



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA**

**SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE**

**DIPARTIMENTO DI ANTICHITÀ, FILOSOFIA E STORIA**

Corso di Laurea Magistrale in Filologia e Scienze dell'Antichità

Tesi di Laurea

“La bocca del lupo” di Remigio Zena e il paesaggio genovese

Nella prosa tra Otto e Novecento

Relatore: Professor Luca Beltrami

Correlatore: Professor Matteo Navone

Candidato: Elia Mascherini

Anno Accademico 2025/2026

## Introduzione

1. Remigio Zena e le vicende editoriali-critica del testo de *La bocca del lupo*
  - 1.1 Contesto storico-culturale di inquadramento
  - 1.2 Il fenomeno letterario del Verismo
  - 1.3 Vicende editoriali de *La bocca del lupo*
2. *La bocca del lupo* e rapporto con modelli e anti-modelli
  - 2.1 Zena novelliere
  - 2.2 Zena critico letterario
  - 2.3 La biblioteca di Gaspare Invrea
  - 2.4 Modelli e anti-modelli ne *La bocca del lupo*
3. Paesaggio e ambiente: caratteristiche, funzione e descrizione
  - 3.1 Paesaggio e ambiente: alcune definizioni
  - 3.2 Analogie e differenze sul ruolo del paesaggio
  - 3.3 Genova e Manassola: analisi dei luoghi
  - 3.4 Smell-scape e sound-scape nel romanzo
  - 3.5 Il *topos* letterario dei vicoli di Genova nella prosa

## Conclusioni

Appendice dei luoghi, reali e fittizi, menzionati nel romanzo

## Bibliografia e sitografia

## Introduzione

*La bocca del lupo* ebbe un tiepido successo sia come serie di fascicoli usciti in otto puntate su «Frou-Frou. Cronaca di sport e letteratura»<sup>1</sup>, sia al momento dell'uscita in stampa del romanzo intero. Questa fortuna dell'opera fu indubbiamente dettata sia dall'influenza della corrente verista in Italia, sia dal parallelo fiorire della prosa ambientata a Genova. Difatti, il romanzo di Remigio Zena viene pubblicato nel 1892<sup>2</sup>, quindi nella fase della piena maturità del Verismo, sebbene si distingua dalle opere più celebri di questa corrente per una serie di ragioni che verranno approfondite nei capitoli successivi. Indubbiamente il rinnovato clima culturale genovese ebbe un ruolo significativo nel favorire la produzione prosastica d'ambientazione locale; infatti, a partire dall'Unità d'Italia, a Genova erano nati alcuni periodici che contribuirono a diffondere nel capoluogo ligure ideologie e correnti letterarie, determinando dunque in maniera positiva la nascita di romanzi e racconti aventi come ambientazione la città. Tuttavia, a causa dell'esaurirsi della corrente Verista e della sua influenza, propiziata dall'avvento in Italia di diverse correnti, più in linea con i valori, le speranze e le angosce del Novecento, l'opera dello Zena, nonché lo stesso autore, finirono con il perdere di rilevanza, sia a livello di diffusione delle opere, sia per quanto concerne gli studi critici sulla produzione di Invrea, *Bocca del Lupo* compresa. Infatti, se si eccettua la tesi del 1930 di Elisabetta Vivaldi<sup>3</sup>, quella che si potrebbe definire come una fase di riscoperta dell'autore e delle sue opere avviene nel decennio compreso tra il 1971 e il 1980. In questo ristretto arco cronologico vengono pubblicati, grazie agli sforzi di Edoardo Villa e di Alessandra Briganti, i romanzi e le poesie di Zena.

Inoltre, quasi a concludere questo periodo di rinnovato interesse, nel 1980 viene allestito un adattamento teatrale a cura di Arnaldo Bagnasco. Dopo questo intervallo, gli studi su Zena in generale e in particolare su *La bocca del lupo* sono ripresi soltanto negli ultimi anni, promossi dalla Società Ligure di Storia Patria, soprattutto a partire dal centenario della morte dell'autore, ovvero dal 2017. Indubbiamente, occorre interrogarsi sul perché un autore interessante, poligrafo e dalla produzione più che discreta in termini qualitativi sia finito più volte a margine sia del mercato librario sia degli studi critici. La "colpa" di Remigio Zena consiste nell'essere stato un autore sì interessante, ma di essere vissuto nell'ombra degli esponenti principali del Verismo: infatti, se la fortuna di Verga, Capuana e De Roberto è proseguita anche dopo la loro morte, lo stesso non si può dire per Zena, le cui opere tuttalpiù hanno vissuto brevi parentesi di riscoperta,

---

<sup>1</sup> Sulla rivista, di cui Gaspare Invrea era uno dei fondatori e collaboratori, viene pubblicato da marzo a novembre dell'1883 *Le figlie della Bricicca*, che costituisce il nucleo e al contempo il prototipo del futuro romanzo.

<sup>2</sup> La prima stampa del romanzo è curata dalla casa editrice Treves, anche grazie all'amicizia di Invrea con Emilio Treves.

<sup>3</sup> Elisa Vivaldi, *Remigio Zena*, Genova-Voltri, Giavino, 1930.

salvo poi tornare in un immeritato oblio. Indubbiamente, Zena non ricopre la stessa importanza che hanno avuto i tre capisaldi del Verismo, ma nella sua produzione emergono comunque elementi propri e notevoli. Un altro fattore che può aver determinato la perdita di importanza di Zena è l'esaurirsi della produzione letteraria in contemporanea all'avvento di nuove istanze del Novecento. Quest'ultimo punto presenta però delle contraddizioni, in quanto l'intera produzione di Invrea si è sempre contraddistinta, quasi sorprendentemente data la posizione conservatrice dell'autore, nell'essere aperta a novità, sperimentazioni e influssi, non ultimo quello del Decadentismo. La figura di Zena e le sue opere hanno comunque avuto dei periodi di rinnovato interesse, ma sono rimasti estremamente circoscritti nel tempo, se si eccettua la pur breve parentesi degli anni '70 del secolo scorso: il giudizio positivo di Benedetto Croce ed Eugenio Montale non dunque evitato questa colpevole dimenticanza. In particolare, il critico letterario inserisce lo Zena nella sua disamina della letteratura italiana, ma è più interessato alla produzione poetica dello scrittore che a quella in prosa, a cui invece dedica poche righe condensate. In particolare, reputa *La bocca del lupo*:

Scrisse anche lo Zena un romanzo, *La bocca del lupo*, di vita popolare genovese, di quella che scorre tra miseria e reato, notevole per virtù narrativa e descrittiva, ma anch'esso senza troppo costruito ideale, anch'esso, in fondo, scanzonato<sup>4</sup>.

Il breve plauso crociano all'opera e in generale allo scrittore non ha comunque conseguenze particolarmente importanti per la sua fortuna. In tempi più recenti, l'occasione del centenario dalla scomparsa di Gaspare Invrea ha dato un nuovo slancio alla ripresa degli studi su questo autore. Essi si sono concentrati e si concentrano tuttora sia sulla delicata questione del Fondo Zena<sup>5</sup>, sia sulle produzioni poetiche e teatrali, mentre sulla prosa il quadro non ha subito radicali mutamenti rispetto agli studi condotti prima negli anni '70 e poi da Maria di Giovanna. Ad ogni modo, la produzione di Remigio Zena è così vasta e variegata che può fornire ulteriori elementi di studio, ma ciò può essere esteso anche ad altri ambiti, più legati alla persona e non all'autore. Difatti, di Gaspare Invrea risulta al momento un corpus di quarantatré epistole, che se studiato potrebbe migliorare la nostra conoscenza dell'autore e di riflesso delle sue opere.

Per quanto concerne il presente elaborato, esso è strutturato in tre capitoli principali: all'interno dei quali sono a loro volta presenti dei sottocapitoli dedicati a temi particolari ma sempre ascrivibili ai contenuti del rispettivo capitolo. Inoltre, dopo le considerazioni finali, è presente un'appendice dedicata ai luoghi presenti ne *La bocca del lupo*, in modo che possa essere sia un ausilio nella

---

<sup>4</sup> Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, VI Laterza, Bari, 1940, cit., p.109.

