di sport e di letteratura», periodico portavoce del R. Yacht-Club italiano, in BECCARIA 1994, p. 233.

<sup>53</sup> BALDACCI 1958, p. 1096.

<sup>54</sup> LUCINI 1908, p. 628.

<sup>55</sup> DE BANVILLE 1857; *La Corde roide*, vv. 14-15.

<sup>56</sup> DE BANVILLE 1857; *Le saut du tremplin*, v. 60.

<sup>57</sup> «Un maestro: è la parola. Remigio Zena fu un maestro, fu il nostro Banville. Miliardario di rime e domatore del verso; ne sparse a copia rutilanti sonore perfette; lo foggì come volle, funambollescamente, capricciosamente da giocoliere, da menestrello, da improvvisatore: rima e verso saltellavano scintillavano balenavano snelli e robusti, quadrati finiti chiusi, in belle strofe borchiato metalliche e pensose, sfaccettate e limate, e polite a l’arida pomice, e suscitatrici di sensazioni, e immortali. È immortale il poeta che si rilegge, al quale si ritorna. Sapeva Remigio Zena salire in bigoncia per discendere subito e con un lazzo burlar se stesso» (VARALDO 1925, pp. 229-230).

<sup>58</sup> STAROBINSKI 1984, p. 39.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 131.

## BIBLIOGRAFIA

- BALDACCI 1958 = L. BALDACCI, *Remigio Zena*, in *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di L. BALDACCI, I, Milano-Napoli 1958, pp. 1095-1097.
- BARBIERA 1894 = R. BARBIERA, *Le Pellegrine di Remigio Zena*, in « L'Illustrazione Italiana », a. XXI, n. 5 (4 febbraio 1894), pp. 74-75.
- BECCARIA 1993 = G.L. BECCARIA, *Dal Settecento al Novecento*, in *Storia della lingua italiana, I. I luoghi della codificazione*, a cura di L. SERIANNI e P. TRIFONE, Torino 1993, pp. 679-749.
- BECCARIA 1994 = R. BECCARIA, *I periodici genovesi dal 1473 al 1899*, Genova 1994.
- BOZZOLA 2014 = S. BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in *Storia dell'italiano scritto, I. Poesia*, a cura di G. ANTONELLI - M. MOTOLESE - L. TOMASIN, Roma 2014, pp. 353-402.
- BOZZOLA 2016 = S. BOZZOLA, *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze 2016.
- BRIGANTI 1974 = A. BRIGANTI, *Introduzione a ZENA-BRIGANTI 1974*.
- COVERI 1980 = L. COVERI, *La lingua di Remigio Zena tra mimesi e invenzione*, in ZENA-BAGNASCO 1980, pp. 45-60.
- CROCE 1936 = B. CROCE, *Aggiunte alla "Letteratura della nuova Italia"*, XVIII. *Scrittori cattolici*, III. *Remigio Zena*, in « La Critica », XXXIV (1936), pp. 333-343; ora in ID., *Letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, VI, Roma-Bari 1974, pp. 85-96.
- DE BANVILLE 1857 = TH. DE BANVILLE, *Odes funambolesques*, Paris 1857.
- DE VENTURA 1994 = P. DE VENTURA, *Forestierismi e neologismi nella lingua poetica di Remigio Zena*, in « Studi Linguistici Italiani », XX/2 (1994), pp. 256-272.
- FARFA 1933 = FARFA [O. TOMMASINI], *Noi miliardario della fantasia*, Milano 1933.
- LUCINI 1908 = G.P. LUCINI, *Il Verso Libero. Proposta. Ragion poetica e Programma del Verso libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla Storia delle Lettere contemporanee*, Milano 1908; rist. anast. a cura di P.L. FERRO, Novara 2008.
- MANFREDINI 2003 = M. MANFREDINI, « *In giusti versi tradizionali* ». *Note metriche e prosodiche sui sonetti del Libro delle Figurazioni Ideali di Gian Pietro Lucini*, in « Stilistica e metrica italiana », 3 (2003), pp. 219-263.
- MANFREDINI 2008 = M. MANFREDINI, « *N'ha un po' di colpa il Carducci* ». *Sulla dieresi nella poesia italiana di fine Ottocento*, in « Stilistica e metrica italiana », 8 (2008), pp. 217-252.
- MANFREDINI 2009 = M. MANFREDINI, « *Ne sentirai di tutti colori* ». *Sulla lingua poetica di Farfa*, in « Resine », 119-121 (2009), pp. 165-185.
- MANFREDINI 2017 = M. MANFREDINI, « *L'inclinazione oggettiva* ». *Le parole straniere nella poesia di Gozzano*, in *Quaderno gozzaniano*, a cura di F. CONTORBIA, Firenze 2017, pp. 7-32.
- MANTOVANI 1901 = D. MANTOVANI, *Romanzi e racconti*, in « La Stampa », 14 giugno 1901, pp. 1-2.
- MARRONE 1906 = T. MARRONE, *Due libri di poesia*, in « La Nuova Parola », a. V, n. 2 (febbraio 1906); ora in *Scritti di critica letteraria e teatrale*, a cura di S. MUGNO, Palermo 2006, pp. 45-50.

- NENCIONI 1987 = G. NENCIONI, *Sulla lingua poetica di Giosuè Carducci*, in « Rivista di Letteratura italiana », V/II (1987), pp. 289-310.
- OLIVA 1894 = D. OLIVA, *Note letterarie, Le Pellegrine*, in « Corriere della Sera », 24-25 marzo 1894, p. 1.
- PANZINI 1905 = A. PANZINI, *Dizionario moderno. Supplemento ai dizionari italiani*, Milano 1905.
- PANZACCHI 1894 = E. PANZACCHI, *Le vicende della lirica nostra*, in « Nuova Antologia », s. III, vol. LIII (CXXVIII), fasc. XXIV (15 dicembre 1894), pp. 609-624.
- POGGI 1919 = F. POGGI, *Gaspere Invrea*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », XLIX/I (1919), pp. 134-160.
- SANGUINETI 1981 = E. SANGUINETI, *Scribilli*, in « Il Lavoro », 13 gennaio 1981, p. 3; ora con il titolo *Grafomania e dintorni* in ID., *Gazzettini*, Roma 1993, pp. 9-11.
- SANGUINETI 2001 = E. SANGUINETI, *Le linee della ricerca avanguardistica*, in *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. RISSO, Milano 2001, pp. 193-203.
- SANGUINETI 2004 = E. SANGUINETI, *Memorie di un lessicomane*, in « L'Unità », 8 aprile 2004, p. 23.
- SERIANNI 2009 = L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma 2009.
- SOLDANI - MAGRO = A. SOLDANI - F. MAGRO, *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma 2017.
- STAROBINSKI 1984 = J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. BOLOGNA, Torino 1984 (ed. orig. Paris 1983).
- VARALDO 1917 = A. VARALDO, *Remigio Zena*, in « Il Mondo ». Rivista settimanale illustrata per tutti, a. III, n. 38 (23 settembre 1917), pp. 14-16 [rubrica: *Indiscrezioni, commenti, pretesti*]; poi con il titolo *Per la morte di Remigio Zena* in VARALDO 1925, pp. 225-233.
- VARALDO 1925 = A. VARALDO, *Il Fior d'agave*, Milano 1925.
- VARALDO 1930 = A. VARALDO, *Remigio Zena*, in « Nuova Antologia », s. VII, vol. CCLXXI (CCCII), fasc. 1397 (1° giugno 1930), pp. 379-391; ora in ZENA-BRIGANTI 1974, pp. 489-490.
- VERLAINE 1866 = P. VERLAINE, *Poèmes saturniens*, Paris 1866.
- ZENA 1887 = R. ZENA, *In yacht da Genova a Costantinopoli. Giornale di bordo*, Genova 1887; ora rist. con prefazione di F. DE NICOLA, Genova 1999.
- ZENA-BAGNASCO 1980 = R. ZENA, *La bocca del lupo*, adattamento di A. BAGNASCO - L. BRUNI - G. D'AGATA, con materiali critici, bibliografici e iconografici, Genova 1980.
- ZENA-BRIGANTI 1974 = R. ZENA, *Tutte le poesie*, a cura di A. BRIGANTI, Bologna 1974.
- ZENA-VILLA 1971a = R. ZENA, *Romanzi e racconti*, a cura di E. VILLA, Bologna 1971.
- ZENA-VILLA 1971b = R. ZENA, *Verismo polemico e critico*, a cura di E. VILLA, Roma 1971.



## *Dall'abbozzo al macrotesto (tra le carte poetiche di Zena)*

Marco Berisso  
mberisso@unige.it

Il centenario zeniano sollecita, tra gli altri recuperi possibili, anche un ritorno alla sua produzione poetica che ne rilanci la portata innovativa metrica, linguistica e persino dal punto di vista macrostrutturale (pensiamo ad una raccolta come *Olympia*, su cui appunto tornerò più oltre)<sup>1</sup>. La mia intenzione in questa occasione è ripercorrere una minima tappa di questo percorso, quella relativa alle carte manoscritte di Remigio Zena pertinenti la sua produzione poetica. Minima ma forse non inutile, se si tiene conto che l'edizione a tutt'oggi di riferimento per la poesia zeniana, vale a dire quella curata da Alessandra Briganti nel 1974<sup>2</sup>, prendeva in considerazione solo la tradizione a stampa dei singoli testi poi confluiti nelle tre raccolte edite dal nostro, ma tralasciava completamente l'analisi delle carte manoscritte<sup>3</sup>. I materiali disponibili residui non sono purtroppo moltissimi: scarsissime le

---

<sup>1</sup> Sulle potenzialità innovative della poesia di Zena cfr. MANGIONE 1969 e soprattutto l'intervento di Manuela Manfredini raccolto in questo stesso volume.

<sup>2</sup> ZENA-BRIGANTI 1974. La silloge include le tre raccolte pubblicate in vita (*Poesie grigie*, Genova, Tip. del R. I. de' Sordomuti, 1888 [PG]; *Le Pellegrine*, Milano, Treves, 1894 [PE]; *Olympia. Volteggi, Salti mortali, Ariette e Varietà*, Milano, Libreria Editrice Lombarda A. De Mohr, Antongini e C., 1905 [OL]) più un'appendice che include *Zena do 1878 canzon* (la cui attribuità a Zena è tutt'altro che indiscutibile), *Serenata* (edita nel 1889 come opuscolo per le nozze Elisa Brusco - Enrico Zunini: incidentalmente, è l'unica opera di Zena di cui oggi si conserva copia tra i volumi di sua proprietà oggi rinvenibili presso la Società Ligure di Storia Patria, ove sono appunto collocati la sua biblioteca – o almeno quanto ne residua – e i suoi manoscritti) ed altri versi editi sparsamente in rivista o pubblicati postumi. Si tratta di un'edizione meritoria pure se perfettibile: in particolare si rimpiange la scelta (probabilmente da attribuire a ragioni editoriali oltre che ad un, chiamiamolo così, spirito del tempo) di non rispettare assolutamente la *mise en page* dei testi, elemento che invece Zena cura con estrema attenzione e a cui fornisce spesso un valore anche quasi semantico.

<sup>3</sup> Nella sua nota la Briganti segnalava esclusivamente la presenza presso l'Archivio della Società Ligure di Storia Patria di «ventiquattro fogli manoscritti di appunti autografi dello Zena, contenenti frammenti di poesie poi pubblicate e qualche frammento non pubblicato» (ZENA-BRIGANTI 1974, p. 53). La descrizione sembra rinviare al manoscritto attualmente segnato 33, non però la consistenza, dal momento che esso contiene quattordici carte.

tracce delle *Poesie grigie* e, come vedremo tra poco, delle *Pellegrine* abbiamo in buona sostanza solo documentazione relativa alla prima sezione, *L'Idumea*. Più fortunata invece la situazione per quel che riguarda *Olympia*, di cui si conserva un manoscritto praticamente integrale che attesta una fase prossima, anche se non coincidente, con quella della stampa.

Da una tale differenziazione del materiale consegue necessariamente una parallela disparità delle possibili considerazioni: questo è quello che appunto succederà negli appunti che seguiranno e che si propongono quindi complessivamente come un primo scavo nell'officina poetica di Zena.

### 1. I documenti

Sono solo tre i manoscritti che riguardano la poesia di Zena e che sono oggi accessibili presso la Biblioteca della Società Ligure di Storia Patria. Ne do qui velocissima descrizione ricalcando quella fornita da Stefano Gardini.

**ms. 1** = cart., cc. 225 scritte tendenzialmente solo sul recto, mm. 310 x 105<sup>4</sup>.

Contiene, come specificato a c. 1, il testo integrale di *Olympia*. Varie tipologie di carta e vari tipi di penna utilizzati nella stesura.

Il terminus *ante quem* è ovviamente il 1905, anno della pubblicazione della raccolta: alcune carte potrebbero però essere anteriori anche di circa dieci anni (cfr. più oltre).

**ms. 33** = cart., cc. 14, scritte sul recto e sul verso, mm. 270 x 210.

Il manoscritto lega insieme a filo sette bifogli provenienti da un quaderno di computisteria. Pur non essendoci prove che i singoli bifogli fossero originariamente coesi, il fascicolo che ne deriva è stato utilizzato da Zena senza soluzione di continuità in varie sessioni di scrittura, come attestano diversità del *ductus* e della pigmentazione dell'inchiostro.

Il manoscritto è un brogliaccio che contiene, oltre a vari elementi che potremmo definire, un po' grossolanamente, grafici (monogrammi, disegni, ecc.: particolarmente interessante nell'ultima carta, 14v, il disegno

---

<sup>4</sup> Data questa particolarità dei manoscritti zeniani (sulle cui motivazioni mi diffonderò spero a sufficienza tra poco), avviso che nelle citazioni da essi specificherò solo i casi sporadici in cui un testo appare sul verso della carta.

di un tavolo di roulette circondato da varie ipotesi di puntate e relativi calcoli di vincite e perdite<sup>5</sup>), a brani in prosa, a calcoli numerici e a elenchi di varia natura<sup>6</sup>, una serie di abbozzi di più poesie (bianche le cc. 13v-14r). Tra queste si riconoscono alcune liriche di *Poesie grigie*, integre o più spesso frammentarie, con reiterate stesure e rifacimenti e inframmezzate ad altre inedite: *Questione d'arte* (c. 1rv), *In Job* (cc. 1v-5r, c. 6r), *Imbiancando la stecca* (cc. 6r, 7rv), *Chiesa di monache* (8r), *Il canto dei pescatori* (c. 10v), *L'ultimo regalo*, *L'Assomoir*, *L'invito* (c. 13r)<sup>7</sup>.

Difficile stabilire un *terminus ante quem*, vista la disseminazione temporale delle stesure che prima segnalavo: l'unico riferimento cronologico possibile *ante quem* per quanto parziale rimane quindi il 1888 della prima edizione di *Poesie grigie*.

**ms. 55** = cart., cc. 69 complessive, scritte tendenzialmente solo sul recto, mm. 305-105.

La fascetta originaria recita l'intestazione «Poesie costituenti la 1<sup>a</sup> parte del volume “Le Pellegrine”». In effetti il manoscritto include buona parte (venticinque su trentuno) delle poesie che costituiranno *L'Idumea*, prima sezione della raccolta del '94. Come già per il ms. 1, si nota una certa varietà nelle tipologie della carta e delle penne utilizzate.

Il fascicolo è formato sostanzialmente da quattro sottounità.

La prima sottounità, conservata entro un protocollo moderno a righe con segnatura «MS. 55 / PAG. 2» e timbro della Società Ligure di Storia Patria, è costituita da due carte n.n. e contiene le poesie *La Barca* e *Dedica*<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> La passione per la roulette lascia traccia in *Rouge et noir* (PG, 78).

<sup>6</sup> Segnalo come notevoli l'annotazione *Dualismo 18 Mummia 12 Torso 14 Georg 14* che si legge a c. 1v, con il rinvio a quattro poesie di Arrigo Boito (*Dualismo*, *A una mummia*, *Un torso* e *Georg Pfecher*) per ciascuna delle quali Zena annota il numero complessivo delle strofe.; un elenco di titoli di opere, teatrali o narrative, dello stesso Zena a c. 8v; un elenco di toponimi a c. 10r.

<sup>7</sup> Cfr. nell'ordine ZENA-BRIGANTI 1974, pp. 142-144, 125-129, 93, 107, 146-147, 94-95, 87-88, 93-94, 68-69.

<sup>8</sup> Il titolo nel manoscritto è in realtà un altro (cfr. quanto detto più oltre).

La seconda sottounità è formata da quattordici cartelle sciolte n.n. di varia natura:

- a) le cc. [1]-[2] sono un bifoglio intestato « Tribunale Supremo di Guerra e Marina » che contiene due passi in prosa scritti, come denunciato dal *ductus* diversissimo, in due momenti distinti;
- b) le cc. [3]-[14], numerate originariamente a lapis rosso da 1 a 6, contengono parte delle bozze in colonna del saggio di Zena *Giovanni Camerana*<sup>9</sup> con poche correzioni autografe. Originariamente coese, per l'usura si sono ormai divise in due parti. Sul retro di c. [8] si legge: « non fosse che davanti il *dio / ignoto* insegnaile a pregare. Il resto / verrà ». Sul retro di c. [11] si legge: « non fosse che appiedi del *dio ignoto / insegnaile* »<sup>10</sup>. Sul retro di c. [12] un abbozzo dei vv. 7-24 della sezione V di *Damasco*<sup>11</sup>. Sul retro delle cc. [13]-[14], preceduti da un'annotazione autografa, versi estratti dalla poesia *Emancipazione* di Giovanni Camerana.

La terza sottounità, formata da 52 cc., contiene appunto le poesie de *Le Pellegrine*.

La quarta ed ultima sottounità è formata da una carta sciolta n. n. che presenta sul recto vari abbozzi della sezione XIII di *Damasco*<sup>12</sup>. Gli abbozzi proseguono sul verso seguiti da altri abbozzi di una poesia che non mi è riuscito di identificare.

Anche in questo caso l'unica datazione possibile è quella *ante quem* legata alla pubblicazione della raccolta, ovvero, come si diceva, il 1894.

## 2. Come Zena copiava i propri testi poetici

Tra questi materiali mi occuperò per l'occasione solo dei mss. 1 e 55 (intendendo con questo la terza sottounità, quella più cospicua), che formano un insieme coerente come tipologia testimoniale, visto che si tratta sostanzialmente di copie in bella che attestano uno stadio avanzato dei testi

---

<sup>9</sup> Edito originariamente nel volume *In Yacht da Genova a Costantinopoli*, Genova, Tipografia Marittima, 1887, poi raccolto in *ZENA-VILLA* 1971, pp. 79-105.

<sup>10</sup> La lezione *appiedi* soprascritta a *davanti* cassato.

<sup>11</sup> Cfr. *ZENA-BRIGANTI* 1974, p. 265.

<sup>12</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 270.

presi singolarmente e, nel primo caso, anche del macrotesto entro cui sono organizzati. Lascero' invece da parte il ms. 33, che con la sua conformazione di zibaldone di lavoro, gli intrecci di prosa e poesia, il fitto sviluppo di varianti e riscritture meriterebbe, da solo, un discorso intero e non semplice.

Mallarmé  
Al Doge  
Stendi, croce inimitabile,  
Stendi le eterne braccia,  
E all'ombra tua le ceneri  
Dei gloriosi dormano.  
Da questo sole, sigilo,  
Alla tibia selvaggia  
In, non placata, attesa  
Che i nostri morti tornano.  
  
L'oscuri di sangue si vide  
Sotto i tuoi piè l'enforgia,  
Vengono fuor qui di Niobe  
A supplicarti i gemiti;  
O ciel, fuggata l'inide,  
Non hai misericordia,  
Umano i senti: etiope,  
Rendici i primogeniti!  
  
Lungi i fratelli aulamano  
Nella materna Italia,  
Quel bronzo i nomi inidono,  
Danno corone e carmini;  
All'universo imparano  
Da perfida battaglia,  
Alta vendetta trivono,  
Guidano: stanno ai martiri!

Ms. 55, c. 1r

Prima di procedere, però, devo fare una breve premessa per cercare di spiegare, nei limiti di quello che oggi si riesce ad intravedere, come verosimilmente Zena assemblava (e il termine, come si vedrà, non è casuale) le proprie raccolte di poesie. Ad una fase preliminare di verosimile proliferazione di varianti e stesure del singolo testo (qual è appunto quello oggi documentabile dal ms. 33<sup>13</sup>) Zena fa seguire la copia della singola poesia nella sua stesura ritenuta ormai definitiva, o quanto meno prossima alla sua definizione, sul solo recto di quei mezzi fogli protocollo, di altezza variabile tra i 270 e i 310 mm.<sup>14</sup> e larghezza anch'essa oscillante da un minimo di 100 a un massimo di 110 mm.<sup>15</sup> Fogli che con la loro bizzarra apparenza oblunga caratterizzano come una vera e propria marca autoriale i manoscritti in bella copia del nostro.

Parlavo di “copia di singole poesie”, di pezzi che arrivano progressivamente alla stesura definitiva conservando la loro indipendenza compositiva originaria. Che proprio di questo si tratti è dimostrato dal fatto che ogni poesia possiede, qualora l'estensione del testo superi la carta, una numerazione originaria (sempre nell'angolo in alto a destra, quasi sempre col numero parzialmente circondato da un tratto curvo) apposta con la medesima penna che trascrive i versi, numerazione che riprende da capo per ogni singola lirica<sup>16</sup>. Questo fa sì, insomma, che la singola poesia diventi una sorta di tessera di mosaico trasferibile da un punto all'altro della macrostruttura che la ospiterà senza che questo determini la necessità di moltiplicarne le copie.

---

<sup>13</sup> Proliferazione che comunque non è sempre verificabile con pari intensità: per restare al ms. 33, se i versi di *In Job* (o meglio di una parte sola del testo) vengono ripetutamente scritti e cassati e nuovamente riscritti, includendo nel gioco di revisione aggiunte soprascritte e a margine, i frammenti che occupano c. 13r sono sostanzialmente delle stesure già in pulito (di cui, peraltro, sfuggono le ragioni che hanno presieduto alla copia).

<sup>14</sup> Il solo ms. 32, contenente il racconto *L'ultima cartuccia*, arriva ai 330 mm.

<sup>15</sup> Anche qui si registra un caso di oscillazione in eccesso, con i 115 mm della prima unità del ms. 47, contenente la commedia *Il Battesimo*.

<sup>16</sup> In qualche caso alla numerazione si aggiunge una specie di titolo corrente, sempre nell'angolo in alto a destra.

18 L. 19

di Orso Rampicante  
 negli specchi della memoria  
 I

« Conca Magantina !  
 Inventolante beghuolo  
 Dell' epopea latina  
Conca Magantina  
 con nova disciplina  
 sul nascente cenacolo  
Conca Magantina  
 Inventolante beghuolo

« Mancia del lacio altimo »

19 ?

sonni nelle tue ceneri  
 con quelle del Nabab. » -

loti tra il serio e il buffo  
 Improvisava un ridere  
 Quella strofa a stantuffo  
 loti... tra il serio e il buffo.  
 Quasi andandosi il giuffo  
 (O' illusion ti illudese!)  
 loti tra il serio e il buffo  
 Improvisava un ridere:

« Quelli eran sempr lieti  
 Nel sorto ripirin »

Ms. 1, cc. 19r-20r. (a destra in alto la numerazione originale delle carte)

Queste copie-tessera, chiamiamole così, pur essendo come dicevo un punto di arrivo in cui la variabilità compositiva si congela nella forma che Zena giudicava sufficientemente stabile, ammettono però la possibilità di ulteriori varianti, talvolta contemporanee al momento della trascrizione, qualche altra volta successive, come mostra la presenza di inchiostri diversi. Il lavoro variantistico è, di norma, assolutamente sporadico e spesso del tutto assente: ci sono casi però (e mi sembra interessante segnalare questa particolarità, che rivela l'abilità tecnica dello Zena poeta che diventa facilità compositiva al limite dell'improvvisazione) in cui l'autore all'ultimo momento decide di modificare qualcosa di quanto sta copiando in pulito. Se il lavoro variantistico diventa particolarmente fitto (o se con i suoi interventi fa vacillare l'impianto originario del testo, ad esempio cambiando il sistema delle rime) o se si hanno quei ripensamenti in corso d'opera a cui accennavo adesso, Zena rimedia alla situazione cassando la stesura rigettata e semplicemente utilizzando il verso del medesimo foglio.

69 <sup>Quadrinale</sup>  
Primo viaggio di Belli  
mutili: 219

X  
~~X~~

A Londra, niente meno,  
ti parla del piovale,  
e di Anzi pieno  
A Londra, niente meno!  
O felix culpa! almeno  
Nasce un bene dal male:  
A Londra, niente meno,  
ti parla del piovale.

Non si è raperto il ladro,  
Purtavia l'effenziale,  
Mette il mondo a tognada,  
Non è raperto il ladro,  
e neppur nel tuo quadro  
Rimettere il piovale;  
Non si è raperto il ladro,  
e questo è l'effenziale.

(Casciato)

H. Strada e/o

A Londra niente meno,  
del piovale ti tognada,  
e di Anzi pieno,  
A Londra niente meno!  
O felix culpa! almeno  
dal male un

Sarebbe facile ironizzare sulla genovese parsimonia del marchese Invrea, che sfrutta il foglio di carta sin dove possibile: facile e chissà, forse non del tutto errato. Ma l'impressione è che questa procedura sia dovuta proprio all'intenzione di conservare entro i limiti del possibile la trascrizione originaria di ogni singola poesia, vissuta evidentemente come comunque definitiva (una bella copia provvisoria, chiamiamola così, se si perdona l'ossimoro).

Una volta costruito il dossier delle singole microunità (a volte in tempi cronologicamente, lo vedremo, anche molto distanziati) il nostro passa alla costruzione del macrotesto: le tessere vengono posizionate a formare il mosaico e, proprio grazie alla loro indipendenza e addirittura autosufficienza, il libro può definirsi per tentativi successivi spostando liberamente i testi da un punto all'altro della sequenza sinché non trovano la loro collocazione ideale. Collocazione che, una volta raggiunta, viene finalmente fissata in sequenza con l'apposizione di una numerazione progressiva che ne sancisce lo status definitivo dal punto di vista macrotestuale. Definitivo o quasi, in realtà: perché l'operazione di sistemazione può subire ulteriori rettifiche nella serie, con un processo le cui tracce risultano dal sovrapporsi di numerazioni di pagine che vanno a sostituire quelle precedenti, cassate. Nei manoscritti di cui parliamo si arriva in certi casi a tre diverse serie, segno che la struttura del libro importa a Zena non meno (verrebbe anzi da dire ben più) del singolo testo.

Questo procedimento avrà poi sicuramente trovato la conclusione del proprio percorso nella confezione di un manoscritto definitivo destinato alla tipografia: di questa fase, però, non c'è traccia (ovviamente, verrebbe da aggiungere) tra i manoscritti zeniani. Perché va subito aggiunto (lo si dirà più in dettaglio tra poco) che anche nel caso di *Olympia* le carte, che pure sono fornite di frontespizio, pagine che indicano la partizione delle varie sezioni e persino un elenco delle opere «Dello stesso autore»<sup>17</sup>, non coincidono con la stesura definitiva presentando non solo lezioni differenti ma anche una organizzazione delle poesie almeno parzialmente diversa rispetto alla stampa.

---

<sup>17</sup> Corredato dall'indicazione a lapis «Tutto maiuscolo» che parrebbe destinarlo alla pubblicazione. Ma la presenza concomitante di correzioni e cassature ci dimostra che quello è da ritenere un appunto in vista della copia definitiva da portare in tipografia.

### 3. *Da Massaua a L'Idumea*

A maggior ragione sarà da ritenere provvisoria la struttura del ms. 55 rispetto a *L'Idumea*, sezione d'avvio delle *Pellegrine*. A partire addirittura dal titolo stesso della serie, che parrebbe essere, a questa altezza compositiva, *Massaua*<sup>18</sup>. Il manoscritto non presenta alcuna traccia di numerazione continua, il che ne fa presumere, dato lo schema sopra illustrato, la provvisorieta di costruzione: anzi, proprio per questo motivo le carte hanno subito un inavvertito rimescolamento che ne ha, da un certo momento in poi, sconvolto l'ordine. Prima di chiarire questo punto è però opportuno fornire una descrizione del contenuto. Nella tavola che segue la seconda colonna contiene il titolo della poesia come appare nel manoscritto, la terza il numero d'ordine e, dove diverso, il titolo che essa avrà nelle *Pellegrine*<sup>19</sup>:

Come si nota anche ad uno sguardo veloce, e pure tenendo conto delle poesie assenti in questo manoscritto, la successione dei testi è assolutamente lontana da quella definitiva. Naturalmente alcune sequenze identiche o almeno prossime a quelle finali sono rinvenibili: 1-2, 11-12-13, 19-21-20 (in quest'ultimo caso tenendo conto di una minima inversione sulla cui probabile eziologia dirò tra poco), 10-9 (abbinati tematicamente ma in ordine rovesciato rispetto alla stampa). Abbastanza dimostrabile, a mio parere, è comunque almeno l'intenzione di Zena di raggruppare in un'unica serie (sono i nn. 6-9) le ballate che poi nell'edizione definitiva finiranno invece distribuite in punti anche molto lontani (nella sequenza del manoscritto restano fuori dal gruppo solo le ballate 19 e 21). Per contro, a fronte di questi blocchi tutto sommato razionalizzabili, risulta ad esempio scarsamente comprensibile il distacco di 12 e 16, accomunate dal tema dei fanciulli abissini e difatti, in *Idumea*, poste in immediata successione (7-8).

---

<sup>18</sup> La sezione non ha in realtà una vera intitolazione, ma l'indicazione *Massaua* appare sopra il titolo in quattordici delle venticinque poesie che compongono il manoscritto.

<sup>19</sup> Nella tavola faccio seguire da asterisco la numerazione di carte della prima sottounità (la collocazione ad inizio sequenza è puramente convenzionale).

Tav. 1

c. 1*	1 <i>La Barca</i>	(14 <i>Barca</i> )
c. 2*	2 <i>Massaua - Invio</i>	(1 <i>Dedica</i> )
cc. 1-2	3 <i>Massaua - A Dogali</i>	(2 <i>Dogali</i> )
c. 3	4 <i>Massaua - Rondò</i>	(11 <i>Rondò</i> )
cc. 4-6	5 <i>Massaua - (Le portatrici d'acqua)</i>	(12 <i>Portatrici d'acqua</i> )
cc. 7-8	6 <i>Massaua - Ballata dei poveri cani</i>	(13 <i>Ballata dei poveri cani</i> )
cc. 9-10	7 <i>Massaua - Ballata degli affamati scioani</i>	(23 <i>Ballata degli affamati scioani</i> )
cc. 11-12	8 <i>Ballata dei facchini progressisti</i>	(27)
cc. 13-14	9 <i>Massaua - Ballata del pio desiderio</i>	(19 <i>Ballata del pio desiderio</i> )
c. 15	10 <i>Vesperale</i>	(21)
c. 16	11 <i>Paesaggio mattutino</i>	(20)
cc. 17-18	12 <i>Massaua - I Moretti</i>	(7 <i>I Moretti</i> )
cc. 19-20	13 <i>Il Kamsin</i>	(18)
cc. 21-22	14 <i>Gorghis Uarka (canto funebre abissino)</i>	(15)
cc. 23-26	15 <i>Sulla banchina del porto</i>	(25)
cc. 27-28	16 <i>I Moretti Tritoni</i>	(8)
cc. 29-31	17 <i>Massaua - Nella chiesa cattolica di Ras-Madur</i>	(30 <i>Pasqua nella chiesa cattolica di Ras-Madur</i> )
cc. 32-34	18 <i>Massaua - Marcia Notturna verso l'Abissinia</i>	(6 <i>Marcia notturna verso l'Abissinia</i> )
cc. 35, 52 <sup>20</sup>	19 <i>Massaua - Ballata della sabbia rossa</i>	(3 <i>Ballata della sabbia rossa (Dopo Dogali)</i> )
cc. 36-41	20 <i>Massaua (Il "ferro di cavallo")</i>	(16 <i>Il "ferro di cavallo"</i> )
cc. 42-43	21 <i>Ballata in aspettativa del Municipio futuro</i>	(29)
cc. 44-45	22 <i>La bella Dimitria</i>	(17)
cc. 46-47	23 <i>Fresco Sogno</i>	(22)
cc. 48-49	24 <i>Massaua - Alba Nox</i>	(10)
cc. 50-51	25 <i>Massaua - Nigra Nox</i>	(9)

---

<sup>20</sup> A c. 35 il testo si ferma al v. 18 per poi procedere e concludersi a c. 52 (su questo cfr. più oltre).

Ma c'è un altro elemento paratestuale che dimostra abbastanza chiaramente, almeno a mio avviso, lo statuto provvisorio (e quindi, in qualche misura, ancora abbondantemente casuale) dell'insieme, vale a dire il fatto che le singole poesie siano nella loro stragrande maggioranza datate<sup>21</sup> e tutte firmate, peculiarità, quest'ultima, incompatibile con la *mise en page* di un volume. Questo elemento non trova infatti riscontro nell'altro manoscritto di cui qui tratterò e rende quindi ancora più evidente l'indipendenza e l'autosufficienza dei singoli testi.

L'insieme delle poesie è dunque ancora lontano dalla sua stabilizzazione in serie. Questo è all'origine anche di alcuni incidenti che potremmo definire in senso lato di fascicolazione (visto che in realtà non si dà nessun fascicolo vero e proprio) e che paiono essere sfuggiti al momento della confezione del testimone. A partire dalla poesia n. 18 si verificano infatti questi fenomeni:

- a) una inversione che interessa le cc. 32-34 su cui è trascritta la la n. 18 (l'ordine corretto è 32-34-33);
- b) la dislocazione della seconda carta in cui viene trascritta la poesia n. 19 dalla sede originaria addirittura alla conclusione del manoscritto, circa venti carte dopo (è la attuale c. 52);
- c) il rovesciamento sistematico delle carte in cui sono copiate le singole poesie sino alla conclusione della sequenza, ovvero i nn. 20 (ordine corretto: cc. 41-40-39-38-37-36), 21 (ordine corretto: 43-42), 22 (ordine corretto: 45-44), 23 (ordine corretto: 47-46), 24 (ordine corretto: 49-48) e 25 (ordine corretto: 51-50).

Nessuno di questi elementi è ovviamente imputabile sicuramente ad un'azione dell'autore e potrebbe anzi essere conseguenza di un casuale riordinamento delle carte collocabile cronologicamente in uno qualsiasi dei momenti in cui si è articolata la storia del lascito manoscritto di Zena sino al suo destino odierno. Trovo però sospetto che i fenomeni che prima ho segnalato al punto c) si ripetano identici per ben sei poesie di seguito e che, soprattutto, essi non consistano in una semplice inversione delle carte dalla 36 alla 51 (quale si verificherebbe, ad esempio, se qualcuno avesse letto la

---

<sup>21</sup> Non hanno una datazione le nn. 6, 7, 9, 12, 14, 15, 16, 18 e 22. La n. 20 ha una datazione che però viene successivamente cassata mentre alle nn. 17 e 19 la data viene aggiunta in un secondo momento con altra penna. Da notare che nell'edizione a stampa i singoli testi non presentano datazione ad eccezione di 2.

serie dei testi in successione, da 20 a 25) ma che tale inversione si ripeta ogni volta per ogni poesia, come se appunto fossero state lette (o copiate?) una per volta.

Il ms. 55, insomma, ci mostra una probabile fase intermedia, per quanto ancora molto abbozzata, tra la stesura in pulito dei singoli testi e la loro collocazione nel macrotesto. Detto questo, va aggiunto che la situazione delle lezioni si presenta però già abbastanza stabilizzata. Il blocco maggiore di varianti riguarda, in ordine di frequenza, la punteggiatura, l'uso degli accenti (soprattutto nei toponimi o antroponimi esotici), l'espunzione sistematica della dieresi (presenti quasi regolarmente nel manoscritto ed eliminate invece nell'edizione<sup>22</sup>), minimi ritocchi formali e qualche variante relativa agli elementi paratestuali<sup>23</sup>. Più rare invece le varianti sostanziali, che elenco tutte qui di seguito (da adesso in poi a sinistra riporterò sempre le lezioni manoscritte):

Tav. 2

- 1 14 *Un vinto nella requie* ] *Un morto ai quattro palmi*  
16 *Versa la luna i raggi delle eseque* ] *Piovono i raggi come fiori e salmi*
- 2 14 *Di Massaua le rose spirituali*<sup>24</sup> ] *Le nate nere rose spirituali*
- 7 22 *negra* ] *sozza*
- 9 8 *Io non so* ] *Che so io?*
- 12 15 *Si ha un bel gridare ghis,* ] *Che ghis o che non ghis?*  
26 *generale* ] *Presidente*  
29 *Dicendogli: selàm* ] *Gridando in tre: selam,*  
30 *Con sussiego ufficiale,* ] *(Forte perché non sente)*  
32 *generale* ] *Presidente*

---

<sup>22</sup> Così 3 4 *gloriosi* ] *gloriosi*, 35 *espiata* ] *espiata*, 17 46 *cristianesimo* ] *cristianesimo*, 20 41 *oriente* ] *oriente* ecc.

<sup>23</sup> A 7 ad es. manca l'esergo, mentre la terza parte di 20 ha un epigrafe da Michelet (« Oh femme que j'aurais aimée ») che verrà eliminata nell'edizione a stampa.

<sup>24</sup> *Di Massaua* è corretto su una lezione precedente illeggibile.

