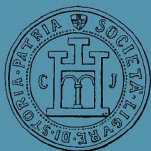


QUADERNI DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA

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.

## *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 italica 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 smaliziate 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 Gaspere 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'adolescenziale 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 pettegolezzo, 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’accento, durante il dibattito, 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.

## 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	»	61
<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)