<sup>5</sup> Per una trattazione della questione si rimanda al par. 2.3.

lettura dell'elaborato, sia un ulteriore strumento per determinare, a livello quantitativo, il ruolo del paesaggio e dell'ambiente all'interno delle vicende del racconto. L'obiettivo di questo elaborato, pertanto, è in prima istanza quello di indagare i luoghi di ambientazione del romanzo e come essi siano determinanti sia nella costruzione narrativa del romanzo e dei suoi personaggi, sia per il loro significato intrinseco. Per fare ciò, si è operata una distinzione preliminare tra i luoghi reali e fittizi, quantunque ispirati e influenzati da quelli reali. Un altro criterio utilizzato per analizzare l'importanza di ambientazione e paesaggio è legato alla idealizzazione, spesso in negativo e talvolta in positivo, fatta dai personaggi su determinati luoghi, come ad esempio il borgo marinaro di Manassola. All'interno del capitolo sul paesaggio, si inseriscono due sottocapitoli, uno dedicato a un vero e proprio *topos* letterario e non solo, ovvero quello dei vicoli, mentre il secondo tratta sistematicamente le varie analogie e differenze del ruolo del paesaggio nell'economia generale del romanzo.

Inoltre, l'elaborato si propone di valutare il rapporto tra *La bocca del lupo* e i suoi modelli, ma anche gli anti-modelli, ovvero le opere da cui Zena si è volutamente discostato e, in una certa misura, ha voluto canzonare: si può accennare, a titolo di esempio, alla complicata relazione con *I Promessi Sposi* del Manzoni, romanzo per eccellenza dell'Ottocento italiano ma criticato dalla Scapigliatura, il cui influsso si percepisce anche nella fase verista di Zena, e messo in crisi appunto dalla diffusione del Verismo. Sempre all'interno del capitolo in questione è presente una sezione dedicata ai contenuti della biblioteca dell'Invrea, per valutare quali autori e opere in essa presenti possano aver influenzato il romanzo, sia come modelli che come anti-modelli. Infine, a corredo dei capitoli, ne è stato premesso uno introduttivo contenente alcuni cenni biografici su Gaspare Invrea, necessari per comprendere al meglio la figura di Remigio Zena, nonché le vicende editoriali de *La bocca del lupo* e alcune informazioni di storia della tradizione del romanzo. In appendice vengono invece riportati i luoghi che compaiono all'interno del racconto; essi sono divisi in tabelle e accompagnati da un indice dei luoghi reali con relativa breve descrizione e collocazione. L'edizione stampa de *La bocca del lupo* scelta come riferimento per lo svolgimento dell'elaborato è quella del 1980, edita da Mondadori nell'ambito della collana Oscar e curata da Carla Riccardi. In nota, vengono segnalate eventuali varianti sostanziali presenti rispetto all'edizione del 2001 dell'editore De Ferrari, indicata con la sigla "DF".

## CAPITOLO 1

### Remigio Zena e le vicende editoriali de *La bocca del lupo*

#### 1.1 *Remigio Zena*

Gaspare Invrea nasce a Torino<sup>6</sup> nel 1850 da una nobile famiglia genovese, legata alla fede cattolica: il padre, Fabio, fu un candidato del partito clericale e polemizzò sulle pagine de «L'Armonia» e «Il Cattolico» contro i liberali. Gaspare segue la formazione classica tra istituti religiosi, il seminario arcivescovile di Genova e il collegio di Val Salice a Torino, per poi intraprendere gli studi giuridici prima di arruolarsi nell'esercito pontificio, in cui milita tra il 1867 e il 1870. La parentesi romana pare nascere da una sincera volontà dell'Invrea, del resto formatosi in un ambiente familiare estremamente conservatore<sup>7</sup>: oltre a questo stimolo religioso, il giovane vede il servizio militare come una strada da percorrere per una buona carriera. Nel 1873, tornato a Genova, si laurea in giurisprudenza, mentre l'anno dopo sposa Flavia Alliaga-Gandolfi, da cui avrà due figlie, Maria Teresa ed Ernestina. Nel 1875 entra nella magistratura, inizialmente con la posizione di addetto alla Procura generale del Re, per poi ricoprire fino al 1886 l'incarico di sostituto avvocato fiscale, esperienza che verrà a suo modo canzonata ne *La Bocca del Lupo*<sup>8</sup>. La stagione letteraria di Invrea comincia in questi anni, anche grazie alla collaborazione con diverse riviste, quali «Farfalla», «Preludio» e «Frou-Frou», di cui è anche uno dei fondatori; grazie a questa attività entra in contatto con il mondo della Scapigliatura prima, con il Naturalismo francese e il Verismo italiano poi.

Sulla base di queste influenze Zena pubblica sulle riviste una serie di novelle, poi confluite nella raccolta del 1886 *Le anime semplici. Storie umili*, che contiene tra le altre *La Bricicca in gloria*. Proprio questo racconto segna la svolta dell'Invrea, il quale abbandona la fase scapigliata per cominciare a sperimentare con il Verismo. L'inizio delle pubblicazioni sulla «Farfalla» segna pure la nascita della figura di Remigio Zena, dato che l'Invrea firmerà i propri articoli con questo nome; in particolare, il primo in assoluto è datato 28 aprile 1878<sup>9</sup>. A eccezione di quattro articoli usciti su «Frou-Frou», in cui si firmerà O.Rabasta, l'Invrea utilizzerà sempre questo pseudonimo, che è

---

<sup>6</sup> In Poggi *Albo dei soci presenti al 31 ottobre 1918 e necrologie dei soci defunti dal 1908 al 1918*, 1919 p.134 si indica erroneamente Genova come luogo di nascita.

<sup>7</sup> Edoardo Villa, *Scapigliatura e Verismo a Genova*, Roma, Silva, 1969, pp.107-112 analizza i possibili motivi dietro a questa scelta di difendere Roma; al contrario di altri critici, la reputa dettata da una sincera scelta legata a convinzioni religiose personali.

<sup>8</sup> Remigio Zena, *La bocca del lupo*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1980 cit., cap.21 pp. 184-185. Per un commento più approfondito sulla caratterizzazione dei magistrati e del tribunale si veda p.68.

<sup>9</sup> Remigio Zena, *Un grido*, in «La Farfalla», IV, 1, p.5.

importante soprattutto per quanto riguarda il cognome. Se infatti Remigio è un nome dall'etimologia incerta<sup>10</sup>, Zena è la resa in dialetto del nome di Genova, città a cui l'autore sarà sempre legato, anche nel corso dei suoi spostamenti.

A partire dal 1886 la professione di avvocato fiscale porta l'Invrea a girare varie città, tra cui Firenze, Palermo, Massaua e soprattutto Milano, dove risiede a partire dal 1892. Se da un lato è vero che l'Invrea ebbe sempre una predilizione particolare per la sua città, dall'altro occorre ricordare che egli fece tesoro delle proprie esperienze anche nei luoghi lontani dalla sua Liguria; meritano di essere menzionati i soggiorni a Massaua, il primo a cavallo tra il 1886 e il 1887 e il secondo nel 1891. In Eritrea l'Invrea si trova in un ambiente in tutto e per tutto diverso rispetto a quelle precedenti, dovendo svolgere il proprio ufficio in un contesto avvelenato da intrighi politici e fortemente improntato al militarismo. D'altra parte, egli non sembra particolarmente scoraggiato da tutto questo e dalle condizioni del suo studio, bensì sfrutta il tempo libero per dedicarsi alla stesura delle *Pellegrine* e a discutere di politica<sup>11</sup>.