- 14 13 *Questa ] La sua*
- 19 4 *Tutta questa Colonia: ] Questa africana Ausonia.*  
 5 *Una mia familiare ] Il fatto è singolare,*  
 6 *Scoprì ieri commossa ] Ma è verità ortodossa*  
 10 *viaggiare ] sbarcare*  
 17 *Se il re di Babilonia ] Se il Conte di Polonia*  
 20 *me, senza acrimonia ] me nella colonia*  
 21 *Potrei ] Dovrei*
- 21 2 *Pel nostro assestamento ] Quasi un avvilitamento*  
 9 *E al governo ufficiale ] Abbiamo anche un giornale,*  
 10 *Manca il primo elemento, ] E al nostro assestamento*  
 11 *Il punto cardinale? ] Manca un punto essenziale?*  
 19 *L'idea municipale ] Il progetto ufficiale*  
 20 *D'un bravo parlamento ] Di darci un parlamento*  
 22 *Basta che presto o tardi ] Coi debiti riguardi,*  
 23 *Esca il comandamento ] Basta l'affiatamento*  
 24 *Dal ] Col*  
 25 *Forte è un presentimento ] GIONA, sta bene attento*  
 26 *Tre avvocati gagliardi ] Fra cent'anni al più tardi*  
 27 *Faranno ] Convochi*
- 23 16 *centro ] biancor*  
 17 *è ritta: ] posa,*  
 19 *centro ] biancor*  
 20 *Quella fragola infitta! ] Quel bottoncin di rosa!*

25 Le strofe IV e V sono invertite

Se si escludono i casi di 19 e soprattutto di 21, in cui l'insieme delle correzioni assume un carattere decisamente rilevante<sup>25</sup>, come si è visto gli

---

<sup>25</sup> Che comporta tra l'altro, nell'edizione a stampa di 21, l'inserimento della dedica a Giona Zappavigna e la concomitante eliminazione dell'esergo (« Adveniat regnum tuum ») presente nel manoscritto.

interventi sono radi, a testimoniare una fondamentale stabilità, come dicevo, del testo. Rarissime, poi, le correzioni sul testo tramite cassature e conseguenti aggiunte (di solito sopra il rigo) oppure tramite ritocchi della precedente lezione, a dimostrazione di quel procedimento che indicavo prima e che prevede, qualora le correzioni si facciano più fitte, la cassatura della *tranche* della copia (sia essa totale o parziale) già effettuata e la sua ritrascrizione dall'inizio. Un caso di correzione sul testo che utilizza la doppia modalità di intervento di cui dicevo e che può meritare una menzione perché va nella direzione di incrementare quel tasso di esotismi toponimici o antropimici così caratteristico di questa sezione, è quello rintracciabile a 14 9. Sotto revisione finisce il particolare il nome del re etiope Giovanni IV. Zena parte proprio dalla forma italiana *Giovanni*, che viene cassata e rimpiazzata sopra il rigo da *Joannes*; in un secondo tempo (ma l'identica penna denuncia una consecutività cronologica stretta della sequenza delle revisioni) quest'ultima viene ritoccata ancora per arrivare a *Johannes* che sarà quella che apparirà (col solo passaggio da *J* iniziale a *I*) sulla stampa. Due esempi di precedenti stesure cassate e revisionate sono quelle che riguardano 9 (presente integralmente alle cc. 14v-13v) e 13 (di cui a c. 20v si leggono i soli vv. 23-36). In entrambi i casi la versione abbandonata presenta varianti che vengono spesso superate dalla stesura in pulito in direzione di quella che sarà la lezione finale<sup>26</sup>. C'è infine un caso in cui il testo del manoscritto presenta un numero di versi in più che cadranno nella versione definitiva. Nella n. 15 si leggono infatti dopo il v. 40 queste tre quartine:

Delle eroiche giornate.  
 Fortunio, Ernani, Hassàn...  
 (Hassàn! vi rammentate?  
*Nu comme un plat d'argent,*  
  
*Nu comme un mur...*<sup>27</sup>) ovvero  
 Sembra – se più vi garba –  
 Nell'occhio e nella barba,  
 Nell'occhio di sparviero,

---

<sup>26</sup> Eccone l'elenco (mi limito ovviamente alle sole varianti sostanziali):

9 4 *mandassi* ] *spedissi* – 7 *Mi farebbe* ] *Sarei fatto* – 14 *Fuga* ] *Scoppio* – 18 *Senza dubbio*  
 è ] *È un onore e* – 19 *cotesta* ] *siffatta* – 21 *Io piuttosto,* ] *Preferisco, io* – 24 *Amo* ] *Assai* – 28 *Per*  
*riuscir* ] *Mi faran*

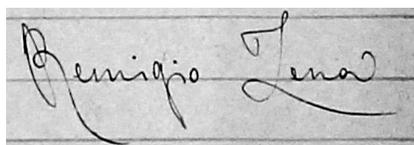
<sup>27</sup> Il riferimento è a *Namouna* di Alfred de Musset (c. I, III, 1: «Nu comme un plat d'argent, nu comme un mur d'église»).

Nella barba imperiale,  
Un futuro ministro  
Certo assai radicale,  
Ma per niente sinistro

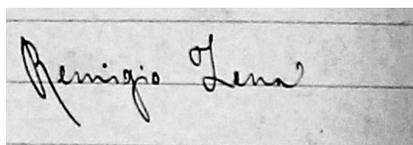
#### 4. *Quando sono state copiate le poesie di Massaua?*

La presenza di una datazione per buona parte delle poesie del ms. 55 permette di sovrapporre il dato cronologico ad un elemento di tipo grafico che individua nuclei di testi la cui copia può essere ricondotta ad un medesimo segmento temporale nella loro stabilizzazione testuale (col passaggio, insomma, dall'abbozzo alla copia in pulito raccolta nel manoscritto).

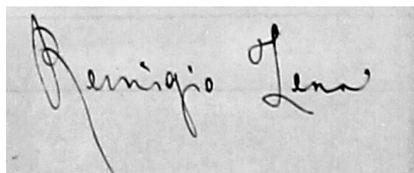
Mi riferisco alla forma della Z iniziale nella firma che Zena appone in conclusione ad ogni poesia, forma che (fatte salve le eventuali libertà e varianti di esecuzione) è sostanzialmente riconducibile a quattro *patterns* (elenco sotto le singole illustrazioni le poesie che riportano la variante):



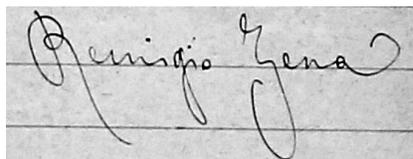
1) 1 2 6(?) 7(?) 10 11 12 13 14 16 23



2) 4 5 17 19 20 24 25



3) 3 9(?) 18(?)



4) 8 15 21 22

Un certo margine di dubbio, ovviamente, rimane: oltre ai casi singoli (segnalati con il punto interrogativo), non escludo del tutto infatti che il *pattern* 3 sia da identificare sostanzialmente come una variante di realizzazione dell'1. Detto questo, però, mi pare abbastanza interessante sovrapporre, come dicevo, *patterns* e cronologia, come nella tavola che segue<sup>28</sup>:

---

<sup>28</sup> Nella tavola indico, nell'ordine: il numero del testo, la datazione, il tipo di penna utilizzata (con « pb » segnalo l'utilizzo di una penna bluettes, con « pn » di una penna nera) e il

Tav. 3

1	30 agosto 1890	pb	1
2	gennaio 1891	pb	1
3	21 dicembre 1887	pn	3
4	27 marzo 1891	pn	2
5	17 agosto 1887	pn	2
6	s. d.	pb	1(?)
7	s. d.	pb	1(?)
8	4 marzo 1891	pb	4
9	s. d.	pb	3(?)
9bis	s. d.	pn	3(?)
10	11 ottobre 1890	pb	1
11	2 giugno 1891	pb	1
12	s. d.	pb	1
13	9 maggio 1891	pb	1
14	s. d.	pb	1
15	s. d.	pb	4
16	s. d.	pb	1
17	29 marzo 1891 <sup>29</sup>	pn	2
18	s. d.	pb	3(?)
19	23 dicembre 1887	pn	2
20	<21 febbraio 1891>	pn	2
21	1891	pb	4
22	s. d.	pb	4
23	31 luglio 1887	pb	1
24	16 novembre 1891	pn	2
25	21 agosto 1890	pn	2

Il riscontro incrociato permette di individuare dei blocchi cronologicamente significativi. Il *pattern* 1, ad esempio, raggruppa testi composti tra il 1890 (1, 10) e il 1891 (2, 11, 13) con una sola poesia datata al 1887 (23). I testi collocabili al 1887, a parte questa eccezione appena ricordata, sono

---

*pattern* di firma. L'indicazione della penna è da intendersi in senso molto generale: nulla impedisce, ad esempio, che più che di una sola si debba semmai parlare di più penne bluette, con conseguenze non secondarie sull'identificazione dei blocchi. Potrebbe in questo senso aiutare una analisi dei tipi di carta utilizzati da Zena, indagine che, però, in questa sede e per il limitato obiettivo che mi sono dato, ovvero distinguere i gruppi in cui di massima si è articolata la trascrizione delle poesie raccolte nel manoscritto, mi è apparsa eccessiva.

<sup>29</sup> La datazione è aggiunta con una penna bluette, e lo stesso vale per la n. 19.

tutti invece riconducibili al *pattern* 2 (5, 19), che include anche poesie nuovamente del 1890 (25) e soprattutto 1891 (4, 17, 20, 24). Il *pattern* 3 (sempre che sia identificabile come autonomo) include un solo testo datato al 1887 (3) mentre il 4 contraddistingue soltanto poesie del 1891 (8, 21). Infine i *patterns* 1 e 4 ricorrono solo in coincidenza dell'utilizzo con la penna bluette, il 2 solo con la penna nera, il 3 con entrambe. Dal momento che la datazione apposta a 17 e 19 viene aggiunta al testo in un secondo tempo, possiamo dedurre che il ricorso alla penna bluette serva da delimitazione tra una fase più antica (coincidente sostanzialmente con il *pattern* 2) ed una recenziore (il che spiegherebbe in 2 la presenza di un ventaglio cronologico ben più ampio rispetto a 1).

Molto più oltre di così non si può e, forse, non val neppure la pena di andare. Quel che mi pare interessante è che la natura del manoscritto di collettore di copie-tessera si affianca ad una procedura di raccolta di materiali trascritti in momenti lontani nel tempo.

##### 5. *Il macrotesto di Olympia*

Questo elemento appare potenziato nell'altro caso su cui vorrei dire qualcosa prima di chiudere, ovvero il ms. 1 che contiene *Olympia*. Rispetto a quello di *Massaua*, il manoscritto in questione rappresenta uno stadio evolutivo della raccolta, come dicevo, molto prossimo anche se non coincidente con quello definitivo. Le differenze rispetto all'edizione in volume riguardano a livello macrostrutturale i seguenti cinque elementi:

- a) Ordine inverso delle poesie *Ballata sui trampoli per l'Almanacco di Gotha*<sup>30</sup> e *Giuochi di prestigio*.
- b) Ordine inverso delle poesie *Il Panglottologo* e *Il pasto dei rettili*.
- c) Presenza di un testo (*Lo sposo*) all'interno della sequenza *Entrata di maschere* assente nella redazione definitiva<sup>31</sup>.
- d) Sempre in questa stessa sequenza, ordine inverso delle poesie *L'adolescente genio* e *Un principe della critica*.

---

<sup>30</sup> Il titolo della poesia nel manoscritto è in realtà un po' differente. Ma delle discrepanze nei titoli (che si verificano anche per altri testi) parlerò tra un attimo.

<sup>31</sup> Per questa poesia cfr. più oltre l'appendice.

e) Completamente diversa la struttura della sequenza *Nuova serie di salti mortali*: oltre a contare una poesia in meno (la XX), la serie sul manoscritto ha questo ordine rispetto al volume: I, II, IV, V, III, VI, VII, XVII, VIII, XII, XIII, XIV, XV, IX, X, XI, XVI, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXIII.

La presenza di variazioni nella struttura sono, per Zena sempre e per la sua raccolta ultima in particolare, un dato tutt'altro che accessorio. *Olympia*, ricordiamolo, si propone infatti come programma (proprio *Programma* viene chiamato infatti l'indice della raccolta nella stampa) di esibizioni di un metaforico circo (l'*Olympia*, appunto) in cui vengono trasportate e travestite le vicissitudini della società intellettuale, letteraria e non solo, a cavallo tra XIX e XX secolo. Proprio l'avvio della prima poesia, *Il Clown*, tematizza questo elemento riferendosi all'illustrazione della copertina del volume (che, faccio notare, all'epoca era ancora ben lontana dall'essere realizzata<sup>32</sup>):

Attenzione! il frontispizio  
Vi dà un circo in miniatura,  
Dove i salti a precipizio  
Non han numero e misura<sup>33</sup>.

Lavorando in questa direzione Zena recupera in una raccolta organica materiali la cui composizione risale anche ad anni molto precedenti il 1905<sup>34</sup>, mettendo a frutto quella produzione di occasione, più o meno polemica, che caratterizza in maniera decisa la sua scrittura in versi. La struttura macrotestuale, insomma, non è qui un dato secondario ma, in un certo senso

---

<sup>32</sup> Le due ballate che compongono il testo appaiono infatti, come segnala la Briganti, su « Il Capitano Cortese », a. I, n. 44 (8 marzo 1896), quasi dieci anni prima, insomma, dell'edizione in volume.

<sup>33</sup> *OL*, p. 279, vv. 1-4.

<sup>34</sup> Il riferimento cronologicamente più alto riguarda (come si deduce dalle segnalazioni della Briganti) l'apparizione sulla « Farfalla » nel 1878 (quasi trent'anni prima di *Olympia*, quindi) dell'*Inno Semi-barbaro*, confluito peraltro già in *Poesie Grigie*. Il più antico testo che non è invece mai apparso in volume prima di *Olympia* è una prima redazione di *Miss Bob*, poesia inaugurale dell'*Entrata di maschere*, uscita sulla « Strenna del Frou-Frou » nel 1884. Si tenga conto, infine, che nella raccolta del 1905 si trovano anche (variamente rimaneggiati) alcuni versi editi nel già citato *In Yacht da Genova a Costantinopoli*.

ed esagerando forse un po', la ragione primaria del volume che, preso nei suoi singoli episodi, non va oltre la contingenza. Da qui la creazione di sezioni, anche cospicue<sup>35</sup>, in cui Zena recupera testi già editi e li combina con altri composti per questa occasione.



Frontespizio di *Olympia*

---

<sup>35</sup> Ventitre poesie formano la *Nuova pioggia di salti mortali*, sedici la *Prima pioggia di salti mortali*, quindici formano la già citata serie *Entrata di maschere*, otto la prima delle due omonime *Alta scuola* ecc.

Un elemento interessante in questo senso riguarda l'intitolazione delle singole poesie. Se da un lato si registra infatti una relativa provvisorietà dei titoli (o dei sottotitoli) di esse, che in non pochissimi casi mutano in occasione della stampa<sup>36</sup>, dall'altro, ed è un fatto di rilievo anche maggiore, si nota come l'inserimento di titoli generali, numeri di sezioni e titoli di sezioni (o talvolta correzioni di precedenti titoli e/o numeri) sia avvenuto solo in un secondo tempo e quindi nella prospettiva dell'allestimento della raccolta. Questa peculiarità la si incontra praticamente sin dalle prime carte del manoscritto e permette di dedurne alcune conseguenze interessanti. La prima serie *Alta scuola*, ad esempio, che si snoda alle cc 11-18, è formata da due blocchi originariamente separati, il primo formato dagli attuali sonetti I-II, a cui viene aggiunto con una penna blu il titolo generale e quello specifico (*Il Banchetto*), il secondo dagli attuali sonetti III-VIII, in origine indicati come I-VI e la cui numerazione viene cassata e soppiantata da una nuova numerazione e da titoli, il tutto ricorrendo alla medesima penna blu di cui si è appena detto. La stessa procedura si ripete regolarmente in tutto il manoscritto e permette di individuare due nuclei originari di poesie, evidentemente più antichi, raccolti per l'occasione da Zena: il primo è formato da 36 poesie (singole o inserite in sequenza)<sup>37</sup> copiate con un inchiostro az-

---

<sup>36</sup> Questo l'elenco (dopo > la lezione della stampa): *Cuore! Romanza per baritono* > *Cuore! Romanza per basso*; *Ideale* > *L'Ideale*; *Ballata sui trampoli eseguita dall'Almanacco di Gotha* > *Ballata sui trampoli per l'Almanacco di Gotha*; *Sulla Pertica* > *Steeple-chase con volteggi*; *Il Sogno. Grand'Aria per mezzo-soprano* > *Il Sogno. Aria per mezzo-soprano*; *Ballata veneziana eseguita al chiaro di luna da Pantalone* > *Ballata veneziana al chiaro di luna*; *La scuola dei rettili* > *Il pasto dei rettili*; *I quattro moschettieri* > *La gran quadriglia del cinque*; *L'Uomo Magico* > *L'Atleta della pace*; *Ballate sulla sbarra fissa eseguita da varie cariatidi* > *Ballate delle cariatidi sulla sbarra fissa*; *Non lo svegliate! Romanza per basso* > *Non lo svegliate! Romanza per baritono*; *Mosconi partenopei* > *Mosconi partenopei del giorno*; *I Maestri Campanologhi* > *I Campanologhi*. Da adesso le poesie saranno citate, salvo specifiche ed esplicite eccezioni, con il titolo che si ritrova nel manoscritto.

<sup>37</sup> Oltre alla già citata prima serie di *Alta scuola* e alla seconda (di quest'ultima però solo i primi quattro dei sei sonetti che compongono il gruppo), si tratta di *L'Orso Rampicante sugli specchi della memoria*, de *La Maschera di Ferro*, delle poesie I, III e IV che formano la prima serie *Di Trapezio in Trapezio*, di *Giuochi di prestigio*, de *Il Sogno. Grand'Aria per Mezzo-Soprano*, di *Ballata Veneziana eseguita al chiaro di luna di Pantalone*, di *La Scuola dei Rettili*, de *I Quattro Moschettieri*, di *Non lo svegliate! Romanza per Basso*, di *Tra le Rose. Piccolo Capriccio mimico*, delle poesie I, IV, VI, III, X-XIV, XVI della *Entrata di Maschere* (i riferimenti sono ovviamente alla numerazione del manoscritto), delle poesie I e VI della *Nuova pioggia di salti mortali* e, infine, di *Stretta finale*.

zurrino, il secondo, che ne comprende 20<sup>38</sup>, è copiato con un inchiostro più grigiastro. Come si vede dai riferimenti in nota, i due gruppi possono anche incrociarsi nella medesima serie, dimostrando tangibilmente quel processo di costruzione del macrotesto previa collocazione delle singole poesie-tessera di cui parlavo qualche pagina addietro. Là dove le due tipologie che ho indicato vengano utilizzate (l'una o l'altra o entrambe) entro una serie, si possono dare casi in cui quest'ultima viene completata da poesie che utilizzano la medesima penna blu usata per la numerazione e i titoli<sup>39</sup>, qualche volta anche su carte singole che rimpiazzano un testo originario corretto e quindi cassato secondo il procedimento di rovesciamento della carta di cui ho detto prima<sup>40</sup>. Che comunque il ricorso alla penna blu segnali una fase ormai avanzata di costruzione del testo è comprovato anche dal fatto che gli occhielli che indicano l'inizio della parte prima (c. 10), i « Cinque minuti di riposo » dell'intermezzo (c. 105) e l'avvio della seconda parte (c. 119) utilizzano appunto quell'inchiostro.

L'ultima addizione effettuata sulla raccolta è eseguita con un inchiostro seppia. Con questa penna Zena, infatti, scrive la poesia di avvio della *Prima pioggia di salti mortali* e aggiunge i numeri di sezione a tutte le altre poesie della serie, che sono scritte parte con l'inchiostro azzurro (II, VII-VIII, XIII-XVI), parte con l'inchiostro blu (le rimanenti). Più oltre la stessa pen-

---

<sup>38</sup> Si tratta della poesia II della prima serie *Di Trapezio in Trapezio*, dell'intera serie (tre sonetti) *Gli Equilibristi sul filo di ferro*, della *Ballata sui trampoli eseguita dall'Almanacco di Gotba*, de *La Danza del Ventre*, del *Notturmo per Organetto di Barberia*, di *Assalto di scberma*, de *L'Uomo Volante*, di *Inno Semi-barbaro*, di *Sulla pertica*, de *L'Uomo Magico*, delle *Ballate sulla sbarra fissa eseguite da varie Cariatidi*, di *Mosconi partenopei*, di *Corale francescano* e delle poesie II, IX, VII, V e XV della *Entrata di Maschere* (anche in questo caso mi riferisco alla numerazione del manoscritto).

<sup>39</sup> Così per gli ultimi due sonetti, V e VI, della seconda serie di *Alta scuola*, per *Un Principe della critica*, inserita nella serie della *Entrata di maschere* (sarà sulla stampa la n. XIV), le poesie [II]-V e il rimanente della serie a partire dalla IX e sino alla fine della *Nuova pioggia di salti mortali*.

<sup>40</sup> È il caso della parte finale di *L'Orso Rampicante sugli specchi della memoria* II a c. 26 (sul verso in prima stesura i vv. 68-88 cassati e scritti con la penna azzurra), di quella di *Sulla pertica* a c. 129 (il passo sostituisce l'ultima strofa, scritta in fondo a c. 128 con la penna grigia e cassata con la penna blu; da notare che a 129v si ha una stesura diversa ed evidentemente primitiva, sempre a penna blu, degli stessi versi presenti sul recto) e della conclusione di *Entrata di maschere* XVI a c. 201 (sul verso si trova una diversa redazione dei vv. 55-56 più una strofa che verrà poi eliminata sulla stampa, tutto scritto con la penna azzurra).

na aggiunge numeri di serie e titoli di sezione alle quattro poesie che formano la seconda serie di *Di Trapezio in Trapezio*: qui però la successione tra le varie fasi di scrittura non è pienamente verificabile. I testi infatti sono scritti tutti con l'inchiostro grigio e il titolo generale viene aggiunto con l'inchiostro blu: nulla impedisce, a rigore, che la sequenza sia stata quindi stesura (penna grigia) – inserimento di numeri e titoli di sezione (penna seppia) – titolo generale (penna blu). Un altro dato invece che sostiene la seriorità degli interventi con l'inchiostro seppia è la particolarità che si verifica, nuovamente a livello dell'intitolazione, a c. 199. Il titolo *La pillola di Ercole*, infatti, scritto con l'inchiostro seppia sostituisce, dopo averlo cassato, il titolo precedente, *Ercole*, scritto, come il numero di serie, in inchiostro blu e in origine aggiunto al testo scritto in inchiostro azzurro (quindi la sequenza è testo [inchiostro azzurro] – inserimento del titolo e del numero di serie [inchiostro blu] – titolo cassato e sostituito con uno nuovo [inchiostro seppia]). È ancora la penna seppia ad intervenire sulla serie della *Nuova pioggia di salti mortali* modificando o aggiungendo i numeri di sequenza alle cc. 208, 210, 215 e 216 e poi sistematicamente da c. 218 a c. 223, tutti testi scritti, insieme agli ordinali che li distinguono, in inchiostro blu.

Conclusa questa serie di addizioni e interventi<sup>41</sup>, Zena passa a numerare le pagine del manoscritto utilizzando un lapis blu: parallelamente, qualora le incontra, cassa con fregghi del medesimo lapis le prime stesure più o meno complete rimaste sul verso delle carte. Questa procedura di paginazione viene ripetuta in alcune carte due o addirittura tre volte: ad esempio alle cc. 47-52, dove si leggono le poesie che formano il trittico *Gli Equilibristi sul filo di ferro*, rinumerate una terza volta dopo che Zena cambia l'ordine delle tre ante; alle cc. 130-131, a seguito del riposizionamento della poesia *Il Sogno*; in più luoghi del blocco delle cc. 184-198 a causa degli spostamenti e riposizionamenti all'interno della sequenza delle poesie che formano la serie *Entrata di maschere*.

Tre situazioni un po' particolari sono quella della poesia IX della *Prima pioggia di salti mortali*, dove troviamo il numero di pagina «68 (bis)» conseguente ad uno spostamento del testo (dalla *Nuova pioggia di salti mortali*, presumibilmente, visto che il numero cassato è «205»); quella della prima poesia de *I Campanologhi*, in cui troviamo i numeri «152 (bis)» e «152 (bis) (bis)»;

---

<sup>41</sup> Preciso che qui ho dato conto solo di quelli macroscopici (nel manoscritto intervengono infatti, oltre alle quattro che ho segnalato, almeno altre due penne).

quella della terza della medesima serie, le cui ultime due quartine sono in una carta numerata « 159 (bis) ». In tutti questi casi le integrazioni testuali sono evidentemente avvenute in una fase di stabilizzazione della macrostruttura ormai quasi definitiva e tale da sconsigliare una nuova rinumerazione delle carte.

Una volta raggiunta la paginazione ritenuta ormai definitiva, Zena ha però accolto nella compagine testuale del manoscritto di *Olympia* ancora qualche altra poesia:

- a) la quarta poesia dei *Campanologhi* (cc. 165-167) evidentemente accantonata in un primo momento e poi reinserita (il che comporta un ritocco anche del numero di seriazione, da *III* a *IV*, appunto);
- b) la poesia VIII della *Nuova pioggia di salti mortali* a c. 209;
- c) le quattro poesie della stessa sequenza e non numerate alle cc. 211-214.

Tutte queste aggiunte si caratterizzano per il fatto di non presentare traccia della numerazione di pagine a lapis blu (anzi, a parte il caso di b per cui Zena aggiunto a lapis «201 bis», non vi è proprio nessun tipo di paginazione), il che appunto dimostra che la raccolta testimoniata dal ms. 1 era frutto di un insieme definitosi progressivamente nel tempo e, come si deduce dalle assenze e presenze testuali discordanti rispetto alla stampa di cui dicevo prima, di fatto non ancora concluso. A provarlo, aldilà delle considerazioni di struttura che ho fatto sin qui, è comunque anche la collazione dei testi con quelli definitivi. Non solo non sono infatti rare le varianti anche di un certo peso, ma colpisce ancor di più la presenza di strofe (una o anche più) destinate a sparire in seguito ma qui ancora saldamente parte del sistema testuale originario.

Un'ultima considerazione prima di chiudere. Come ho detto più volte, il sistema adottato da Zena nella confezione materiale delle sue raccolte gli permetteva di ripensare la macrostruttura e di intervenire semplicemente spostando i testi-tessera da un punto all'altro del mosaico complessivo. Una traccia evidente di questo la possiamo dedurre ancora una volta dal ms. 1 e proprio grazie al sistema di paginazione a lapis blu. Mi riferisco in particolare alle due serie della *Prima* e *Nuova pioggia di salti mortali*, due gruppi, come si sarà capito, dalla configurazione particolarmente sofferta. Puntando l'attenzione sulla prima paginazione a lapis blu, poi corretta e sostituita, risulta che le poesie in questione erano in origine sicuramente in numero inferiore e raggruppate in un'unica sequenza da collocare all'altezza della prima parte. Questo infatti lo schema (seguo appunto l'ordine della pagina-

zione originaria, seguita da quella apposta in un secondo momento: siglo le due serie rispettivamente PP e NP):

Tav. 4

c. <50>	c. 207	NP VI
c. <51>	c. 74	PP XIII
c. <52>	c. 75	PP XIV
c. <53>	c. 76	PP XV
c. <54>	c. 68	PP VII
c. <56>	c. 77	PP XVI
c. <57>	c. 202	NP I
c. <58>	c. 63	PP II
c. <59>	c. 69	PP VIII

Difficile capire quale progetto ci fosse all'origine di questo primo nucleo di poesie: va aggiunto che entrambe le serie non hanno un nesso forte di consecutività, nemmeno nel senso molto blando che attraversa, tanto per fare un esempio molto diverso, le due serie di sonetti *Alta scuola*. Se comunque il piano originario risulta un po' opaco, ben più limpida mi pare invece la motivazione della suddivisione in due serie. Si trattava infatti di operare una simmetria tra « primo » e « secondo tempo » della raccolta che integrasse l'altra corrispondenza, già presente, grazie all'appena citata *Alta scuola* e a *Di Trapezio in Trapezio*. Impossibile dedurre, a questo punto, se questa scelta abbia comportato come conseguenza non solo il reperimento di materiale analogo da inserire ma anche la scrittura di un numero sufficiente di testi destinati ad integrare lo scarno nucleo iniziale. Ma che quest'ultima eventualità sia più che probabile mi pare dimostrarlo (e chiudo) il numero di testi, soprattutto nella *Nuova pioggia*, in cui Zena ricorre direttamente a quella penna con inchiostro blu che abbiamo visto caratterizzare proprio una fase avanzata della costruzione di *Olympia*.



Chigi, Colonna, Altieri, Troppo sarebbe, o principi quiriti, Se dopo Pasqua unissimo i cimieri?	25
No? – A voi, Sulamiti, Il fazzoletto: chi lo vuol? – Messeri, Di buon grado accettando i vostri riti,	30
Schylock mi dà sua figlia e tre forzieri.	

#### BIBLIOGRAFIA

MANGIONE 1969 = A. MANGIONE, *Sperimentalismo di fine secolo di Remigio Zena poeta*, Lecce 1969.

ZENA-BRIGANTI 1974 = R. ZENA, *Tutte le poesie*, a cura di A. BRIGANTI, Bologna 1974.

ZENA-VILLA 1971 = R. ZENA, *Verismo polemico e critico*, a cura di E. VILLA, Roma 1971.



## *Veleggiando verso Costantinopoli: giornale di bordo*

Carla Riccardi

carla.riccardi@unipv.it

Il 14 maggio 1885 Remigio Zena si imbarca sullo yacht dell'amico Cesare Imperiale: meta Costantinopoli. Due aristocratici, amici e letterati, uniti già dall'impresa della rivista mensile «Frou-Frou. Cronaca di sport e letteratura». Sport e letteratura, passioni che li uniscono a Emilio Spinola, a Enrico Zunini, Roberto Biscaretti, amici che avranno un coinvolgimento nel viaggio verso il fascinioso Oriente. Certo Zena è il più dotato e il più attivo: tra il 1875 e 1886 collabora con le riviste più battagliere per una letteratura nuova, «La Farfalla», «La Rivista paglierina» «Il Crepuscolo», dove ha pubblicato versi, prose narrative, articoli di critica letteraria con particolare attenzione alle questioni del realismo, a i francesi (Murger, Champfleury, Moreau, Maupassant, Zola, Verlaine) e agli italiani (Camerana, Boito, Verga, Capuana). Dagli anni Ottanta è interessato al teatro, soprattutto con la ripresa verista e in particolare verghiana. Di Verga recensisce *Per le vie* e pubblica nella Strenna di «Frou Frou» 1884 un racconto *La camera del prete*, che nella raccolta *Vagabondaggio* diventerà *La festa dei morti*. Ancora su «Frou-Frou» esce nell'83 in otto puntate *Le figlie della Bricicca*, prima redazione del romanzo *La bocca del lupo* stampato nel 1892, il suo capolavoro.

Lo sport che figura nel nome della rivista è la vela o, più sciccosamente, lo *yachting* che si diffonde tra aristocratici e altoborghesi soprattutto dopo la fondazione del Regio Yacht Club Italiano nel 1879.

### *Un originale giornale di bordo*

Zena è, insomma il più accreditato per stendere il giornale di bordo. Lo stesso Cesare farà la sua relazione, *Una crociera della Sfinge*, pubblicandola a puntate sul «Frou-Frou» con il *nom de plume* Lanfranco Tartaro, in omaggio al nome di un suo antenato, podestà di Genova nel 1270, e poi in volume nel 1886 presso la tipografia della rivista. Zena assume in toto le modalità formali del genere: se il giornale di bordo (e tale è il sottotitolo nel

frontespizio della *princeps* del 1887<sup>1</sup>) è il registro su cui lo skipper riporta, a scadenze orarie, tutti i dati e le variazioni concernenti la navigazione (ad esempio i cambiamenti di rotta, le condizioni del mare, l'intensità e la variazione del vento, ecc.), ognuno di questi momenti andrà notato magari senza la precisione tecnica del comandante, ma comunque con un'attenzione che rivela l'adesione al compito. Certo già dalla poesia che apre la *Parte Prima – Mare Tirreno*, scherzose ottave di settenari in rime alterne che si aprono e si chiudono come in un ritornello con l'identico distico, è dichiarato lo scopo letterario tra il giocoso e il serio («Pel canto dei poeti / corrono in braccio a Teti / In cerca di un diadema, /pel canto dei poeti / Ecco un superbo tema»): il desiderio che anima i «tre argonauti» e li spinge verso la meta; segue la presentazione canonica dei tre avventurosi; e il tutto si chiude con la giusta sottovalutazione della vena occasionale del poeta di bordo («organetto stonato»).

### *Gli intermezzi poetici*

Ma di versi del genere tutto il libro è punteggiato, versi propri della vena parodica che caratterizza le *Poesie grigie*, pubblicate nel 1880, dove tutti i temi dell'armamentario poetico romantico prima e scapigliato poi sono ripresi in controluce e/o in caricatura e dove i metri della tradizione vengono sovvertiti con scelte particolari come il triolet, il rondel con la tipica alternanza tra settenari e ottonari, giocati su due sole rime e caratterizzati dalla ripetizione in fine strofa dei due versi iniziali che danno il tema. Sono i metri usati per strofette, ovviamente occasionali, dedicate ai compagni di viaggio ma per lo più al capitano Bonfiglio per amichevole e leggera presa in giro delle sue inclinazioni: *Che ci volete fare / s'ei delle donne è il cucco?* è la domanda ritornello che chiude due strofette per la “conquista” di una fantesca a Bastia (p. 91); o la sua rigida interpretazione delle regole marinare (*Col capitano Bonfiglio / bisogna rigar dritto*: pp. 121-122), quando Zena si permette di ordinare il saluto con l'alzabandiera a un vapore della “Navigazione generale italiana”. Sono anche lodi all'abilità del capitano più bello di Nelson (*Non era così bello / Nelson a Trafalgar, / Gama nel suo vascello/ Non era così bello! / Questo è il mio ritornello; / Che Doria o che Jean Bart! / Non era così bello / Nelson a Trafalgar!*) durante una tempesta nel passaggio al

---

<sup>1</sup> ZENA 1887: da qui sono tratte tutte le citazioni. Un'edizione recente è uscita nel 1999 (Genova, De Ferrari) con una nota introduttiva di F. DE NICOLA.

capo Matapan (*Cantiamo l'alleluia / E al capitano sia lode*, pp. 266, 268); due sole strofette sono dedicate alla sua curiosità per chi sta dentro il palazzo del sultano (p. 326) e in un più esteso e pungente triolet per le ragazze della scuola femminile italiana a Pera (p. 378): *Bonfiglio il capitano / Più cerca e meno trova* è il primo ritornello, mentre l'ultima strofa è la domanda fintamente sconsolata: *Dove le avete messe / Tutte, tutte duecento / Le vostre dottoresse? / Dove le avete messe / s'egli pensar potesse, Eh! Altro che Sorrento!! - / Dove le avete messe / Tutte, tutte duecento?* È la vena più scherzosa che si ritrova nelle raccolte poetiche, ma soprattutto nella più tarda *Olympia* (1905), non per nulla sottotitolata « Volteggi, Salti mortali, Ariette e Varietà » e preceduta da un esergo altrettanto parlante tratto da un autore molto letto sullo yacht, Edouard Ourliac: *La caricature est l'encensoir / Des sceptiques: ayies du talent / pour la mériter et de l'esprit pour en rire*.

Così viene pure celebrata la vittoria del cutter la *Sfinge* sul gruppo di bastimenti in partenza dall'Argentario: tra fanfare e marce reali il vincitore Cesare viene nominato *cavaliere del lock*<sup>2</sup>. Trapungono la cronaca la barca-rola della *Sfinge* (in senari con distico ritornellato a fine di ogni strofa che riproduce il rollio della barca: *Ci dondola l'onda / Notturna del mar*), la *Ballata delle paranzelle d'Ischia* alla maniera di Villon in settenari (invece che ottonari) a tre rime (ABABBCBC) in schema identico alla *Ballade des dames du temps jadis* e un commiato di sei versi (rispetto ai 4 della *Ballade*) in modo da far tornare tutte le rime in schema BBACBC.

E subito di seguito il commento delle diverse scelte:

« A stretto rigore, questa imitazione della vecchia ballata francese di Carlo d'Orléans, di Villon e Marot, che in Italia non ha riscontro e in Francia solo in questi ultimi tempi alcuni pochi hanno risuscitato, meriterebbe un rabuffo per non essere del tutto ossequente alle severissime leggi imposte *in illo tempore* dai creatori di siffatto genere di componimento (...), ma ora ciò che è fatto è fatto, e detto qui che nessuno mi sente, delle difficoltà ne ho superato abbastanza con tutte quelle rime tante volte ripetute, coll'obbligo imprescindibile delle tre strofe simmetriche, del ritornello, dell'*envoi*, per non consentirmi una piccola licenza ».

Sedotto tanto dalla « scorrevolezza armoniosa e disinvolta ad onta della forma tirannica » e dal « desiderio di tentare un esperimento », Zena sente che questo metro potrebbe « confarsi all'indole della lingua italiana » per

---

<sup>2</sup> *Log* è il termine esatto: è il solcometro con cui si misura la velocità delle imbarcazioni.

dolcezza e semplicità, e rimpiange la ballata italiana « gloriosa delle carezze di Dante e di Petrarca » (p. 96).

Ma l'ultimo testo della *Prima Parte-Mare Tirreno* è invece una ballata rispettosa della tradizione villoniana, la *Ballata dei poeti « du temps jadis »*: dunque ottonari con schema identico e commiato di quattro versi a rime alterne B e C. Zena cerca invano i poeti scapigliati Boito, Praga, Camerana, i suoi poeti, la sua «tribù». E i versi sono preceduti da una lunga tirata polemica sulla letteratura contemporanea partendo dall'*Intermezzo di rime*. Versi che Zena scrive quando, ripreso dal capitano per aver ordinato l'alzabandiera, scende in coperta e si mette a rileggere i versi dannunziani che gli erano parsi alla prima lettura «un buon esercizio d'imitazione»; ora ne avverte la vacuità, la freddezza dietro lo scintillio dello stile, fuoco fittizio, non vita reale. Sono quattro pagine di riflessioni sulla poesia contemporanea che è passata da un verismo di maniera a un classicismo falso, tanto da far rimpiangere i poeti scapigliati della sua giovinezza:

« troppo ricordo gli entusiasmi che quindici anni addietro suscitarono in me le *Evocazioni*, le *Penombre*, *Ad Sepultam*, la frenesia che allora mi colse come se fossi stato toccato da una lingua di fuoco, perché io, in mezzo a questo ghiaccio iridescente che è la poesia del giorno d'oggi, non cerchi di riscaldarmi alle memorie del passato » (p. 129).