Nel capoluogo lombardo entra in contatto con la società letteraria meneghina e con l'editore Emilio Treves, presso cui darà alle stampe *La bocca del lupo* sempre nello stesso anno del trasferimento. Negli anni seguenti l'Invrea pubblica altre opere, come ad esempio i versi delle *Pellegrine* (1894), il romanzo *L'apostolo* (1901) e la raccolta di versi *Olympia* (1905). Indubbiamente, il periodo meneghino, conclusosi nel 1907, è stato fondamentale per l'Invrea, come testimoniato dal fatto che la parte più importante della sua produzione poetica e letteraria avviene in questi quindici anni. Dopo il 1907, Gaspare Invrea svolge gli ultimi anni della propria carriera lavorativa, ovvero fino al 1914, a Roma, dove si congeda dal mondo della magistratura con il grado di avvocato generale. Dopodiché, torna definitivamente a Genova, dove frequenta gli ambienti della Società Ligure di Storia Patria, essendo uno dei soci. Gaspare Invrea si spegne nel 1917 in seguito a una patologia legata al fegato e a una progressiva cecità che ne aveva limitato fortemente l'attività.

## 1.2 Contesto storico-culturale

---

<sup>10</sup> Alfonso Burgio, *Dizionario dei nomi propri di persona*, Roma, Hermes Edizioni, 1992, cit., p.300: *più che al remigium latino, l'origine forse si deve alla città di Reims, della quale era nativo il vescovo Remigio (440-530)*. Contra: *Vocabolario Treccani* (<https://www.treccani.it/vocabolario/remigio/> ultimo accesso:04/01/26): *dal latino remigium, "remeggio"*.

<sup>11</sup> *Lettera a Papà. Massaua 7 maggio 1887* in Edoardo Villa, *Scapigliatura e Verismo a Genova*, cit., p.METTERE. Essa fa parte di un corpus di 43 epistole scritte durante il soggiorno africano.

Remigio Zena è stata una figura peculiare della letteratura italiana del secondo Ottocento, difficilmente ascrivibile in una sola categoria. Infatti, si tratta di un autore versatile e poligrafo, che nel corso della propria vita ha composto commedie, poesie, scritti in dialetto, articoli di critica letteraria e romanzi, maturando la lezione della Scapigliatura e del Verismo verghiano. Per quanto concerne *La bocca del lupo*, risulta evidente l'influenza del Verga dei *Malavoglia* ma non solo; si possono scorgere in alcuni passi del romanzo anche altri spunti tratti dallo scrittore siciliano, così come risulta evidente la distanza dal modello manzoniano. Inoltre, la produzione zeniana spazia anche nel racconto fantastico, di cui *Confessione Postuma*<sup>12</sup> è un esempio.

Dunque, per comprendere al meglio Zena e la sua opera più riuscita, è necessario chiarire il contesto socioculturale di fondo, partendo proprio dal contesto sociale dello scrittore. Come detto, figlio di una famiglia molto conservatrice, Invrea eredita e in parte abbraccia tali ideali politici e religiosi, senza però farsene accanito promotore nelle proprie opere. Come scrive Di Giovanna a proposito della novella *Il canonico*, l'autore sembra mettere in secondo piano gli eventi storici e politici, probabilmente latori di un certo disagio per le sue posizioni di partenza, ormai lontane dalla continua polemica tra liberali e clericali tipica dell'Italia post-unificazione<sup>13</sup>. Piuttosto, l'origine altolocata consente all'autore di indagare con spirito di osservazione e critico le vicende umane, il contesto sociale e i modelli culturali del popolo, cercando un'adesione al canone del vero che riesce quasi sempre. Infatti, in Zena non si trova la vena moralista e paternalista del Manzoni, sia perché il modello de *I Promessi Sposi* risulta a questo punto superato dal modello verista, sia perché non era nell'interesse dell'autore fornire giudizi espliciti. La questione religiosa risulta complessa, dal momento che il rapporto dell'autore con il cattolicesimo, più che con la fede in sé, non è costante, bensì alterna momenti di convinzione a momenti di dubbio, i cui risultati sono tutto sommato acerbi per poter essere pienamente osservati ne *La Bocca del Lupo*<sup>14</sup>, mentre si vedono nitidamente in opere successive, su tutte *L'apostolo*<sup>15</sup>. Inoltre, non si può non tener conto di come il mutato contesto sociale e storico abbia inevitabilmente influito sul sentimento religioso dello Zena. Come affermato da Varaldo:

fu [...] ligio alla tradizione e tuttavia scapigliato, cristiano, anzi cattolico, e tuttavia dibattuto fra gli aculei [...] delle tentazioni che lo attanagliarono sempre<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Pubblicato in «Almanacco delle famiglie cristiane per l'anno 1897», XII.

<sup>13</sup> Maria Di Giovanna, *Remigio Zena narratore*, Roma, Bulzoni, 1984 pp.88-89.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 68-72. Secondo la Di Giovanna si può vedere un riflesso dell'ottica religiosa dell'autore in alcuni punti del romanzo, ma è un tema che non viene mai svelato in modo esplicito nel corso dell'opera.

<sup>15</sup> Ivi, pp.171-173.

<sup>16</sup> Alessandro Varaldo, *Remigio Zena* «Nuova Antologia: rivista di lettere, scienze ed arti», 271 p.383.

Il cattolicesimo di Invrea si può ricavare, per esempio, dalle lettere scritte al padre; sin dal periodo di militanza tra gli zuavi pontifici Gaspare spedisce al genitore diverse missive in cui parlava dell'udienza con Papa Pio IX, evento che lo aveva sicuramente emozionato, ma allo stesso tempo in una lettera alla madre non risparmia le critiche a quello che si potrebbe definire l'apparato scenico, come nel caso della cerimonia della lavanda dei piedi<sup>17</sup>. Ancora, nel periodo passato a Massaua, Zena indirizza al padre una missiva in cui si parla, tra le altre questioni, di politica, in particolare delle possibilità dei cattolici nelle elezioni:

Il buon esito [delle elezioni] dipenderà assolutamente dalla lista che si farà: occorrono per la massima parte dei nomi di personalità simpatiche e conosciute e lasciare nella penna tanti bravissimi individui appartenenti ai Circoli Cattolici, ma affatto nulli come amministratori<sup>18</sup>.

Si tratta dunque di un Remigio Zena che fino alla stesura de *La bocca del lupo* è sinceramente convinto della propria fede e al contempo vive la delicata questione politica del cattolicesimo con disincanto, così come non si fa particolari remore a definire con pungente ironia il cerimoniale e la quasi morbosa attenzione a esso dedicata da degli spettatori, più che dei credenti. Quindi, considerando le posizioni di partenza dettate da un ambiente familiare particolarmente stringente sul tema, si riscontra nell'Invrea una posizione più aperta e conciliante con il mutare dei tempi. Ad ogni modo, tale posizione non rimane costante nel tempo, perché, proprio dopo la pubblicazione del romanzo, lo Zena comincia a mutare prospettiva, aprendo la strada a una spiritualità più tormentata, figlia del rapido cambiamento che nel giro di pochi anni investe tutta l'Europa a livello di mutamenti sociali e individuali. Benché in questa sede non ci si occupi de *L'Apostolo*, può essere interessante ricordare la riflessione fatta dalla Di Giovanna, che nota come nel giro di pochi anni l'autore maturi una «evoluzione narrativa» tale da far sembrare quest'opera e il romanzo del 1892 lavori di due persone diverse<sup>19</sup>.

Svanito l'entusiasmo del Risorgimento e con esso tramontate le istanze del Romanticismo, in Italia si fa strada la consapevolezza dei profondi problemi che attanagliano il Paese reale, composto da un popolo che si deve industriare con ogni mezzo per poter sopravvivere. Inoltre, il neocostituito stato italiano non ha le risorse finanziarie necessarie per far fronte alle varie problematiche, per cui si rende necessario un aumento delle tasse, che inevitabilmente vanno a gravare sulla fascia di popolazione più debole. Anche il tanto agognato progresso e la sua ricerca non riescono a migliorare questa situazione, finendo anzi per recare ulteriori sofferenze agli ultimi. Le industrie

---

<sup>17</sup> Rispettivamente la *Lettera a Papà, Roma 2 aprile 1868* e la *Lettera a Maman, Roma 10 aprile 1868*, in Edoardo Villa, *Scapigliatura e Verismo a Genova*, cit., pp.109-110.

<sup>18</sup> Cit., *Lettera a Papà, Massaua, 7 maggio 1887*, in Edoardo Villa, *Scapigliatura e Verismo*, cit., p.114.

<sup>19</sup> Di Giovanna, *Remigio Zena narratore*, cit., pp.169-170.

che si sviluppano in questi anni offrono ben poche tutele agli operai e gli scioperi vengono duramente repressi. Inoltre, la leva militare penalizza fortemente le zone del Paese in cui è presente un'agricoltura di sussistenza, alimentando il fenomeno del brigantaggio al Sud. Sul piano prettamente politico, manca una piena consapevolezza del Paese reale; negli anni di governo della Destra Storica (1861-1876) la pressione fiscale si fa insostenibile per la fascia di popolazione più povera. Anche la Sinistra Storica (1876-1896), pur segnando dei miglioramenti in ambito sociale, quali ad esempio l'estensione dell'istruzione scolastica e l'allargamento del diritto di voto, non riesce a far fronte alla critica situazione finanziaria dello Stato, finendo sì per abolire la tassa sul macinato, ma al contempo per imporre nuove tasse e dazi. A peggiorare ulteriormente la situazione, le casse dello stato sono messe ancor più alla prova dalla disastrosa politica coloniale, culminata con la sconfitta di Dogali (1887)<sup>20</sup>.

Il contesto post-unitario, dunque, è estremamente complicato in ogni ambito, da quello politico a quello economico e sociale; il neonato stato italiano, dopo la morte di Cavour, non ha né le competenze né la forza necessaria a far fronte alle molteplici problematiche. Addirittura, come si è accennato, alcuni interventi politici finiscono con il peggiorare la situazione. È inevitabile, perciò, che tale quadro si ripercuota anche sulle espressioni artistiche, compresa la letteratura. Sul piano personale, le idee politiche di Gaspare Invea non traspaiono particolarmente dalle sue opere, quanto piuttosto dalla sua corrispondenza personale. Perché se è vero che ne *La bocca del lupo* egli mostra le miserie della parte di popolazione più povera, è altrettanto vero che lo fa senza denunciarle apertamente, né sono presenti all'interno del romanzo critiche significative alla politica; ogni tanto qualche personaggio se la prende genericamente con il re Vittorio Emanuele II, ma sono maledizioni che non presentano una critica strutturata. Anche l'accorata arringa difensiva pronunciata dall'avvocato Raibetta non scende nel dettaglio delle questioni sociali che pure erano state il motivo principale per il processo alla sua assistita.

In generale, l'idea che si ha leggendo le opere dell'autore è che il suo pensiero politico, che comunque è molto meno conservatore di quello che la sua origine altolocata potrebbe far credere, non sia fondamentale per i contenuti della propria produzione artistica. L'unico caso in cui la politica torna con una certa insistenza nelle opere dello Zena è ne *L'Apostolo*, su cui però la critica non è concorde, in quanto c'è chi legge le posizioni dell'autore come una critica a Leone XIII, l'ambiente clericale e alla politica di ambito cattolico come un attacco fatto da un cattolico liberale, e chi invece reputa gli attacchi dello Zena frutto di posizioni moderniste. In generale, in questo

---

<sup>20</sup> Al momento della debacle Zena si trova in Eritrea e rimane molto colpito dalla disfatta, scrivendo alcuni versi in merito.

romanzo non c'è una posizione netta dell'autore, se non quella di una stanca disillusione e di un conseguente allontanamento dalla politica, il tutto reso mediante una satira amara<sup>21</sup>. Sempre a tal proposito, le militanze dell'autore nei vari periodici non possiedono al loro interno contenuti esplicitamente politici o politicizzati, a prescindere che esse abbiano un orientamento più scapigliato o siano più ancorate alle idee conservatrici. Semplicemente, lo Zena usa queste esperienze come delle palestre d'esercizio critico e creativo.

## 1.2 Il fenomeno letterario del Verismo

Negli anni in cui Zena pubblica a puntate e poi dà alle stampe *La bocca del lupo*, questa consapevolezza di un quadro della realtà diverso matura nell'ambito letterario italiano con la Scapigliatura e soprattutto con il Verismo. Non è certo un caso che l'Invrea conoscesse sia scrittori legati alla prima corrente, come Arrigo Boito, Emilio Praga e Giovanni Camerana, sia avesse recensito alcune opere di Verga<sup>22</sup>. Sia la Scapigliatura che il Verismo, con le loro differenze, si propongono di mostrare in letteratura le terribili condizioni che affliggono le fasce più esposte della popolazione, anche sulla scorta del Naturalismo francese<sup>23</sup>. Viene dunque abbandonato il modello manzoniano<sup>24</sup>, reo di essere moralistico e paternalistico, nonché di non essere fedele alla realtà, a favore di una prosa quanto più possibile aderente al vero. In particolare, la spinta decisiva per questo passaggio in Italia viene dalla Francia, dove Flaubert, i fratelli de Goncourt, Guy de Maupassant e soprattutto Zola avevano indagato i bassifondi sia di Parigi che dell'animo umano. È proprio la figura di Zola a contribuire all'affermarsi del movimento verista, grazie al romanzo *L'Assommoir* (1877), che ebbe un grande riscontro di pubblico anche in Italia grazie alla traduzione-adattamento fatta da Policarpo Petrocchi con il placet<sup>25</sup> dello stesso scrittore francese.

Per quanto concerne il Verismo, se da un lato è vero che muove i primi passi in parallelo alla corrente d'oltralpe, dal momento che il primo saggio in cui si parla di Verismo è *Il teatro contemporaneo* di Capuana del 1872, dall'altro lato è innegabile che il successo dei naturalisti e

---

<sup>21</sup> Stefano Verdino, *L'altro romanzo: L'Apostolo*, «Quaderni della Società Ligure di Storia Patria» 2018, 6, pp.79-83.

<sup>22</sup> Recensione di *Per le Vie* pubblicata su *Libri e giornali*, «Frou-frou» I, 5, 15 luglio 1883.

<sup>23</sup> Per una migliore comprensione dei presupposti di tale movimento si rimanda a Giorgio Bertone, *Antropologia nei romanzi di Verga*, «La civiltà cattolica», CLXVIII, 4028, 2018, pp.137-140.

<sup>24</sup> Sono soprattutto gli Scapigliati a non risparmiare critiche feroci e attacchi al Manzoni, come ben testimoniato da *Preludio* (1864) di Emilio Praga.

<sup>25</sup> Zola fa questa concessione al Petrocchi anche perché il filologo gli aveva proposto una traduzione in lingua toscana parlata, lontana dunque dall'italiano letterario cfr. *Letteratura francese, dall'Ottocento al XXI secolo*, a cura di Michela Landi; Barbara Innocenti, Firenze, Le Monnier Università, II, pp.113-114.

la teorizzazione del loro pensiero<sup>26</sup> abbiano fatto da modello per gli scrittori veristi, Verga in primis. Come messo in evidenza da Mario Santoro, Verismo e Naturalismo si distinguono soprattutto nel ruolo dello scrittore, dato che per il modello verista esso:

[doveva] rappresentare la realtà vivente dei personaggi senza mai fare di essi strumento di una “tesi” e senza mai violarne la interna struttura. Lo scrittore doveva dimenticare sé stesso, immedesimarsi con il suo personaggio, vivere la sua vita, lasciarlo “responsabile di tutto quel che sente e pensa”<sup>27</sup>.

Ancora, non bisogna considerare il Verismo come una corrente univoca, bensì come un insieme di autori che hanno aderito ai dettami principali, seguendo una strada estremamente personale nelle proprie opere. Sempre riguardo a questo punto, occorre precisare che la produzione verista assume anche dei connotati regionali, tant’è vero che si distinguono una serie di produzioni regionali al suo interno, differenziate per esempio nell’ambientazione<sup>28</sup>.