All'entrata nel Mar Ionio e all'inizio della seconda parte una bonaccia persistente è interrotta da un'improvvisa bava di vento, che spinge lo yacht lontano dalle coste italiane di cui si vede solo l'Etna sotto un cielo « tigrato di rosso vivo, mentre le montagne di Calabria si confondono col cielo, quasi tramontasse l'Italia »; un sentimento di mestizia e di nostalgia ispira le sei sestine di novenari quasi pascoliani (*Laggiù nei latini orizzonti / Il sole vermiglio discende*) rimati ABACBC con accenti di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>.

Strofette di ottonari celebrano la tavola che stride e canta al beccheggio con titolo *Musica di camera*, una « musica barbara », che tuttavia « si lascia indietro (...) lo strazio a cui si abbandona Imperiale quando un genio malefico gli suggerisce di tormentare l'innocente chitarra » (p. 169); mentre la tristezza degli acquazzoni continui in mezzo alle prime isole greche e la sensazione di udire uno scampanio lontano suggerisce tre quartine di settenari tutti a rime alterne ABAB.

Ma è a Citera, l'isola di Venere, che è dedicato il componimento più complesso per esprimere la delusione di chi si attendeva la « soave visione » di una terra baciata dalla dea e si trova dinanzi a un'« arida scogliera »: è una

canzone di sette stanze di settenari e endecasillabi con un inizio “leopardiano”: *Negra notte profonda*: 12 versi per stanza rimati variamente e sempre chiusi dal distico baciato. Il senso di delusione e la nostalgia per l’amata voce lontana ispirano un altro esperimento poetico notturno « in conversazione colla Musa », *Calma tetra e mistero*: settenari e endecasillabi si alternano in 4 sezioni di quartine (18 in tutto), dove la vena più intima si espande: il tempo passato, le chimere, i sogni di fama, il pensiero di colei che « divide il pane dell’amore »; ma la conclusione apre alla speranza: *Stelle, begli occhi della notte, apritevi!*

Perché « accade talvolta che il dialogo tra l’anima e il cuore diventi poesia », come nei versi citati, con variazione, di Arrigo Boito<sup>3</sup> *Franca dai nudi vincoli / Del metro e della forma*: questo pensa lo scrittore in un momento di solitudine notturna, di intimo dialogo con se stesso nel ricordo dei cari lontani, delle piccole figlie, teste bionde immaginate nel sonno, della moglie, « cari fantasmi lontani » che si vorrebbe abbracciare: « tendo le braccia fuori del bordo, come per stringere quei fantasmi d’amore ».

E alla calma notturna succede la burrasca: le isole della Grecia sono raggiunte, ma avvolte nella nebbia, da cui sembra provenire un suono cupo, una sorta di scampanio tetro che ridesta i pensieri nostalgici e produce tre strofe di settenari, due di quattro e una di cinque, giocate su due sole rime, alternate e incrociate: *Dei tocchi di campana / Sordi, lugubri, lenti, (...) / Parlano degli assenti, della patria lontana / Quei tocchi di campana* (p.178).

In vista del Bosforo si scherza su Imperiale che ha conservato religiosamente il ventaglio lasciato, insieme a un sonetto, alla partenza da una bella misteriosa *Parisina* e recita i versi composti « a botta calda » e trascritti sul ventaglio stesso: *Rondine in cerca di lontani lidi, / le tue grandi scuotendo ali di cigno / Parti per sempre...* Bonfiglio contesta perché non si sono mai viste rondini con ali di cigno e pretende, oltre a maggior attenzione alla storia naturale, più passione; quindi inizia la « cantafiera » che vedrà coinvolti tutti e tre gli amici: *Deh! Vieni, o mio bell’angelo, / Vieni...* Ma non sa proseguire: ed ecco i tre stornellare a gara « come tre imbecilli » con quartine tutte col primo verso identico, due a rima baciata e ultimo a rima tronca a chiusura di ognuna trascinata dalla baciata della prima quartina, dove si registra una

---

<sup>3</sup> Da *Dualismo*, strofa 11: E sogno un’Arte eterea /che forse in cielo ha norma,/franca dai rudi vincoli /del metro e della forma, /piena dell’Ideale /che mi fa battere l’ale /e che seguir non so.

imesi: *Deh! Vieni, o mio bell'angelo, / a bordo del mio yacht, (pronunciamo « yot » mi raccomando) / pronto sarà il canot- / to per portarti a me.*

La terza parte *Sul Bosforo* con l'impegno di visitare la città e i dintorni concede meno tempo alla meditazione e alla poesia e, a parte i già citati ronds per Bonfiglio, presenta due testi interessanti, uno sulle donne turche che *sembran monachelle*, tre strofe di una sorta di madrigale condotto di nuovo su due rime, AB: quattro versi a rime alternate nella prima strofa e cinque nell'ultima strofa con un verso in più, A, la seconda quattro versi a rime incrociate; l'altro sull'incontro con una cenciosa vagabonda che rivela uno sguardo dolce e una voce melodiosa (*Parla, parlami ancor, fissami ancora*, p. 373), tali da ispirare cinque ottave di endecasillabi rimati ABABABBA dove gli ultimi due versi ripetono invertiti il primo e il secondo.

*Le donne turche sembran monachelle* viene ripreso, come, vedremo, molti altri componimenti nella sezione *I vani orizzonti* della raccolta *Le pellegrine* (1894): vi è definito "rondò", così come l'ultimo testo poetico del giornale, « Backshish! » già col titolo *Rondò*. Ancora una ripresa dalla poesia francese antica e dal "manuale" metrico e teorico di Banville, il *Petit traité de la poésie française*, che lo spinge a provarsi nei metri tecnici già ricordati come il rondel e il triolet, ma sempre pigiando il tasto della « poesia autoironica o paradossale »<sup>4</sup>. Ma c'è anche la ripresa contemporanea da parte dei poeti francesi e del D'Annunzio della *Chimera*, da cui molte sono le suggestioni: il motivo della misteriosa apparizione femminile in *Parla, parlami ancor, fissami ancora*, che diventa nelle *Pellegrine* *La mendicante*: il gusto parnassiano dell'esotismo si mescola al senso di mistero già sperimentato da una tradizione da Baudelaire a (ancora) D'Annunzio, mentre lo schema circolare del rondò torna insieme al sistema di rime binarie.

*Ballata dei poeti « du temps jadis »* è posto a introduzione delle *Pellegrine* per segnare un modello metrico-strutturale riprodotto con abilità e variato nell'altra ballata, quella delle *paranzelle d'Ischia*, con l'adozione del settenario. Qui lo spunto paesaggistico vira, al solito, rapidamente verso la parodia del lirismo visivo contemporaneo con lo sberleffo pure della rima inclusiva del verbo che abbassa violentemente il tono (*Ma il pesce se ne infischia*).

*Dei tocchi di campana* (→ *Campane in mare*) e *Calma tetra e mistero* (→ *Notte in mare*) segnano momenti intimi di meditazione e colloquio con

---

<sup>4</sup> Si veda la densa introduzione in ZENA-BRIGANTI 1974, pp. 7-11.

se stessi con un gusto cameroniano per il motivo del suono lugubre evocatore del passato e suscitatore di nostalgia, o il contrasto con l'io che nell'oscurità opprimente è vivo e pensa.

Insomma un originale giornale di bordo fatto di prosa e versi, dove questi commentano le esperienze, le sensazioni, i paesaggi e spesso ironizzano i fatti, i compagni.

*Il giornale: i modelli, i luoghi, le persone, i paesaggi*

Tutto il giornale ha come sfondo l'atmosfera di cameratismo dovuto alla salda amicizia tra l'armatore Cesare e il « passeggiere » Gaspare-Remigio e al rapporto con il comandante Bonfiglio e i marinai e come spinta ideale il desiderio dell'avventura orientale: « parola luminosa – Oriente – piena d'armonia e d'incantesimi », una spinta tutta letteraria legata alle letture subito dichiarate, Lamartine, Gautier, Nerval, De Amicis, che hanno acceso la fantasia. La *performance* velica è insomma infarcita di letteratura, anzi è proprio la letteratura del viaggio orientale – i *Voyage en Orient*, *Constantinople* e *Costantinopoli* – a far nascere il vagheggiamento della « terra dei prodigi », la febbre del desiderio per quei luoghi in cui « la natura ha accumulato tesori inauditi e l'umanità ha svolto una leggenda d'epopee, che ha suscitato da ogni parte del mondo tanti desideri e tanti inni », e insieme la speranza di nuova ispirazione. Con la complicità dei « racconti pittoreschi della gente di mare »; dunque tradizione alta e narrazione orale.

E mentre si aspetta la partenza che cosa legge Cesare Imperiale? Naturalmente *Costantinopoli* di De Amicis. Intanto non si parte: il mare agitato e la superstizione del venerdì fanno indugiare i nostri eroi; Remigio è preso dalla malinconia tipica di chi si accinge a un lungo viaggio, e nella calma notturna della darsena inaugura così la serie di riflessioni intimistiche che punteggiano il testo. L'attesa è animata dal mistero di una bella visitatrice che lascia il già ricordato sonetto firmandolo *Parisina* (e Imperiale manderà a prendere tutto il Byron presente in casa), dalla visita del fotografo Alfredo Luxardo<sup>5</sup>, dal riordino, ovviamente di competenza sua, della biblioteca di bordo dove oltre alla Bibbia, a Omero, Virgilio, Dante e i già citati libri di viaggi, ci sono significativamente

---

<sup>5</sup> Padre del più famoso Elio, fotografo di grande fama a Roma negli anni Trenta.

« le poesie di De Musset, Heine, Baudelaire, *Sapho*, *Chèrie*, *Germinal*, le *Nevroses* di Rollinat, *Souvenirs d'un vieux mèlomane* di Pontmartin, Praga, *Fantasia* di Matilde Serao, una quantità strabocchevole di romanzi della collezione verde Michel Levy, rossa Hachette, rosa Dentu, e non so quante commedie del repertorio francese contemporaneo. In fatto di romanzi, non ci si bada tanto pel sottile; siamo di bocca buona e per noi tutti gli autori sono bravissimi, purché ci aiutino a cacciar via la noia, e tutti i nomi egualmente illustri, da quello del vecchio Alessandro Dumas che entra per due terzi nella nostra raccolta, a quello di François Talon, i cui *Mariages manqués*, noti forse soltanto all'editore, fanno capolino tra Ourliac e Monselet ».

Dunque accanto ai classici, agli ineludibili Heine e Baudelaire, e alle commedie contemporanee, ecco i freschi di stampa: i poemi di *Les névroses* di Maurice Rollinat (1883), i romanzi: *Sapho* di Daudet uscito nel 1884, *Germinal* nell'85, *Chèrie* di Edmond de Goncourt 1884, i *Souvenirs d'un vieux mèlomane* del conte Armand de Pontmartin (1879); infine gli italiani: l'ultimo romanzo della Serao (1883) e Praga senza specifici titoli: forse tutto Praga in blocco. Non mancano poi De Musset, Heine, Baudelaire per una perfetta scorta per letterati e dilettanti (di livello) di letteratura. Il capitano legge invece *Piquillo Alliaga* di Scribe.

Poi l'intera biblioteca dei famosi editori Levy, Hachette e Dentu con i titoli non solo dei loro scrittori più famosi, ma anche con i romanzi di consumo: tra Édouard Ourliac, esponente della bohème amico di Balzac e di Nerval, giornalista e romanziere, novellista e poeta, e Charles Monselet, autore prolifico e brillante di commedie, di romanzi d'amore e polizieschi, di versi, gastronomo. Tutto sarà letto e riletto, e le commedie anche recitate da tutto l'equipaggio durante la navigazione e con gran divertimento.

E naturalmente si discute e si scrive anche in piena navigazione avvicinandosi a Bastia, mentre la Corsica è però ancora un desiderio:

« È molto bello scrivere quassù in coperta, al fresco, sul tambuccio che fa da tavolino, riposando lo sguardo nell'orizzonte limpido; pescando le idee nella trasparenza del mare ».

È uno strano *yachtman* il nostro Zena, che mentre sta scrivendo guarda il cielo e la costa corsa e ciò che vede viene subito sottoposto a un confronto letterario: sono due contadine giovani vestite di nero col capo coperto da un *mezzaro* nero che scendono veloci per un dirupo; suggestionato dall'abbigliamento « fosco » Zena pensa a due vittime della "vendetta" e subito alla *Colomba* di Merimée, « a quella selvaggia creatura che non ha pace finché non le riesce di vendicare l'assassinio del padre, armando lei stessa la mano di suo fratello » (p. 47). Naturalmente segue il pezzo sul libro, un

romanzo scritto in pieno romanticismo, a tinte forti, troppo cariche, debole nella struttura, pieno di «lungaggini stucchevoli», esagerato nella descrizione dei costumi; il carattere della protagonista, feroce «vergine assassina», è ributtante; insomma una stroncatura in piena regola e un assaggio di molte successive pagine critiche.

Cade qui un primo paesaggio “negativo” in linea con il ricordo letterario e l’asprezza del carattere corso:

«L’aspetto della Corsica, che andiamo costeggiando, non è lieto: le montagne alte e brulle sulla cima, coperte al basso da folte boscaglie, con poche case sparse qua e là come pecore pascolanti, formano lungo il mare una linea dritta e monotona, nella quale cerchiamo invano i frastagliamenti bizzarri che fanno così pittoresca la nostra riviera; l’occhio non è rallegrato mai da una valle, da un golfo, da un promontorio, i due o tre paeselli che ci si offrono alla vista hanno in faccia il mare e l’Oriente, ma sembrano tetri nella loro solitudine non benedetta dalla natura». (p. 44)

È anche una prima occasione di confronto con i paesaggi familiari, anche di sperimentazione del punto di vista singolare di chi guarda dal mare e a muove l’occhio quasi sempre dall’alto al basso, come nella prima apertura sul tramonto nel golfo di Genova:

«Vedemmo il tramonto dallo scoglio della Lanterna simile a un grande ostensorio vermiglio in atto di benedire al mondo, il sole scese lentamente sott’acqua e ci salutò (...) infiammando, appena sparito, tutto l’orizzonte, la bambagia scarlatta dei cirri a poco a poco si nascose dietro i monti di Noli, una calma soave, immensa, ci avviluppò, mentre l’ombra del crepuscolo cominciava a salire e ad allargarsi». (p. 33)

E sempre il paesaggio è uno stato d’animo, che i colori, il vento contribuiscono a suscitare:

«Spirava una brezzolina fresca fresca, nel cielo latteo, vaporoso, si diffondeva il sorriso dell’alba più bella che mai avremmo potuto augurarci, screziata di tinte azzurrognole e rosee (...). Avevamo addosso l’argento vivo, l’impazienza irrequieta di vederci in alto mare (...)».

Certo i panorami noti sono schizzati con il gusto pittorico di chi li ha sempre veduti e amati e ora li rivede dal mare nel momento del distacco, con una particolare sfumatura di affetto e quasi di precoce nostalgia (che si verificherà in vari momenti dell’avventura velica), come nella successiva lunga descrizione che procede dal centro della città fino al promontorio di Carignano (pp. 37-38).

Se l'arrivo all'Elba apre uno scorcio «incantevole» per le colline «fertissime e bene coltivate», i prati e i campi verdi e freschi, tanto da far sognare una casetta romita su un «bel poggio dai dolci declivi», la vista del Circeo fa ricomparire alla memoria i versi dell'Alardi: ma del *Monte Circello* solo una strofa è rimasta, tutto il resto è dimenticato; così come il pubblico, anche lo scrittore, che ha amato in gioventù il poeta dalla «forma gentile» e tutto «concettini stemperati nella crema», ha mutato profeta. Resta un po' di rammarico, pensando a quei versi che gli «erano sembrati un grido di rivolta contro le fredde formule del classicismo» (p. 80).

Altrove davanti alle bellezze del golfo di Napoli e delle isole dell'arcipelago flegreo sono pensieri sui mezzi dell'arte insufficienti per rendere una realtà di tanto fascino (p. 92), sul desiderio di un'arte totale, secondo la notissima aspirazione tardo-ottocentesca: impotenza dei mezzi, ineffabilità frustrano qualsiasi tentativo di scrittura.

Certo la navigazione non è fatta solo di bei paesaggi e mare di «lapislazzuli», come quello del porto di Genova, e vento favorevoli; le burrasche arrivano all'improvviso annunciandosi con colori scuri: così vicino alle isole greche Zante e Navarino ci sarà il contraltare dei tramonti rossegianti e delle albe azzurre e rosa: un «tramonto fosco e un lampeggio continuo, che verso Nord colorava di sangue le nuvole addensate all'orizzonte» sono presagio della tempesta che sta per scatenarsi con raffiche che provocano sbalzi e «improvvisi viramenti di bordo»; il mare è «furibondo», produce «un rumore d'inferno», mentre imperversano «l'urlo del vento e il rombo del tuono, nelle tenebre fitte», e la *Sfinge*, sbandata e con tre mani di terzaruoli, «corre a precipizio in quella strana foschia».

Anche i racconti dei marinai, racconti di tempeste, naufragi, incendi, perdite di compagni, in particolare quello del Fracassino, ricordano ora il meraviglioso di Verne, ora il fantastico di Poe, finché uno dei racconti suscita più interesse e viene riportato nelle parole del marinaio Carlo: una sequenza di narrazione orale in piena regola: parla il terzo stato, un marinaio, uno del popolo, e racconta la triste storia del figlio di Mascabado. Qui Remigio si scatena, usando struttura e formule tipiche delle *Storie grigie*, della *Bricicca in gloria* e della *Bocca del lupo*. Leggiamo l'incipit in perfetto parlato indiretto libero malavogliesco al limite del manieristico, condito da modi di dire, inserti di parlato, massime al presente indicativo, sintassi nominale, ripetizioni, *che* irrazionale, interrogative, dialettalismi, termini marinari, imprecazioni per tutte le circa venti pagine della storia:

« Mascabado, quando l'imbarchiamo vostro figlio? » E Mascabado virava sempre di bordo e da quell'orecchia ci sentiva poco: prima perché la vita sull'acqua salata sapeva lui cos'era, e se gli era toccato a lui di tribolare tanti anni per diventare dispensiere, voleva che suo figlio, tribolare per tribolare, almeno non avesse le gambe a bagno; secondo, perché sua moglie prima di lasciar partire Giacomino, che non ne aveva altro e lo teneva in una custodia di vetro, si sarebbe lasciata tagliare a pezzetti. Le donne si sa bene come sono, quando hanno un'idea non gliela leva nemmeno lo Spirito Santo; ma bisogna dire che Filomena, la sorella di Carlo, questa volta aveva mezza ragione: il marito tutto l'anno a navigare, che quando veniva e si fermava a Voltri quindici giorni, a quei tempi che c'erano in mare tanti bastimenti, era una grazia da appendere il voto in chiesa, lei senza padre e senza madre, sola con quel figlio, se glielo pigliavano il figlio per imbarcarlo anche lui, cosa ci faceva al mondo, povera donna? »

La sintassi del parlato viene ripresa ancora nell'incontro con un bottegaio di origine genovese a Catania, che trovato un "compatriota", cerca di recuperare la lingua materna e, pur mescolandoci due terzi di siciliano, chiede notizie della sua città natale:

« In Soziglia c'era sempre la bottega di Parodi? Quello un negozio da levarcisi il cappello! I preti delle Vigne, dopo messa, non mancavano mai di fargli una visitina e il padrone a servirli bene ci teneva; anzi una volta che il canonico... quello cogli occhiali, piuttosto piccolo... insomma, una volta che la galantina di pollo ... »

E poi proprio a Trezza Zena renderà omaggio al suo ispiratore, al « mio maestro Verga », i cui "figliuoli" gli pare di vedere nella casetta del nespolo e sul lido del mare accanto alla loro barca sdrucita».

Dunque sintassi sgrammaticata e lessico popolare, che si inseriscono a contrasto in pagine letterarie, controllate linguisticamente e stilisticamente, dove trovano posto gli specialismi del critico, ma anche molti termini marinareschi, doverosi durante la navigazione, ma usati parcamente: a parte gli anglismi (*yacht, cutter, ship, lock, bricke*= tipo di brigantino), i termini marinareschi non occupano tre righe: freccia, trinchettina, fiocco, randa, tambuccio, spiraglio, paterassino, boma, tartana, camerotto, carabottino, barile di trinchetto, bugna, mettere alla cappa, sacoléga, agguantare <sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Diamo significati dei termini meno usuali: bugna è l'angolo inferiore posteriore di una vela in cui vengono agganciate le scotte, carabottino indica il castello di prua o la griglia di legno di chiusura del boccaporto per consentire l'aerazione del ponte inferiore; barile di trinchetto=gabbia di trinchetto; freccia è altra denominazione della controranda nei cutter; paterassino è il cavo per rinforzare lateralmente gli alberi in aggiunta alle sartie; camerotto, la persona addetta al servizio del comandante e degli ufficiali; tambuccio, casotto con porta stagna

Tornando alla storia di Giacomino, appena conclusa la lunga sequenza, Zena riprende la sua scrittura diaristica, letteraria quanto basta, pronta a mutare stile a seconda del soggetto, sempre tenuta su tono assai alto sia che si tratti del menù sia delle discussioni a bordo.

La *Sfinge* arriva infine a Messina: Zena sceso in città vede su un giornale la notizia della morte di Victor Hugo: il giornale di bordo riprende il suo spirito letterario e critico e il suo estensore dà inizio a una disamina densissima di tutta l'attività letteraria, sociale e politica del grand'uomo a partire dalla constatazione che è arrivato il momento del giudizio sull'uomo, il poeta, il politico, l'intellettuale. Zena sottolinea la grande fortuna e il successo di Hugo fino al culto e quasi alla leggenda, come evento raro per artisti e poeti che faticano e lottano per conquistare un po' di fama. Ne vede acutamente il sostanziale fallimento dovuto all'affermarsi del realismo balzachiano, che ha scalzato la scuola romantica («fino all'ultimo momento Victor Hugo conservò titolo e prestigio di re», ma «il suo dominio era già perduto da un pezzo»), ma anche il grande valore, anche se non si avvererà per lui la sorte di Voltaire, di dare il suo nome al secolo, perché non ne è stato l'iniziatore, titolo che spetta a Chateaubriand. Fortissima la critica al poeta civile, alle opere in cui «guardando l'umanità attraverso il suo temperamento poetico, si mostrò parziale ed ingiusto», proprio quando volle insegnare che «il poeta civile non deve lasciarsi ingannare da illusioni ottiche o pervertire dalla passione». La missione del poeta non è usare una retorica smagliante ai suoi fini, travisando i fatti e eccitando le passioni. Qui Zena lancia la sua polemica più puntuta e rincara enumerando i molti cambiamenti, le molte fasi politiche anche fortemente contraddittorie: cattolico legittimista, democratico repubblicano, dopo Sedan quasi comunardo; pur avendo celebrato, giovanissimo, la Vandea, inneggiò a Luigi XVII, Carlo X, fulminò Napoleone III e Pio IX. E, proseguendo nell'*iter* critico, dopo aver stabilito un nuovo codice letterario con la tragedia *Cromwell* e scritte *Les Orientales* «si gettò nel trambusto delle lotte e delle passioni moderne cantando sé stesso, le sue tristezze e le sue speranze, i dolori e le glorie della patria (...) costringendo la storia a essergli serva sul teatro e nel romanzo per convalidare le sue teorie rivoluzionarie, anche a scapito della verità». Il successo lo ubriacò tanto da indurlo a farsi profeta ispirato verso un riscatto

---

per chiudere i boccaporti; sacoléga è un tipo di imbarcazione turca; agguantare ovvero agguantare il vento= guadagnare cammino sopravvento.

universale. Il tempo lo giudicherà; ma la conclusione di questa lunga ricostruzione fortemente animosa e critica è che, pur con tutti i difetti rilevati, lo si può collocare «tra i più grandi uomini e i poeti più grandi».

Tutta il lungo pezzo critico dovrebbe diventare un articolo per «Frou-Frou», ma il giorno dopo Remigio non ha «neppure il coraggio di rileggerlo»; dunque non si lascia pigliare di nuovo «da quel laberinto di frasi», che in caso contrario avrebbe voluto «correggere, aggiungere, togliere, insomma rifare da cima a fondo».

Certamente quella che è la seconda attività dell'aristocratico scrittore magistrato non viene mai meno: il letterato, il critico del "Frou-Frou" è sempre in agguato durante la navigazione, pure sempre occupata dalla compilazione del giornale "marittimo, misterioso, intermittente. LA SFINGE", che serve a ingannare il tempo, come le conversazioni, le discussioni su argomenti di ogni tipo, anche su pranzi e cene. Tutto ciò contribuisce alla struttura e alla scrittura originali del libro. Ancora nel passaggio dei Dardanelli, ormai davanti all'Ellesponto, definito «sogno dei poeti», acque azzurre che travolsero Ero e Leandro, sogno di Byron che ritentò la prova del passaggio a nuoto tra una sponda e l'altra, Remigio attende il ritorno di Cesare da una battuta di caccia e, come sempre, per passare il tempo si dedica a un esame critico del romanzo *Suzanne* di Édouard Ourliac. A torto dimenticato, Ourliac in pieno romanticismo, anticipando i Goncourt e Balzac, scrive il primo romanzo realista, «uno studio intimo, profondo, una analisi precisa, spesse volte crudele, di quest'impasto d'anima e di carne, che è il cuore umano». Zena ne loda lo stile con echi settecenteschi alla Diderot, «nudo, rapido, efficace». E conclude, col suo tipico *humour*, ipotizzando un suo futuro di critico militante, di quelli abili, come «i nostri pontefici della critica in Italia» a «mettere il bastone fra le ruote». Da qui in avanti – e soprattutto una volta giunto alla meta – il suo idolo polemico sarà De Amicis e *Costantinopoli*.

Non manca uno dei *topoi* del libro di viaggio ovvero il confronto tra la novità di panorami, città, usanze, persone con il noto, il familiare. All'arrivo in Sicilia a meritare il primo elogio è Messina, la Messina antica, sparita con il terremoto del 1908,

«Una città grandiosa, piena di vita e di movimento, di memorie storiche e artistiche. Disposta ad anfiteatro, circondata da ridenti colline e chiusa verso il mare da una magnifica riga d'edifici che fronteggiano il porto, vista di qui è assai imponente».

Ad essere ammirata è la famosa *Palazzata* come molti altri edifici; dunque: «Noi genovesi potremmo imparare da Messina parecchie cose in fatto d'edilizia», anche se poi, come è proprio delle barocche città siciliane, dietro le belle case si nascondono vicoli, caseggiati bassi «ai quali, noi genovesi, non sappiamo abitarci».

Così, una volta in Grecia, la fortezza di Navarino sembra quella appena vista all'Elba, non abbastanza interessante, per altro ridotta come è a bagno penale; l'animatissima spiaggia è come «per Roma piazza Colonna», con conseguente precisa descrizione dell'ambiente e dei personaggi, mentre prosegue l'incontro con Aristotile Prapas Comneno – che si rivela erede di imperatori bizantini – e il capitano Papadopoulos. Naturalmente le conversazioni sono di molti argomenti, ma è inevitabile la letteratura greca: vengono citati alcuni poeti e si discute della questione della lingua a favore di una lingua letteraria unica contro l'imbarbarimento dei dialetti delle molte provincie.

I paragoni cadono anche con le pagine dei precedenti *voyages*: davanti alle rive del Peloponneso Zena inizia a trascrivere il pezzo commosso di Lamartine in vista di una terra di tante ricche memorie della classicità; ma, osservandole dal vivo, Remigio è «freddo, impassibile», confessa di avere il cuore indurito e per far capire il suo sentimento ne approfitta per lanciare una frecciata alle commedie di Felice Cavallotti: il cuore è indurito peggio che assistere a queste commedie. Cesare Imperiale ricorda però le vittorie genovesi contro Venezia. Letteratura, sensazioni e ancora letteratura, e infine storia. Non sarà l'unico paesaggio a non destare emozioni e entusiasmi, perché presto si arriva a Citera, ed ecco che l'isola a poco a poco emersa dai vapori che parevano sogno rivela il porticciolo di Kapsali: l'isola fa subito un'«orrida impressione», mitigata poi dalla scoperta delle case bianche, dei campi e dei vigneti, di qualche chiesuola; ma il castello, ultimo presidio inglese, è abbandonato. Il luogo è squallido, nonostante l'apparizione di diverse signorine «assai belle», viste per un attimo in occasione della festa dello Statuto, tanto da suscitare «... un desio tanto soave / che ci tramuta lo color del viso» dalla canzone della *Vita Nuova*, *Gli occhi dolenti per pietà del core*, «Citera non è più nemmeno un sogno!» (p. 200).

Le rovine intraviste dalla *Sfinge* e nemmeno le *nitentes e fulgentes*, per oraziana memoria, Cicladi mantengono le loro promesse: appaiono scure, velate di nebbia grigia. Non resta che rifugiarsi nella lettura che risulta svogliata, inconcludente: inizia la sensazione di tedio, forse di nostalgia.

La ricerca delle rovine di Troia, dopo un'accesa discussione con il capitano Bonfiglio sulle ricerche archeologiche di Schliemann, nonostante l'enfasi di Imperiale («Ecco, ecco dove tremilacentocinquantacinque anni or sono s'innalzava Ilio combusto dai greci traditori»), si rivela una passeggiata archeologica infruttuosa e pesantissima perché i nostri eroi si perdono, scende la notte, si sentono cani randagi ringhiare; poi finalmente si ritrova il cammino e Bonfiglio abbraccia Balilla e Zena dalla *Sonnambula* cita: *Più non credea mirarti*. Ma non manca di immaginare con il solito *humour* la possibile gloria di Bonfiglio scomparso nella Troade e ricordato con un tumulo innalzato da mano pietosa.

Ma intanto sulla costa asiatica i confronti si fanno più fitti tra stupore, note argute e una sorta di incredulità o scetticismo molto *zenese*: a Gallipoli in mezzo al tramestio del mercato, la folla variopinta nelle sere del *ramadan* (chiamato *ramazan*), lo spettacolo di popolo chiassoso nei caffè, per le strade gli fa parere «d'essere in Italia l'ultima sera di carnevale, e a render più viva l'illusione s'aggiungono le foggie degli abiti, veri abiti da mascherata, fantastici nella loro varietà, che finora non posso acconciarmi a pigliare sul serio». Già il primo incontro con i turchi a Babà-Kalessi, dove la *Sfinge* approda dopo una gran tempesta, rende palpabile il contrasto con l'idea del lusso e della magnificenza orientale: vecchi e ragazzi, che li assediano subito, e altri brutti e volgari ceffi sono sì vestiti d'ogni colore, ma colore «della varietà della sudiceria»; il bazar è misero e sgangherato.

Ecco il primo cenno a De Amicis: osservando l'usanza dei turchi di incontrarsi nei cimiteri, sedere sui tumuli e raccontare le vicende dei cari morti, questa dimestichezza con la morte gli appare come «l'indifferenza atea dell'epicureo», (p. 263) e, comparandola con l'idea cristiana del camposanto, col culto rispettoso della memoria in cui si rafforza la fede nell'avvenire, dichiara il suo primo dissenso con le osservazioni positive di De Amicis.

Con l'arrivo a Costantinopoli il confronto s'infittisce. Appena la città è in vista si scatena l'entusiasmo: «Costantinopoli! Saltai giù dalla mia cuccetta (...). Costantinopoli! Dov'è Costantinopoli?». Ma l'apparizione sperata non si avvera: è l'alba, e una nebbia grigia e fredda avvolge tutto; si cercano i luoghi ormai noti per averli studiati tanto sulle carte e finalmente Scutari appare. Nasce una descrizione, realizzata con tecnica già sperimentata in tutto il libro: a poco a poco tutto prende forma e colore, si disegna il paesaggio, i boschi, poi i villaggi e le case, le guglie e le moschee, ma non il Corno d'oro e Santa Sofia. Ma infine, gloriosa, la città si rivela e con essa scatta il *topos* dell'ineffabilità. Si

chiede aiuto a De Amicis, ma «quella litania di vocaboli scintillanti, quei gridi continui d'ammirazione e di stupore, invece di soccorrermi mi spaventano mi danno le vertigini». Miglior cosa salire in coperta e osservare da sé: ecco Galata, Pera, le case i giardini, ecco Stamboul «che si adagia come Roma sovra sette colli, più vasta di sette città, e sfolgora sotto il sole, oceano immenso di tetti e di cupole, foresta di minareti; e la vista traballa, e la mente si confonde». Ma il sogno è raggiunto; la felicità è totale.

Purtroppo gli amici che li attendevano, a causa dei ritardi dei nostri *yachtmen*, sono partiti. Usciti dall'albergo d'Inghilterra, luogo dell'appuntamento, delusi e rattristati per il mancato incontro, osservano con occhio critico il quartiere di Pera: una strada stretta e storta come la genovese via San Luca, squallide casupole, negozi meschini. La comparazione continua. Se non fosse l'incontro con alcune ragazze col messale, che ricordano che è domenica, e l'ascolto della messa in greco nella chiesa con «Parecchie belle signore» e «signorine graziosissime», materia per altro di Bonfiglio, la giornata si chiuderebbe con un triste e mortificato ritorno a bordo.

Ma bisogna visitare la città: arrivati al ponte di Galata i tre sono subito assediati dai sedicenti ciceroni, i “dragomanni”, su cui a un certo punto Bonfiglio scarica una folla di impropri in genovese: inutilmente perché tutti gli rispondono nel suo stesso dialetto. Finalmente, liberati dall'arrivo di un gruppo di inglesi, nuove vittime che attirano per il fascino delle sterline, ma seguiti da un paio di ostinati, tra cui la guida che infine sceglieranno o da cui sono scelti (un ebreo spagnolo più discreto dello Zackar che li comandava a Gallipoli) arrivano a Santa Sofia. Nonostante le pagine di scrittori avvisino delle trasformazioni di quello che dovrebbe essere il maggior tempio dell'universo dopo San Pietro, «l'ingrata sorpresa che se ne riceve è tale da non cacciar via il dubbio d'essere zimbello d'una strana allucinazione o piuttosto d'una canzonatura». Per sfuggire la calura si siedono sotto il tetto della fontana di Ahmed senza badarvi molto; ma, sulla scorta di un gruppo tedesco che se ne estasia, si ricordano della entusiastica descrizione deamicisiana, e questa volta devono consentire e giudicarla «un miracolo dell'arte turca». Non si può comunque non entrare in Santa Sofia e prendere ispirazione da Lamartine e Gautier, traducendoli «con garbo», copiare De Amicis «con politica»: in realtà sulla pagina resta una serie di puntini con la promessa di riempire la lacuna. Dunque, dopo aver rinunciato ai suggerimenti letterari, le pagine che seguono fotografano ciò che avviene nel tempio in mezzo «ai turchi preganti» e le condizioni della basilica segnata

dalla barbarie e dal fanatismo mussulmano che ha cercato di cancellare i segni dell'arte bizantina e cristiana che tuttavia ancora sono leggibili.

De Amicis ridiventa oggetto di polemica nel museo dei Giannizzeri: si cita da p. 519 di *Costantinopoli* a proposito di certe grandi vetrine in cui dovrebbero essere esposti i manichini rappresentanti tutte le fogge dei personaggi che circondavano i sultani. Da coscienziosi turisti i tre visitano le famose cisterne e poi entrano nel *bazar*, subendo i continui assalti dei negozianti e osservando le molte merci esposte, uguali in ogni bottega. E qui si ripromettono di tornare perché « tornare da un viaggio in oriente colle mani vuote sarebbe come per un piemontese venir via da Genova senza i frutti canditi di Romanengo ».

La prima giornata nella fantasticata città si risolve in una gran stanchezza e delusione per non aver trovato gli amici, ma nemmeno « quei prodigi onde era abbagliata la mente, quando galoppava col desiderio » (p. 319). Dallo yacht osservano Costantinopoli che si illumina, ma lo spettacolo serale, pur magnifico, si traduce per tutti in sogno infranto. Una nuova visita a Pera cambia la prima cattiva impressione: l'apprezzamento è motivato dal trovare un quartiere fortemente occidentalizzato come strade, negozi, folla elegante, signore a viso scoperto. Ma allora, col consueto disincanto ci si chiede perché affrontare dei viaggi per incontrare il nuovo, l'insolito, l'esotico e poi essere invece sorpresi e deliziati nel ritrovare la propria civiltà. Così si gode per la visita al consolato italiano, per l'accoglienza, per il buon caffè (« miracoloso »).

La passeggiata in caicco sul Bosforo è per fortuna « un sogno ad occhi aperti », subito paragonata al giro in gondola sul Canal Grande, dove si parla d'amore, o nel golfo di Napoli, dove, ancora secondo gli stereotipi, si canta; e sul Bosforo prosaicamente si bada a star fermi per non rischiare di rovesciarsi. Meno poetico di così!

Nel resto dei quindici giorni passati a Costantinopoli vengono descritti minuziosamente tutti i monumenti visitati, gli eventi e i personaggi: dal padre Cambiaso, genovese del convento domenicano di San Pietro, al Sultano nella visita rituale in moschea per la preghiera del venerdì (con appendice di considerazioni politiche), al bagno turco, la gita verso il Mar Nero, l'ospedale italiano, l'harem (quest'ultima narrata ad alcuni connazionali residenti si rivela una completa mistificazione di un furbo mercante e suscita le più sonore risate), finché il « soggiorno di Costantinopoli comincia a diventar[e] stucchevole ». Remigio e Cesare decidono di tornare in piroscifo,

toccando Smirne e Atene, nonostante le proteste del capitano Bonfiglio: le famiglie li reclamano per « imperiosi motivi ».

Si conclude il viaggio, si citano le parole di De Amicis: « Il mio sogno orientale è finito ». Ma il rimpianto non è condiviso: se il viaggio sul *cutter* ha rappresentato « due mesi tra i più belli della mia vita », per Zena è un'illusione che si dilegua come tutte quelle della giovinezza, perché l'entusiasmo che lo ha deciso al viaggio si è mutato subito in noia, in delusione, in *spleen*, tanto che abbandonare Costantinopoli, anzi « questa mascherata d'azzurro e di verde, di minareti e cupole sfolgoranti » non lo rattrista e in una sigla di totale scetticismo confessa di non tenere punto a visitare Atene. Quello che resta è l'amicizia rinsaldata dalle avventure della navigazione; l'abbraccio con Bonfiglio e l'affettuosa allocuzione gli fanno ipotizzare con i compagni della *Sfinge* un futuro giro del mondo.