In conclusione, l’ultimo quarto del XIX secolo porta con sé e promuove profondi cambiamenti nell’ambito politico e sociale; questi cambiamenti influenzano inevitabilmente anche la letteratura. Essa, infatti, assume un ruolo nuovo, in quanto in Francia diventa strumento di denuncia delle miserie umane, mentre in Italia assume uno scopo più descrittivo, accettando quasi passivamente la realtà dei fatti. Sul successo tardivo della produzione veristica sono stati spesi fiumi di inchiostro, per cui in questa sede ci si limiterà a fornire un rapido quadro di insieme, utile anche a capire l’opera di Zena e in generale l’influsso su Genova<sup>29</sup>. In un primo tempo, le opere delle principali penne veriste, Verga e Capuana compresi, vengono recepite negativamente dalla critica e hanno un successo di pubblico limitato, specialmente se comparate alle opere francesi, che godono invece di una diffusione internazionale. A testimonianza di quanto detto, basti pensare al Ciclo dei Vinti ideato da Verga: dopo *I Malavoglia* e il *Mastro Don Gesualdo*, il romanziere siciliano si dedica alla stesura della *Duchessa di Leyra*, senza però portare a termine l’opera, mentre gli altri due capitoli del ciclo vengono solo teorizzati. La medesima sorte spetta inevitabilmente anche agli autori “minori”, incluso Remigio Zena, il cui romanzo non diventa di certo un caso letterario:

---

<sup>26</sup> Può essere considerato come manifesto del Naturalismo il saggio *Le Roman expérimental* (1880), di Zola, tra l’altro presente nella biblioteca personale dell’Invrea, come si dirà in seguito.

<sup>27</sup> Mario Santoro, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1980, pp.65-66.

<sup>28</sup> Si può distinguere ad esempio tra verismo siciliano, piemontese, lombardo e ligure, di cui Zena è il principale esponente. Per una trattazione specifica si veda *I verismi regionali*, atti del Congresso Internazionale di Studi Catania, 27-29 aprile 1992, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1993.

<sup>29</sup> In particolare, per un quadro completo sul successo di Verga nel Novecento italiano si veda Gino Tellini, *Verga e il Novecento in Verga e il Verismo*, a cura di Giorgio Forni, Roma, Carrocci, 2022, pp.277-289.

La bocca del lupo venne dopo I Malavoglia del Verga e quindi troppo tardi per la fama dell'Invrea. L'opera del quale non fu popolare ed ebbe ristretta notorietà per queste due ragioni: per un verso anticipò i gusti del pubblico e non fu capita, per l'altro verso non riuscì originale e venne negletta<sup>30</sup>.

Appare dunque evidente, come era già apparso già nel 1918, che l'iniziale insuccesso della produzione verista sia da attribuire al pubblico italiano non ancora allineato con il mutato clima letterario, condizione che pesa ulteriormente sulle figure minori, in quanto esse si affacciano sulla scena in modo più tardivo rispetto agli apripista, non suscitando particolare interesse tra i lettori. Ad ogni modo, le istanze veriste si fanno strada in alcuni spazi ben determinati, quali i periodici locali. Difatti, sia a livello nazionale che a livello locale il verismo apre la strada a una prosa meno alta e spesso "contaminata" da influssi dialettali, se non addirittura pervasa nella sua interezza: ciò consente ai periodici di godere di una maggior diffusione. In ambito genovese, si segnalano diversi esperimenti di questo tipo, generalmente tutti caratterizzati da una breve durata: in *Scapigliatura e Verismo a Genova*<sup>31</sup>, Edoardo Villa segnala «Crepuscolo», «La Rivista Azzurra – Giornale dell'High-Life genovese», «Intermezzo, rassegna settimanale di lettere ed arti», e ovviamente «Frou-Frou». Benché queste riviste abbiano avuto una tiratura limitata e un ciclo vitale molto breve, è innegabile il loro contributo al diffondersi delle idee veriste – ma non solo – nell'ambito culturale genovese. Infatti, è su di esse e tramite esse che il Verismo si diffonde. Sempre come sottolineato da Villa, queste riviste non riescono però a fornire un quadro organico del verismo, dal momento che su ognuna di esse viene affrontato con prospettive differenti e solo da alcuni autori: quasi sempre, sono periodici dai contenuti vari e senza un filo conduttore, per cui si possono trovare articoli di critica letteraria, racconti brevi ad articoli di cronaca mondana.

Infine, rientrano sempre nell'esperienza verista genovese un altro tipo di periodici, pensati e scritti per essere letti o comunque compresi dal popolo; vengono dunque scritti in un italiano con forti influssi dialettali o direttamente in genovese, diventando dunque esempi di utilizzo del modo di scrivere verista, anche se il fine non è artistico bensì legato alla necessità di raggiungere quante più persone possibili:

Il ritorno alla prosa dopo secoli è del resto indice, in questi giornali, di una necessità di aderenza al quotidiano, che data la matrice generalmente populistica di questo tipo di pubblicistica, rompe nettamente con la tradizione [...] la prosa giornalistica di quest'epoca presenta connessioni importanti con il naturalismo e in minor misura con la sua facies italiana, il verismo. Il genovese disadorno di

---

<sup>30</sup> Poggi, *Albo dei soci presenti al 31 ottobre 1918 e necrologie dei soci defunti*, cit., p.154.

<sup>31</sup> Edoardo Villa, *Scapigliatura e Verismo*, cit., pp.58-83. Per quanto riguarda il periodo di pubblicazione: «Crepuscolo» esce dal 1878 al 1881, «La Rivista Azzurra» nel 1879, «Intermezzo» nel 1880, rivista in cui Remigio Zena pubblica le sue *Poesie Grigie*.

queste prose [...] è effettivamente ‘dialetto popolare’, per stessa ammissione di quanti in esso si esprimono, desiderando comunicare con la plebe nel linguaggio della plebe<sup>32</sup>.

Tralasciando la diversa considerazione del rapporto tra Naturalismo e Verismo, è evidente come quest’ultimo sia diventato uno strumento, utilizzato in maniera consapevole. Nei periodici passati in rassegna da Toso vale la pena ricordare «O Castigamatti», la rivista in genovese più diffusa, la quale sarà importante anche nelle vicende de *La bocca del lupo*.

### 1.3 Vicende editoriali de *La bocca del lupo*

Il romanzo più celebre di Remigio Zena non nasce come opera unitaria, bensì è il frutto di una rielaborazione di un materiale di partenza. Sulle pagine di «Frou-Frou», *Invrea* pubblica in una serie di otto puntate *Le figlie della Bricicca*, che compaiono sui primi otto numeri dell’anno 1883, con una cadenza mensile. Dal momento che queste puntate non sono state divise in capitoli da parte dell’autore, si può dedurre che lo Zena non avesse ancora pensato alla futura stesura di un romanzo basato su questi racconti. Dopo un periodo di pausa che protrae fino al 15 aprile 1885, su «Frou-Frou» esce un racconto intitolato *Il Castigamatti*, a livello teorico indipendente dalla precedente produzione, ma che poi confluirà nel romanzo. Nel 1886, Zena pubblica la raccolta di novelle *Le anime semplici – Storie umili*<sup>33</sup>, in cui è presente il racconto *La Bricicca in gloria*, ricavato dalle prime sei puntate uscite sulla rivista; esso si conclude con la comunione di Marinetta, punto che nel romanzo segnerà il culmine della parabola sociale delle protagoniste prima dell’inesorabile declino. L’importanza di questo racconto non consiste solamente nell’aver legato insieme il materiale narrativo de *Le figlie della Bricicca*, ma anche nell’aver operato una fase di sboccatura, moderando la patina e il lessico dialettali presenti nel primo lavoro. In generale, questo lavoro segna un passo in avanti sulla soluzione narrativa, grazie al ricorso a un narratore «anonimo e popolare»<sup>34</sup>, soluzione che sostanzialmente non soffre di oscillazioni ma risulta sempre rispettata. A risentire maggiormente del passaggio dalla novella al romanzo è invece il tema del contrasto tra città e villaggio, che se nel racconto è presente e manifesto, nel progetto finale compare solo in maniera sporadica, sia per la struttura che risulta molto più ampia, sia perché la novella si chiude

---

<sup>32</sup> Fiorenzo Toso, *La letteratura genovese e ligure: profilo storico e antologia: l’Ottocento*, V, Genova, Marietti, 1990, p. 52.