#### BIBLIOGRAFIA

ZENA 1887 = R. ZENA, *In Yacht da Genova a Costantinopoli (Giornale di bordo)*, Genova, Tipografia Marittima (via Caffaro, N. 18 rosso), 1887.

ZENA-BRIGANTI 1974 = R. ZENA, *Tutte le poesie*, a cura di A. BRIGANTI, Bologna 1974.

## L'altro romanzo: L'Apostolo

Stefano Verdino

stefano.verdino@unige.it

«Romanzo d'ambiente clericale moderno», così lo stesso Zena definisce il suo romanzo in un manoscritto, conservato tra le sue carte alla Società Ligure di Storia Patria e pubblicato quasi mezzo secolo fa da Edoardo Villa, benemerito di tante ricerche zeniane<sup>1</sup>.

«Pellegrinaggi, congressi, comitati, commemorazioni di Pio IX, udienze in Vaticano di Leone XIII, funzioni religiose, esercizi spirituali, giornalismo ... ecc. formano lo sfondo del quadro», continua il manoscritto; e proprio questo sfondo fin da subito intrigò la critica. Già a caldo Dino Mantovani mostra di preferire lo sfondo al protagonista richiamato dal titolo: «curioso libro, in cui veramente non si trova l'apostolo nel debole carattere del protagonista Marco Cybo, ma si trova rappresentato con schietta evidenza il conflitto tra la fede dei tempi vecchi e la società dei tempi nuovi»<sup>2</sup>. Pochi anni dopo Benedetto Croce: «Il romanzo, nel quale lo Zena ritrasse il mondo vaticano, sembra una protesta contro quel mondo», specificando l'apprezzamento per «Spunti e toni di satira, volontaria o involontaria ... del gran fervore cattolico che diè spettacolo di sé nell'occasione delle feste giubilari di papa Leone XIII»<sup>3</sup>. Che a Croce piacesse un romanzo satirico sull'ambiente del papa della *Rerum novarum*, da lui intesa poco meno che un attentato alla civiltà, dir non è mestieri, ma è interessante registrare il suo dubbio sulla reale volontà di tale satira. Lo stesso Zena rivendica un quadro *sine ira et studio*, sempre dal citato manoscritto in cui esibisce la sua militanza passata, ma non ripudiata («L'autore ha appartenuto a questo partito cattolico; non è un transfuga»), mutata piuttosto in «solitudine» letteraria per «poterlo descrivere – quel mondo – con verità, senza sarcasmi, senza pregiudizi, senz'astio». E nello stesso romanzo il narratore si rivolge ai suoi lettori così:

---

<sup>1</sup> Il prezioso documento si legge in VILLA 1979, pp. 337-338.

<sup>2</sup> MANTOVANI 1901, p. 2.

<sup>3</sup> CROCE 1936, p. 336.

« Alle corte, lapidiamolo pure Visdomini, se vi fa piacere, giacchè ogni volta che ci è comparso davanti l'abbiamo visto sempre in una luce così farisaica da meritargli le sassate, tuttavia non traetene scandalo per gongolarne, voi gli impeccabili dell'opportunismo spregiudicato: Visdomini è cugino germano dell'onorevole Rizzabarba e degno d'aver imparato con voi altri alla medesima scuola, certo – non so di voi altri – con maggior profitto di lui, temporalmente parlando.

Genti pie, non traetene scandalo per fulminarmi addosso le saette dell'ira. – Un ambizioso speculatore si introdusse nelle vostre file militanti recando la volpe sotto l'ascella, carpì tutti i suffragi di stima, di simpatia, d'ammirazione, è uno dei vostri marescialli; voi dite: fosse anche vero, la carità e la prudenza avrebbero consigliato a un cristiano di nascondere certe macchie, invece d' esporle allo scherno dei nemici, alle scempie chiose dei pusilli. – Potrei difendermi, protestando la rettitudine delle mie intenzioni: non mi credereste, e vi applaudo: aria vecchia sopra una chitarra sdruccia; piuttosto, a titolo d'ammenda, voglio scongiurarvi: siate intelligenti, voi che leggete questo libro; essere intelligente significa saper leggere addentro, oltre la vernice dei fatti: non è il libro delle battaglie d'un'anima in tentazione?

E comprenderete il perché di certi personaggi »<sup>4</sup>.

Siamo al penultimo capitolo, e retrospettivamente Zena si rivolge a due tipologie di lettori: « gli impeccabili dell'opportunismo spregiudicato » e le « genti pie », vale a dire liberali mangiapreti, massoni e cinici, e bigotti devoti, cui chiede uno sforzo di intelligenza precisando che il suo testo è « il libro delle battaglie d'un'anima in tentazione », quindi ascrivibile a una sorta di tipologia a suo modo edificante, ancorché fallimentare. Due tipi di lettori da cui si sente distante, in quanto ormai « parte per se stesso »; e non sono del tutto convinto che Zena ed il suo protagonista siano il ritratto del cattolico liberale – come pensa Toscano<sup>5</sup> – frustato dopo la lettera del Papa al nuovo Segretario di Stato, Rampolla del Tindaro, del 15 giugno 1887, citata espressamente nel romanzo; né tantomeno si può accreditare Zena di sintomie moderniste come crede Luti<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Si cita da ZENA-VILLA 1971, p. 660.

<sup>5</sup> TOSCANO 1982, in particolare alle pp. 37-38.

<sup>6</sup> In *La problematica socio-politica nell'Apostolo di Remigio Zena* (LUTI 1979, pp. 182-206) si legge: « Zena critica da posizioni moderniste » (p. 187); « La polemica zeniana è filtrata attraverso la prospettiva modernista » (p. 193); « Questo confluire del gesuitismo nel modernismo, e viceversa colloca la posizione di Zena in una assai personale dimensione di mediazione » (p. 193). Inoltre « Padre Albis rappresenta quindi la realizzazione del modello di vita religioso proposto da Zena nel superamento del conflitto interiore che tanto travaglia Marco Cybo » (p. 191); ma anche padre Albis riesce sconfitto, in quanto ultimo « omicida » di Nicoletta: « né censure né accuse; i suoi occhi volevano essere pietosi, le sue mani protendevano un gesto sa-

In effetti a leggere la misura della satira questa non è quasi mai comica, non ridicolizza, ma – per quanto ricca di ironie<sup>7</sup> – punta decisamente all'amaro, l'amaro per una militanza frustrata da meschinità di fatti e persone, dove si accampano nostalgie e lampeggiano momenti od illusioni di possibile vera fede. Non a caso amarezza è parola chiave e ricorrente, riguarda persino il discorso del papa in Sala clementina (« con fermo accento che palesava una suprema amarezza »<sup>8</sup>) e connota spesso il nostro personaggio<sup>9</sup>, mentre la serie del lemma è significativamente chiusa da Nicoletta nel finale in cella alla Vigna Sabina<sup>10</sup>.

Una satira tormentata quindi, per nulla liberatoria, anzi patita come un fallimento, senza abiure e neppure senza la suggestione di nuove vie della fede come il Modernismo alla Fogazzaro. Il libro è sì scritto nella piena inquietudine modernista tra i due secoli, rivolto ad un passato prossimo che suonava già assai diverso, dopo la *Rerum novarum*, la fondazione della Fuci, la crisi del '98; solo il papa "eterno" Leone XIII è ancora in soglio e celebrante il giubileo secolare, ma tutto ciò sembra assente dal libro, che fotografa il precedente giubileo sacerdotale del pontefice con precisione esatta di tempi,

---

cerdotale d'indulgenza, eppure dal giudice inesorabile Nicoletta si sentiva intimare l'ammonimento della condanna, uccidere nel cuore tutte le speranze » (ZENA-VILLA 1971, p. 692).

<sup>7</sup> Molto forte sulle figure minori e macchiettistiche, in massimo grado il vecchio, sdentato e biascicante, senatore liberale Tommaseo: « traballante sulle gambe, la figura grottesca e sconquassata d'un ippopotamo da museo preistorico » (*Ibidem*, p. 527); « Il senatore Tommaseo era in vena, tanto in vena che, nonostante il perpetuo gargarismo della gola e la diserzione dei denti, procurava di masticar le parole il meno possibile e salvarne più di metà dalla perdizione » (p. 596). E sull'opportunismo dell'on. Rizzabarba: « coteste effusioni laiche d'un misticismo vespertino » (p. 609). Non meno caustico – in ambito clericale – contro il logorroico Monsignor Brasile: « Mirabile discorso, lunghissimo, che dopo la passeggiata mattutina fin là, a stomaco digiuno, il grosso dell'uditorio avrebbe molto volentieri protratto ad altre calende, specie in quei giorni che di consimili castighi di Dio gliene toccava una pioggia » (p. 458).

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 490.

<sup>9</sup> « Un'invincibile amarezza » (*Ibidem*, p. 494); « Ascolto e imparo – soggiunse dopo un momento coll'amarezza profonda e dolorosa d'un sarcasmo che sapeva di rimprovero e il cui significato era questo: perché mi avete condotto tra questa gente? » (p. 544); « altro è saper rendere al vivo tutta l'ironia, tutta l'amarezza che le accompagnava » (p. 571); « un'amarezza di sdegno contro sè stesso gli montava alla gola! » (p. 598); « coll'amarezza nell'anima, più amara di qualunque amarezza » (p. 618); « Un'onda d'amarezza gli saliva alla gola » (p. 640); « ne senti in bocca l'amarezza acre e il fuoco nelle midolla » (p. 649).

<sup>10</sup> « Ella cessò dal sarcasmo, convertì l'acrimonia in un flutto d'amarezza » (*Ibidem*, p. 680); « Ella gli chiese con miscredente amarezza » (p. 687).

luoghi e contesti (l'avvio della stagione dei pellegrinaggi operai<sup>11</sup>, re Umberto I all'apertura della Sessione II della XVI Legislatura del Parlamento il 16 novembre 1887, il Natale dell'87 e il giubileo sacerdotale del papa), ma ciò è tanto più singolare in quanto nell'epoca d'ambientazione del romanzo l'autore era a Massaua, alle prese con re Giovanni dopo Dogali, per quanto accanito lettore del « Cittadino » genovese, mandatogli dal padre, come attestano le lettere inedite a questi, messe a disposizione dal Comandante Tomaso Invrea. In esse non trapela delusione politica al tempo dei fatti, ma un implicito allineamento sulle posizioni intransigenti del padre e della famiglia, speculari a quella del vescovo Magnasco. Da notare in quelle lettere la meraviglia e l'impressione per la notizia del noviziato dai gesuiti del primo nipote Fabio Invrea, il futuro marchese, che fu in effetti sacerdote<sup>12</sup>:

« Massaua 21 dicembre 87

Caro papà

Vedo confermata dalla vostra dei 5 corr. le notizie che già avevo avuto vagamente da Flavia, quella cioè relativa allo ingresso di Fabio nella Compagnia. Ne sono assai meravigliato e impressionato, ma se tale è veramente la sua vocazione non c'è che da rallegrarsene e ringraziare il Signore d'averlo voluto chiamare per una via speciale che non è data a tutti. Una cosa mi turba: come farà per la leva o pel volontariato d'un anno quando sarà il tempo? Abbandonerà l'abito religioso per fare il soldato oppure se ne andrà via e si rassegnerà a esser renitente e a non tornare più a casa a veder la famiglia? Mi immagino che per David nella sua attuale posizione, quest'ultimo partito non sia certo il più lieto, considerando non solo il dolore di non potere più vedere il figlio nelle mura paterne ma altresì all'imbarazzo in cui si troverà in faccia al posto che occupa di alto pubblico funzionario. Vi prego scrivermi in proposito, dandomi qualche particolare »<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Il 16 ottobre 1887 vi era stato il primo e memorabile Pellegrinaggio operaio francese con 100 industriali, 300 sacerdoti, 1400 operai, promosso dall'industriale Léon Harmel e l'arcivescovo di Reims Benoît-Marie Langénieux. La novità è esibita anche nel romanzo di Zena, in uno scambio di battute tra Marco Cybo e il senatore Tommaseo:

« Questa volta, a titolo d'esperienza, non si volle uscire dalla cerchia operaia.

– Tutti operai?

– Più o meno.... tutti; intendiamoci, operai e contadini. L'udienza generale in Vaticano è fissata per lunedì o martedì, ancora non lo sappiamo bene, ma questo posso dirlo senza vanità di campanile noi della Liguria saremo i più numerosi, chè tra lombardi e piemontesi, per un cumulo di circostanze impreviste e massime pel lavoro delle sette, i comitati stentaron a raggranellare poche dozzine » (*Ibidem*, p. 429).

<sup>12</sup> Fabio Invrea (Genova, 1870-1958) fu Sacerdote e Marchese (dal 1912).

<sup>13</sup> Dalla trascrizione dattiloscritta del nipote Giorgio Invrea.

Non c'è nessun nesso tra Fabio Invrea e Marco Cybo, ma certo le notizie di un noviziato gesuitico con i relativi dettagli erano indubbiamente familiari all'autore, ed è significativa qui anche una parola: «l'imbarazzo» del «pubblico funzionario», del fratello ma non meno che dell'autore (magistrato): per quanto non trapeli da queste missive delusione di partito, si manifesta però ad un genitore, in fama – nel risorgimento – di «sacrestano» dei gesuiti<sup>14</sup> una difficoltà di posizionarsi tra Stato e Chiesa, un “che fare?” d'ordine pratico, più che speculativo, ed un dilemma tra due fedeltà di tipo sacrale. Anche nel romanzo vi è un eloquente passaggio, in cui la fedeltà allo stato è fedeltà sabauda, tutt'altro che liberale, discesa piuttosto da una traccia vandeana e legitimista:

«Pure a Roma, a due passi dal Vaticano, la gloria dinastica sfolgorava meravigliosa agli occhi di colui che in ogni ora dell'infanzia e dell'adolescenza aveva appreso dalla madre fervente la religione dei gigli cristianissimi: italiano di razza e di nascita, davanti al Re – che era il suo Re – si sentiva fluire nelle vene il sangue vandeista della fedeltà, e quasi inconsapevole, anche lui, il cattolico pellegrino, se non col gesto, se non colla voce, partecipava coll'anima alle acclamazioni d'un popolo»<sup>15</sup>.

*L'apostolo* è un ritratto tutto dall'interno: dall'interno del gruppo cattolico, ma anche dall'interno del protagonista. Non è un caso che gli spazi chiusi siano i dominanti (Il treno, S. Lorenzo, la stanza d'albergo, la Sala clementina, il salotto della «società erotica» - espressione dell'appunto manoscritto -, l'osteria Tre ladroni, celle e locali della Vigna Sabina) e persino lo spazio aperto – nel caso della tempesta – ha la sua chiusa connotazione:

«Marco Cybo guardava al di là dei vetri, sotto il cielo basso, lungo le colline declinanti al mare in un chiuso orizzonte di negredine, lo storcersi degli alberi nella campagna e laggiù in fondo, sempre a ponente, dove a un dipresso dovevano essere Maccarese o Palo, un taglio di luce, unica luce. Le braccia levate, come atterrita dall'uragano, una donna correva a precipizio per un sentiero tra le vigne.

Dentro, il vociò era altissimo»<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> «A Varazze ci si dice che sia proposto il famoso marchese Fabio Invrea. Se è vero, gli elettori di quel collegio potrebbero addirittura nominare il generalissimo dei gesuiti ... sarebbe meglio, il che è tutto dire. Elettori di Varazze, se non volete infangarvi, piuttosto d'Invrea nominate il sacrestano» («Gazzetta del popolo», 30 gennaio 1850, p. 2).

<sup>15</sup> ZENA-VILLA 1971, pp. 516-517.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 551-552. Anche successivamente: «Lo scroscio delle acque si era fatto assordante, l'occhio non distingueva più che una selva fitta e obliqua di verghe metalliche» (p. 554).

La “clausura” offre lacerazioni nel gruppo e nel protagonista: crisi militante e crisi della vocazione si susseguono, in un impasto di romanzo storico e psicologico, ben individuato da Toscano e Di Giovanna<sup>17</sup>.

Religione e fariseismo; religione ed eros sono alla prova del protagonista, tematiche di per sé comuni a molti romanzi del tempo, con cui Zena dialoga e si distingue, in particolare direi con *Thais* di France e *Rome* di Zola. Ma ci sono appuntamenti topici, accennati nell'*Apostolo*: il romanzo parlamentare e politico, il romanzo erotico (con tanto di seduttrice ambigua, evidenziato dal doppio nome, Nicoletta detta Frisca), il romanzo spiritico e spirituale, tutti elementi esibiti ma mai fatti scattare, perché domina il fallimento e l'inettitudine, come rileva Di Giovanna. Ma anche questo motivo – certo in primo piano – non è svolto con le consuete conseguenze di degrado, perché tutto è sempre più all'interno, in quella che Zena chiama «anima in tentazione». Tanti gli spunti offerti dalla «società erotica», convogliati spesso da un ingrediente musicale, – altro appuntamento tipico dell'epoca – con in primo piano la rapsodia ungherese di Brahms e la canzone in lingua barbara sulle labbra della Principessa, poi di Nicoletta, fino a risalire – nella memoria – al padre morente. Da uomo attento ai propri tempi, Zena utilizza musiche di fiammante conio, esaltando Brahms e liquidando come «antipatico» e «tedioso» Saint-Saëns<sup>18</sup>. L'eclissi della Rapsodia è mirabile nel paragone rettile, con un vortice di spire serpentine man mano che il ritmo si scatena, trasformando – nella turbata e allucinata fantasia del protagonista – la pianista Nicoletta nell'odalisca Frisca:

«E la musica si svolgeva tarda e timida dapprima, sonnolenta, coll'accidia d'una biscia intorpidita che si risveglia<sup>19</sup>.

E la musica si svolgeva alleghetta e vivace, flessuosa, colle ondulazioni d'una biscia risorta che si arrischia al sole nel mezzo della strada. L'aveva rubato a una banda di zingari, Brahms, cotesto tema bizzarro? Tema bizzarro, incostante nei toni e nella misura,

---

<sup>17</sup> Giustamente annota Di Giovanna: «il protagonista diviene più debole di fronte agli attacchi della sensualità in concomitanza alla perdita d'interesse per le attività del movimento cattolico, in seguito al disgusto per le nascoste manovre dei capi» (DI GIOVANNA 1984, p. 244).

<sup>18</sup> «Nicoletta preludiava uno dei suoi pezzi magistrali di battaglia.

– Parliamo piano – mormorò pianissimo la signora – se non per Saint-Saëns, che mi è antipatico, almeno per riguardo alla suonatrice – e un sorriso la illuminò e una bella occhiata significativa molte cose s'incrociò prima collo sguardo dell'onorevole, poi con quello di Marco» (ZENA-VILLA 1971, p. 612).

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 496.

tutto lubrificazione e zigzag, rettile ed errabondo. Ma le palpebre di Cybo si chiudevano suo malgrado e in un dormiveglia cosciente i pensieri gli attraversavano il cervello come immagini sotto una carta velina, errabondi anch'essi a zigzag, suggestionati dal ritmo ».

Era Nicoletta Brancovenu la suonatrice.

« La musica si era fatta carezzevole, quasi lasciva di soavità, agonizzante e vivibonda in un lungo sospiro di tentazione <sup>20</sup>.

Ed ora, divenuta selvaggia ad un tratto e più rapida, precipitando il movimento come se descrivesse nella sua celerità i giri crescenti d'una ruota, la musica turbinava sempre più rapida.

La Nicoletta soave era sparita, un'altra Nicoletta pareva a Marco che gli turbinasse davanti, selvaggia, in uno strepito di sonagli e di cembali. Non più Nicoletta, Frisca, travestita bizzarramente, tale quale come dianzi l'aveva riconosciuta in una fotografia tra le mille del salotto, memoria certo di qualche ballo, una torce e un diadema di zecchini al collo e sulla fronte, i capelli notturni sciolti e diffusi per le spalle. Turbinava sulla punta dei piedi, vertiginosa, in un barbaglio di colori, in uno strepito di sonagli e di cembali, guizzando lampi dai carboni degli occhi, descrivendo in aria coi cerchi delle braccia un mistero di segni cabalistici, colle mani frenetiche tempestando sui cembali.

La musica si arrestò, netta. La sensazione che ebbe Marco, allucinato dal suono e dal silenzio improvviso, fu quella d'un colpo di scure che a Frisca le avesse mozzato le mani » <sup>21</sup>.

Questo finale « mozzato » è per più versi significativo, al di là della mimesi musicale, perché sembra prefigurare un destino 'omicida' a quel seducente incanto. Come d'altra parte la « cantilena selvaggia » trapassa da motivo di seduzione a importuna 'madeleine' nel suscitare un rimosso ricordo, veicolo del peccato paterno, con tanto di punizione corporale (in una malattia che sa di sifilide):

« La cantilena selvaggia gli ronzava nelle orecchie, ma non cesellata dall'arte e dalla grazia d'una voce fresca femminile, bensì errabonda sulle labbra d'un paralitico idiota. A lunghe strisce penetravano da alcune fessure nelle imposte i chiarori dell'alba <sup>22</sup>.

vorrebbe rifugiarsi nel pensiero casto di Nicoletta, e Frisca si fa innanzi, sfrontata come una squaldrina, a braccetto dell'altra, cantarellando: yek, ta dui, ta trin, ta stâr ... » <sup>23</sup>

Con una certa felicità Zena orienta solo sull'ossessionante canzone l'affioramento di una ingrata memoria, senza arrivare alle conseguenze di un

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 499.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 500.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 639.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 641.

romanzo melodrammatico; ci sarebbero le possibilità (l'ereditarietà della colpa di padre e figlio, la seduttrice con un piano vendicativo, ecc.) accortamente scartate, perché Zena non è interessato a chiudere i fatti, ma piuttosto a vedere alcuni loro riverberi nell'anima o accennarne altri senza sviluppi, come l'inganno finanziario teso a Marco dall'on. Rizzabarba, il classico motivo d'avvio di una rovina economica – tanto cara alle coeve pagine narrative – qui non più che tributo di una pagina, senza effetto. Non manca neppure l'erotismo lesbico tra la Naim e Nicoletta, ma anch'esso è più un'esibizione per marcare un territorio che un'opzione narrativa<sup>24</sup>; la Naim mette in campo anche lo spiritismo, altro topic ingrediente d'epoca, questo più funzionale alla «tentazione di un'anima», ma dove lo sviluppo più efficace è nell'esame chiromantico della mano di Marco, che delinea il più felice – perché non appariscente – soprassalto erotico (rispetto al convenzionale appuntamento nella grotta durante la tempesta), memore di altri significativi contatti di mani (tra Julien Sorel e Madame de Renal), ma anche in questo caso «mozzato» come la sopra citata seducente musica:

«Per gentilezza, con un senso indefinibile di beatitudine dolorosa, fu necessità rassegnarsi; sotto le dita carezzanti della zingarella si ripercotevano febbrili nella mano tesa del paziente tutte le pulsazioni del cuore. Ma l'esame chiromantico non seguì, ché con uno scatto mal represso, data appena un'occhiata, l'indovina abbandonò l'oroscopo dopo brevi secondi.

– Finita già la commedia?

– Rimettete il guanto – disse Nicoletta – ho fatto per ridere »<sup>25</sup>.

C'è una strategia narrativa dunque per procedere più scorciatoamente, *per speculum et in aenigmate*, ma sul piano solo umano ovviamente. Madri-gnani ha indagato felicemente le tecniche narrative del romanzo, analizzando in particolare il cap. X tenuto nel punto di vista del molesto giornalista segu-

---

<sup>24</sup> «La Naim, arrovesciato una seconda volta il capo all'indietro per cercare con gli occhi avidi gli occhi di Nicoletta, prendendole le mani e intrecciandosele sul petto quasi per tema che le sfuggisse, mormorò:

– Friscka!

Nicoletta la baciò sui capelli.

– Cosa c'è nell'aria? – tirò innanzi Rizzabarba, pel quale la pantomima delle due donne non era passata inavvertita e aveva pure notato il sussulto di Marco » (*Ibidem*, p. 617).

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 593.

gio, e il cap. XVIII sul valico tra sogno e riaffioramento memoriale<sup>26</sup>, sicuramente due episodi di assoluta qualità, come il forte concertato dell'osteria, caro a Di Giovanna, ma vi è anche un basso continuo da tenere in conto.

Sempre si è sostenuta la fiacchezza del personaggio Marco, soccombente e progressivamente bloccato sul piano politico, quanto più travolto su quello erotico, camuffato da « zelo apostolico » verso la giovane donna errante (in tutti i sensi, fisici e spirituali), ma il personaggio fiacco è certo voluto e va messo in relazione con lo stesso narratore che gioca una partita con lui, a volte come proiezione della voce della sua coscienza, a volte nella stilizzazione del narratore esterno. Ciò crea un effetto di discontinuità e dissonanza, un'ulteriore sghembatura, che provoca approssimazioni differenziate verso il reale, con un effetto sfocato, nel gioco dei punti di vista intrecciati: ad esempio la rivelazione della colpa paterna balugina ma non si manifesta appieno, perché sempre nel taglio del punto di vista rimovente del protagonista; l'ambiguità di Nicoletta-Friscka è costante e l'assurdo del suo suicidio – ingiustificato narrativamente – sembra quasi parodico del romanzo d'effetto, ha un che di cartapesta esibita, tanto pacchiana – per un narratore sofisticato del suo stampo – che sembra rientrare nella strategia del “mozzare”, con

---

<sup>26</sup> In particolare (MADRIGNANI 1974, pp. 123-131) si osserva la costante « presenza parlante » del giornalista nel cap. X: nella prima dominano i « fuochi artificiali » del discorso indiretto; nell'ultima parte « il discorso indiretto libero torna con la diversa funzione di riportare il commento interno del giornalista trasformatosi in maligno peditore di Marco » (p. 127). Nel cap XVIII « La rievocazione procede con un suo andamento da libera associazione e non senza excursus e amplificazioni autobiografiche » (p. 130). In effetti su questo margine vige una memoria tutta di fiero legittimismo, nella Francia di Napoleone “le petit”, con il cammeo su Constance de Maistre, figlia di Joseph, divenuta duchessa di Montmorency, con il matrimonio guarda caso celebrato a Genova nel 1833, sotto gli auspici del padre Bresciani: « la duchessa di Montmorency, vecchia e zoppa com'è, non tralascia un giorno di visitar mia madre, soventi si ferma fino a notte tarda, con grande giubilo dell'abate che è sempre il primo ad andarle incontro, glorioso d'offrirle il braccio e lungo le scale servir d'appoggio alla figlia di Giuseppe De Maistre, rimanere con lei in salotto a ragionare d'alta politica.

A me non lo dicono, ma indovino che l'importante politica della duchessa è quella d'adempiere all'ufficio di cui volle assumersi il peso per zelo di carità cristiana, ossia predisporre adagio adagio l'infermo alle cose dell'anima, senza che egli lo sospetti: nel momento propizio va a sederglisi accanto, lo intrattiene e lo svaga coll'abbondanza inesauribile dei suoi ricordi, non lo stanca e non lo tedia, ha l'accortezza di farsi desiderare.

È un suo segreto com'abbia saputo cogliere destramente l'opportunità d'avviare il colloquio sull'argomento scabroso. Si attende per domani il padre Dechaux, gesuita, chiamato per telegrafo; segno che il confessore fu accettato » (ZENA-VILLA 1971, p. 637).

una brusca sovrapposizione del narratore al suo personaggio, per chiamarlo ad un novello sentimento di colpa, replicante il padre (ancora un Cybo come causa di morte di un Brancovenu), in modo da desolarlo assolutamente.

Ogni tanto il narratore si distacca dal suo protagonista, ad esempio nel bel mezzo della spasimante scena d'addio alla stazione Termini ecco la nota metanarrativa e ironica <sup>27</sup>:

« Partenza! – le voci dei guardiafreni annunciavano, vicine e lontane.

(Misera dello scrivere: ci s'impiega un secolo a raccontar ciò che avviene in mezzo minuto: non erano passati trenta secondi dalla richiesta dei biglietti) » <sup>28</sup>.

Altre volte gli si rivolge direttamente, come voce di coscienza:

« Eccoti paladino di costei con un duello sulle braccia! – Marco, avresti ancora la temerità di lanciargli addosso la pietra, a Paolo Carbonara, perchè fu travolto a causa d'una donna in un tafferuglio d'ubriachi? Dio è giusto: la pena del taglione ti colpisce: nella tua superbia non hai saputo scusarlo tuo fratello, hai arrossito per lui invece di difenderlo, l'hai giudicato indegno di servire sotto la tua bandiera, e lo stesso giorno, lo stesso giorno che lo condannavi, tu pure in compagnia di gente che vitupera il nome di Dio, la legge di Dio, i ministri di Dio, tu pure, per una donna, come lui ti lasciasti soverchiare da una violenza di collera, smarristi come lui la misura degli atti e delle parole » <sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Vedi anche altrove: «Sorrisesse o no al senatore questa idea, io che scrivo non potrei affermarlo, per quanto più d'una volta egli m'abbia onorato di certe piccole confidenze; il fatto è che non rispose, stringendo gli occhi già abbastanza forati in cruna e con un gesto impagabile di malizia arricciandosi gli ultimi residui delle sue appariscenze giovanili.» (*Ibidem*, p. 550).

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 646.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 556-557. Vedi inoltre: « [Tommaseo] Sapeva! e tu, Marco? tentennante dapprima, hai rifiutato il colloquio a cui la principessa Brancovenu ti chiamava, più franca, più leale di te, eppure da gran tempo ciò che ella ti avrebbe detto una voce dei limbi te lo viene susurrando; inafferrabile; non lo sai ciò che ella ti avrebbe detto e ti pare di saperlo, d'averlo già inteso, d'esserne penetrato come da un tossico, e ne senti in bocca l'amarrezza acre e il fuoco nelle midolla » (p. 649).

« Sei ancora qui? – È inutile: il lieve rumore dei tuoi passi e lo scricchiolio della porta la sveglierebbero subito: dormendo, vigila e ti fa la guardia. E ad ogni modo, avresti cuore di tradirla? è venuta a cercarti, questa creatura, sempre lei, capricciosa, beffarda, ma è venuta per te, soccorsa da una fiducia che le ha spalancato tutte le porte e fatto sormontare tutti gli ostacoli, in preda a un'esaltazione indomabile, come se uscisse da una visione tragica; fin quassù, condotta dal presentimento della tua fuga, è venuta per te, intendi bene, per amor tuo, intendi bene, calpestando gli usi e le convenienze, risoluta a qualunque costo di stornare il pericolo. Non sai nemmeno pregare, non rivolgi a Dio il grido dello sgomento: liberatemi! » (p. 685).

Altre volte diventa la voce interna e diretta del personaggio:

« Che l'episodio di Sansone fosse stato scelto dal catechista con qualche malizia, non oserei negarlo: spostati ad arte e modificati i termini del confronto, la filistea appena accennata in senso allegorico, emblema di tutte le tentazioni, ma se dai vari stati d'animo dipende l'intelligenza dei simboli, certo ora Marco Cybo che doveva avere tra gli ascoltanti, lui solo, il privilegio squisito d'interpretare la similitudine *ad personam*.

Padre Albis, da voi cotesto castigo? dalla vostra bocca? l'avete prediletto questo figliuolo, l'avete rigenerato con un secondo battesimo di carità, soccorso in ogni tempo con assiduo patrocinio, ed oggi, perchè infermo è venuto a distendersi ai vostri piedi, vi talenta d'espore in pubblico la sua miseria al ribrezzo se non al sogghigno di gente estranea? »<sup>30</sup>

Altre volte ancora il narratore aggredisce i farisei (personaggi e lettori), usando l'indiretto libero:

« Mutate il nome: Carbonara non era che un pretesto; mutate il nome, farisei: Carbonara avea già servito fin troppo di zimbello ai vostri frizzi, ai pungiglioni di certi gazzettieri! – Si vorrebbe sapere una cosa: perchè certe allusioni a un pacco misterioso, trovato di notte tempo, non si sa da chi, in una carrozza? e all'adunanza solenne degli Arcadi per la festa dell'Immacolata Concezione, durante l'interminabile lettura dei panegirici e dei carmi latini e delle canzoni petrarchesche, quale motivo avea il cronista dell'Araldo di venire a sedersi accanto a Cybo che era col padre Cornoldi, e sottovoce, ma in guisa d'essere udito dal padre, protestarglisi amico fedelissimo, devotissimo, pronto sempre a difenderlo a spada tratta contro certa gente che lo calunniava? »<sup>31</sup>

Altre volte infine c'è stretto scambio tra narratore e protagonista in voce interiore, anche con rapidi passaggi, come in questa sequenza con sovrapposti narratore, protagonista, dialogo, punto di vista di noi lettori:

« Si era tradita. Ti sei tradita, bestemmiatrice! Signore, nella sua bocca vi siete rivelato: scagliandovi l'insulto dell'odio, fu costretta a proclamarvi, si tolse la maschera nell'atto d'adorazione a Satana.

Non avevano posto mente che da qualche minuto il tedioso pezzo classico di Saint-Saëns era terminato. Venuta ad unirsi al gruppo, Nicoletta stava dietro la poltroncina della Naim, in piedi, alla Naim posando familiarmente le due mani sulle spalle.

– Del resto – ribattè ancora l'onorevole paladino, e noi tutti saremmo curiosi di sapere se per nuova convinzione egli spezzasse la sua lancia o per far la corte a Marco Cybo – »<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 651.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 580.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 616. Altri esempi: « a difendere con calore di neofita i suoi apostoli, ma ci avea guadagnato la commiserazione dei presenti, e appena solo, tutta la vanità gli era apparsa di coteste accademie, inquinanti il suo rifugio.

Come si vede una strategia mobile, tesa a proiettare in primo piano il dibattito interiore, anche nel colloquio di narratore e personaggio, con molteplici tagli narrativi, rispetto al piano referenziale, soprattutto man mano che il romanzo procede e si concentra sull'apostolo.

Al proposito va anche rilevato un significativo *trait d'union* tra il romanzo d'ambiente clericale e il focus sul protagonista, proprio in un viva voce francese del papa, rivolto alla giovane Nicoletta "smarrita": « un mot de l'Apôtre dont vous emporterez le souvenir ». L'apostolo, appunto, il ruolo – contraffatto – che poi Marco sceglie per sé – e di cui richiede invano investitura al non intransigente padre Albis – in modo da legittimare – anche con sé – la frequentazione di Nicoletta, la mistificazione che per l'autore – nel citato foglio manoscritto – è la morale del suo libro:

l'uomo profondamente religioso interpreta a suo modo la volontà di Dio, crede di scorgere un comando soprannaturale laddove non è che l'impulso dell'istinto e della passione puramente umana che lo spinge; tanto più è debole e fragile, quanto maggiormente ha fede in sé stesso, e appunto è cotesta illusione che determina l'infelicità della sua vita e sovente quella degli altri »<sup>33</sup>.

---

Lasciatelo solo; è un orso; la vostra compagnia, i vostri colloqui gli danno fastidio. Non è venuto quassù a godere cinque o sei giorni di vacanza in una lieta illusione della vita monastica, è venuto coll'aria deprofundizzata d'un trappista a metterci addosso la pelle d'oca. Superbia? malinconia di scrupoli? il suo caro padre Albis dovrebbe lui levarglieli dalla testa, gli scrupoli! Appunto: Visdomini, l'uomo prudenziale fin troppo, non vuol che si dica, ma, sottovoce, che differenza fate tra il padre Albis e il padre Curci? la stessa audacia, le stesse eresie; anzi: a vergognarsi dal pulpito d'essere cattolico il padre Curci non è mai arrivato, eppure ai primi fumi i superiori l'hanno messo alla porta, senza complimenti.

Lasciatemi solo. Non vedo Roma dalla mia finestra a settentrione; dinanzi a me, in alto, la macchia dei cipressi di Monte Mario, tetra; in basso, parodia d'obelisco, il fumaiolo eruttante d'una fornace » (p. 663).

« Guardalo in faccia Visdomini, non abbassare gli occhi, non impallidire davanti a lui come uno scolarotto! basterebbe un'occhiata per domandargli con quale diritto s'intriga delle cose tue e chi gli ha dato l'incarico di venirti a spiare. Vera o falsa – fosse anche vera – la storiella è un pretesto: torturandoti, egli vuol leggerti nell'anima *a che punto siamo*, strapparti un indizio che *tutto* non è finito.

Ma i ragionamenti erano vani, erano vani gli sforzi, vana la volontà: dal primo accenno a una signora – o signorina – forestiera, che all'albergo aveva chiesto di lui, Marco Cybo si era sentito un freddo nelle ossa » (p. 670).

<sup>33</sup> VILLA 1979, p. 337.

Ma a proposito del papa vale la pena soffermarsi sulla sua rappresentazione. Il papa prigioniero ed invisibile se non dentro il Vaticano è stato un bel tema ed ha avuto non poche narrazioni e descrizioni, a partire cronologicamente da un memorabile quanto astioso reportage sul nuovo papa (1878) firmato da Carlo Dossi, probabilmente non ignoto a Zena, per lo meno nella scena coreografica della bianca apparizione. Così Dossi:

«Ma qui, un gran movimento per tutta la sala. Da una lontanissima porta, in fondo all'anticamerone de' Svizzeri, appariva un barbaglio di vesti d'ogni colore, e tra esso, un coso bianco, una specie di sacco.

Il chierichetto, vicino mio, divenne rosso di fuoco. I due generali da burattini, si accomodarono le pistagne e si fecer panciuti ancor più; fratume e pretame si mise a sbottirsi di tasca un nùvolo di agnusedi, corone, crocifissi, santini, e pezze e pezzuole; trè o quattro giù, si buttàron per terra come majali.

Capii, che quel bianco che si avanzava, dovèa èsser qualcosa peggiore di un sacco.

Era, difatti, Sua Santità il servo dei servi, primo fra gli inciampi al progresso, massimo fra i nemici d'Italia »<sup>34</sup>.

All'effervescente astio liberale del conte pavese – che per contrappasso da segretario di Crispi sarà il vano mediatore conciliante con padre Tosti proprio nell'87 – replica il molto più compunto cadetto aristocratico genovese, già zuavo pontificio:

«Le porte si spalancarono. Il susurro che man mano, col prolungarsi dell'aspettazione, era andato crescendo tra i congregati e dissipando il raccoglimento dei primi dieci minuti, cessò immantinente. Comparvero le guardie svizzere, le guardie palatine, le guardie nobili, e ritta sulla soglia, bianca sullo sfondo delle porpore e delle cappe violacee che l'accompagnavano, tutta bianca, senza stola, la figura di Leone XIII.

I congregati si prostrarono.

Venne avanti, lenta, benedicendo.

Venne avanti, lenta, benedicendo i genuflessi nella luce che irradiava la sua candidezza marmorea, benedicendo a destra e a sinistra, non sorridente, rigida nel gesto liturgico »<sup>35</sup>.

Lo scarto è evidentissimo, tra una violenta connotazione dissacrante ed una composta connotazione, assorta nell'epifania della «visione». Là persiste il vario sussurro, qui domina il silenzio; là a terra come maiali, qui prostrati

---

<sup>34</sup> DOSSI 1995, p. 375.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 481.

in ginocchio, là un sacco bianco, qui quasi una statua che cammina, forse il Commendatore. Non sfuggirà infatti l'elevata astrazione scelta da Zena: « I congressi si prostrarono », non le persone, ma i loro ruoli; chi passa « lesta », al femminile, non è il papa ma la sua « figura ». Ed astrazione e femminile ricorrono più volte al posto del papa, non certo per ironia, ma per deliberata trascendentalità da buon cattolico.

Quando Zena scrive, Leone XIII era stato a lungo ospite delle pagine di Zola in *Rome*, in dialogo con l'abate Pierre Froment in udienza per difendere il suo libro *La Rome nouvelle*. Il papa è inamovibile: « Pierre continuait à se taire, anéanti, sentant en effet ses arguments qui tombaient un à un, comme devant une roche sourde et aveugle, impénétrable, où il devenait inutile et dérisoire de vouloir les faire entrer »<sup>36</sup>. Ed alla fine Froment farà atto di sottomissione.

La situazione è tutta diversa nell'*Apostolo*: non più che un contatto di sostegno per muoversi nella Sala clementina passa tra il papa e Marco e già sappiamo che il suo viva voce – oltre il cenno in francese a Nicoletta – è la sintesi della lettera a Rampolla. Ma simile è l'attenzione dei due autori, in modo analogo rivolta alla figura fisica del pontefice invisibile, a quel papa che tanto assomigliava a Voltaire<sup>37</sup>. Per entrambi occorre caricare l'esangue figura fragile del vegliardo, per poi farne risaltare invece la fermezza e la forza<sup>38</sup>. Per Zola c'è anche un ingrediente di vivacità portata dagli occhi neri, mentre questi sono del tutto velati in Zena:

« Quando si arrestò in faccia ad una delle invetriate, gli occhi, immobili fino allora, guardarono attorno benigni, sul volto d'asceta parve che un filo di sangue serpeggiasse nel gran pallore tra i margini delle rughe, ma le labbra non sorrisero e non sorrisero gli occhi benigni, velati da una mestizia, il capo si curvò e cadde stanca la mano che impar-tiva »<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> ZOLA 1896, p. 634.

<sup>37</sup> Nella sinopia di *Mes Voyages – Rome*, edito in volume solo nel 1958, si legge: « Masherà di Voltaire, bocca immensa, grandi orecchie » (ZOLA 1989, p. 142).

<sup>38</sup> Assai interessante questo sintetico schizzo nel notes zoliano: « Leone XIII, un'anima, un soffio in una grande sottana bianca. Un po' curvo avanza vacillando. Eppure è carico di vera maestà. [...] Il Vaticano ama il mistero, i ricevimenti furtivi e poco rumorosi. [...] La forza del papa viene dall'aldilà di cui ho parlato, feticcio supremo » (*Ibidem*, p. 47).

<sup>39</sup> ZENA-VILLA 1971, p. 481. Tristezza e distanza anche nel parole del Papa ai maggiori, con un significativo ricordo di un fiero porporato reazionario e ligure ed un sintetico

Quel rivo di sangue comunque è una perfetta citazione zoliana: « Un peu de sang était monté à la neige de son visage, ses lèvres et ses joues s'étaient rosées faiblement, tandis que ses yeux noirs luisaient d'un éclat plus vif »<sup>40</sup>. Anche sulla voce, sulla sua tonalità, i due insistono: per Zola il pontefice è loquacissimo e strumentalmente dotato di potente vocalità (« de sa grosse voix intarissable, parlait toujours »)<sup>41</sup> e nel caso di Zena vi è quasi un effetto trasfigurante dal fioco al limpido sonoro, nel breve richiamo all'intransigenza:

« Fioca e velata, dapprima la voce del Pontefice pareva che annegasse in quel silenzio; quantunque lenti, proferiti con intenzione manifesta di solennità, i periodi giungevano soltanto a chi era più vicino e svanivano in un soffio di stanchezza le ultime sillabe.

[...] di grado in grado la voce acquistava vigore, e meno lenta, meno solenne, ecco che si fece più sonora e più limpida, non più oppressa dalla maestà del silenzio »<sup>42</sup>.

Una trasfigurazione quasi dantesca, in ira, che desublima la maestà e distanzia pontificia per il discorso “politico” che sappiamo. Ma com'era la voce del papa? « grosse » o « velata »? La prova audio<sup>43</sup> dà ragione a Zola, rifiutato in udienza dal papa, mentre quella voce era forse nota al già zuavo pontificio. Mi pare la conferma di una fantasmaticità e simbolicità delibera-

---

cenno alla scissione politica di Genova: « ai tempi di papa Gregorio, quando segretario di Stato era il cardinale Lambruschini, felice memoria.

– L'Eminentissimo, dal quale fummo consacrati arcivescovo di Damietta, appunto nel '43, prima della nostra partenza per la nunziatura del Belgio – rammentò Sua Beatitudine, quasi con tristezza, assorta un istante nel lontano ricordo, e per moderare la facondia soverchia del presidente, non a lui, ma a Cantabrana e poi all'avvocato Visdomini chiese notizie sulle opere cattoliche di Genova “la nostra buona Genova, mazziniana e divota” » (p. 482).

Nel manoscritto del romanzo, in bella, conservato presso la Società Ligure di Storia Patria, si ravvisano lievi varianti, rispetto all'edizione a stampa; in particolare per il papa qualche dettaglio di aggravata tristezza e stanchezza, poi lievemente ridimensionati (forse in fase di correzione di bozze): ad esempio a c. 106 si legge un « quasi tristamente » poi svolto in « quasi con tristezza » (*Ibidem*), a c. 115 « pellegrini disposti in una riga lunghissima, appoggiandosi sempre, paternamente, stanco » risolto in « pellegrini, disposti lungo le pareti in doppia riga nella sala e anche nelle seconde logge » (p. 486); a c. 116 « procedendo e insieme stando fermo » diviene « procedendo, con paterna lentezza » (*Ibidem*).

<sup>40</sup> ZOLA 1896, p. 481.

<sup>41</sup> Anche nel *Diario romano*: « Parla molto. Ha voce nasale » (ZOLA 1989, p. 66).

<sup>42</sup> ZENA-VILLA 1971, p. 629.

<sup>43</sup> Per la voce di Leone XIII ascolta < <https://youtu.be/EfTRrQLsXN4> >.

ta, giocata a connotare come «visione» l'udienza, in una scena di massa piuttosto ripugnante allo scrivente:

« abbandonava la mano con visibile compiacenza alla ressa di cento mani che se la disputavano, al fervore dei baci e delle lagrime; taluni, strisciando sul marmo, volevano baciare il piede ad ogni costo, altri restavano intontiti, gli occhi gonfi di pianto, assorti nel miracolo della loro visione »<sup>44</sup>.

La « visibile compiacenza » implica un fruttuoso contatto di Sua Santità con quella massa, spregiata dall'autore tanto ad inizio dell'udienza, quanto alla fine, quando non a caso il Santo Padre non uscì ma « disparve » (di nuovo come il Commendatore?):

« E appena proferite le parole sacramentali, una seconda acclamazione rintronò per tutta la sala, irrompente da tutti i petti, più fragorosa, se era possibile, della prima; di nuovo un agitarsi di braccia e uno sventolare di fazzoletti, una letizia d'osanna, un'onda di turbe deliranti che incalzava, non trattenuta dallo alabarde: senza saper dove e perchè, spinta, trascinata, ossessa da una furia d'entusiasmo.

Ancora benedicendo, il Santo Padre disparve »<sup>45</sup>.

Era l'avvento di una nuova storia: il papa prigioniero era anche il primo papa sociale e mediatico<sup>46</sup>, chiamando proprio quell'anno, alba del nuovo secolo, alla « democrazia cristiana » (sia pure correggendo le arditezze di Murri)<sup>47</sup>. Un nuovo tempo – probabilmente non grato all'antico zuavo ed ora pubblico funzionario di Stato.

---

<sup>44</sup> ZENA-VILLA 1971, p. 486. Sulla ripulsa della folla vedi proprio l'incipit del cap. VII: « Nel metallo delle voci che si fondevano insieme, robuste, squillanti, argentine, in un clangore d'urli irriverenti, vibrava l'anima della folla, sempre la stessa indomabile – cattolica o giacobina – fatta ubbriaca dalle sue ire e dai suoi entusiasmi » (p. 484).

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 491.

<sup>46</sup> Vedi il breve filmato del '96 su di lui in < <https://youtu.be/kGIqAauI7gI> >.

<sup>47</sup> Nell'enciclica *Graves de communi re* (18 gennaio 1901). Ma un riferimento noto all'autore era l'enciclica *Spesse volte*, dopo i fatti di Milano del '98, in cui Leone XIII protestando verso la repressione sui cattolici, ne delinea sì il rispetto dell'ordine, ma un attivismo sociale non liberale e popolare, non credo particolarmente apprezzato da Zena: « Il richiedere dai cattolici un positivo concorso al mantenimento dell'attuale ordine di cose, sarebbe pretesa irragionevole ed assurda; poiché ad essi non sarebbe più lecito ottemperare agli insegnamenti ed ai precetti di questa Apostolica Sede, anzi dovrebbero agire in opposizione ai medesimi e distaccarsi dalla condotta che tengono i cattolici di tutte le altre nazioni.

## BIBLIOGRAFIA

- CROCE 1936 = B. CROCE, *Aggiunte alla "Letteratura della nuova Italia"*, XVIII. *Scrittori cattolici*, III. *Remigio Zena*, in « La Critica », XXXIV (1936), pp. 333-343; ora in ID., *Letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, VI serie, Roma-Bari 1974, pp. 85-96.
- DI GIOVANNA 1984 = M. DI GIOVANNA, *Remigio Zena narratore*, Roma 1984.
- DOSSI 1995 = C. DOSSI, *Opere*, a cura di D. ISELLA, Milano 1995.
- LUTI 1979 = G. LUTI, *Letteratura e società tra Otto e Novecento*, Milano 1979.
- MADRIGNANI 1974 = C.A. MADRIGNANI, *Di alcune tecniche narrative nell'Apostolo di Remigio Zena*, in ID., *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione. Ricerche e discussioni*, Roma 1974, pp. 123-131.
- MANTOVANI 1901 = D. MANTOVANI, *Romanzi e racconti*, in « La Stampa », 14 giugno 1901, pp. 1-2.
- TOSCANO 1982 = T.T. TOSCANO, *I cattolici conciliatori dopo la "grande delusione" dell'87 nell'« Apostolo » di Remigio Zena*, in « Critica letteraria », X/34 (1982), pp. 30-66.
- VILLA 1979 = E. VILLA, *Scapigliatura e verismo a Genova*, Roma 1979.
- ZENA-VILLA 1971 = R. ZENA, *Romanzi e racconti*, a cura di E. VILLA, Bologna 1971.
- ZOLA 1896 = E. ZOLA, *Rome*, Paris 1896.
- ZOLA 1989 = E. ZOLA, *Diario romano*, traduzione di S. ACCARDI, Milano 1989.

---

Quindi è che l'azione dei cattolici italiani, nelle presenti condizioni di cose, rimanendo estranea alla politica, si concentra nel campo sociale e religioso, e mira a moralizzare le popolazioni, renderle ossequenti alla Chiesa ed al suo Capo, allontanarle dai pericoli del socialismo e dell'anarchia, inculcar loro il rispetto al principio di autorità, sollevarne infine l'indigenza colle opere molteplici della carità cristiana. – Come dunque i cattolici potrebbero esser chiamati nemici della patria ed esser confusi coi partiti che attentano all'ordine ed alla sicurezza dello Stato? »: < <http://tiny.cc/leo-xiii-spesse-volte> >.



## *Un altro frutto della sperimentazione zeniana:* L'ultima cartuccia

Maria Di Giovanna

mariadigiovanna@tiscali.it

*L'ultima cartuccia* è, nonostante l'incompiutezza, un testo intrigante, plasmato da audacia inventiva e denso di umori corrosivi, operanti a livelli diversi; e riconferma il possesso, da parte dello Zena, di sensibilissime sonde che captano tendenze letterarie in movimento e codici nascenti o in trasformazione, recepiti tuttavia con un personale taglio per fedeltà alla sua identità di cattolico ma anche per una irrequietezza rivelante dinamiche psichiche profonde, e però al contempo arginata mediante opachi schermi<sup>1</sup>. Si offre, inoltre, come vedremo, quale esito di una fase dell'iter zeniano, in cui una poetica veristica deposita gli ultimi suoi frutti e insieme lascia il campo ad altre contrastanti visioni dell'invenzione letteraria, modificando peraltro la fenomenologia della fruizione.

Opportuna, felice, dunque, l'operazione editoriale di Stefano Jacomuzzi che nel 1983 pubblicò postumo il bel racconto dello Zena, giustamente preferendo la seconda stesura (pur interrotta) alla prima (più breve – e con diverso titolo – ma compiuta)<sup>2</sup> non solo perché espressione dell'ultima vo-

---

<sup>1</sup> Per certi atteggiamenti costanti dello Zena, il quale tuttavia attraversa i movimenti letterari più significativi che si susseguono nel suo tempo, dai primi entusiasmi per le proposte degli scapigliati al felice approdo al verismo e successivamente all'assimilazione di tendenze nate all'ombra della crisi di fine secolo, ci sia consentito ricordare un nostro giudizio contenuto nella Premessa di una monografia da noi dedicata all'autore ligure: «Ma, pur nella sua varietà e ricchezza, l'opera dello Zena conserva poi un suo timbro originale e in qualche modo costante – segno di una lunga fedeltà dell'autore a se stesso – che risiede in quel continuo tentativo di composizione di spinte e bisogni contrastanti, nella ricerca di un equilibrio, talvolta risicato, tra la necessità di una coerenza ideologica e il bisogno di rottura (che si nutre di una irrequieta linfa inconscia) dei limiti angusti di una cultura e di una visione della vita tradizionaliste, tra l'affermazione della sua identità di cattolico e l'impatto con i problemi della società del tempo (la questione sociale, il contrasto Stato-Chiesa, ecc.) che gli impongono una verifica delle sue convinzioni, tra la proposta di sé piena di misura e il fermentare di oscure pulsioni istintuali» (DI GIOVANNA 1984, p. 10).

<sup>2</sup> Il manoscritto autografo, che consta di 82 cartelle e presenta molte correzioni, è conservato presso la Biblioteca della Società Ligure di Storia Patria di Genova ed è stato fedel-

lontà dell'autore ma per la qualità di una costruzione che si fa molto più complessa<sup>3</sup>. In effetti, un'ampia integrazione, che nella seconda stesura dilata la vicenda, aggiunge intensità drammatica e, aprendo scenari del tutto ambigui e sconcertanti, trasforma la natura di quell'operetta zeniana: essa inizialmente, costeggiando il litorale del racconto giudiziario<sup>4</sup>, è solamente centrata sull'approdo di un'indagine in dibattimento presso un tribunale militare ed impegna i fruitori – almeno relativamente all'oggetto del proces-

---

mente riprodotto nell'edizione postuma: ZENA-JACOMUZZI 1983. Che si tratti di una stesura che a un certo punto si interrompe, è evidente non solo perché la vicenda rimane sospesa, ma anche per la presenza di fogli manoscritti – pure conservati dalla suddetta Biblioteca – attestanti i tentativi o le intenzioni dell'autore di continuare quella storia e anche certi suoi ripensamenti. *L'ultima cartuccia*, inoltre, è l'ampliamento di un precedente testo, viceversa compiuto e steso in 44 cartelle col titolo *La sentenza* (ancora inedito e di proprietà della Società Ligure di Storia Patria, che anche altri manoscritti autografi dell'autore genovese possiede). Anche laddove gli svolgimenti dell'intreccio coincidono nella prima e nella seconda stesura, non mancano le varianti, a partire dal nome dell'imputato protagonista (Faraone Attilio ne *La sentenza*, Faraone Raffaele ne *L'ultima cartuccia*).

<sup>3</sup> «Qualcosa evidentemente non lo soddisfaceva [...] Zena si rimise sopra al suo racconto-puzzle, gli diede un nuovo titolo [...] e gli fece fare [...] un salto di qualità. Quel poco credibile romanzetto erotico-scandalistico allarga su una vicenda alquanto banale di furto l'ombra fosca del delitto» (JACOMUZZI 1983a, pp. 14-15).

<sup>4</sup> Una recente tradizione di tale sottogenere – o, meglio, 'parente stretto' – del poliziesco si è già in qualche modo costituita dalla metà dell'Ottocento, nella letteratura d'oltralpe e con un suo statuto richiedente ineliminabili ingredienti (in primo luogo: delitto e processo). E nei primi anni del Novecento la ricostruisce, ma con una sua prospettiva, Salvatore Farina, in tale alveo inserendo un suo lavoro. Come ricorda Loris Rambelli, «Nel 1908 Salvatore Farina [...] pubblica un libro intitolato *Il segreto del nevaio*, presentandolo (nella Premessa) come «romanzo giudiziario» [...]. La denominazione traduce alla lettera il francese *roman judiciaire* [...] Per Farina il genere è di origine colta: risalirebbe alla novella di Poe *Il cuore rivelatore* (1843) ripresa da Dostoevskij in *Delitto e castigo* (1866), da Emile Zola in *Teresa Raquin* (1867) e infine da De Marchi nel *Cappello del prete*. E avrebbe dovuto aggiungere [...] il bellissimo racconto di Italo Svevo *L'assassinio di via Belpoggio*, 1890 [...]. *L'excursus* di Farina è in realtà un'autodifesa, dalla quale emergono almeno un paio di considerazioni. La prima è che l'etichetta "romanzo giudiziario" doveva essere, allora, generalmente ritenuto letteratura di basso livello [...], visto che lo scrittore affermato, nel tentarne la prova, sente il bisogno di giustificarsi e di rivendicare le ascendenze letterarie del genere; la seconda è che "romanzo giudiziario" è assunta in un'accezione più ampia di quella consacrata dall'uso, quasi volesse significare: romanzo in cui un "peccatore" è "tradito e punito dalla sua stessa coscienza", per dirla con le parole di De Marchi. Il dramma forense, che celebra il trionfo della legge scritta, è messo in ombra dal dramma morale in cui sono le leggi non scritte ad emettere la sentenza inappellabile. / Non siamo ancora nell'ambito del romanzo poliziesco, di cui anche noi riconosciamo in Poe il codificatore, ma nelle novelle che hanno per protagonista Dupin» (RAMBELLI 1989).

so – in una razionale valutazione degli indizi a carico di un reo di furto, in un confronto con il giudizio poi emesso dai giudici<sup>5</sup> (anche se ovviamente le finalità dello Zena non sono evasive, sfuggono agli obiettivi di un genere di consumo, e dunque il lettore ideale del cattolico scrittore genovese dovrebbe interrogarsi sui meandri di una coscienza, quella dell'imputato, sui segni di un conflitto tra bene e male che nell'intimo possa cogliersi); ma poi l'aggiunta, di cui poi si dirà, opera una metamorfosi di quel testo che finisce così per rientrare nella tipologia del racconto – enigma<sup>6</sup>, schiudendo nere plaghe di un perturbante annidato nelle zone torbide della psiche; cosicché si riaprono per i lettori percorsi di decifrazione, ormai però disorientanti, rivolti a ben altro caos. La *quête*, almeno fino al punto in cui il testo si interrompe, sembra affondare in melmose sabbie mobili.

Il cambiamento di titolo, dalla prima alla seconda stesura, sposta la lente di ingrandimento proprio su tale spiazzante squarcio: enfatizza la lacerante traiettoria che l'ultimo guizzo della strategia di autodifesa dell'imputato, quasi un metaforico proiettile, iscrive nella vicenda, non solo influenzando sul giudizio della corte (tessera, questa, che le due redazioni hanno in comune) ma provocando successive devastanti conseguenze, sicuramente non prevedibili. Il primo titolo, *La sentenza*, insomma focalizzava solo l'esito giudiziario finale di quel caso di ladrocinio ai danni della cassa del reggimento; viceversa l'intitolazione della seconda stesura allude appunto a quella estrema mossa dell'imputato (il protagonista, il sergente Faraone, messo alle strette dal colonnello, Presidente del tribunale, nell'aula che ospita il dibattimento, esibisce un carteggio amoroso molto compromettente con il fine di procurarsi un alibi), in realtà non sufficiente a togliergli del tutto l'infamante alone che su di lui, accusato di furto, grava – lo prova l'assoluzione per insufficienza di indizi – ma capace di provocare uno sconvolgimento nella mente di un altro personaggio. La metafora, tratta dal repertorio delle armi, sviluppa insomma tutte le sue potenzialità micidiali quando la rivelazione di un adulterio, attestato dall'epistolario acquisito agli atti, ha un effetto distruttivo su uno dei componenti della corte, il capitano Agar, che per molti segnali appare come il marito tradito della bella infedele, ormai morta, e che in preda a un angosciante delirio sembra portare sulle tracce di

---

<sup>5</sup> La prima stesura si costruiva solo su questi unici eventi (dibattimento, discussione in sala di consiglio, sentenza).

<sup>6</sup> Ma è anche vero che le varie articolazioni di quell'area sfrangiata che è il poliziesco hanno canali di collegamento.

un possibile delitto rimasto fino a quel momento ignoto (e forse anche di un secondo assassinio).

Lo Zena sembra pure, per certi versi, incrociare una tradizione decollata all'estero da pochi decenni<sup>7</sup>, ma in Italia ancora terreno da dissodare o almeno con pochissimi germogli<sup>8</sup>. E, infatti, con piglio entusiastico, il curatore della edizione postuma sottolinea tale posizionamento dello scrittore nell'ambito delle patrie lettere (e su tale aspetto del testo concentra la sua attenzione): «*L'ultima cartuccia* di Zena è uno dei più bei racconti polizieschi della nostra non ricca storia del genere ed è il primo, se non ci si vuole arrampicare sugli specchi (come quando si fa il nome di Olivieri di San Giacomo)»<sup>9</sup>. E, sorvolando sulla questione di un opinabile 'primo posto', anche noi riconosciamo che lo Zena, con pochissimi altri in Italia in quegli anni, entra in anticipo in un giuoco di avvicinamento a codificazioni che si prestavano ai circuiti del largo consumo; ma ci sembra necessario però aggiungere che da scrittore di razza egli ne *L'ultima cartuccia* opera – come poi si vedrà – un sabotaggio almeno di un importante elemento costitutivo del modello statutario della *detective story* (in una direzione che è da lui pure esplorata in altri due suoi racconti, *La pantera* e *La cavalcata*, in cui però la componente poliziesca entra in un amalgama dove sono alquanto forti le suggestioni di un fantastico che sui contatti con l'Oltre punta per minare i

---

<sup>7</sup> «*La detective story* e il romanzo di suspense si generano direttamente dal *feuilleton* francese e inglese tra la metà dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale, dando luogo a intrecci incentrati sul triangolo delitto-indagine-riparazione» (CALABRESE 2016, p. 21); e certamente «Poe è considerato pressoché unanimemente il fondatore della letteratura poliziesca» (*Ibidem*, p. 25) per quel suo racconto *The Murders in the Rue Morgue* (1841) e i successivi due suoi testi che pure hanno Dupin per protagonista.

<sup>8</sup> La questione della primogenitura, si sa, è sempre terreno minato. E proprio per il poliziesco italiano le posizioni sono molto diverse, con notevoli distanze tra chi posticipa alquanto l'inizio di una storia nostrana del 'giallo' e chi molto prima trova esemplari rapportabili allo statuto del genere. Ad esempio, se Benedetta Bini, fedele a un certo *topos* critico, sostiene che, quando Alessandro Varaldo con *Il sette bello* (1931) «arriva» al poliziesco, quel genere ancora «in Italia non esiste» (BINI 1989, p. 1006), Loris Rambelli, pur consapevole di dover fare i conti con una visione critica 'negazionista' (assertrice di una refrattarietà italice al 'giallo') cui hanno portato acqua anche scrittori quali Alberto Savinio, Guido Piovene, Guido Ceronetti, propone una storia o preistoria, che inizia con una trilogia di Jarro (pseudonimo di Giulio Piccini), e dunque con i romanzi *L'assassinio nel vicolo della luna* (1883), *Il processo Bartelloni* (1883), *I ladri di cadaveri* (1884), il ciclo insomma del «birro» (poi capo-agente, poi infine commissario) Domenico Arganti: cfr. RAMBELLI 1989, pp. 233-236.

<sup>9</sup> JACOMUZZI 1983a, p. 11.

razionali processi conoscitivi). Ritorneremo su queste questioni critiche, e anche sulle abili modalità di mantenimento della *suspense* che nel già ricordato delirio fanno sospettare al lettore la presenza di trappole predisposte proprio per rendere vano – almeno fino al momento in cui la stesura si interrompe – il suo sforzo per giungere alla verità dei fatti.

Preferiamo ora trattare di altri aspetti della sperimentazione attuata ne *L'ultima cartuccia*, che sono riscontrabili sul piano formale, strutturale. Peraltro, anche focalizzando l'originale impianto, è possibile formulare ipotesi attendibili di collocazione – in una fase di passaggio dell'iter letterario zeniano – di un testo la cui datazione non è estraibile dal manoscritto. È vero che una proposta (l'ultimo decennio dell'Ottocento, e possibilmente il biennio '95-'96), almeno per la prima stesura, è avanzata da Jacomuzzi, ma per considerazioni, del tutto legittime, che si appoggiano alla biografia di Gaspare Invrea, che dal 1892 al 1907 fu giudice a Milano presso il Tribunale militare<sup>10</sup>. Ma a quel momento dell'itinerario umano e artistico dello Zena conducono – riteniamo – sia certi rapporti intertestuali che legano *L'ultima cartuccia* ai quattro racconti fantastici e a *L'apostolo* (qualche accenno poi faremo) sia la tecnica di costruzione che con scelta 'oltranzistica' spinge quel testo (come, egualmente, *La sentenza*) al limite estremo del genere d'appartenenza, situandolo in un'ibrida zona d'intersezione con altro alveo, diversamente codificato, del sistema letterario. È vero che l'inserimento de *La sentenza* (e, per implicita conseguenza, de *L'ultima cartuccia* che della prima redazione eredita i procedimenti costruttivi) in un genere (« novella ») è effettuato con estrema sicurezza dall'autore che, in una postilla vergata nell'ultima cartella, la quarantaquattresima, dopo la firma (quest'ultima, peraltro, cancellata)<sup>11</sup>, con ironico

---

<sup>10</sup> « Vogliamo addirittura restringerci agli anni '95-'96? [...] Gaspare Invrea [...] è da qualche anno a Milano [...] giudice al Tribunale militare, e Remigio Zena, il suo alter ego in letteratura, butta giù in 44 cartelle una novella probabilmente ispirata a un fatto di diretta conoscenza. La intitola *La sentenza* » (*Ibidem*, p. 12). Immediatamente prima lo studioso aveva fatto riferimento a « elementi raccolti qua e là », utili per la collocazione, ma non ne specifica la natura: « Siamo sullo scorcio del secolo. Il manoscritto non porta indicazioni, ma da elementi raccolti qua e là, specie nel gruppo degli inediti (anche il filologo è a suo modo un investigatore che procede per indizi) la collocazione ci sembra autorizzata » (*Ibidem*).

<sup>11</sup> Forse più che con un moto di insoddisfazione (non necessariamente presente a quell'altezza cronologica ma probabilmente maturata più tardi al punto da spingere alla riscrittura), la cancellatura può essere spiegata con un'intenzione dello scrittore di pubblicare in futuro un testo comprensivo di quella finale glossa autoironica, distanziata da intermedio spazio bianco.

compattamento per quella sua fatica letteraria, così scrive: «Motto: 500 lire son troppe per la mia novella: ne vale appena 50; però se me ne date 500, le piglio». E tuttavia un totalizzante effetto di teatralità è ottenuto dalla natura interamente dialogica del testo (sia de *La sentenza* sia de *L'ultima cartuccia*), che elimina ogni spazio, anche minimo, per la comparsa di una voce narrante.

Ora, anche a voler concedere – in virtù della specifica materia giudiziaria – che qualche propensione per quel gusto mimetico sia derivata dalla diretta esperienza dell'Invrea presso i tribunali, l'approdo a quella singolare rappresentazione dei fatti, che sembra tradursi in un 'trionfo di un metodo oggettivo', avvicina l'operazione dello scrittore genovese a quella che De Roberto, puntando sulla «nuda e impersonale trascrizione»<sup>12</sup>, aveva condotto nei suoi *Processi verbali* (Milano, 1890); e, certo, una registrazione di voci riecheggianti in un dibattito e poi in camera di consiglio – sia ne *La sentenza* sia ne *L'ultima cartuccia* – a maggior ragione dovrebbe arrogarsi il diritto di rientrare in quella definizione di 'processo verbale'<sup>13</sup> (vedremo poi le 'devianze' zeniane, rispetto alle vie maestre del verismo, per pregresse e già consolidate posizioni o per nuove visioni). Ad ogni modo, un maggior 'radicalismo' sembrerebbe esibire la soluzione zeniana, poiché De Roberto, che pur si diffonde nella Prefazione a quella sua raccolta novellistica sulla maggiore coerenza al canone dell'impersonalità, ottenuta con quella sperimentazione<sup>14</sup>, deve però giustificare la presenza di «indicazioni indispensabili» – assimilate a «didascalie» – chiarendo pertanto di averne limitato l'estensione e di averle depurate di ogni traccia soggettiva<sup>15</sup>. Per certi versi,

---

<sup>12</sup> DE ROBERTO 1976, p. 3.

<sup>13</sup> Non a caso De Roberto per il suo «volume di novelline» si scusava quasi del «titolo un po' troppo *curialesco*» (*Ibidem*; il corsivo è nostro).

<sup>14</sup> «Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. [...] L'impersonalità assoluta, non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva, consiste nella *scena* come si scrive pel teatro. L'avvenimento deve svolgersi da sé e i personaggi debbono significare essi medesimi, per mezzo delle loro parole e delle loro azioni, ciò che essi sono. L'analisi psicologica, l'immaginazione di quel che si passa nella testa delle persone, è tutto il rovescio dell'osservazione reale» (*Ibidem*, pp. 3-4).

<sup>15</sup> «La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi [...] a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano *didascalie*. / A questo ideale io ho procurato di avvicinarmi quanto più era possibile. [...] Le mie più lun-

può essere singolare che una bandiera così ‘integralista’ – in primo luogo sul piano argomentativo, non contraddetto da quello operativo – sia issata dal De Roberto dei *Processi verbali* in una fase già calante del verismo; tanto più che egli stesso, raggiunto dal « possibilismo di Maupassant »<sup>16</sup>, muovendosi « nelle zone inquiete del naturalismo, senza peraltro rinunziarvi »<sup>17</sup>, può ne *L'albero della scienza* concedersi contemporaneamente i differenti orientamenti di un metodo psicologico per certi versi opposti a quelli ricercati dai rigorismi dell'impersonalità nei *Processi verbali*<sup>18</sup>; e per giunta – nella prefazione a *L'albero della scienza* – può enfatizzare tale doppio binario di ricerca letteraria producendosi anche in smalziate autoironie sulle ‘raffinate goderie’ del diletterantismo. E tuttavia paradossi non meno intriganti offre lo Zena de *L'ultima cartuccia*. Intanto anche lo scrittore genovese, che, in impegnative opere, dai modelli del verismo è spinto a predisporre tecniche narrative in grado di esaltare una qualità oggettiva della rappresentazione, sembra disposto a differenti esperimenti. Nella fase in cui più intenso è il dialogo con il Verga – da *Le anime semplici* a *La bocca del lupo* – si afferma una direttrice fondamentale che punta alla riproduzione dell'artificio della regressione. Ma, se la tecnica fondata sulla distinzione tra autore e narratore impegna la sperimentazione dello Zena delle suddette opere, è però alterata la misura con cui il Verga al discorso diretto affianca un'imponente presenza del discorso indiretto libero, con cui all'interno di un tessuto narrativo gestito da un narrante socialmente ‘altro’ (e dotato di propri parametri di valutazione e propri strumenti linguistici) sono mediati punti di vista di vari personaggi. Ma, appunto, ne *La bocca del lupo* si arriva alla radicale sparizione del discorso diretto, che le tecniche narrative del Verga verista non sopprimono<sup>19</sup>. Ora, ne

---

ghe descrizioni non oltrepassano le cinque righe e credo che non mi si possa addebitare un sol tratto di narrazione psicologica » (*Ibidem*, p. 4).

<sup>16</sup> POMILIO 1979, p. 161.

<sup>17</sup> CASTELLI 2010, p. 195.

<sup>18</sup> « Nascono [...] da questa fase di curiosità sperimentale e d'inquietudine tematica, le due coetanee “serie di novelle opposte nella forma e nelle intenzioni” che vanno sotto il titolo di *L'albero della scienza* e *Processi verbali*. Ne nascono soprattutto le singolari introduzioni alle due opere, che meglio non si saprebbero leggere se non assumendole a prova d'una situazione al limite, oltretutto dell'incertezza drammatica in cui versa l'erede di una cultura finora così unitaria nella sua visuale e nei suoi ideali d'arte » (POMILIO 1979, p. 164).

<sup>19</sup> Tranne eccezioni, laddove sono in campo esperimenti periferici e dove però è enormemente dilatato lo spazio della parola della voce narrante (ad es. *Lacrymae rerum*).

*L'ultima cartuccia* (e già ne *La sentenza*), che ricade in una fase in cui altre suggestioni nell'orizzonte dello scrittore genovese stanno minando i modelli veristi, ma dove tuttavia almeno l'impianto sembra suggerito e/o autorizzato ancora da certe concezioni della rappresentazione letteraria quale registrazione non falsata da filtri autoriali, 'schizofrenicamente' è imbroccata la via opposta (a quella seguita ne *La bocca del lupo*) e, certo, non meno 'estremistica'; ovvero – si è già ricordato – la forma audacemente teatralizzata di un testo, in cui il 'parlato' dei personaggi si immette direttamente con continuità e in cui ad essere eliminata è dunque la voce narrante.

Paradossalmente, tale 'oltranzismo' è ricercato da uno scrittore che, comunque, inevitabilmente è 'infedele scolaro' dei maestri del verismo (soprattutto per l'alterità ideologica che distanzia un convinto cattolico da scrittori più legati agli orientamenti conoscitivi del positivismo). E, infatti, neppure nel felice momento che porta all'ideazione del suo capolavoro, *La bocca del lupo*, lo Zena si presenta come 'alfiere dell'impersonalità'. Non a caso nei suoi scritti critici, anche quando elogia Verga e Capuana in nome del «supremo scopo» della «rappresentazione del vero», sembra voler sottovoce intonare un controcanto sottilmente 'eretico', rispetto al canto dei teorici dell'impersonalità<sup>20</sup>. E, nel periodo veristico dello scrittore genovese, gli orientamenti della sua poetica, concretamente poi operanti nel piano della scrittura, richiedono che una istanza morale sia lievito dell'invenzione e che una luce discreta di idealità raggiunga il lettore<sup>21</sup>. Ora, ne *La bocca del lupo* per coerenza ideologica lo

---

<sup>20</sup> «Verga osserva i fatti e li constata nella loro realtà [...]; Capuana usa il metodo *sperimentale*, e in base a un fatto, o per meglio dire a un fenomeno osservato in natura, studia quali altri fatti o fenomeni debbono necessariamente scaturire dal primo. [...] Non è il caso di dire quale sia il migliore dei due metodi; la risultanza è sempre una – la rappresentazione del vero, e raggiunto questo scopo, che in arte per me è il supremo se non l'unico, poco monta sofisticare sui mezzi impiegati per arrivarci. Seguendo ognuno diverso metodo, Capuana e Verga non fanno che obbedire al proprio temperamento artistico ed è così che essi rivelano le loro attitudini e si distinguono uno dall'altro, *imprimendo all'opera loro il carattere della loro personalità*» (ZENA 1971b, pp. 195-196; il secondo corsivo è nostro). La recensione – con altre due su opere di Verga e Serao – era apparsa la prima volta in «Frou-Frou», a. I, 15 luglio 1883, n. 5, nella rubrica *Libri e giornali*, per la quale Gaspare Invrea utilizzava lo pseudonimo di O. Rabasta.

<sup>21</sup> In un suo impegnativo scritto critico, *Giovanni Camerana* (pubblicato in «Frou-Frou», a II, 10 gennaio 1885, n. 30, ora in ZENA-VILLA 1971b, pp. 79-102), lo scrittore genovese nel tracciare certe direzioni del realismo degli ultimi tempi e nel registrare il succedersi di alcune fasi, mostra il suo consenso per gli esiti dell'ultimo approdo della suddetta istanza coniando una formula molto rivelatrice dei propri orientamenti: «[...] finché prevale il raziocinio e

Zena, nonostante l'artificio del narratore anonimo e popolare<sup>22</sup>, si avvale di tre modalità (la prefazione, rigorosamente orientativa da un punto di vista etico<sup>23</sup>; il sistema dei personaggi; e certe infiltrazioni della visione autoriale nei giudizi della voce narrante, abilmente celate dietro il paravento della sperimentazione linguistica sintonizzata con l'ambiente del sottoproletariato di un quartiere genovese) per veicolare uno sguardo sul reale, portatore di una traccia della sua identità di cattolico; mentre ne *L'ultima cartuccia* un'unica soluzione è esperita, rispondente a quei 'doveri' che lo Zena ritiene di non tradire. Compete, dunque, in questo caso ai personaggi introdurre germi di moralità, ovvero accettabili valutazioni (nella prospettiva di Gaspare Invrea) o travagli interiori nel 'tribunale' della coscienza.