<sup>33</sup> Remigio Zena, *Le anime semplici – Storie umili*, Genova, tipografia dei Sordo – Muti, 1886.

<sup>34</sup> Maria Di Giovanna, *Remigio Zena narratore*, cit., p.63.

con il ritorno di Battistina a Manassola, simbolo di una impossibilità di integrazione con la vita della città e con il restante nucleo familiare<sup>35</sup>.

Negli anni compresi tra il 1888 e il 1891 Zena decide di portare avanti il progetto, completandolo e revisionandolo fino ad arrivare alla sua stesura definitiva, ovvero *La bocca del lupo*. Inizialmente, l'opera viene pubblicata come romanzo a puntate sulla rivista «Folchetto» tra il febbraio e il luglio del 1892, salvo poi vedere le stampe come volume unitario presso l'editore Treves sul finire del medesimo anno<sup>36</sup>. Per quanto concerne le edizioni principali del romanzo, vale la pena menzionare la raccolta di opere di Boito, Cagna e Zena a cura di Giacinto Spagnoletti del 1967, quella specifica sull'autore del 1971 a cura di Edoardo Villa, l'edizione del 1974 de *La bocca del lupo* della Rizzoli e quella del 1980 a cura di Carla Riccardi<sup>37</sup>. Da segnalare infine la traduzione in genovese fatta da Fiorenzo Toso<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Ivi, pp.75-81.

<sup>36</sup> È possibile visionare una digitalizzazione della prima edizione sul sito della Biblioteca Nazionale Braidense (<http://www.braidense.it/dire/boccalupo/indice.html>).

<sup>37</sup> Rispettivamente: Camillo Boito, Achille Giovanni Cagna, Remigio Zena, *Opere scelte*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Milano, Mondadori, 1967; R. Zena, *Romanzi e racconti*, a cura di Edoardo Villa, Bologna, Cappelli, 1971; R. Zena, *La bocca del lupo*, introduzione di Giacinto Spagnoletti, Milano, Rizzoli, 1974; R. Zena, *La bocca del lupo*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1980.

<sup>38</sup> *A bocca do lô*, a cura di Fiorenzo Toso, Genova, De Ferrari, 2018.

## CAPITOLO 2

### *La bocca del lupo* e il rapporto tra modelli e anti-modelli

Per comprendere pienamente i modelli e gli anti-modelli utilizzati da Remigio Zena nel suo romanzo si deve tenere conto di quattro aspetti, ognuno di essi fondamentale. Innanzitutto, è necessario osservare l'evoluzione letteraria che ha avuto l'autore, e il modo migliore per farlo è tenere traccia delle differenze che intercorrono nelle novelle pubblicate. Inoltre, è importante anche vedere il Remigio Zena critico letterario, benché egli stesso non si definisse così<sup>39</sup>, tramite gli articoli pubblicati nelle rubriche di letteratura. È altresì doveroso rendere conto, ove possibile, della biblioteca dello scrittore, la quale è un ottimo strumento per capire su che opere sia avvenuta la formazione dello Zena prosatore. Infine, è necessario considerare che, come in moltissimi altri scrittori, la produzione di Gaspare Invrea ha varie fasi influenzate da altrettanti modelli di riferimento, ma quella che più ci interessa analizzare è una sola.

Dal momento che fornire l'elenco completo delle opere dell'autore sarebbe complicato sia per la quantità della sua produzione sia perché ci sono ancora dei lavori inediti<sup>40</sup>, ci si limiterà a riassumere i tre momenti principali della produzione di Remigio Zena, in modo che si possano analizzare i suoi modelli e gli anti-modelli. Per quanto concerne la produzione in prosa dell'autore, Villa distingue tra il «momento baudeleriano», quello «scapigliato-verista» e quello «mistico-decadentistico»<sup>41</sup>. Il primo momento riguarda la produzione giovanile, in cui gli influssi dei *Petits poèmes en prose* di Baudelaire sono particolarmente evidenti; di questa fase si hanno delle tracce nelle pubblicazioni sulla rivista «Crepuscolo», prima del passaggio alla fase scapigliata-verista. Logicamente, il periodo da indagare con più attenzione per comprendere *La bocca del lupo* risulta essere proprio il secondo, mentre il terzo per quanto interessante, proietta Zena verso il Decadentismo, per cui non verrà preso in considerazione.

#### 2.1 Zena novelliere

Il momento scapigliato-verista di Zena presenta al suo interno molte sfaccettature ed è un percorso in continuo divenire fino al suo prodotto finale, ovvero *La bocca del lupo* nella sua forma

---

<sup>39</sup> Villa, *Scapigliatura e verismo*, cit., p.369: *lo Zena si definisce «rivistaio», ma tale non è, se non in apparenza.*

<sup>40</sup> Per quanto riguarda la produzione teatrale di Zena si rimanda a Giuseppe Alvino, *Il teatro di Remigio Zena tra le carte inedite del suo archivio*, Genova, GUP, 2021, pp.35-69.

<sup>41</sup> Villa, *Scapigliatura verismo*, cit., pp.217-348.

di romanzo. Un ottimo modo per osservare le influenze e i modelli rigettati dall'autore è quello di partire dalle novelle, che, come per Verga<sup>42</sup>, possono essere considerate l'esito delle prime sperimentazioni veriste. Nel caso dell'Invrea, le novelle in cui vengono applicati i principi del verismo sono quelle raccolte in *Storie umili*, che comprendono al loro interno *Serafina*, *Le idee di Maestro Hoffmann (Storia grigia)*<sup>43</sup>, *Il canonico*, *La Bricicca in gloria* e *Il tifo*. In particolare, *Serafina* presenta notevoli meriti, non tanto legati all'ambientazione, quanto legati allo stile e alla profondità psicologica data dallo Zena alla protagonista. Difatti, se da un lato il mondo del circo e dei saltimbanchi era già stato ampiamente sfruttato, come avvenuto per *Il Trapezio* (1874) di Arrigo Boito, dall'altro l'autore usa un linguaggio verista, ricco di espressioni gergali e spesso crudo, che rendono la narrazione e i discorsi diretti dei fedeli calchi del vissuto quotidiano reale, sebbene nelle diverse redazioni della novella è possibile osservare una oscillazione. L'altro aspetto importante, quello dell'approfondimento psicologico, è ben visibile nella sfortunata Serafina, che si aggrappa con tutta sé stessa alle poche certezze che ha, come il rapporto con il pagliaccio Nicola, anche quando queste sono frutto di dinamiche profondamente malsane. Ma soprattutto, il merito più grande di questo racconto è che:

Con Serafina lo Zena s'imbatte per la prima volta nel mondo degli umili e da esso trae argomenti<sup>44</sup>.

Di contro, una delle critiche che vengono mosse a questa novella è l'importante impiego di voci dialettali genovesi, che tuttavia avranno la loro funzione ne *La Bricicca in gloria* e ovviamente nel romanzo. Inoltre, il racconto è pur sempre il primo avvicinamento ai modelli veristi, per cui vi sono ancora delle questioni:

Per quanto ancora (gli argomenti) sono condizionati dalla scelta di un ambiente di sapore letterario e da un interesse artistico rivolto a enucleare il dramma di una creatura indifesa e vinta dal male con irrisoria facilità, e ben lontano dal voler approfondire un problema di ordine sociale<sup>45</sup>.