Apparentemente sembrerebbe incaricato di un compito di forte orientamento dei lettori il Presidente che, infatti, parla come un predicatore, quando vuol riferirsi a precoci lassismi morali dell'imputato (che secondo lui sarebbero le cause di supposti ripetuti furti, mirati appunto a perseguire vita dispendiosa e disordinata): « [...] un *istinto di lussuria*, se pure non sa-

---

si tornò al giusto punto di partenza, ossia alla formula: *la verità nell'arte, l'arte dall'uomo per l'uomo* » (*Ibidem*, p. 96). In tale passo dello Zena « è un concetto di verità artistica (*la verità nell'arte*), che implicitamente viene contrapposto alla verità della realtà oggettiva. Inoltre, a sostanziare maggiormente il suo rifiuto di un'arte riprodotte in maniera assoluta la realtà, con l'esclusione di ogni filtro della personalità, si intravede un secondo motivo: nella presenza operante dell'artista, che, pur nell'esigenza di un'arte realistica, non rinuncia a una propria maniera di presentare la realtà, lo Zena vede un elemento di moralità (*l'arte dall'uomo per l'uomo*); mentre, anche se non è detto espressamente, l'impegno morale sarebbe escluso da un'arte assolutamente oggettiva, che verrebbe pertanto ad essere un'arte per l'arte » (DI GIOVANNA 1984, p. 129).

<sup>22</sup> Nella riproduzione di quel verghiano artificio lo Zena con l'entusiasmo del neofita vuole anzi rimarcare quell'effetto di 'latitanza' dell'autore facendo sì che « il narratore espressamente faccia riferimento alla propria miseria o ignoranza, che ne sanciscono l'appartenenza a un *milieu* subalterno » (*Ibidem*, p. 118). A riguardo, per una documentazione poggiante su passi del romanzo, rinviamo ancora alla nostra monografia (*Ibidem*, pp. 118-119).

<sup>23</sup> « La presenza nella lettera, premessa a *La bocca del lupo* (1892), di un chiaro intento moralistico, che spinge lo Zena a fornire al destinatario – ma evidentemente soprattutto al lettore – elementi per una corretta interpretazione delle vicende rappresentate e fa addirittura di esse un 'exemplum' a fini edificanti, ricollegandosi a una concezione pedagogica dell'arte, è certamente un fatto anomalo nel panorama del verismo. E appare subito come una soluzione di compromesso escogitata dal cattolico scrittore genovese, il quale, al di fuori della narrazione, si riappropria di quel diritto a giudicare, al quale invece nel corso del romanzo rinuncia [...] riproducendo la stessa tecnica di rappresentazione utilizzata dal Verga soprattutto ne *I Malavoglia* » (*Ibidem*, pp. 117-118).

rebbe più giusto denominarlo *istinto di vanità*, vi trascinava, adolescente innamorato della sua persona, alle imprese e alle conquiste di Don Giovanni»<sup>24</sup>. Tuttavia non possiamo equiparare l'ottica del colonnello Presidente e la visione presumibile dell'autore; non ci sembra cioè questo il personaggio cui è affidato il compito di richiamare principi etici e regole della convivenza. Intanto difetti della personalità emergono in questa figura che si qualifica per eccesso di calore accusatorio, che si compiace troppo del suo potere tanto da abbandonare quasi immediatamente l'abito dell'imparzialità e disporsi dunque a una conduzione troppo scopertamente tendenziosa dell'interrogatorio dell'imputato<sup>25</sup>. Ma lo scrittore, almeno in un primo momento dell'elaborazione del testo, si preparava ad aggredire con mano pesante la statura morale del personaggio. Dobbiamo tenere, infatti, nella giusta considerazione un appunto zeniano (presente nel complesso dei fogli ancora manoscritti che documentano fasi del travaglio creativo dell'autore) che fissava anche un particolare della vicenda, poi sottoposto a successivo ripensamento perché ritenuto sconveniente. «C'è [...] una pagina di sommario – prima stesura della trama da cui risulta che il sergente Faraone era l'amante della moglie del capitano contabile in concorrenza col colonnello. (Ma subito dopo una parentesi corregge: “per ragioni di morale, di semplicità e di disciplina, togliere che il colonnello era l'amante – in collaborazione col sergente – della moglie del capitano contabile”)»<sup>26</sup>. E, nella parte già stesa de *L'ultima cartuccia*, infatti, una traccia della preparazione di questi futuri sviluppi (sulla cui

---

<sup>24</sup> ZENA-JACOMUZZI 1983, p. 25 (i corsivi sono nostri).

<sup>25</sup> Che il colonnello Presidente travalichi un po' il suo ruolo, compromettendo forse quel rispetto dei diritti di un imputato, quella presunzione di innocenza cui è dovuto uno spazio temporale, almeno fino alla conclusione dell'autodifesa di chi è accusato, si evince anche dalle obiezioni dell'avvocato difensore, non direttamente immesse, ma richiamate dal discorso dello stesso Presidente: «Capisco e lodo gli scrupoli dell'egregio avvocato [...]; mi permetto però d'osservargli anzitutto che circa l'opportunità di esporre alla luce questi fatti più o meno inerenti alla causa, sono io unico arbitro, in virtù del potere discrezionale che mi conferisce la legge; quanto poi al timore, velatamente e abilmente espresso, che i signori giudici possano per avventura ricevere dal mio racconto, dalle mie chiose, dal mio tono della voce un'impressione sfavorevole all'accusato, risponderò che conosco troppo bene i giudici componenti questo Tribunale [...]» (*Ibidem*, p. 28). Ma l'eccessiva foga accusatoria si evince anche dal sofferente disagio dell'imputato: «La supplico, signor colonnello, mi risparmi queste frecciate d'ironia! [...] è abbastanza angosciata la mia posizione [...] perché io possa invocare la misericordia del Presidente a proposito di fatti molto antichi... estranei a quello che oggi mi si vorrebbe attribuire» (*Ibidem*, p. 26).

<sup>26</sup> JACOMUZZI 1983b, p. 98.

ideazione poi cadrà la censura dell'autore) si può cogliere nella reazione turbata del colonnello Presidente, alla prima lettura del documento epistolare consegnato dall'imputato<sup>27</sup>; reazione soprattutto registrata dalle parole stupite di un membro della corte, il capitano Della Freccia, che intreccia un pungente e pettegolo dialogo con un altro dei giudici, maggiore Cavalcabò, in fase di stesura del verbale<sup>28</sup>.

Pertanto, più che quel personaggio, il quale dal piedistallo di una incrinata autorità morale si compiace di mettere a nudo la vita 'sconciata', da troppe cadute, dell'imputato, è quest'ultimo probabilmente, almeno durante il dibattimento, a introdurre nel testo il 'faro' dell'etica. Con i suoi sensi di colpa, i suoi rimorsi, i rimpianti di più onorevole vita: « [...] nessuna umiliazione mi venne risparmiata, [...] cominciando dalla pubblica esposizione della mia vita intima, delle mie *miserande* avventure, dei miei *falli*, dei miei *rimorsi*, delle mie *ricadute* »<sup>29</sup>.

Tuttavia le certezze del lettore de *La bocca del lupo*, che non dubita sulla personalità della Bricicca e degli altri personaggi del romanzo, non sono appannaggio di chi legge *L'ultima cartuccia*. I fruitori, nel momento in cui l'imputato esprime tutta la sua umiliazione nel sentirsi esposto a pesanti rilievi ma insieme giudica se stesso, non facendosi sconti, non possono escludere che quella esibita sofferenza interiore, ove sembrerebbe esservi traccia del conflitto persistente tra voce della coscienza e imperiosi istinti, sia inautentica. Trattandosi di un'autodifesa, potrebbe scorgersi un interesse

---

<sup>27</sup> Dopo i molti puntini di sospensione la richiesta di « un bicchier d'acqua » (ZENA-JACOMUZZI 1983, p. 69) da parte del Presidente tradisce il suo bisogno di riprendersi dopo l'inattesa rivelazione.

<sup>28</sup> « In camera charitatis, se ho a dirtela schietta, io ebbi l'impressione che appena aperto il plico, il Presidente sia rimasto di sasso, quasi terrorizzato, come se dalla busta gli fosse scivolato improvvisamente una biscia sulle mani. Perché? Questo ti domando io, Cavalcabò del mio cuore: perché? » (*Ibidem*, p. 79). Non possiamo sapere se lo Zena si apprestasse a correggere questo segmento della parziale stesura o se lo volesse mantenere, dal momento che quella agitazione, in assenza della rivelazione di un inconfessabile legame con la donna, potrebbe essere letta anche come imbarazzo dinanzi ad un documento che poteva ferire un membro della corte, appunto il capitano Agar.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 66 (i corsivi sono nostri). In un altro passo accenti quasi da Marco Cybo, protagonista de *L'apostolo*, risuonano: « [...] son vile perché dopo tante oscillanze tra la voce dello spirito e le tentazioni della carne, ho finito per cedere alla carne, alla carne inferma, alla carne miserabile che ha paura! » (*Ibidem*, p. 62).

del sergente Faraone ad apparire come un angelo caduto, un'anima bella che la debolezza della volontà ha sporcato di fango ma che anelerebbe sempre a rialzarsi. Si percepisce, certo, un progetto di ricerca zeniano mirato a un'indagine interiore rispondente a uno statuto realistico. Ma, ancor prima del destabilizzante delirio del capitano Agar (in cui pure il Bene, la coscienza della colpa forse potrebbero 'parlare' infliggendo tormenti), lo scrittore nella prima parte del testo – come anche testé si è visto – colloca su un terreno sottoposto a moti ondulatori quel suo psicologismo apparentemente di marca veristica, poggiante cioè su fatti e parole dei personaggi che il lettore dovrebbe correttamente valutare.

Ad ogni modo alcune ricorrenze (che emergono, durante l'interrogatorio, dalla ricostruzione degli eventi rilevanti della vita dell'imputato) consolidano almeno un tratto della personalità del Faraone: in una coazione a ripetere, la trasgressione scatta sempre quale sfida a istituzioni e a figure autorevoli e protettive a lui vicine, che le rappresentano. Nel caso più remoto si tratta dei suoi genitori, ma anche di una *imago* paterna impersonata da un professore di greco e latino; *imago* paterna che si riproduce successivamente in alcuni superiori del reggimento. Insomma Faraone sembra nutrire in sotterranee zone della sua psiche un bisogno di 'sporcarsi' agli occhi di figure dotate di potere 'parentale', e di esporsi dunque a una punizione, comprensiva anche della perdita della stima precedentemente accumulata<sup>30</sup>. L'altro aspetto della personalità, che quel prescelto metodo oggettivo di indagine psicologica consente pure di individuare, è l'inettitudine; peraltro risulta un 'atto mancato', su cui si scaricano i fulmini del Presidente, per le gravi conseguenze che ne erano scaturite<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> L'addolorato stupore dei familiari, al primo scandalo («Disperazione di vostro padre, di vostra madre, dell'intera famiglia»: *Ibidem*, p. 24), si somma ai provvedimenti dei responsabili del collegio, che devono accantonare l'iniziale consenso per il giovanissimo: «Naturalmente dopo una prodezza simile, non ostante l'affetto e la stima che avevate saputo accaparrarvi dai vostri superiori [...] le porte del collegio non vi si riaprirono più!» (*Ibidem*, pp. 23-24). La situazione sembra replicarsi successivamente, dopo l'arruolamento nell'esercito. La prime buone valutazioni («vi accaparraste assai presto la benevolenza dei vostri superiori e la loro stima»: *Ibidem*, p. 32) si ribaltano («La vostra promozione non avvenne [...] molto più per certi sospetti d'irregolarità amministrative» (*Ibidem*, p. 33). Ma in questo caso Faraone nega il suo coinvolgimento in certi «lucri vistosi, molto loschi» (*Ibidem*), mentre l'adolescentile primo fallo (ovvero la fuga finita in un postribolo) è un fatto innegabile, anche per l'intervento della polizia.

<sup>31</sup> La debolezza del protagonista si evidenzia nel rievocato episodio che costa la vita a una sua amante uccisa dal marito, che poi si suicida. Il sergente, infatti, era rimasto nascosto

Tali tratti dell'interiorità dell'imputato, tali precedenti vicende, emergono poiché paradossalmente, in una « novella » dalla forte impronta sperimentale, è reintrodotta una caratteristica che era propria della tradizione narrativa anteriore al verismo, ovvero la compiuta ricostruzione dell'esistenza almeno del protagonista. Tale regolare esposizione, che parte dall'ambiente familiare in cui il personaggio si era formato e prosegue soffermandosi sui più significativi antefatti, è affidata al Presidente della corte, che minuziosamente richiama momenti salienti dell'iter privato e pubblico dell'imputato ritenendo così di poter individuare fattori utili per vagliare poi gli indizi relativi al reato contestato<sup>32</sup>. Quel 'racconto di una vita' punta subito sul favorevole ambiente di provenienza e sulle *chances* che si offrivano al giovanissimo Faraone<sup>33</sup>. Ma già nel primo episodio, in cui il protagonista si caccia in situazioni oggettivamente indecorose – e cioè quando la sua adolescenziale fuga termina in un luogo non proprio raccomandabile (« la polizia vi trovò nascosto in un lupanare »)<sup>34</sup> –, accanto a fatti non smentibili, e semmai da lui letti alla luce di un valore quale la 'libertà dell'individuo'<sup>35</sup>, emerge un particolare viceversa dubbio: allontanandosi dal collegio, il giovane potrebbe avere già effettuato un primo furto, ovvero la sottrazione di una certa somma dal cassetto del suo professore di greco e latino, il quale prima sporge denuncia e poi la ritira « dichiarando generosamente d'aver rinvenuto in una farragine di carte quel biglietto da cento che a tutta prima egli aveva suppo-

---

nella stanza della « atroce carneficina »: « Fu in quel torno che per causa vostra un ingegnere delle ferrovie scannò la moglie sotto i vostri occhi... senza che un grido, un gesto, un atto qualunque partisse da voi per tentare d'impedire l'atroce carneficina. [...] Chiunque nel caso vostro sarebbe balzato fuori dal vituperio del suo nascondiglio dietro i cortinaggi del letto coniugale! Almeno avrebbe urlato, chiamato gente ... » (*Ibidem*, p. 25). Le scuse balbettate dal sergente (cfr. *Ibidem*) non modificano il suo profilo.

<sup>32</sup> « [...] è bene che per la moralità della causa i signori giudici conoscano i vostri precedenti, la vostra educazione, le vostre avventure, i vostri istinti buoni e cattivi: cercherò io di riassumere tutto ciò sommariamente, come l'ho desunto dalla minuziosa lettura degli atti procedurali » (*Ibidem*, pp. 22-23).

<sup>33</sup> « Voi appartenete a una buona famiglia degli Abruzzi, vostra madre porta un nome patrizio, vostro padre è, o era, uno dei maggiori possidenti di Sant'Eufemia. Come figlio unico maschio, tutte le gioie e tutte le speranze della famiglia si raccolsero sopra di voi, niuna cura fu risparmiata per la vostra educazione » ecc. (*Ibidem*, p. 23).

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> « Non avevo altro mezzo che la fuga per ottenere da mio padre la liberazione da quella schiavitù che mi era divenuta insopportabile » (*Ibidem*).

sto rubato o smarrito»<sup>36</sup>. Il lettore è sin d'ora messo dinanzi a un bivio interpretativo<sup>37</sup>: o credere al velato sospetto del Presidente (rivelato dal tendenzioso avverbio «generosamente» che postula la compassione di un docente per l'allievo scapestrato ma pur sempre troppo giovane per essere macchiato indelebilmente anche da quell'accusa che però avrebbe fondamento) o all'impennata autodifensiva dell'imputato («Non si trattava d'essere generoso, si trattava di dire la pura verità») <sup>38</sup>.

L'interrogatorio, nel suo procedere, continua a proporre fatti di opinabile lettura; e ciò, d'altro canto, è in relazione con lo statuto di quei generi o sottogeneri richiedenti un'indagine su un reato. Sennonché uno scacco pesante attende, già in questa prima parte de *L'ultima cartuccia*, la ricerca della verità. Recita la sentenza: «il Tribunale assolve il sergente Faraone Raffaele dall'ascrittogli reato, per insufficienza di indizi»<sup>39</sup>. Tale esito si determina nonostante il Presidente in camera di consiglio, con un lessico da positivista, sembri proporre un metodo che riconduca la personalità dell'imputato e la situazione indiziaria alla dimensione del fenomeno razionalmente e con successo affrontabile con procedere scientifico: «[...] dato l'uomo, secondo abbiamo avuto agio di *studiarne l'organismo morale* nel lungo corso della discussione, ricostrutte ad una ad una le circostanze che precedettero, accompagnarono e seguirono il furto [...]»<sup>40</sup>; benché poi le sue stesse parole, abbandonando la momentanea e illusionistica frequentazione di un 'laboratorio di analisi', con significativa deviazione ricollochino il giudizio imminente in una sede meno asettica e fredda, ovvero la «coscienza»: «[...] non ci resta che interrogare la nostra coscienza e ad essa attingere il *vero perché* del nostro voto»<sup>41</sup>. Ma è pur vero che il Presidente, ancor prima, aveva ri-

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>37</sup> Guardando complessivamente al verbale 'duello' che si svolge tra Presidente e imputato, giustamente Jacomuzzi parla di «tessere di un mosaico, che paiono collocarsi perfettamente nella disposizione del chiaro disegno finale – un disegno di inconfutabile accusa –, per ritornare poi a uno a uno, nella loro insignificanza singola, aggregabili anche per altro disegno, di innocenza perseguitata dalle coincidenze» (JACOMUZZI 1983a, p. 11). Pertanto «Anche il ritratto di una persona e la storia di una vita sono lì al servizio della diversa e contrastante significatività d'un indizio, di un suo duplice codice di lettura» (*Ibidem*, pp. 11-12).

<sup>38</sup> ZENA-JACOMUZZI 1983, p. 24.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

conosciuto l'impossibilità di sondare pienamente l'animo del Faraone, almeno in relazione ai di lui sentimenti nel momento della ritardata rivelazione del presunto alibi:

« [...] fu buona arte di difesa, quella usata dal Faraone? Era schietto il suo rammarico, sincera la sua perplessità [...], legittimo il suo rimorso nel vedersi coatto dall'istinto di salvazione a rivelare il più geloso e il più caro dei segreti per un galantuomo – galantuomo secondo il codice dell'umana commedia –, a mettere in piazza l'ignominia della donna che lo amava? Non ne so nulla; tempo perso lambiccarsi il cervello nell'indagine se fu meditato e preparato con malizia d'artista il colpo finale [...]. Chi può dire *quante facce assuma l'ipocrisia e quante volte la verità ci apparisca bugiarda?* »<sup>42</sup>

Ma se il Presidente ritiene comunque che quest'ultima incertezza alla fine sia ininfluenza per la soluzione dell'unico quesito che si porrebbe alla corte<sup>43</sup>, quell'immagine sfuggente della personalità del presunto reo viceversa è emblematica del declino di strumenti narrativi cari al naturalismo e al verismo, che anche nel campo dell'indagine interiore si proponevano di approdare a una esaustiva ricognizione. E parrebbe quasi una metafora del percepito problematicismo conoscitivo poi il verdetto della corte.

L'ultima parte dell'incompiuto racconto però espone a ben più dirompenti effetti sismici il lettore che voglia impegnarsi a snidare la 'verità' dietro i segni dell'apparenza, anche se ovviamente non sappiamo come lo Zena volesse poi chiudere quella trama e, dunque, non siamo autorizzati a spingere il racconto, la cui compiuta ideazione non è nota, verso aree di accentuato relativismo, concentrato sulla poliedricità di una inafferrabile realtà; tanto più che il genere, cui Zena sembra anche essersi accostato, prevede proprio che tecniche di differimento delle informazioni risolutive lascino momentaneamente il lettore in uno stato d'incertezza e d'attesa perché con ritardo si pervenga poi al finale scioglimento.

Ad ogni modo, dal momento in cui il capitano Agar (l'unico membro della corte che si era pronunciato per la colpevolezza di Faraone)<sup>44</sup>, ignorando

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 72-73.

<sup>43</sup> « Questo ho voluto premettere alla discussione circa il fatto specifico del reato ascritto al sergente Faraone, perché la causa vi tornasse sfrondata da ogni parvenza eterogenea, perché il vostro giudizio fosse sgombro d'ogni apprezzamento estraneo al fatto in se stesso. Dimentichiamo, signori, l'ultima fase del dibattimento[...] » (*Ibidem*, p. 73).

<sup>44</sup> Il Presidente, che pure dava l'impressione di esser convinto della colpevolezza dell'imputato, viceversa si astiene dinanzi a una corte che a maggioranza si pronuncia diversamente.

i suoi obblighi, si rifiuta di firmare la sentenza, il delirio, in cui egli quasi immediatamente cade, spalanca un territorio sinistro ove un fiume di parole scomposte dà vita agli incubi più angoscianti. In una dimensione fantasmatica una figura minacciosa di defunta domina subito la mente sconvolta:

« Guardate [...]: c'è qui una donna, in questa stanza, io la vedo, era pure in sala d'udienza, ritta, di fianco all'accusato e poi è entrata con noi in camera di consiglio e non mi si muoveva d'accanto e volli fuggire e mi ha inseguito sul terrazzo... [...] Lasciatemi, lasciatemi libero, non mi circondate così [...], m'impedite di vedere la Rosa Di Crescenzo ... scostatemi, voglio vederla ... non mi fa ribrezzo quel cadavere! »<sup>45</sup>

Si tratta dell'anziana mezzana che avrebbe favorito gli amori di Faraone e dell'adultera moglie di Agar e che era stata nominata durante il dibattimento, anche come possibile teste purtroppo non rintracciabile<sup>46</sup>. Ma a questo punto gli attrezzi conoscitivi del lettore appaiono spuntati. La perturbante visione potrebbe, infatti, essere solo l'allucinazione di un uomo turbato dal tradimento della moglie ormai morta e dunque travolto da una pulsione distruttiva che può esprimersi solo a livello di una menzognera immaginazione che inesistenti fatti evoca, senza essere tuttavia un mezzo liberatorio ma anzi traducendosi in tormento. Ma potrebbe essere la rivelazione di un orribile segreto (un delitto) custodito nella memoria del capitano Agar e il malessere potrebbe dunque essere originato da un'altra causa: ad esempio il rimorso che sarebbe certo funzionale alle finalità di un autore cattolico. E ciò rende più probabile che l'autore abbia pensato a un vero delitto, non tanto perché « secondo una regola classica, almeno un morto sarebbe indispensabile al romanzo poliziesco »<sup>47</sup>, ma per coerenti istanze che dovrebbero privilegiare il motivo di un delirio che a turbamenti interiori, dinanzi al Bene calpestato, conduca.

Tuttavia precedenti informazioni sullo stato mentale del personaggio, presenti nella chiacchiera pettegola dei due già ricordati componenti della corte – altro dilatato dettaglio con cui lo scrittore si compiace di 'abbassare' quell'ambiente curiale – non consentono di privilegiare con sicurezza una pi-

---

<sup>45</sup> ZENA-JACOMUZZI 1983, p. 88.

<sup>46</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 64-66.

<sup>47</sup> RAMBELLI 1979, p. 49. Ed è 'regola' che – come ricorda il critico – sarebbe stata poi fissata nelle *Venti regole per chi scrive romanzi polizieschi* (1927) da Van Dine, il quale « sottolineava che il cadavere dovrebbe essere "ben morto", per evitare appunto che l'assassinio sia simulato o immaginario o che un personaggio, ritenuto morto, possa ricomparire all'improvviso con un colpo di scena » (*Ibidem*, pp. 49-50).

sta. In quel cicaliccio dei due ‘tutori dell’Ordine’, in cui con linguaggio colloquiale (e con qualche scivolata verso il basso)<sup>48</sup> critiche ai colleghi o voyeurismi e curiosità un po’ morbose ricorrono, si parla anche del capitano Agar e della sua «nevrastenia, aggravatasi allo stato acuto appunto dopo la morte quasi fulminea della moglie»<sup>49</sup>. E, dunque, l’ipotesi dell’allucinazione, che alluderebbe a fatti mai accaduti, non può essere al primo impatto esclusa; e si trova peraltro rafforzata da un richiamo all’uso di droghe, attestato da uno dei due pettegoli («Tale e quale come sua moglie: a poco a poco si scava la fossa coll’uso sempre crescente della morfina») <sup>50</sup>. Ma poi tale spiegazione si trova contrastata dai molti dettagli – sul luogo e le modalità dell’eventuale delitto – che nel delirio compaiono. Un perfetto congegno, generatore di *suspense*, si riproduce anche ammettendo altra possibile congettura, ovvero che il delitto ci sia stato. In questo caso, infatti, non è chiaro chi l’abbia commesso. Inizialmente Agar, qualche attimo prima che il delirio diventi manifesto, sembra puntare il dito accusatore sul rivale Faraone: «Ah! mancano gli indizi a carico del sergente Faraone e voi lo avete assolto! Bravi [...] *Se non ci fosse che il furto... ma c’è ben altro*, e andrò io a denunciarlo»<sup>51</sup>; ma poi comincia a riferire troppi particolari su quella presunta violenza omicida:

– È comparsa al dibattimento [...] ero io solo che la vedevo!... *un cadavere putrefatto nell’acqua, lacerato sott’acqua dai denti degli scogli* [...] e vi fissava sogghignando, nell’udire i rapporti della Questura che non aveva saputo scoprirne le tracce da nessuna parte... Poveri imbecilli! Bisognava andarla a pescare *sotto la punta di Posillipo*...

– .....!?

– ... in fondo al mare, con un’ancora da pescatori al collo, presso la punta di Posillipo <sup>52</sup>.

E inoltre, nel dar forma ai propri demoni, il tormentato vedovo su di sé aveva sentito indirizzarsi il perturbante desiderio di vendetta della *revenante* <sup>53</sup>:

---

<sup>48</sup> Ad es.: «Un discorsetto agrodolce del Presidente che ci ammoniva di *non rompergli i tabernacoli*» (*Ibidem*, p. 80; il corsivo è nostro); «se fossi io il vedovo d’una *valacca* di questa risma» (*Ibidem*, p. 86; il corsivo è nostro).

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 88 (il corsivo è nostro).

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 89 (i corsivi sono nostri).

<sup>53</sup> Siamo all’interno della casistica ricordata da Freud per descrivere e circoscrivere l’*Unheimliche*, poiché a «molti uomini appare perturbante in sommo grado ciò che ha rap-

«... Le chiesi, pieno di spavento e d'angoscia: perché venire a torturarmi? Perché ho da esser io, *io solo*, quello che vieni a torturare, trasfondendomi nel sangue il tuo odio e la tua sete di vendetta?»<sup>54</sup>.

Nella notturna scena dell'assassinio, disegnata con ricchezza di orridi particolari dal flusso visionario proveniente da quella mente sconvolta, una figura prende improvvisamente rilievo presentandosi come l'anima nera di quel vortice delittuoso. È la bella moglie di Agar che sembrerebbe essere stata ideatrice del crimine, finalizzato a far sparire la mezzana, evidentemente a conoscenza del furto (reato cui l'amante sarebbe stato indotto per pressioni della fascinosa signora)<sup>55</sup>:

« [...] Rosa Di Crescenzo, se trapela il tuo nome e sei condotta innanzi alla giustizia, guai! [...] canti che è una delizia. [...] ma la signora [...] è più temeraria di lui perché ha paura! L'ha istigato al gran colpo, gliel'ha imposto con minacce e con lagrime per goderne il frutto, e ora inferocita dal pericolo non sapendo ella stessa se ha più paura di perdere l'amante o d'esserne travolta con lui, giuoca l'ultima carta sulla tua pelle! È *irremovibile*, è *feroce*: non si fida che dei suoi occhi: *a casa non tornerà finché* sotto i suoi occhi *non t'avrà vista sparire... con una cravatta di ferro al collo!*

– .....

– Notte scura e serena. O dolce Napoli ... La luna è all'altezza di Posillipo. Sparisci, Rosa Di Crescenzo! »<sup>56</sup>

E l'infedele maliarda in quella inquietante visione appare anche complice della materiale soppressione della vecchia Rosa: « *La signora regge il fanale. A bagno! a bagno! Peggio d'un mastodonte di piombo cotesta carcassa d'una vecchia! Non vuoi sparire? Dalla parte dei piedi la signora agguanta anche lei ... spinge ... – È sparita!* »<sup>57</sup>.

L'angosciata affabulazione di Agar raggiunge un picco d'ambiguità nelle inquadrature ravvicinate del compagno della *femme fatale*, negli attimi della feroce esecuzione ai danni della Di Crescenzo. Il delirante marito tra-

---

porto con la morte, con i cadaveri e con il ritorno dei morti, con spiriti e spettri » (FREUD 1977, I, p. 294).

<sup>54</sup> ZENA-JACOMUZZI 1983, p. 90 (il corsivo è nostro).

<sup>55</sup> Nel pettegolesso, di cui si erano compiaciuti i due ciarlieri personaggi già ricordati, erano state richiamate voci sui «debiti enormi a insaputa del marito» (*Ibidem*, p. 85) contratti dalla moglie di Agar.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 90-91 (i corsivi sono nostri).

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 91 (i corsivi sono nostri).

dito, infatti, usa la terza persona, distinguendosi così dalla figura dell'assassino, indicata comunque da un sostantivo piuttosto generico (« uomo »):

– Neppure il tempo di gettare un urlo... il breve dibattersi del corpo e tutto è finito. *L'uomo l'ha strangolata*, in un attimo, a tradimento, mediante la cinghia della sciabola.

[...]

– ... Forse non è morta! [...] Occorre sbrigarsi. Ma il canape da pesca, umido e massiccio, egli non sa maneggiarlo, i nodi non tengono, per legarla all'ancora solidamente gli tocca pure servirsi della dragona<sup>58</sup>.

Eppure colpisce la precisione dei particolari che continuano ad accumularsi – si è visto nel passo testé citato – cosicché non si può escludere che, per i meccanismi difensivi della mente, una dissociazione possa essersi verificata nell'immaginario sconvolto di Agar, che, cioè, per uno spostamento, l'io colpevole sia percepito come staccato dall'altra parte di una scissa identità, che viceversa si sente vittima dei raggiri altrui. Agar, certo, quasi in *trance*, dichiara di poter condurre gli eventuali inquirenti verso il luogo, chiaramente indicato, dove ancora dovrebbe trovarsi la salma: « Guiderò io le indagini nel punto preciso che sarà necessario scandagliare, là, sotto il castello di Donn'Anna, dove il cadavere fu trascinato dalle acque e si ammarrò in una dentiera di scogli »<sup>59</sup>. E, dunque, qualora il fatto sussista, egli sa o perché è il vero assassino o perché ha raccolto la confessione della moglie. Ma in entrambi i casi (che potrebbero anche comportare la dolorosa conoscenza dell'adulterio della consorte)<sup>60</sup>, un altro dubbio può assalire il lettore

---

<sup>58</sup> *Ibidem* (i corsivi sono nostri).

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Agar, dunque, ancor prima del dibattimento a carico di Faraone, potrebbe essere a conoscenza del tradimento della moglie. Ciò non significa però che debba necessariamente conoscere il nome del rivale, forse appreso solo dopo la lettura dell'epistolario dell'adultera che l'imputato ha consegnato al Presidente e che quest'ultimo rapidamente legge a voce alta. Ma potrebbe anche aver saputo dalla moglie – in una versione da lei manipolata – solo dei timori della donna per una mina vagante quale la Di Crescenzo. Nel delirio Agar, comunque, fa riferimento in modo vago, oscuramente allusivo, a tessere, prima forse staccate, che improvvisamente si ricompongono colmando forse certi vuoti in una ricostruzione di fatti precedentemente imprecisa nella sua memoria: « E la Rosa Di Crescenzo sogghignava... – È atroce come i morti si fanno intendere senza parlare e il loro linguaggio lo percepisce nello spasimo d'essere morti anche voi e in un lampo di vedere ad una ad una [...] *tutte le circostanze* d'un passato ignoto... terribile, *che vi si rivela in un lampo* » (*Ibidem*, p. 90; i corsivi sono nostri). Ma, se la sua conoscenza dei fatti era prima parziale, potrebbe essere stato attirato in un piano delittuo-

che ricordi le molte chiacchiere dei già citati membri della corte. In particolare, se recuperata, la notizia sulla repentina morte della bella donna («Fatto sta che da un'alba all'altra, l'abbia voluto lei di sua elezione o l'abbia voluto il destino, precipitò nelle tenebre») <sup>61</sup> e la vaghezza delle presunte cause, benché sia presentata come più plausibile l'ipotesi del suicidio <sup>62</sup>, potrebbero proiettare un'altra ben più sinistra ombra su Agar, sospettabile insomma di avere avuto una parte nell'improvviso decesso della consorte.

L'immagine della fascinosa ammaliatrice, rievocata dai due ciarlieri giudici con morbosa insistenza, aggancia – per un insieme di rimandi – un repertorio iconografico che alimenta le raffigurazioni femminili presenti in opere di una precisa stagione zeniana (quella dei racconti fantastici e de *L'apostolo*). L'elemento esotico – certo topico in tutto un panorama del romanzo tardo-ottocentesco, ma qui coincidente (per l'origine slava) <sup>63</sup> con le «lontananze transilvane» <sup>64</sup> dell'ancora affascinante principessa Brancovenu, madre della

---

so dalla moglie, ritenendo di salvarla da un ricatto economico o da un pericolo ma senza aver chiaro il contesto dei fatti. D'altronde la bella donna appare nel testo come una soggiogatrice, una «incantatrice» (*Ibidem*, p. 85), appunto come l'aveva definita uno dei due giudici 'chiacchieroni'.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> « – Si parlò di suicidio, se non erro. / – *Lo sai tu? se ne dissero tante* e infatti da qualche sillaba sfuggita ai medici pare che quella d'una morte volontaria sia la versione più accreditata. Suicidio per avvelenamento. E la causa? Buio pesto: un colpo improvviso di pazzia cagionato dall'abuso della morfina, secondo gli uni; debiti enormi a insaputa del marito, secondo gli altri... [...] – A sentire altre voci, minaccia terribile, imminente di cecità e nessuna speranza di salvezza: abbandono repentino da parte d'un amante segreto... anche questo si disse » (*ibidem*, il corsivo è nostro).

<sup>63</sup> «Era una creatura troppo ... – come dire, *troppo danubiana*. / – Danubiana? / – Sì, bulgara ... moldovalacca » (p. 83; il corsivo è nostro).

<sup>64</sup> « [...] richiamò per capriccio dalle lontananze transilvane dei suoi paesi una monotona cantilena, barbara per la musica e per le parole, eppure stranamente caratteristica » (ZENA 1971a, p. 501). La « monotona cantilena » (del passo testé citato) attraversa, poi, come un *fil rouge*, il romanzo del 1901. La si ritrova sulle labbra del padre, ormai ebete, del protagonista: « per ore e ore canticchia sotto voce, sempre la stessa, una cantilena ignota... sempre la stessa... *yek, ta dui, ta trin, ta star...* » (*Ibidem*, p. 639); ed incrementa quel sospetto di una colpa (un duello con esito mortale per l'avversario) e di un rimorso gravante sul proprio padre che avvelena il rapporto di Marco Cybo con Nicoletta Brancovenu, figlia appunto d'una donna forse amante in anni lontani di quell'anziano delirante. Ma in uno dei fogli manoscritti di appunti preparatori, legati alla travagliata elaborazione de *L'ultima cartuccia*, c'è un particolare che sembra dialogare in qualche modo col suddetto passo de *L'apostolo*: « In un altro appunto si legge che il segretario aveva scritto inspiegabilmente in rumeno (la moglie di Agar proviene dalla regione

Nicoletta de *L'apostolo* – è visto con lo sguardo provinciale, mimetizzato dalla sprezzatura mondana, di un pettegolo membro della corte che da quell'alterità allusivamente ricava peccaminose visioni di eccessi erotici: « [...] di quei paesi laggiù sulle sponde del Danubio, dove pare che le donne d'alto bordo, almeno quelle che capitano qui da noi, scommettano a chi incarna il romanzo più stravagante »<sup>65</sup>. E quell'ottica, appunto, assapora particolari di una fisicità sentita conturbante e insieme inquietante: « affascinante per qualche cosa di *zingaresco* che aveva nei gesti e nella *voce gutturale*, per la *fiamma* che le balenava negli occhi ... *occhi tenebrosi, d'inferno*, caro Della Freccia! E mi dici niente il contrasto di quelle *pupille notturne* con una capigliatura quasi scarlatta? »<sup>66</sup>. Ritroviamo, insomma, lo spettro lessicale che connota le 'belle' della suddetta stagione letteraria dello scrittore. Così, ad esempio, ne *L'invitata*, madamigella Alma ha « capelli *tenebrosi* »<sup>67</sup> e « occhi *tenebrosi* che scintillavano »<sup>68</sup>. Ancora si possono registrare ricorrenze iconografiche nelle descrizioni delle tre donne fatali de *L'apostolo*: Nicoletta Brancovenu (« i capelli *notturni* »)<sup>69</sup>; la Naim (« sembrava negli occhi un'immagine *satanica* uscita dalle acque-forti di Feliciano Rops »)<sup>70</sup>; la principessa Brancovenu madre (« le sillabe aspre e i dittonghi *gutturali* davano alla sua voce un'inflessione selvatica, come duramente selvatico aveva un *bagliore*

---

balcanico-danubiana »): JACOMUZZI 1983b, pp. 97-98. Ma c'è poi una cartella manoscritta recante il n. 88, che registra l'improvviso malessere psichico, che sconvolge quella nuova figura del segretario incaricato di stendere il verbale della decisione della corte. Questa cartella n. 88 potrebbe essere la continuazione di quelle 82 cartelle stampate postume. Ma, se è così, risulterebbero mancanti le cartelle 83-87. Per eventi non imputabili all'autore? O si deve pensare a distruzione per mano dello scrittore, insoddisfatto per gli ultimi sviluppi da lui impressi alla trama? In vista di un altro cambiamento? O – non si può escludere, pur se è un'ipotesi arrischiata – per improvvisa decisione di concludere il testo proprio con le ultime battute della cartella 82 (ritenendo cioè lo Zena che il delirio di Agar lasci intuire ai lettori più attenti la pista giusta)? Sono tutti quesiti cui non si può rispondere. Per lo smarrimento del segretario, svenuto e in deliquio, Jacomuzzi si chiede: « una ripetizione o una sostituzione di quanto successo al capitano Agar? » (*Ibidem*, p. 97). Ma si potrebbe pensare che l'agitato personaggio sia introdotto – in una delle fasi del processo inventivo – per sostituire il Presidente, nel ruolo di altro amante segreto della defunta.