Una progressione netta verso il Verismo si può osservare ne *Il Canonico*, in cui il quadro sociale di un piccolo paese della riviera ligure fa da sfondo, quindi non è ancora parte integrante delle vicende, alle vite e alle morti di diversi personaggi, su tutti Lazzaro Marmo. In questa novella lo Zena sperimenta il proprio umorismo, che diventa molto più esteso e presente rispetto a *Serafina*,

---

<sup>42</sup> L'autore siciliano, infatti, passa alla produzione verista con *Rosso Malpelo* (1878) e la raccolta *Vita dei campi* (1880), per poi pubblicare *I Malavoglia* l'anno successivo.

<sup>43</sup> Come nota Villa *Scapigliatura e Verismo*, cit., p.229, questo racconto, pur essendo nella stessa raccolta di altri di matrice verista, si rifà principalmente alla produzione scapigliata-romantica, avendo come riferimento le *Storielle vane* (1876) di Camillo Boito. La novella *Il tifo* non verrà presa in considerazione, in quanto mostra già un allontanamento dai risultati veristi maturati ne *La Bricicca in gloria*.

<sup>44</sup> Villa, *Scapigliatura e verismo*, cit., p.235.

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

fino quasi a diventare il tratto principale del racconto, mentre l'autore riuscirà a trovare un bilanciamento, sebbene talvolta venga meno, nel suo romanzo. È interessante notare come in questa novella a primo acchito la figura del prelado sia molto simile al Don Abbondio di Manzoni<sup>46</sup>, se non una vera e propria caricatura; difatti, il canonico è dipinto come un personaggio che ha intrapreso la via del sacerdozio non per convinzione ma per opportunismo, riuscendo a trovare una chiesa grazie all'intercessione di molti amici potenti. Inoltre, Lorenzo Marmo sembra un personaggio quasi da commedia, estremamente sbadato<sup>47</sup>. Se da un lato Zena carica di umorismo la figura del canonico, è comunque vero che essa presenta dei tratti positivi, come il cercare di alleviare le sofferenze della sua comunità tramite l'utilizzo di un unguento più o meno medicinale. Come osservato da Vivaldi<sup>48</sup>, Lazzaro e sua sorella Cicchina credono fermamente di attuare la volontà divina tramite la somministrazione di questo "farmaco" ai propri compaesani, il tutto perché la loro ignoranza è tale da non mettere mai in dubbio l'efficacia del rimedio. Inoltre, questo tipo di caratteristica non li rende necessariamente personaggi negativi, anzi; il loro intento sarebbe anche apprezzabile. La caratteristica principale del canonico è dunque quella di essere una persona semplice, che non agisce di certo con cattiveria o per meri interessi personali – e qui si nota il distacco dal modello manzoniano – ma che cerca appunto di aiutare per come può i propri parrocchiani, anche se questo non gli evita l'ironia dell'autore, che nei passi dedicati al Marmo si sprigiona<sup>49</sup>.

A fare da contraltare a questa inclinazione quasi satirica del racconto concorrono due aspetti; il primo è che il personaggio del canonico<sup>50</sup> non si può ridurre solo a una figura macchiettistica, in quanto è a tutti gli effetti un vinto, anche se non risulta schiacciato come i personaggi verghiani o di Capuana. Indubbiamente Zena calca molto la mano nel descrivere Lorenzo Marmo, ma è prima di tutto una vittima di un sistema più grosso di lui, dato che non trova la propria strada nel mondo e per sopravvivere deve prima studiare ciò che odia —il latino— poi diventare un ministro di Dio senza però avere né vocazione né attitudine, il tutto perché ha accettato passivamente le scelte

---

<sup>46</sup> Luciano Parisi, *L'umorismo di Manzoni*, in «Italian Studies», LVII, 2002, pp. 79-82: Don Abbondio viene dipinto con un determinato tipo di umorismo, quello del comico di carattere, che ha una funzione molto importante per delineare il personaggio. Inoltre, in Manzoni il comico di carattere rinvia sempre alla dimensione morale e non colpisce, per esempio, la scarsa educazione o la poca intelligenza dei personaggi. Questo punto è fondamentale, perché il personaggio del canonico zeniano ricalca questi aspetti: il fatto che non sappia il latino suscita comicità ma non ha un intento moraleggiante.

<sup>47</sup> Esemplare a tal proposito la mancata estrema unzione: Lazzaro Marmo si dirige verso la casa di Madame Pascià, salvo accorgersi di aver dimenticato il breviario a casa, tornare indietro e cogliere l'occasione per bersi un caffè corretto; quando finalmente torna nella casa della donna è ormai troppo tardi, dato che è spirata.

<sup>48</sup> Elisabetta Vivaldi, *Remigio Zena*, Genova-Voltri, Tipografia Giavino, 1930, cit., p.37.

<sup>49</sup> Cfr. Maria di Giovanna, *Remigio Zena narratore*, cit., p.81.

<sup>50</sup> La figura di Lorenzo Marmo sarà presente all'interno del romanzo ma con un ruolo marginale; Zena sacrifica la storia dell'unguento miracoloso ma mantiene l'indifferenza del canonico agli eventi politici e sociali (cfr. *Il Canonico* p.34 con *La Bocca del lupo*, cap. 16, p. 147).

altrui, in primis quelle di suo padre. Il secondo elemento che fa tornare il racconto sui binari del verismo è il nucleo narrativo incentrato su Filomena, la nipote del canonico affetta da epilessia. Tramite questa figura, presente nella seconda metà della novella, lo Zena cerca di riallacciarsi al Verismo, sebbene il risultato non sia sempre quello sperato, dato che, per esempio, la sua morte non riesce a suscitare troppa pena o compassione, come in genere avviene per i personaggi verghiani e come avverrà ne *La bocca del lupo*. In un certo senso, si può scorgere nella dipartita di Filomena uno studio anticipatorio di quella di Angela nel romanzo, che invece riesce pienamente a commuovere il lettore e non solo; quasi incredibilmente, a commuoversi sono pure le sorelle Testette, che avevano avversato in ogni modo la povera ragazza nel corso di tutta l'opera, mentre nel caso di Filomena il lutto è sia degli zii che della piccola comunità di Manassola.

Il quadro generale della scena, unito al “pentimento” delle due donne, sembra essere più un'eredità manzoniana, nello specifico l'episodio della morte di Don Rodrigo, che uno stilema verista. Volente o nolente, Invrea utilizza il modello dettato da *I Promessi Sposi* e non segue in questo caso i pur innumerevoli esempi di morti presenti nei racconti e nei romanzi Veristi, principalmente per tre aspetti. Il primo aspetto è che le morti dei personaggi veristi, pur nella loro tragicità, vengono accolte dagli altri personaggi in modo — anche volutamente — meno partecipato<sup>51</sup>: si pensi a quella del *Mastro Don Gesualdo*, che spira in un'indifferenza quasi totale, a quella di *Rosso Malpelo*, dove il narratore non esprime alcun sentimento di pietà così come gli altri minatori. Ovviamente, si tratta di una tendenza e non di una regola ferrea, ma ciò mette in evidenza come la morte di Angela sia stilisticamente più vicina a fasi precedenti al Verismo. Gli altri due aspetti riguardano la fede e l'ambientazione; la dipartita della ragazza viene vissuta come un sollievo, quasi come se l'autore volesse far intendere che per Angela ci sarà qualcosa di oltre dopo la morte. Per quanto riguarda l'ambientazione, il parallelismo è molto evidente, dato che Don Rodrigo si spegne in un lazzaretto e Angela al Pammatone<sup>52</sup>, quindi in un ospedale.

Anche se, come nota Villa<sup>53</sup>, le due novelle in questione presentano degli squilibri non indifferenti tra un umorismo tendente alla caricatura e parti del racconto più drammatiche, è innegabile che esse siano state un laboratorio fondamentale per la messa a fuoco della più importante delle novelle, ovvero *La Bricicca in gloria*. Inoltre, in questi racconti si può osservare un progressivo cambio di mentalità dello stesso autore, che parte da una «comprensione benevola»

---

<sup>51</sup> È pur vero che la Bricicca arriva in ospedale quando sua figlia è ormai deceduta e apprende della morte dalla madre superiora, per cui la partecipazione al momento dell'addio non coinvolge i personaggi principali.