<sup>65</sup> ZENA-JACOMUZZI 1983, p. 83.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 84 (i corsivi sono nostri).

<sup>67</sup> ZENA 1977a, p. 76 (il corsivo è nostro).

<sup>68</sup> *Ibidem* (il corsivo è nostro).

<sup>69</sup> ZENA 1971a, p. 500 (il corsivo è nostro).

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 564 (il corsivo è nostro).

nello sguardo »)<sup>71</sup>. Ne *L'ultima cartuccia*, poi, l'occhio maschile del ricordato mediocre personaggio, in virtù di un filtro giocato tra attrazione e misoginia, imprime una cifra di duplicità all'immagine dell'ammaliante donna: « [...] a volte un gesto benigno, direi quasi... cristianamente misericordioso, uno sguardo limpido di dolcezza nel quale pareva che nuotassero come in un lago tutte le vele bianche dell'innocenza, a volte certe mezze parole troppo significative, e negli occhi *certi lampi di perfidia che mi atterrivano* »<sup>72</sup>. Anche ne *L'apostolo* lo sguardo del protagonista, per l'interferenza dei suoi sensi di colpa, disgrega nello spazio della mente la figura della donna amata, restituita appunto con connotazioni ambivalenti (dualismo riflesso dai due nomi utilizzati dal tormentato Marco per fissarne soggettivamente aspetti contrastanti che egli non riesce a ricomporre)<sup>73</sup>.

Ma, nell'incompiuto racconto dello Zena, nella complessata, morbosa prospettiva del ricordato membro della corte, insondabile creatura diviene quella donna dell'est: « la sognavo di notte, e di giorno, avvicinandola, mi accorgevo di essere davanti a una *sfinge impenetrabile* »<sup>74</sup>. Nello stesso tempo l'immagine mitologica della sfinge, travalicando la sfera ristretta dei ricordi del personaggio, sembra caricarsi di valenze simboliche che conducono alle falle delle tensioni conoscitive percepite in quel tempo storico. Prefigura inoltre l'immagine con cui si chiuderà il delirio di Agar.

Il sofferente vedovo peraltro, nella sua visionaria affabulazione, anche prima aveva percepito sfuggente, illeggibile l'animo della moglie (pure nell'autointrospezione di lei) quando aveva focalizzato un dilemma relativo alle ragioni che l'avrebbero mossa a volere la morte di Rosa Di Crescenzo (« non sapendo ella stessa se ha più paura di perdere l'amante o d'essere tra-

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 498 (i corsivi sono nostri).

<sup>72</sup> ZENA-JACOMUZZI 1983, pp. 82-83 (i corsivi sono nostri).

<sup>73</sup> « Nicoletta continuava a sorridere. / Frisca piuttosto. Egli la chiamava Nicoletta nel suo cuore, rievocando la spensierata visitatrice di San Lorenzo e la pellegrina ubbidiente ai piedi di Papa Leone [...], ma come in effigie così la rivedeva suo malgrado in carne ed ossa immodestamente denudata, [...] altrettanto rea di seduzione quanto le notturne dionisiache, e nella confusa reviviscenza della danza *zingaresca* di Brahms e nel ritorno ostinato di quella cantilena [...] gli sembrava che il fantasma di Frisca lo avviluppasse in un sortilegio » (ZENA 1971a, pp. 517-518; (il corsivo è nostro). Si noti come l'aggettivo « zingaresco/a » ricorra (qui come ne *L'ultima cartuccia*) nel lessico del turbamento erotico perché l'alterità si collega al campo semantico dell'attrazione misteriosa e vagamente perversa.

<sup>74</sup> ZENA-JACOMUZZI 1983, p. 82 (il corsivo è nostro).

volta con lui») <sup>75</sup>. Un mistero, insomma, il cuore umano. In una prospettiva di *cruelle énigme*, alla Bourget. Ma poi l'ultima scena, immaginata o ricordata, che atterra Agar e arresta quella torbida corrente verbale, è quella in cui prende calamitante centralità una figura (la feroce adultera) convertibile in simbolo su un piano fantasmatico (potenzialmente attivabile nei fruitori, interni ed esterni). Liberandosi dall'iniziale particolare figurativo, tratto da un dato della moda muliebre dell'epoca, l'immagine di lei velata (e pronta alla missione omicida) sembra prendere il rilievo di un'epifania dell'inafferrabile:

– ... Lo troverò io a Mergellina il padrone della barca... egli potrà dirlo alla giustizia, una sera capitarono in tre a domandargli la barca... un militare e due donne... una di esse...

[...]

– ... Era vestita come le inglesi in viaggio, sul cappello e *tutt'attorno alla faccia un velo spesso, impenetrabile ...* <sup>76</sup>

Per la cura, la sapienza con cui lo Zena ha lavorato a chiudere quello spazio di deragliamento mentale, con una tessera che sembra quasi scorporarsi dal contesto richiamato dallo sconvolto Agar e acquisire un'autonoma funzione segnica, all'elegante profilo femminile è conferito un evanescente, ambiguo spessore figurale. Lo scrittore imprime al suo racconto, insomma, la cifra di un tempo storico che vive un passaggio verso stagioni di vertigini e aleatorietà della conoscenza. Anche se non si può negare che probabilmente è pure in atto una strategia che punta a incrementare nei lettori la dimensione dell'attesa, in una complessiva operazione che certo sfrutta gli ingredienti del racconto poliziesco, del cui statuto però lo Zena ha già provveduto a manomettere certi previsti schemi.

Non ci riferiamo all'assenza di un *detective*, poiché il Presidente nella sostanza assume quel ruolo quando, intuendo che la notizia di un crimine potrebbe scaturire dal delirio di Agar, si adopera perché la 'confessione' non sia intralciata o interrotta dagli altri membri della corte <sup>77</sup>. Viceversa l'ideazione de *L'ultima cartuccia* in qualche modo altera la distinzione tra i personaggi violatori dell'Ordine e quelli deputati a ristabilirlo; o meglio determina

---

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 90. E, delle due ipotesi, la prima ovviamente è quella che dovrebbe ferire maggiormente il marito tradito.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 92 (il corsivo è nostro).

<sup>77</sup> « – Chi è che l'ha affogata? / – Zitti! non l'interrompano » (*Ibidem*, p. 89; il corsivo è nostro); « – Colonnello, è qui il medico. / – ... Silenzio...! » (*Ibidem*, p. 92; il corsivo è nostro).

una sovrapposizione di campo nel sistema dei personaggi. Il gruppo dei ‘difensori della legge’ (investiti ufficialmente di tale ruolo), formato peraltro da figure che nel complesso non brillano per qualità morali, ospita al suo interno un individuo – il capitano Agar – sicuramente macchiato dalla colpa. Potrebbe infatti essere un assassino, oppure un uomo omertoso, che pur a conoscenza di un crimine non lo ha denunciato. E, anche se quella confusa affabulazione fosse solo un’allucinazione, il suo voto in camera di consiglio (l’unico richiedente la condanna del sergente Faraone) era stato con evidenza dettato da astio per un rivale che aveva calpestato i suoi affetti e il suo onore.

D’altro canto anche ne *La cavalcata* uno sfregio alle ‘regole’ del poliziesco è apportato quando il protagonista, il commissario siciliano don Pellegrino Gullifà, nel seguire un’indagine, prima ne rallenta il corso per prudenza interessata («Don Pellegrino mio, hai moglie e figli») <sup>78</sup>, poi, spinto da incontrollabili impulsi erotici, diviene complice – assicurando silenzio – del mafioso don Cocò Cardamomo (che organizza riti sacrileghi in una chiesa sconosciuta ad uso e consumo di degenerati esponenti dell’alta società palermitana) e infine tace sulla morte della bella Gladys Lascaris, avvenuta per un incidente nel corso delle oscene pratiche; cosicché «da inquisitore divenuto inquisito» <sup>79</sup> sarà trasferito per punizione <sup>80</sup>. Ma anche ne *La pantera* un’altra infrazione al suddetto codice si registra, poiché per altri versi fallisce il «delegato di P.S.» <sup>81</sup> accorso sulla scena di una morte misteriosa (in cui un cadavere straziato – proprio come ai primordi del poliziesco, ovvero ne *I delitti della Rue Morgue* – sta proprio in una stanza chiusa dall’interno; ma non ci sarà un Dupin): con tutta la sua infatuazione ‘positivistica’ per i moderni studi sia di antropologia criminale sia d’ambito naturalistico, la sua ipotesi, enfaticamente sottolineata dall’indiretto libero («la scienza parla chiaro, non si sbaglia la scienza») <sup>82</sup>, appare errata alla luce del documento inglobato nel-

---

<sup>78</sup> ZENA 1977b, p. 33.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>80</sup> Alessandra Briganti giustamente – per *La cavalcata* – parla di «schema di *detective novel* il cui scioglimento tuttavia si rovescia in maniera paradossale (o forse anticonformista?) nella punizione, anziché nell’apoteosi, dell’investigatore» (BRIGANTI 1977, p. XI). «D’altra parte il rovesciamento della chiusa consegue direttamente al rovesciamento del ruolo del *detective* da restauratore dell’ordine minacciato a veicolo esso stesso di caos e malattia» (*Ibidem*).

<sup>81</sup> ZENA 1977c, p. 95

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 104.

l'epilogo (che però porta in direzione del soprannaturale); né alcuna figura di più lucido investigatore, anche non professionista, subentra al delegato.

Anche ne *L'ultima cartuccia*, come si è visto, lo Zena intraprende dunque percorsi anomali rispetto a codici già costituiti, per un'istanza di libera creatività e spessore letterario; un impegno (testimoniato dall'esigenza perfezionistica che lo porta a superare *La sentenza* mediante una riscrittura) che probabilmente muove anche da necessità profonde, da un coinvolgimento emotivo probabilmente così forte da dover essere 'negato' proprio dall'impianto realistico, estremisticamente teatralizzato, che apparentemente estromette del tutto il punto di vista autoriale. D'altro canto il testo mette in scena proprio la Colpa e il Processo<sup>83</sup>, che nell'immaginario dello scrittore genovese sono nodi dolenti per il rigore morale che, in misura diversa, nel tempo si è imposto e che, nella fase finale della sua produzione, in quell'ultimo scorcio dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento, riemergono con accenti forti, con laceranti impennate (si pensi alla prefazione o ad alcune sezioni de *Le Pellegrine* e ai tormenti dell'autobiografico Marco Cybo ne *L'apostolo*) o con difensivo approccio ironico (soprattutto sotteraneamente ne *La cavalcata*), dopo la precedente stagione letteraria in cui lo scrittore aveva costruito una sua immagine proiettata verso la ricognizione del reale<sup>84</sup>, in accordo con contemporanee tendenze realistiche. Ma neppure nelle precedenti fasi, in cui prevalentemente lo sguardo appare rivolto 'fuori di sé', viene meno un processo di trasferimento nella scrittura di profonde dinamiche conflittuali tra istanze di libertà e introiezione di un'implacabile Norma. E anzi è proprio la letteratura il campo privilegiato di una attuabile trasgressione (e della immediata autodifesa, impostata sulla 'negazione della colpa'). Lo Zena, in

---

<sup>83</sup> È vero anche che, come talvolta la critica ha sottolineato, il genere poliziesco, rivelandosi « per eccellenza in grado di svolgere, rielaborandole sotto mentite spoglie, alcune funzioni di vitale rilievo per la modernità » (CROTTI 2004, p. 169), sembra avere la capacità di « interrogarsi circa le grandi domande e i temi più cogenti che la letteratura, fin dai suoi esordi, si è posta, tenendo attivi [...] nuclei problematici e orizzonti ideologici molto percorsi dalla cultura giudaico-cristiana, variamente articolati rispetto a determinate prospettive: quelle focalizzate su nodi imprescindibili, che contemplano tappe quali condizione edenica originaria, indi colpa, infine punizione-catarsi » (*Ibidem*, p. 170). E certamente lontanissimi archetipi sembrano riaffiorare: « se spostiamo la barra in direzione dell'istanza dell'assassino, ecco emergere con netta evidenza la sagoma di un prototipo Adamo-Caino declinato nelle cadenze di un dolo antico » (*Ibidem*, p. 171).

<sup>84</sup> Tuttavia, in diversa misura, tensioni conoscitive e attenzione a certi ambienti sociali permangono anche nell'ultima fase della produzione zeniana.

effetti, si fa trovare dove un cattolico osservante non dovrebbe collocarsi: prima iscrivendosi idealmente nelle fila degli scapigliati, poi scegliendo i suoi modelli tra i veristi, infine lasciandosi sfiorare da certe inquiete suggestioni decadenti. Contemporaneamente è sempre istruita una strategia per non ammettere il sapore ‘eterodosso’ del passo compiuto<sup>85</sup>. Ora, ne *L’ultima cartuccia* (ove peraltro ha un vago sapore trasgressivo l’immagine, moralmente compromessa, proprio dell’ambiente giudiziario, da lui a lungo frequentato e in cui aveva rivestito un austero, severo ruolo) il conflitto, che lo scrittore si portava dentro, trova il palcoscenico più propizio per una simbolica fissazione, svolgendosi la vicenda in un luogo ufficialmente deputato a ‘stanare un colpevole’. E alcuni meccanismi di ‘spostamento’, di ingannevole dislocazione, rivelano come l’invenzione si sia avvicinata a inconfessabili campi minati dell’interiorità dell’autore. Ha il sapore, infatti, della ‘negazione’, di un estremo sabotaggio di ogni ipotesi di segreta identificazione dell’autore con l’indiziato, l’accenno, durante il dibattimento, a una anonima figura nominata solo per la funzione svolta, « avvocato fiscale »<sup>86</sup> (ruolo ricoperto nella vita reale per alcuni anni da Gaspare Invrea); figura appunto non solo per nulla coinvolta nei richiamati eventi criminosi, ma neppure invischiata in sospettabili torbide relazioni o diminuita da meschina *forma mentis*. E ciò equivale nei processi simbolici dell’ideazione a un ‘essere altrove’ che richiama l’archetipica risposta di Caino. Un meccanismo difensivo, appunto,

---

<sup>85</sup> La sua interpretazione della mappa dei capisaldi scapigliati privilegia gli aspetti per lui più accettabili di quelle posizioni: gli sperimentalismi formali, gli slanci verso l’assoluto e l’ideale (ovvero uno dei due poli del consapevole dualismo di quegli autori) e la tensione verso il «vero». Viceversa lo Zena ne respinge gli eccessi, escludendoli dalla lezione che ritiene fruttuosamente operante nel suo noviziato. Successivamente, mentre entusiasticamente recepisce gli esiti della sperimentazione – soprattutto a livello tecnico-espressivo – del Verga, discretamente segna le distanze, per quanto attiene alla funzione della letteratura e ai fondamenti teorici dei percorsi conoscitivi (essendo per lui inaccettabili le oltranzes materialistiche, il determinismo in campo morale dei maestri del verismo). Infine, nell’ultima produzione, sarà sempre attento a non scavalcare i recinti dell’ortodossia cattolica, rigido finanche nel valutare negativamente (nella prefazione a *Le Pellegrine*) le manifestazioni di certo misticismo fine-secolo, di cui riconosce i torbidi veleni.

<sup>86</sup> È nominato da Faraone: « [...] possiedo i documenti irrefragabili di quanto asserisco. Eccoli. Non dispiaccia al signor *avvocato fiscale*, mi riuscì di sottrarli a tutte le perquisizioni »: (ZENA-JACOMUZZI 1983, p. 67; il corsivo è nostro); ma anche dal Presidente: « [...] ordino che si proceda a porte chiuse per ragione di moralità. Il signor *avvocato fiscale* è del mio avviso? » (*Ibidem*, p. 68; il corsivo è nostro).

necessario anche per rendere irricognoscibili quelle tracce autobiografiche che viceversa sembrano leggibili nello screditato personaggio di Faraone. Intanto risulta che il sergente abbia, in anni precedenti, intrapreso percorsi letterari su cui si scarica l'ironia, retta da un'ottica moralistica, del Presidente:

« [...] non senza ostentare un elegante diletterantismo letterario che aggiungeva alla vostra fama di epulone minore un profumo di poesia: pubblicaste, se non erro, un volume di versi e faceste pure rappresentare al teatro una specie di *vaudeville* in un atto, omaggio a un'attrice, beniamina del pubblico e anche vostra »<sup>87</sup>.

Si ha la sensazione che siano entrati in questa tessera testuale certi pervasivi sensi di colpa dello Zena, indotti da talune scelte tematiche della sua produzione – particolarmente quella giovanile – d'ambito poetico e teatrale<sup>88</sup>; sensi di colpa ulteriormente alimentati forse da giudizi scandalizzati (o ironici) provenienti da chi volle notare pesanti incongruenze con l'appartenenza dell'autore a un fronte cattolico (ne è testimonianza una recensione alle *Poesie grigie*)<sup>89</sup>. Ma il sergente Faraone si qualifica anche – come ricorda il Presidente – per prodigalità incontenibile, sicché, per « scialarla la vita e godersela da gran signore »<sup>90</sup>, una « goccia d'acqua nell'Atlantico »<sup>91</sup> sarebbe stata la « piccola somma che [...] si spediva da casa come assegno mensile »<sup>92</sup>; e si sarebbero verificate « scene domestiche poco edificanti cagionate dalle [...] insistenti richieste di denaro »<sup>93</sup>. L'imputato peraltro, in una sua strategia difensiva, a qualche elargizione straordinaria della sua famiglia fa pure riferimento<sup>94</sup>. Ora,

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, pp. 27-28.

<sup>88</sup> Per certi testi teatrali dello Zena, approdati alle scene, cfr. VIVALDI 1930, pp. 198-205.

<sup>89</sup> « Il nostro poeta, nelle ultime pagine, vuol dare ad intendere ch'egli è cattolico, e cattolico militante, perché accenna anche a una futura Vandea. Non discuto le opinioni politiche del signor Zena [...] Ad ogni modo non auguro al partito clericale dei seguaci come l'autore delle *Pagine grigie*. Molti baci scoccano [...] molto bicchieri scintillano. Financo – horresco referens – il poeta fa intravedere da lungi il verde tappeto di Montecarlo. Che cattivo sanfedista, in fede mia! ». La recensione – di un anonimo (forse E. Onufrio) – apparve sul « Capitan Fracassa », a. I, n. 34, 27 giugno 1880.

<sup>90</sup> ZENA-JACOMUZZI 1983, p. 27.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> « [...] supplirono le mie sorelle con i loro risparmi » (*Ibidem*, p. 58); « Anche da mia madre ebbi qualche centinaio di lire » (*Ibidem*).

una tendenza a sperperare confessa in una lettera alla madre il giovanissimo Gaspare Invrea<sup>95</sup>.

Non sappiamo se anche cogenti autocensure provenienti da un oscuro sottosuolo psichico siano responsabili dell'*impasse* creativa a un certo punto intervenuta, sommandosi però ad altri ipotizzabili fattori, individuabili magari in un gusto raffinato con qualche difficoltà alle prese con ingredienti (erotismo e delitto) condivisi con il repertorio della letteratura di consumo e senza il soccorso di una voce narrante che potesse più liberamente giocare con lo strumento dell'ironia<sup>96</sup>; per non dire d'insorgenze rigoristiche dinanzi al campo tematico delle tentazioni della carne, in assenza – in quel sistema dei personaggi – almeno di una figura di alto spessore morale (quale Marco Cybo de *L'apostolo* o Vasili Tchernyschewski de *La pantera*). Ma è più probabile che soprattutto l'iniziale ideazione molto debba a un inflessibile 'tribunale' allocato nelle plaghe notturne della psiche. Naturalmente quell'operazione prende poi forma in virtù delle vivaci curiosità culturali che sempre portarono lo Zena, in errabonde esplorazioni, a entrare in contatto con molteplici fenomeni letterari che fermentavano e progredivano e da cui ricava materiali e strutture.

---

<sup>95</sup> Riportando un passo di una lettera da Tivoli del 4 agosto 1869, inviata alla madre dal giovane marchese (« Carissima Maman, malgrado le fatte promesse io caddi nel mio solito spendere, nel mio vizio predominante »), Edoardo Villa osserva: « Forse non sapeva contenersi e agli occhi dei familiari sperperava » (VILLA 1971, p. 43).

<sup>96</sup> Ne *La cavalcata*, ad es. la voce narrante non solo etichetta con preciso occhio critico una certa versione falsa dei fatti (riguardante la sparizione della bella Gladys) accolta dall'opinione pubblica – e soprattutto dalle dame – cogliendone la « sfumatura sottilmente *romanzesca* che la purifica dalla volgarità d'un fattarello borghese » (ZENA 1977b, p. 60; il corsivo è nostro); ma si diverte a riprodurla ironicamente, in un affastellamento appunto di *topoi* della narrativa d'evasione: « idillio di passione con un ufficiale boero [...]; matrimonio col greco, imposto a forza dai genitori; vita coniugale [...] arida d'affetti [...]; venuta a Palermo del boero, forse in cerca d'un clima miracoloso contro il male lento e terribile che gli rode i polmoni [...]; la fuga. Ecco il romanzo [...]. L'infedele che si chiamava duchessa Lascaris ora non è più che Gladys, vittima della sua costanza, e se ne va sui mari verso un altro sacrificio, il più disperato, [...] recando con sé come un'aureola di martirio; se ne va, la piccola Gladys, in veste di suora di carità e in compagnia del suo morente, tra i rimpianti e le assoluzioni » (*Ibidem*).

## BIBLIOGRAFIA

- BINI 1989 = B. BINI, *Il poliziesco*, in *Letteratura italiana* diretta da A. ASOR ROSA, *Storia e geografia*, III. *L'età contemporanea*, Torino 1989, pp. 999-1026.
- BRIGANTI 1977 = A. BRIGANTI, *Nota introduttiva*, in ZENA-BRIGANTI 1977, pp. V-XII.
- CALABRESE 2016 = S. CALABRESE, *La suspense*, Roma 2016.
- CASTELLI 2010 = R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Acireale-Roma 2010.
- CROTTI 2004 = I. CROTTI, *Ombre del giallo. Il poliziesco, la letteratura italiana, la modernità, in Le forme del narrare. Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI (Macerata, 24-27 settembre 2003)*, I, a cura di S. COSTA - M. DONDERO - L. MELOSI, Firenze 2004, pp. 167-198.
- DE ROBERTO 1976 = F. DE ROBERTO, prefazione (datata dicembre 1889) a *Processi verbali*, con introduzione di G. GIUDICE, Palermo 1976, pp. 3-5.
- DI GIOVANNA 1984 = M. DI GIOVANNA, *Remigio Zena narratore*, Roma 1984.
- FREUD 1977 = S. FREUD, *Il perturbante*, in ID., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino 1977<sup>3</sup>, pp. 267-307.
- JACOMUZZI 1983a = S. JACOMUZZI, *Signori, la Corte!*, prefazione a ZENA-JACOMUZZI 1983, pp. 7-17.
- JACOMUZZI 1983b = S. JACOMUZZI, *Un delitto impunito?*, postfazione a ZENA-JACOMUZZI 1983, pp. 95-100.
- POMILIO 1979 = M. POMILIO, *Dal naturalismo al verismo*, Napoli 1979<sup>2</sup>.
- RAMBELLI 1979 = L. RAMBELLI, *Storia del « giallo » italiano*, Milano 1979.
- RAMBELLI 1989 = L. RAMBELLI, *Il presunto giallo italiano: dalla preistoria alla storia*, in « Problemi », 86 (1989), pp. 233-256.
- VILLA 1971 = E. VILLA, *Nota biobibliografica*, in ZENA 1971c, pp. 43-44.
- VIVALDI 1930 = E. VIVALDI, *Remigio Zena*, Genova-Voltri 1930.
- ZENA 1971a = R. ZENA, *L'apostolo*, in ZENA-VILLA 1971a, pp. 421-692.
- ZENA 1971b = R. ZENA, *Luigi Capuana - Homo*, in ZENA-VILLA 1971b, pp. 195-197.
- ZENA 1977a = R. ZENA, *L'invitata*, in ZENA-BRIGANTI 1977, pp. 73-91.
- ZENA 1977b = R. ZENA, *La cavalcata*, in ZENA-BRIGANTI 1977, pp. 19-71.
- ZENA 1977c = R. ZENA, *La pantera*, in ZENA-BRIGANTI 1977, pp. 93-114.
- ZENA-BRIGANTI 1977 = R. ZENA, *Confessione postuma. Quattro storie dell'altro mondo*, a cura di A. BRIGANTI, Torino 1977.
- ZENA-JACOMUZZI 1983 = R. ZENA, *L'ultima cartuccia*, a cura di S. JACOMUZZI, Milano 1983.
- ZENA-VILLA 1971a = R. ZENA, *Romanzi e racconti*, a cura di E. VILLA, Bologna 1971.
- ZENA-VILLA 1971b = R. ZENA, *Verismo polemico e critico*, a cura di E. VILLA, Roma 1971.



## *La biblioteca e le carte di Remigio Zena*

Stefano Gardini

stefano.gardini@beniculturali.it

### 1. *Premessa*

La presenza dei manoscritti e di un cospicuo fondo librario appartenuto a Gaspare Invrea presso la Biblioteca della Società Ligure di Storia Patria è cosa nota a chi abbia studiato anche in modo superficiale la figura del letterato o la fisionomia del patrimonio culturale della Società<sup>1</sup>. Non si tratta della sola documentazione prodotta o raccolta da Invrea che sia giunta fino ad oggi, ma rispetto a quanto si conserva presso i suoi discendenti presenta una peculiarità di rilievo: si tratta di carte e libri scientemente finalizzati dal loro autore e raccoglitore alla pubblica fruizione, mediante la trasmissione ad un istituto culturale<sup>2</sup>.

Sotto il profilo tematico questo materiale, tanto i manoscritti quanto i libri, è in genere di carattere propriamente letterario: tra i primi vi sono componimenti poetici, teatrali e narrativi; tra i secondi sono numerose le opere della letteratura italiana e francese del tardo Ottocento nonché testi su tematiche filosofiche e teologiche. Rispetto al resto della biblioteca il lascito Invrea costituisce quindi un'anomalia: la missione statutaria del soda-

---

<sup>1</sup> Al di là della notizia dell'acquisizione di questo patrimonio riportata da Francesco Poggi (POGGI 1917) nella rendicontazione delle attività della Società Ligure di Storia Patria – che potrebbe sfuggire a sondaggi bibliografici – questa presenza è ricordata nuovamente dallo stesso POGGI 1919 nell'importante necrologio pubblicato sugli « Atti » e ripresa nelle principali pubblicazioni successive su Zena. A titolo d'esempio si segnala la monografia di Elisa Vivaldi (VIVALDI 1930), pp. 1-27, e il ben più recente riadattamento teatrale de *La Bocca del Lupo* (ZENA-BAGNASCO 1980, p. 211) o l'edizione postuma del racconto *L'ultima cartuccia* (ZENA-JACOMUZZI 1983, p. 106).

<sup>2</sup> Presso gli eredi si conservano diverse lettere di Gaspare Invrea alla madre, alcune delle quali a suo tempo edite (DILLON WANKE 1980) ed esposte nell'ambito della mostra bibliografica e documentaria tenutasi in margine al già ricordato riadattamento teatrale de *La Bocca del Lupo* (ZENA 1980, pp. 212-225); esse tuttavia, poiché spedite da Gaspare Invrea, non possono essere considerate parte del suo archivio, ma piuttosto di quello materno. Altri manoscritti zeniani, rimasti presso la famiglia perché si provvedesse alla riedizione aggiornata del volume *Olympia*, risultano irrimediabilmente distrutti (DEL VECCHIO 1960, p. 29).

lizio infatti ha concorso alla stratificazione di fondi librari e documentari orientati principalmente alla saggistica storica con particolare attenzione agli ambiti regionali e locali.

Questo contributo da un lato ha quindi lo scopo di illustrare tale patrimonio inteso nel suo complesso come fonte per lo studio della figura di Gaspare Invrea scrittore e lettore, dall'altro quello di chiarire, per quanto possibile, soprattutto sulla base degli elementi biografici noti, le ragioni di questa destinazione che potremmo giudicare eccentrica, ma che a sua volta potrebbe rivelarci qualcosa in più sull'autore<sup>3</sup>.

## *2. Le ragioni e gli esiti di un destino eccentrico*

In realtà l'approdo definitivo di un archivio o di un fondo librario prodotto ed appartenuto ad una personalità del modo della cultura è tutt'altro che prevedibile. In mancanza di un percorso di tutela e valorizzazione istituzionalmente definito, la pura e semplice sopravvivenza di un archivio e di una biblioteca come entità complesse e autonome dipende, non meno che dalla volontà dell'autore, dalla sensibilità dei suoi eredi e dal ruolo che una comunità di riferimento riconosce alla personalità scomparsa<sup>4</sup>.

Nel nostro caso Gaspare Invrea scelse la Società come ultima destinazione delle sue carte e dei suoi libri, riconoscendo implicitamente in essa il luogo più adatto alla loro conservazione e nei suoi consoci quella comunità di riferimento che continuò a coltivarne la memoria. Inoltre operò le consuete forme di selezione del materiale e pose alcune condizioni che ne garantissero nel tempo una stabile disposizione: bisogna considerare infatti che nel caso di fondi personali l'ordinamento di carte e libri riveste un ruolo importante poiché contribuisce alla costruzione di una rappresentazione di sé, quasi autobiografica, modellata dall'autore in modo spesso consapevole e meticoloso.

---

<sup>3</sup> Gli elementi biografici su Invrea, anche nei contributi successivi (v. a titolo d'esempio la più recente nota biografica di ZACCARIA 2004), non si discostano in modo significativo da quelli ricostruiti e riferiti da POGGI 1919 a breve distanza dalla scomparsa del letterato.

<sup>4</sup> Sugli archivi di personalità del mondo della letteratura si rimanda a GIUVA 2014, pp. 125–127. Per una panoramica sul patrimonio ligure si veda invece BOERO 1991. Sulle biblioteche d'autore si rinvia alla panoramica di SABBA 2016, nonché all'aggiornatissimo *Archivi e biblioteche d'autore* 2017.

Le scelte però producono effetti talvolta diversi da quelli sperati o immaginati: quella di un istituto culturale la cui natura non era perfettamente allineata agli ambiti coperti dalla documentazione del lascito finì col tradursi in una conservazione attenta dal punto di vista della tutela materiale ma forse non del tutto adatta alle esigenze dell'utenza specializzata alla quale si immagina dovesse intendersi destinata. Per valutare in modo corretto gli esiti di tale scelta non resta che cercare di comprenderne e illustrarne le ragioni.

### 2.1. *Le ragioni di un approdo*

Gaspare Invrea è stato socio della Società Ligure di Storia Patria in due riprese, nel 1880 e dal 1914 al 1917. La discontinuità della vita associativa è dovuta soprattutto ai frequenti cambi di residenza impostigli dal procedere della carriera nella magistratura; solo con il collocamento a riposo ha modo di rientrare stabilmente a Genova e partecipare in modo continuativo alla vita culturale del sodalizio nel quale, dal 1915, copre anche la carica di membro del Consiglio direttivo<sup>5</sup>.

La presenza di un intellettuale versato quasi esclusivamente nelle belle lettere con un ruolo attivo e di prestigio all'interno di un sodalizio di cultori di discipline storiche trova le sue ragioni considerando aspetti di ordine generale e particolare. Al tempo, pur essendo già ormai ben avviati i percorsi di auto-affermazione delle differenti discipline di studio, i confini tra esse erano meno marcati di quanto non lo siano oggi e di certo subordinati rispetto alla natura fortemente identitaria di una comune appartenenza all'*élite* culturale. Un esempio lampante in questo senso – assai vicino al nostro – è rappresentato dall'impegno di Carducci nella Deputazione di Storia patria per le Province di Romagna di cui fu per molti anni segretario ed infine presidente<sup>6</sup>. Del resto all'epoca dell'adesione di Invrea alla Società, quasi tutti i soci e la maggior parte dei membri del Consiglio direttivo non erano accademici né in alcun modo potevano essere considerati storici di professione<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> CALLERI 2010, pp. 431, 461.

<sup>6</sup> Segretario dal 1865 al 1875 e presidente tra il 1887 e la morte (*Elenco dei membri* 1907, p. 551).

<sup>7</sup> Per una ricostruzione attenta dell'attività storiografica ligure di questo periodo si rimanda a GRENDI 1996, pp. 51-76; rispetto alla composizione sociale del sodalizio si rimanda a *La Società Ligure di Storia Patria* 2010; e in particolare, per la rappresentazione puntuale del corpo sociale e degli organi direttivi, si veda CALLERI 2010.

Nel caso specifico l'amicizia che legava Invrea con il presidente *pro tempore* Cesare Imperiale di Sant'Angelo deve essere stata determinante nel condurre il poeta e romanziere a scegliere proprio una società storica come luogo d'elezione per gli ultimi anni della sua attività intellettuale, piuttosto che una delle altre associazioni culturali genovesi<sup>8</sup>.

La scelta di devolvere al sodalizio buona parte della sua biblioteca, ivi compresi i propri manoscritti, pare quindi una conseguenza della adesione di cui sopra, ma ritengo che debba essere stata rafforzata da un'altra circostanza del tutto personale: la progressiva perdita della vista negli ultimi anni di vita costrinse Invrea a servirsi della collaborazione di segretari che leggesero e scrivessero per suo conto. Scelse per questo incarico due impiegati della Società (Pietro Muttini fino al 1915 e Francesco Bonanni negli ultimi due anni), stringendo per loro tramite con il sodalizio un rapporto ben più saldo, quasi simbiotico. Dal momento che la decisione di destinare carte e libri alla Società, pur attuata dagli eredi, è stata avviata dallo stesso Invrea che aveva impartito direttamente al personale della Società le istruzioni necessarie, dobbiamo ritenere che nella forma strutturale assunta subito dopo il lascito il complesso rappresentasse al meglio l'autore e le modalità con cui voleva essere ricordato.

## 2.2. *Gli sfumati contorni del lascito*

Il fondo Invrea, o 'Zena' come spesso è familiarmente chiamato, giunge alla Società nel periodo in cui essa ha sede in via Garibaldi, in una dozzina di stanze di Palazzo Rosso; la maggior parte dei libri viene collocata entro le due librerie arrivate insieme ai volumi e situate nella sala d'ingresso. Il materiale viene presto inserito nel catalogo a schede mobili marca Staderini in uso da circa un ventennio<sup>9</sup>. I manoscritti, sulla base delle poche segnatu-

---

<sup>8</sup> Imperiale di Sant'Angelo, con il quale Invrea condivise l'esperienza editoriale della rivista « Frou frou » e il viaggio a Costantinopoli, è presidente dal 1896 al 1920 (CALLERI 2010, p. 426).

<sup>9</sup> Il catalogo in questione è tuttora conservato nell'Archivio della Società Ligure di Storia Patria (d'ora in poi ASLSP), *Scritture della biblioteca*, 3. Le schede dei volumi provenienti dal lascito riportano in inchiostro rosso la dicitura « F. Invrea ». Sfortunatamente non possiamo essere certi che le schede che riportano la nota di provenienza permettano di individuare la totalità dei volumi del lascito, infatti in assenza di un vero e proprio inventario della biblioteca, realizzato solo in tempi più recenti, non è possibile escludere la perdita di un numero imprecisato di schede, e con esse delle relative informazioni bibliografiche.

re ad oggi leggibili, sono verosimilmente collocati a fianco degli altri manoscritti e all'archivio della Società nella « sala grande »<sup>10</sup>.

A rendere noto e descrivere il lascito per primo è Francesco Poggi, segretario generale della Società, nella relazione sulle attività sociali del decennio 1908-1917<sup>11</sup>; ne dà una seconda e più ampia notizia nella commemorazione pubblicata circa due anni dopo la scomparsa dell'autore<sup>12</sup>.

Nella prima il patrimonio è descritto nella sua dimensione quantitativa come composto da 807 volumi e dai manoscritti delle opere dell'Invrea; dal punto di vista qualitativo non si omette di indicarne le più rilevanti caratteristiche dei volumi

« in grandissima parte di letteratura e principalmente di letteratura francese, costituenti quasi per intero la libreria di esso marchese. Oltre tutti i classici e tutti i romantici francesi vi è compresa la collezione completa degli scrittori della scuola cosiddetta decadente »

e dei manoscritti che

« comprendono, oltre gli autografi ovvero le prime copie di opere edite ... pure molti lavori affatto inediti, parecchi dei quali non ultimati o semplicemente abbozzati »<sup>13</sup>.

In questa segnalazione, va sottolineato, è indicato il numero complessivo dei volumi, e non delle edizioni o delle opere, mentre per i manoscritti non è data la quantità, ma sono elencati 30 titoli, con l'indicazione sintetica per ciascuno della rispettiva forma letteraria. Neppure nel successivo necrologio Poggi fornisce per essi una consistenza precisa, limitandosi ad elencarne 35, raggruppati per tipologia o per periodo di produzione, in diverse note a piè di pagina, e a citarne diversi altri nel corpo del testo.

Per tornare al materiale a stampa una piccola informazione relativa alla disposizione fisica dei volumi risulta importante per avanzare delle ipotesi di ricostruzione e interpretazione della raccolta. Come anticipato

« il dono dei libri fu accompagnato da quello di due eleganti scaffali, dove i più di essi libri erano posti e dove vennero subito dopo il loro trasporto ricollocati, per quanto ri-

---

<sup>10</sup> GARDINI 2010, p. 317.

<sup>11</sup> POGGI 1917.

<sup>12</sup> POGGI 1919.

<sup>13</sup> POGGI 1917, pp. CCXXVII-CCXXVIII.

uscì possibile, nell'ordine istesso in cui ve li aveva messi il compianto marchese, conformemente al desiderio da lui espresso prima della sua morte »<sup>14</sup>.

Malgrado l'atteggiamento cauto di Poggi, possiamo ritenere che la disposizione dei volumi nei due scaffali che li avevano già ospitati presso l'abitazione dell'autore sia stata piuttosto simile a quella originaria. Ci basiamo infatti sulla familiarità che i collaboratori della Società Pietro Muttini e Francesco Bonanni avevano di certo acquisito con la libreria del marchese nell'aiutarlo a leggere, tanto più che furono con ogni probabilità loro a ricevere le disposizioni di cui sopra e ad eseguire o perlomeno a dirigere le operazioni di trasloco.

Questa informazione dà significato a un lavoro di ricostruzione della disposizione del materiale attraverso la registrazione delle collocazioni originali ancora leggibili su parecchi volumi e sulle schede del vecchio catalogo manoscritto: uno sforzo reso sensato dalla prospettiva di ripristinare così un ordinamento che possa rappresentare con un soddisfacente margine di approssimazione la biblioteca del marchese Invrea, intesa non come semplice somma di volumi, ma, nel suo complesso, come artefatto culturale unitario. Occorre specificare che se ciò da un lato è possibile, dall'altro è in qualche modo necessario perché nel secolo che ci separa dalla scomparsa del suo autore la biblioteca – ovviamente soggetta agli effetti del tempo – ha subito spostamenti, riordinamenti, depauperamenti di vario genere.

### 2.3. *Un secolo di reminiscenze e oblii*

Le sorti del fondo Invrea sono state varie e alterne più o meno quanto lo fu la memoria che del suo autore si andava via via coltivando. La periodica ripresa dell'interesse su questo letterato « non grandissimo fra pochi, ma ben notevole fra i molti »<sup>15</sup>, ha comportato momenti di maggiore attenzione, in particolare sui manoscritti, spesso oggetto di edizione o riedizione postuma.

Inaugura la serie la pubblicazione, a sua volta postuma, nel 1930 della tesi di laurea di Elisa Vivaldi<sup>16</sup>. Omaggio alla memoria di una giovane studiosa prematuramente scomparsa, *Remigio Zena* è la prima monografia re-

---

<sup>14</sup> POGGI 1917, p. CCXXVIII.

<sup>15</sup> PESCIO 1930, p. XII.

<sup>16</sup> VIVALDI 1930.

trospettiva sulla figura di Gaspare Invrea. Risulta ampiamente debitrice verso i manoscritti della Società, che non a caso compare, insieme alla famiglia dell'autrice, tra i detentori dei diritti sull'opera. La Vivaldi in appendice ha infatti pubblicato tre testi fino ad allora inediti ed ha elencato, dopo aver fornito la bibliografia dell'autore corredata da utilissime segnalazioni di recensioni e critiche letterarie ai maggiori suoi lavori, i titoli dei manoscritti di 10 opere in prosa e di 13 teatrali<sup>17</sup>.

Dopo un rarefatto stillicidio di interventi editoriali all'inizio degli anni '70 si apre quella che pare una vera e propria stagione di recupero e valorizzazione degli scritti di Zena con la pubblicazione a cura di Edoardo Villa di *Romanzi e racconti* nel 1971<sup>18</sup>, della raccolta di *Tutte le poesie* nel 1974<sup>19</sup> e nel 1977 di ulteriori quattro racconti inediti o poco noti a cura di Alessandra Briganti<sup>20</sup>, e che si chiude nel 1980 con la trasposizione drammatica del romanzo *La bocca del lupo*, accompagnata da una mostra bibliografico-documentaria curata da Franco Contorbis e Matilde Dillon Wanke. La mostra era ampiamente basata su materiali provenienti dalla famiglia e dalla Società Ligure di Storia Patria, della quale, oltre ai manoscritti, compaiono anche alcuni volumi appartenenti alla biblioteca<sup>21</sup>. Compresa in questo arco cronologico, ma poco partecipe del rinnovato interesse scientifico su Remigio Zena, è la catalogazione dei manoscritti della Società condotta da Velia De Angelis e pubblicata nel 1977 che, pur superficiale e sintetica nella descrizione delle carte di Invrea, presenta l'innegabile pregio di costituire il primo tentativo di descrizione complessiva delle 55 unità di cui è composto il fondo<sup>22</sup>.

Ad eccezione di quanto accade per la citata mostra, bisogna riconoscere che tra i due lotti in cui si struttura il lascito la biblioteca resta il grande assente. Certo i manoscritti risentono del fascino dell'originale, dell'inedito, del

---

<sup>17</sup> Paul Verlaine, in VIVALDI 1930, pp. 227-236; *Storie dell'altro mondo – L'Invitata – (novella)*, *ibidem*, pp. 237-258; *Abasvero – Mistero in 3 giornate*, *ibidem*, pp. 259-318; i manoscritti sono elencati *ibidem*, pp. 221-224.

<sup>18</sup> ZENA-VILLA 1971.

<sup>19</sup> ZENA-BRIGANTI 1974.

<sup>20</sup> ZENA-BRIGANTI 1977.

<sup>21</sup> ZENA-BAGNASCO 1980.

<sup>22</sup> DE ANGELIS 1977, pp. 627-629, sotto il numero identificativo 346 le carte Zena sono trattate come un'unica entità a sua volta composta da 55 elementi subordinati caratterizzati in genere dal solo titolo.

poco noto che attrae la curiosità intellettuale dell'utente, si prestano a indagini filologiche sulla genesi dell'opera letteraria che certo interessano un pubblico più selezionato di studiosi ed infine hanno mantenuto nel quadro complessivo del patrimonio culturale della Società una evidente unitarietà che nel tempo li ha resi facilmente identificabili e accessibili. Ciò non è avvenuto per la biblioteca che ha invece perso la sua identità di fondo autonomo.

Il patrimonio librario del sodalizio nell'ultimo secolo è stato infatti soggetto a diversi traslochi e ad alcuni significativi riordinamenti. Nella primavera del 1943 è stato sfollato nell'entroterra per sottrarla ai bombardamenti; a meno di un decennio dalla fine del conflitto, nel 1954, i volumi sono stati nuovamente trasferiti dalla sede di Palazzo Rosso agli spazi concessi alla Società negli ammezzati di Palazzo Bianco. Si tramanda che durante questo trasloco, effettuato da operai comunali con l'ausilio di ceste aperte e non di casse, si siano verificati danni e dispersioni in realtà mai quantificate<sup>23</sup>. Nel 1967 la biblioteca ha seguito la Società nella nuova sede di Albaro, da dove nel 1993 è stata infine trasportata nell'attuale a Palazzo Ducale. Poco dopo il trasloco in Albaro è stato dismesso il vecchio catalogo manoscritto a schede mobili. In quella stessa occasione si è proceduto alla redazione di un inventario della biblioteca e alla contestuale ricollocazione di tutto il patrimonio librario. In questo modo il lascito di Gaspare Invrea, che fino allora aveva mantenuto attraverso le segnature dei volumi almeno una sua unitarietà logica, finiva distribuito in collocazioni diverse, senza che restasse oltre agli *ex libris* altra memoria della comune provenienza dei volumi, quel che più sorprende, senza che il precedente criterio organizzativo fosse sostituito da un qualsiasi altro criterio d'ordinamento evidente<sup>24</sup>.

Prima di questo intervento i volumi erano identificati con segnature composte da quattro elementi (una lettera alfabetica e tre numeri) che rappresentavano rispettivamente la stanza, l'armadio, il palchetto e il numero d'ordine del volume all'interno del palchetto. Certamente un sistema di riferimenti

---

<sup>23</sup> PUNCUH 2010, p. 12.

<sup>24</sup> Questa riorganizzazione, operata da tale A. Barkovich a partire dall'autunno del 1967 (GARDINI 2010, p. 316), ha fatto sì che i volumi del lascito, frammisti ad altri, fossero raggruppati in particolare nelle collocazioni A.6.1-358 (circa 200 volumi); A.7.1-485 (circa 140 volumi) e in minor misura in altre posizioni delle lettere A, B, C, E. I periodici sono stati scorporati dai restanti volumi del lascito e aggregati alla collezione dei periodici o nella piccola emeroteca della Società.

di questo genere non si presta bene ad essere mantenuto in occasione di un trasloco perché col mutare degli spazi la segnatura perde almeno in parte la sua funzione di riferimento topografico, in particolare se non è possibile mantenere e trasportare nella sede nuova il mobilio utilizzato nella vecchia. Nel nostro caso in effetti è accaduto proprio così: i mobili della sede di Palazzo Rosso, fatti costruire su misura, sono dismessi perché troppo alti per gli spazi di fortuna ricavati a Palazzo Bianco e le due librerie che avevano accolto i volumi di Invrea non sono certamente mai giunte alla sede di Albaro<sup>25</sup>.

Una crescente attenzione alla tutela dei beni bibliografici nella loro materialità ha ispirato invece nuovi interventi di riorganizzazione della biblioteca dopo il 1993. In quella fase alcune migliaia di opuscoli e pubblicazioni di piccolo formato sono stati trasferiti in contenitori idonei dando luogo a serie di miscelanee di argomento vario e di interesse locale che hanno coinvolto nuovamente e in modo non marginale parecchi volumi del lascito Invrea<sup>26</sup>.

Nonostante questi spostamenti alcune tracce della provenienza del materiale continuano a presentarsi: molti volumi riportano, come s'è detto, *l'ex libris* dell'antico proprietario e nel catalogo informatizzato in uso dalla fine degli anni '80 sono state inserite tra i soggetti (impropriamente ma fortunatamente) le indicazioni di provenienza rilevate dalle vecchie schede cartacee. Il progetto di ricostituire attraverso simili elementi la fisionomia originaria del fondo, perlomeno sotto il profilo quantitativo, è stato dapprima intrapreso da Serena Cavalieri, collaboratrice della Società, che tra il 2004 e il 2006 ha incominciato a mettere da parte i volumi provenienti dal lascito Invrea dando luogo ad un fondo librario Zena (caratterizzato dalla segnatura F.Z.) che conta però appena 89 unità. Non si conoscono le ragioni che hanno posto fine a questo tentativo<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Il nuovo sistema di organizzazione ha comportato la sostituzione delle segnature a quattro elementi con un nuovo sistema a tre elementi (una lettera, e due numeri) relativi verosimilmente ad armadio, palchetto e volume.

<sup>26</sup> Appartengono al lascito Invrea almeno 104 opuscoli conservati alle collocazioni Misc.3053-4107.

<sup>27</sup> Riportano l'etichetta F.Z. (per Fondo Zena) 65 volumi, ma la serie progressiva dei numeri che arriva fino a F.Z.89 lascia pensare che alcuni non siano stati individuati o che abbiano nuovamente subito dei cambi di collocazione; sempre Serena Cavalieri nel medesimo modo diede vita ad una serie di narrativa contrassegnata dalla sigla NA ove forse sono confluiti altri volumi del lascito Invrea.

#### 2.4. *Il lascito Invrea nella sua attuale fisionomia*

In vista del centenario della morte dell'autore la Società ha di nuovo volto la propria attenzione ai manoscritti e ai volumi del lascito Invrea con l'intenzione di commemorare l'autore anche attraverso la valorizzazione di beni che, come si è detto, ne costituiscono insieme alle opere edite l'eredità intellettuale.

Si è quindi provveduto ad estrarre dal catalogo informatizzato tutte le schede relative a volumi appartenenti al lascito e, con l'aiuto di alcuni volenterosi tirocinanti, sono state collazionate con il vecchio catalogo manoscritto: sono stati individuati tutti i volumi ancora reperibili, integrate e corrette le descrizioni catalografiche lacunose o inesatte, annotate le precedenti collocazioni indicate dal vecchio catalogo o ancora leggibili sui volumi, trascritti gli elementi paratestuali aggiunti dall'autore o da altri (note di possesso, note di lettura, dediche e così via). Ai tirocinanti si deve anche la digitalizzazione integrale dei manoscritti di Invrea e quella parziale dei volumi interessati da elementi paratestuali di rilievo. Si è anche provveduto ad una nuova descrizione dei manoscritti<sup>28</sup>.

Infine, grazie a un contributo della Direzione Generale Biblioteche del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo, Olga Briamonte ha proceduto alla catalogazione online di 325 volumi a stampa, specificandone la provenienza. Dal circuito bibliotecario urbano, mediante i canali di interoperabilità tra i sistemi informativi, le schede catalografiche sono reperibili attraverso il catalogo del Sistema Bibliotecario Nazionale e il meta catalogo internazionale *WorldCat*.

### 3. *Spunti di riflessione su struttura, testi e paratesti*

Lo sforzo di valorizzazione intrapreso in questi ultimi mesi vuole certo stimolare una più consapevole fruizione di questo interessante patrimonio e incrementare gli strumenti per la sua tutela, ma ha anche l'ambizione di voler contribuire allo studio della figura di Gaspare Invrea con un approccio metodologico mai applicato a questo caso. Come anticipato in apertura, l'archivio e la biblioteca di studio di una personalità del mondo della cultura

---

<sup>28</sup> Inventario delle carte e catalogo della biblioteca troveranno posto in un'apposita pubblicazione alla quale si sta tuttora lavorando. Hanno collaborato a questo progetto Veronica Banchemo e Valentina Zolesio.

sono artefatti particolarmente significativi. Attraverso la forte e spesso consapevole mediazione del loro autore sono la più rilevante fonte per rappresentarne i percorsi culturali, gli ambiti di attività, le reti di relazioni personali, le modalità pratiche del lavoro intellettuale. Andare a caccia di annotazioni paratestuali di mano dello stesso o di altri soggetti quindi non ha nulla a che vedere con il gusto feticistico-collezionistico per ciò che è ‘autografo’ e ‘originale’, ma è uno sforzo volto a comprendere e raccontare meglio l’autore e il suo operato in quell’ambito della cultura di cui è stato protagonista.

### 3.1. *Gaspare Invrea lettore e possessore di libri*

Di che biblioteca si tratta? Si tratta della biblioteca di Gaspare Invrea o di Remigio Zena? Al di là del voluto paradosso è semplice rispondere al quesito: la modestissima presenza di testi riconducibili all’attività professionale del magistrato Gaspare Invrea a fronte di una valanga di edizioni di opere narrative, poetiche, drammatiche (tra i quali un posto non secondario è costituito dai libretti d’opera) affiancate ad una saggistica filosofica e teologica con interessanti aperture verso l’occultismo ci conforta sul fatto che il vero autore della biblioteca sia indubbiamente il poeta, il narratore, il drammaturgo Remigio Zena<sup>29</sup>.

Dal punto di vista strutturale, pur in mancanza di una esplicita classificazione di tipo tematico o tipologico, come capita spesso per le raccolte librerie personali, si possono distinguere alcuni nuclei di libri omogenei che gravitano attorno a specifici nodi d’interesse o a funzioni dell’attività intellettuale del raccoglitore. Per prima cosa occorre segnalare che nelle due librerie menzionate da Poggi non erano collocati tutti i volumi, perché evidentemente insufficienti allo scopo: meno di 500 sono infatti dislocati nei dodici palchetti di circa un metro di lunghezza degli scaffali A5 e A6. Altri volumi, oltre 230, trovano spazio in quattro palchetti di un’altra stanza, la settima, contrassegnata dalla lettera G. Non è purtroppo possibile tentare ricostruzioni più complesse che superino la mera bidimensionalità della rappresentazione di

---

<sup>29</sup> Le considerazioni che occuperanno i prossimi paragrafi, sono elaborate sulla base delle informazioni al momento disponibili e potrebbero risentire di qualche approssimazione poiché non possiamo escludere che alcuni volumi oggi dati per dispersi o affatto ignoti possano essere individuati in futuro: allo stato attuale sono stati individuate 667 unità, alle quali se ne possono aggiungere altre 50 segnalate dai vecchi cataloghi. Per raggiungere il numero di 807 indicato da POGGI 1917 mancano 90 volumi dei quali non abbiamo al momento alcuna notizia.

una biblioteca ricostruita come una sequenza di volumi disposti in ripiani sovrapposti perché manca qualunque notizia sull'ubicazione delle due librerie e del restante materiale bibliografico all'interno dell'ambiente domestico d'origine. In questo senso possiamo tentare qualche considerazione sull'accessibilità dei volumi nella loro ipotetica collocazione originale notando che, sulla base dell'altezza di quelli pervenuti, i due scaffali in questione dovevano avere un'altezza inferiore al metro e mezzo e pertanto il loro contenuto era facilmente raggiungibile, seppur con qualche differenza: dalla posizione seduta – se supponiamo un'ubicazione molto vicina allo scrittoio – con maggiore comodità per il materiale presente nei palchetti centrali, se immaginiamo invece una disposizione differente, la massima accessibilità va ai tre o quattro palchetti più alti. In ogni caso il contenuto di queste due librerie pare disposto in modo da essere sempre facilmente sotto mano. Nulla purtroppo possiamo affermare sul resto, dislocato a seguito del trasloco nella sede della Società in una stanza diversa; vale però la pena ricordare che questo materiale poteva pur essere nel medesimo locale degli altri quando ancora si trovava nella dimora del marchese.

Tra i volumi collocati negli scaffali originali e quelli conservati altrove non emergono differenze eclatanti, ma se si analizzano palchetto per palchetto i contenuti, i generi o gli autori più ricorrenti sono ancora visibili le tracce di un ordinamento originario<sup>30</sup>.

I primi cinque palchetti del primo scaffale sono dedicati quasi esclusivamente alla letteratura francese: dapprima opere di autori più risalenti, poi narratori e poeti dell'Ottocento tra orientamenti romantici e decadentisti, accompagnati dalla rivista «*Mercure de France*», da opere di autori in lingua francese ma di altra nazionalità come Marinetti e corredati, come strumento critico, dagli *Studi sulla letteratura contemporanea* di Vittorio Pica. L'ultimo contiene opere di autori diversi perlopiù tradotti in lingua francese, accompagnati da studi e ritratti letterari di autori contemporanei.

Il secondo scaffale si apre con due palchetti dedicati alla filosofia, alla teologia, alla storia della Chiesa e delle religioni, prosegue con una commistione di classici della letteratura italiana e latina alternati ad autori romantici non francesi e opere di carattere storico, geografico e storico-letterario, e

---

<sup>30</sup> Per una descrizione più puntuale si rimanda al già citato catalogo in corso di pubblicazione.

si chiude con opere di letteratura italiana ottocentesca e alcuni vocabolari, rimari e repertori della letteratura.

Il materiale presente nei quattro palchetti dello scaffale G.1 è costituito da profili biografico-psicologici di autori francesi, opere di autori francesi e italiani, con una forte presenza di testi drammatici e libretti d'opera, ma anche grammatiche, dizionari e prontuari linguistici (arabo, greco moderno).

È una biblioteca multilingue, prevalentemente francofona, in subordine italoфона, con trascurabili presenze del latino<sup>31</sup>. Le edizioni straniere sono quindi in genere francesi e in lingua francese anche per quegli autori di differente nazionalità e lingua: a titolo d'esempio possiamo notare come proprio in francese Zena abbia letto gli scritti di Maometto, Cervantes, Goethe, Poe e persino di Ovidio.

Sotto il profilo cronologico è composta quasi per intero da edizioni coeve, le poche opere che potrebbero non essere state acquistate direttamente da lui perché edite pochi anni prima della nascita o negli anni infantili non provengono probabilmente dalla biblioteca della famiglia d'origine che possiamo immaginare piuttosto distante dagli orientamenti culturali di Remigio Zena. Editori, collane editoriali e luoghi di stampa richiamano il percorso biografico di Invrea non meno che le sue inclinazioni: la località più rappresentata è Parigi, città d'elezione, con oltre trecentocinquanta volumi tra i quali spiccano per quantità quelli degli editori Bloud, Dentu, Flammation, Garnier, Lévy; segue Milano con ben centoventi titoli, per molti anni città di vita, ma anche capitale culturale del paese e sede di editori ben rappresentati in biblioteca come Hoepli, Paravia, Ricordi, Sonzogno, Treves; infine Genova, città d'origine e degli ultimi anni, rappresentata con appena dodici<sup>32</sup>.

Nel complesso la biblioteca pare priva di qualunque velleità antiquaria o di particolari gusti collezionistici per edizioni rare o di pregio; sono numerose invece quelle economiche e in formato tascabile mantenute spesso

---

<sup>31</sup> I volumi in lingua francese sono 468, appena 238 quelli in italiano, 7 in latino, 2 in tedesco, uno in sloveno (dono di un parente) e uno in genovese (dono del traduttore).

<sup>32</sup> La scarsa presenza di edizioni genovesi non deve essere interpretata come una semplice conseguenza degli interessi culturali di Invrea o della modesta vitalità editoriale del capoluogo ligure, aspetti che certamente hanno avuto il loro peso, ma deve essere valutata alla luce delle probabili procedure di selezione: è infatti plausibile che la Società non abbia preso in carico volumi già posseduti o comunque molto diffusi.

nelle brossure editoriali originali<sup>33</sup>. Le rilegature presenti sono semplici e sobrie, alcuni volumi recano le istruzioni impartite al legatore per provvedere ad interventi conservativi che non sempre ebbero seguito. Viceversa in diversi casi in cui la rilegatura è stata portata a termine notiamo come tale attività non risponda solo a necessità conservative o al gusto estetico, ma tendano piuttosto a soddisfare esigenze intellettuali di ordinamento: spesso riuniti in un unico volume finiscono infatti opere diverse del medesimo autore o addirittura di differenti autori ma omogenee sotto il profilo tematico.

Questi aspetti confermano il prevalere dell'attenzione di Zena sull'elemento testuale più che su quello bibliografico-editoriale. La ricerca di una suppellettile di poco ingombro e di prezzo non eccessivo può forse essere indizio delle esigenze pratiche dettate dalla movimentata carriera nella magistratura. Anche al lordo delle dispersioni a ben vedere non si tratta di una biblioteca particolarmente grande. Sebbene non si conosca nulla sui criteri di selezione applicati prima della sua destinazione alla Società, né sulla sedimentazione e sugli accrescimenti nel corso della sua vita, possiamo immaginare che essa, o alcuni suoi consistenti spezzoni, abbiano seguito Remigio Zena nelle peregrinazioni impostegli dalla carriera dell'*alter ego* magistrato.

Gran parte dei volumi riportano l'*ex libris* di Invrea. Su di un'etichetta rettangolare è raffigurata un'effigie molto simile alla catena quadripartita dello stemma della famiglia toscana degli Alberti, nei quattro scomparti formati dalle catene che si dipartono da un anello centrale sono distribuite le parole della legenda «SIC EGO ET MIHI». Pochissime sono le note di possesso manoscritte presenti sui volumi: due sole quelle di Gaspare Invrea, significativamente poste su volumi privi di *ex libris* ed editi negli anni Sessanta, quando – possiamo immaginare – non si era ancora provveduto di una marca e di un motto per contrassegnare i propri libri. Sono altresì presenti note di possesso di altri: in un caso quella della figlia Ernestina su di una raccolta di poesie di Parini pone il problema – impossibile da dirimere a fondo – della commistione tra biblioteca personale e biblioteca di famiglia.

Almeno quindici volumi sono donati da Invrea direttamente dagli autori come attestato dalle dediche. Rispetto a quanto riferito da Poggi a titolo di

---

<sup>33</sup> Ciò non toglie che oggi alcuni volumi ed opuscoli possano aver acquistato caratteristiche di pregio e rarità – penso in particolare i libretti d'opera che, in qualità di pubblicazioni d'occasione, restano legati alla messa in scena per i quali sono stati stampati e possono stimolare un qualche interesse nel mercato antiquario.

esempio, occorre rilevare che il censimento in corso da un lato ha permesso di constatare che purtroppo mancano all'appello i volumi con le dediche di Giannino Antona-Traversi, Arturo Colautti, Gabriele d'Annunzio, Domenico Oliva, dall'altro sono presenti ulteriori dedicatari, forse meno noti ma comunque significativi: Angelico Federico Gazzo, Cesare Hanau, Léon Hennique, Giuseppe Sapio, Nicolò Sardi.

### 3.2. *I manoscritti: Gaspare Invrea scrittore di libri*

Affrontare la descrizione seppur sommaria delle carte manoscritte, le quali come si è detto hanno goduto di molta più attenzione rispetto ai libri, presenta molti più problemi. Il prevalente interesse storico letterario infatti ha sino ad oggi favorito approcci di studio concentrati in genere su singole unità o sulla genesi di particolari opere, a scapito di studi approfonditi e complessivi sull'intera produzione manoscritta.

Possiamo constatare quanto ciò sia vero comparando tra loro le descrizioni archivistiche al momento disponibili. Francesco Poggi non fornisce mai una lista completa del materiale ma si limita ad elencare ora 30 ora 35 titoli raggruppandoli secondo criteri diversi; quel che si è ommesso di segnalare fin da subito è che dal raffronto degli elenchi non emerge solo una evidente disparità quantitativa, ma addirittura una sostanziale incomparabilità tra le due rappresentazioni: 10 elementi elencati nel 1917 non compaiono in quello del 1919 e 14 descritti nel 1919 non trovano riscontro in quello del 1917.

Le discrepanze non devono sorprendere più di tanto: la definizione delle entità all'interno di un archivio letterario – operazione per nulla semplice – deve fare i conti sia con le separazioni gerarchiche di testi che ne racchiudono o possono racchiuderne altri, sia con quelle diacroniche che distinguono l'accorpamento, lo spaccettamento, la revisione e l'integrazione di un testo che nel suo farsi muta, talvolta anche dopo l'approdo alla stabilità tipografica ed editoriale. Le singole novelle già pubblicate su periodici e successivamente edite in raccolta costituiscono l'esempio più lampante e forse meno complicato da descrivere. Resta quindi evidente che Poggi, nonostante l'abbondante messe di notizie e la sensibilità critico-letteraria sorprendente in un professore di matematica, non abbia voluto produrre una descrizione complessiva dei manoscritti.

Allo stesso modo sono incompleti gli elenchi proposti da Elisa Vivaldi nel 1930: per molti decenni, insieme a Poggi, il solo riferimento a disposi-

zione degli utenti che non avessero immediato accesso ai manoscritti. Solo nel 1977, come anticipato, vede la luce il primo tentativo di elencazione completa del fondo manoscritto a cura di Velia De Angelis. Questa descrizione tuttavia non può essere considerata definitiva: ciascuna unità è contrassegnata da un numero identificativo seguito da una breve intitolazione arricchita da sporadiche indicazioni sulla datazione, sullo stato di redazione, sul genere letterario, sull'eventuale originaria sede di pubblicazione di quelli editi. Nessuna delle 55 schede riporta informazioni sulla consistenza o sulle dimensioni per non parlare di altri caratteri estrinseci. Quel che più stupisce però è come non emerga alcun criterio logico di disposizione delle schede.

Se gli elenchi di Poggi e Vivaldi, pur incompleti, sono scrupolosi nel suggerire una linea di lettura attraverso il raggruppamento delle opere per ambito tematico o per genere o per periodo di redazione o sulla base della combinazione di questi elementi, quello della De Angelis, sebbene completo, non fornisce alcuna reale chiave di interpretazione ad un utente che non sappia già con precisione cosa sta cercando. Provvedere ad una nuova descrizione del materiale è quindi necessario per renderlo pienamente fruibile non meno che per studiare le modalità di lavoro di Remigio Zena.

Una delle prime e più scontate evidenze che appare dall'analisi dei manoscritti è la familiarità di Zena con i principali generi letterari del suo tempo, aspetto reso evidente anche dalla bibliografia degli scritti editi; oltre al romanzo, alla novella, alla prosa di critica letteraria, alla poesia, insieme alle diverse sfaccettature della letteratura teatrale si evidenzia l'interesse per il melodramma, testimoniato dalla presenza di un libretto ceduto ad un musicista per un'opera mai realizzata<sup>34</sup>.

La sfortunata sorte di questo testo, destinato come parecchi altri ad essere pubblicato postumo o a non essere pubblicato o messo in scena fino ad oggi, ci porta a considerare un altro importante elemento di classificazione degli scritti: lo stato di redazione. Tanto per le opere editate in vita quanto per le altre nel fondo Invrea si trovano in alcuni casi più stesure, ma anche quando si conserva un unico testimone manoscritto il termine-concetto di originale è messo talvolta a dura prova da una *traditio* complessa quanto il lavoro creativo dell'intellettuale di cui trattiamo. Nel fondo troviamo alcune unità formate da fogli sciolti di veri e propri appunti nei quali sono annotati striminziti soggetti

---

<sup>34</sup> Si tratta di *Ahasvero*, mistero in tre giornate.

di opere narrative o teatrali insieme ad elenchi di nomi di persona da cui attingere per i propri personaggi, tra calcoli delle probabilità alla *roulette* e appunti su giochi di parole e figure retoriche. Da questa sorta di brodo primordiale l'autore estrae prodotti via via più organici e ordinati attraverso una gradazione di possibili stadi di redazione tanto ampia da non poter essere riconducibile alla schematica sequenza minuta-originale-copia, per la semplice impossibilità di individuare con sicurezza quello stato di redazione considerato dall'autore come definitivo e pertanto coincidente con l'originale.

La presenza dei manoscritti completi di diverse opere edite, privi di apprezzabili varianti rispetto alle versioni a stampa, non esaurisce la questione perché le sporadiche date poste dall'autore e altri elementi di datazione indiretta dimostrano in modo abbastanza chiaro come l'approdo alla stampa o alla messa in scena di un'opera teatrale non coincida nelle abitudini dell'autore con la fine di quello specifico lavoro, destinato, magari solo nelle intenzioni, ad essere ripreso, rielaborato, ripubblicato o nuovamente messo in scena.

Molti manoscritti per questa ragione sono tra loro in relazione stretta e di fatto derivano l'uno dall'altro, pur senza avere sempre mantenuto una fisionomia tale da permettere di definirli semplicemente come l'uno copia dell'altro. Il riordinamento a cui si sta lavorando, che dovrà essere virtuale per non scombussolare un quarantennio di citazioni basate sull'elenco del 1977, dovrà affrontare e risolvere questi problemi presentando all'utente finale uno strumento capace di comunicare questi aspetti mediante una concomitante pluralità di punti d'accesso all'informazione archivistica.

Al di là di questi aspetti che parranno forse tecnicistici, occorre ancora segnalare due caratteristiche peculiari di questo piccolo archivio. Il complesso di scritture prodotto da Remigio Zena nel corso della sua attività letteraria è un tutt'uno con l'insieme dei libri acquistati dall'alter ego Gaspare Invrea: temi, personaggi, vicende, interessi che traspaiono dalle letture selezionate per essere conservate dalla Società Ligure di Storia Patria non presentano solo una ovvia vicinanza a quelli testimoniati dagli scritti di Zena, ma tra i due lotti dei libri letti e dei testi scritti sussistono legami puntuali e documentati dalle non numerosissime note di lettura in margine ai libri o da elementi testuali dei manoscritti. Questa evidenza ci porta a voler estendere anche all'insieme dei libri, intesi come strumento del lavoro letterario, il confine che delimita l'archivio dell'autore.

Non bisogna infine dimenticare, come già accennato, che questo complesso di scritti, nella sua fisionomia di archivio di personalità, risente di

quelle caratteristiche di consapevole sedimentazione che lo avvicinano ad una fonte autobiografica: Gaspare Invrea, nel decidere di destinare questi beni alla Società, sapeva benissimo che essi sarebbero stati utilizzati da altri e che attraverso questa fruizione si sarebbe perpetuata la memoria del suo operato. Alla luce di questa considerazione occorre rivalutare il significato delle non infrequenti annotazioni autografe con cui Remigio Zena, a distanza di qualche anno dalla stesura, ripudia alcuni suoi scritti. Un disconoscimento solo parziale e temporaneo, dietro al quale si cela in realtà la decisione in qualche misura consapevole di voler essere ricordato anche attraverso questi scritti.

#### 4. *Conclusioni*

Per riprendere in chiusura alcuni temi proposti all'inizio dell'intervento possiamo affermare con una certa sicurezza che le carte e i libri di Remigio Zena sono a tutti gli effetti una traccia autobiografica. Dai manoscritti possiamo comprendere l'urgenza autobiografica di raccontare un percorso di formazione che dalle burle giovanili attraverso gli scritti 'ripudiati' porta alla maturità dell'autore nella sua ultima opera poetica edita. Un percorso che pare trovare ulteriori e forse più puntuali appoggi in una biblioteca forse formatasi in viaggio, preziosa non perché formata da volumi preziosi, ma perché testimonianza di modelli e strumenti di lavoro di una figura di letterato che ad un secolo dalla morte pare ancora capace di coinvolgere il pubblico dei lettori odierni e certo merita di essere studiata ed approfondita.

## BIBLIOGRAFIA

- Archivi e biblioteche d'autore* 2017 = ASSOCIAZIONE ITALIANA BIBLIOTECHE, *Archivi e biblioteche d'autore. Bibliografia* a cura della Commissione nazionale biblioteche speciali, archivi e biblioteche d'autore (versione 2, 20 dicembre 2017): < <http://www.aib.it/wp-content/uploads/2018/01/Bibliografia-ver.-2-dicembre-2017-1.pdf> >.
- BOERO 1991 = *Archivi letterari in Liguria fra '800 e '900*. Atti del Convegno di studi (Genova, 25-26 novembre 1988), a cura di P. BOERO e S. VERDINO, Genova 1991.
- CALLERI 2010 = *Albo sociale (1857-2007)*, a cura di M. CALLERI, in *La Società Ligure di Storia Patria* 2010, II, pp. 423-480.
- DE ANGELIS 1977 = *I manoscritti della Società Ligure di Storia Patria*, a cura di V. DE ANGELIS, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., XVII (1977), pp. 571-638.
- DEL VECCHIO 1960 = G. DEL VECCHIO, *Remigio Zena (Gaspere Invrea) romanziere e poeta satirico*, Roma 1960<sup>2</sup>.
- DILLON WANKE 1980 = M. DILLON WANKE, *Sulle lettere di Gaspere Invrea, zuavo pontificio*, in *Scrittori e riviste in Liguria fra '800 e '900*, Genova 1980 (« Studi di filologia e letteratura », V), pp. 7-123.
- Elenco dei membri* 1907 = *Elenco dei membri Emeriti ed Attivi e dei Soci corrispondenti alla fine dell'anno 1907*, in « Atti e Memorie » della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna, s. III, XXV (1907), pp. 501-561.
- GARDINI 2010 = *L'archivio della Società. Inventario* a cura di S. GARDINI, in *La Società Ligure di Storia Patria* 2010, II, pp. 301-421.
- GIUVA 2014 = L. GIUVA, *Gli archivi storici in Italia: la mappa della conservazione*, in *Archivistica. Teorie, metodi, pratiche*, a cura di L. GIUVA e M. GUERCIO, Roma 2014, pp. 99-136.
- GRENDI 1996 = E. GRENDI, *Storia di una storia locale. L'esperienza ligure 1792-1992*, Venezia 1996.
- PESCIO 1930 = A. PESCIO, *Zena - Vivaldi*, in VIVALDI 1930, pp. VII-XVI.
- POGGI 1917 = *La Società Ligure di Storia Patria dal 1908 al 1917. Relazione del segretario generale* F. POGGI, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », XLVI/I (1917), pp. V-CCLII.
- POGGI 1919 = F. POGGI, *Gaspere Invrea*, in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », XLIX/I (1919), pp. 134-160.
- PUNCUH 2010 = D. PUNCUH, *Introduzione a La Società Ligure di Storia Patria* 2010, I, pp. 5-44.
- SABBA 2016 = F. SABBA, *Biblioteche e carte d'autore: tra questioni cruciali e modelli di studio e gestione*, in « AIB studi », 56/3 (2016), pp. 421-434.
- La Società Ligure di Storia Patria* 2010 = *La Società Ligure di Storia Patria nella storiografia italiana (1857-2007)*, a cura di D. PUNCUH, I-II, Genova 2010 (« Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s., L).
- VIVALDI 1930 = E. VIVALDI, *Remigio Zena*, Genova-Voltri 1930.

- ZACCARIA 2004 = G. ZACCARIA, *Gaspare Invea*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXII, Roma 2004, pp. 538-541.
- ZENA-BAGNASCO 1980 = R. ZENA, *La bocca del lupo*, adattamento di A. BAGNASCO - L. BRUNI - G. D'AGATA, con materiali critici, bibliografici e iconografici, Genova 1980.
- ZENA-BRIGANTI 1974 = R. ZENA, *Tutte le poesie*, a cura di A. BRIGANTI, Bologna 1974.
- ZENA-BRIGANTI 1977 = R. ZENA, *Confessione postuma: quattro storie dell'altro mondo*, a cura di A. BRIGANTI, Torino 1977.
- ZENA-VILLA 1971 = R. ZENA, *Romanzi e racconti*, a cura di E. VILLA, Bologna 1971.

## INDICE

<i>Premessa</i>	pag.	5
<i>Manuela Manfredini</i> , «D'aggemina e di niello». Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena	»	9
<i>Marco Berisso</i> , Dall'abbozzo al macrotesto (tra le carte poetiche di Zena)	»	33
<i>Carla Riccardi</i> , Veleggiando verso Costantinopoli: giornale di bordo	»	59
<i>Stefano Verdino</i> , L'altro romanzo: <i>L'Apostolo</i>	»	79
<i>Maria Di Giovanna</i> , Un altro frutto della sperimentazione zeniana: <i>L'ultima cartuccia</i>	»	97
<i>Stefano Gardini</i> , La biblioteca e le carte di Remigio Zena	»	127

# QUADERNI DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA

DIRETTORE

Carlo Bitossi

COMITATO SCIENTIFICO

GIOVANNI ASSERETO - MICHEL BALARD - CARLO BITOSSI - MARCO BOLOGNA -  
STEFANO GARDINI - BIANCA MARIA GIANNATTASIO - PAOLA GUGLIELMOTTI  
- PAOLA MASSA - GIOVANNA PETTI BALBI - VITO PIERGIOVANNI - VALERIA  
POLONIO - DINO PUNCUH - ANTONELLA ROVERE - FRANCESCO SURDICH

Segretario di Redazione

Fausto Amalberti

✉ [redazione.slsp@yahoo.it](mailto:redazione.slsp@yahoo.it)

Direzione e amministrazione: PIAZZA MATTEOTTI, 5 - 16123 GENOVA  
Conto Corrente Postale n. 14744163 intestato alla Società

🖥 <http://www.storiapatriagenova.it>

✉ [storiapatria.genova@libero.it](mailto:storiapatria.genova@libero.it)

Editing: *Fausto Amalberti*

ISBN - 978-88-97099-44-4 (a stampa)

ISSN 2421-2741 (a stampa)

ISBN - 978-88-97099-49-9 (digitale)

ISSN 2464-9767 (digitale)

---

*finito di stampare ottobre 2018*

*Status S.r.l. - Genova*

ISBN - 978-88-97099-44-4 (a stampa)

ISBN - 978-88-97099-49-9 (digitale)

ISSN 2421-2741 (a stampa)

ISSN 2464-9767 (digitale)