<sup>52</sup> Per la storia del nosocomio si veda SIUSA – Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche (<https://siusa-archivi.cultura.gov.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodente&Chiave=104417> data ultima consultazione: 16/02/2026).

<sup>53</sup> Edoardo Villa, *Scapigliatura e Verismo*, cit., pp.240-242.

per arrivare a una «effettuosa partecipazione»<sup>54</sup> delle vicende umane dei propri personaggi. Ovviamente, si tratta di un processo di maturazione lento e che ammette al suo interno anche dei passi indietro, ma che ha come risultato finale il modo di raccontare gli eventi de *La Bocca del lupo* senza “cadere” quasi mai in moralismi di tipo manzoniano, pur mantenendo comunque degli elementi dell’autore de *I Promessi Sposi*.

Passando a parlare de *La Bricicca in gloria*, si può osservare che essa mostra anche altri sviluppi oltre alla questione del moralismo. Su un piano prettamente tecnico, si nota come l’uso del dialetto genovese e delle locuzioni regionali abbia finalmente trovato una propria ragion d’essere: infatti, se in *Serafina* l’utilizzo di tale dialetto da parte dei saltimbanchi poteva risultare quantomeno sorprendente, se non del tutto inverosimile, in questo racconto ha una propria credibilità e necessità. Certo, l’autore tende comunque a mitigare il linguaggio quando questo rischia di diventare veramente troppo scurrile, ma il risultato è comunque vicino al “parlato vero”, come sarà poi in gran parte del romanzo, anche se non mancheranno le critiche:

L’autore scrive con grande abilità, abbondanza e varietà di espressioni cotesta lingua di sapore e colorito popolare, intonata coi personaggi e coll’ambiente in cui vivono; la quale, se aggiunge spesso efficacia al racconto, è però talora troppo artificiosa, ed in certe situazioni diventa stucchevole.<sup>55</sup>

Ma la novità più importante di questo racconto è che stato costruito dallo Zena tramite una minuziosa indagine personale, fatta di giri per i vicoli di Genova, conversazioni con gli abitanti dei quartieri più umili e di acuta osservazione di scene della vita quotidiana, il tutto, come detto in precedenza, senza distorsioni moralistiche, sebbene più di qualche volta si possa percepire il pensiero dell’autore. Infatti, finora il Verismo dell’Invrea era stato quasi un esercizio di stile, ancora troppo acerbo per far congiungere alla «scoperta letteraria» la «scoperta umana».<sup>56</sup> Le novelle di *Storie umili*, dunque, sono variegata e presentano al loro interno delle stratificazioni; Zena può utilizzare in un racconto alcuni elementi scapigliati, come per esempio l’ambientazione di *Serafina*, e allo stesso tempo sperimentare il modello verista. Lo stesso verismo che appare, mutato, nel *Canonico*, in cui coesiste con modelli manzoniani e un umorismo a metà strada con quello degli scrittori francesi. Tutti questi tratti verranno poi, in misura differente, recuperati nel romanzo. Attraverso la raccolta si può osservare l’evoluzione dello Zena, nonché i suoi riferimenti; se da un lato abbiamo i fratelli Boito per la Scapigliatura, a rappresentare il naturalismo francese

---

<sup>54</sup> Ivi, p.243.

<sup>55</sup> Francesco Poggi *Albo dei soci*, cit., p.146.

<sup>56</sup> Edoardo Villa, *Scapigliatura e Verismo*, cit., p.147.

ci sono Champfleury e soprattutto Zola, mentre Verga per alcuni aspetti tecnici, quali l'uso del dialetto, e Capuana per gli aspetti teorici del Verismo sono i punti di riferimento. Infine, si può riscontrare ancora un gusto manzoniano per alcuni "tipi" di personaggi, meno per il messaggio che devono mostrare al lettore. Il canonico Lorenzo Marmo, infatti, a una prima lettura non particolarmente attenta potrebbe sembrare quasi una caricatura della figura di Don Abbondio e indubbiamente qualche similitudine è presente, ma allo stesso tempo sono tipi diversi; ad esempio, il canonico zeniano ricorre a delle scorciatoie per diventare sacerdote, ma non inganna volutamente nessuno e cerca di adempiere al proprio dovere nei limiti delle proprie facoltà. Per concludere i ragionamenti sopra le novelle di *Storie umili*, si può citare il pensiero di Luigi Capuana riguardo al merito principale della raccolta, che consiste nella verosimiglianza dei personaggi, siano essi protagonisti o poco più che comparse:

Personaggi che stanno bene in gamba hanno una fisionomia spiccata e vivono e agiscono nella loro cerchia sociale senza lasciar punto scorgere dietro di essi un *autore*, cioè uno che abbia voluto foggiarli per forza così e così<sup>57</sup>.

Già prima de *La bocca del lupo*, dunque, Remigio Zena riesce a creare dei personaggi così credibili da poter essere potenzialmente reali, anche se in alcune novelle resiste ancora la tendenza dell'autore a sovradosare l'umorismo, che invece nel romanzo sarà più ragionato ancorché molto presente. Non solo questo, però; i personaggi non potrebbero essere credibili se il contesto, ovvero l'ambiente, non fosse a sua volta credibile. Per cui, il limite di *Serafina*, in cui i saltimbanchi si esprimono con voci dialettali genovesi, viene brillantemente superato dall'autore adeguando l'ambiente ai personaggi e non viceversa, fornendo in questo modo ulteriore credibilità al racconto. Inoltre, il grande merito dell'autore consiste nel sapersi muovere in autonomia nella descrizione di ambienti legati a piccoli centri quali Manassola. Infatti, anche Verga descrive un paese di pescatori, Aci Trezza, ma tra i due intercorre una differenza sostanziale; se lo scrittore siciliano mette in evidenza come anche in un contesto così piccolo si celino delle storture morali non indifferenti, Zena invece non presenta questa dimensione nelle novelle, mostrando anzi una certa solidarietà tra gli abitanti del villaggio. Nei racconti, Manassola viene percepita come un luogo privo di elementi fortemente negativi, contrapposto alla perdizione morale della città, la quale è la grande assente fino alla *Bricicca in gloria*. Pur nelle sofferenze e nelle difficoltà, il villaggio limita in qualche modo la miseria, che invece non trova argine alcuno nella città, che anzi porta inevitabilmente il singolo sulla strada della perdizione morale, come nel caso della Bricicca e del suo lotto. Infine, giova ricordare come il periodo di tempo che intercorre tra la pubblicazione de

---

<sup>57</sup> Luigi Capuana, *Libri e Teatro*, 1892, Catania Ed. Giannotta, cit., p. 146 in Vivaldi, p.39.

*Le figlie della Bricicca* e l'edizione del romanzo è un intervallo quasi decennale, abilmente sfruttato dall'autore per mettere a punto tra gli altri aspetti i personaggi, evitando un rischio molto concreto, ovvero quello di indugiare eccessivamente sui loro difetti, con il rischio di trasformare il futuro romanzo in un racconto folcloristico<sup>58</sup>.

## 2.2 Remigio Zena critico letterario

La seconda chiave di volta per comprendere al meglio gli influssi di altri autori all'interno de *La bocca del lupo* è la produzione critica di Zena, malgrado essa presenti delle difficoltà non indifferenti. Infatti, tale produzione è sparsa su varie riviste, quindi non solo «Frou-Frou», ed ha avuto alterne vicende editoriali. Inoltre, a differenza di altri critici di professione, Gaspare Invrea non ha un approccio metodologico<sup>59</sup>, ma solo degli interessi più marcati verso alcuni autori rispetto ad altri, come ad esempio Murger, Zola, Verlaine per la parte francese, Verga e Capuana per quella italiana. Addirittura, è lo stesso autore a definirsi come «rivistaio» in un articolo uscito su «Frou-Frou» su cui aveva pubblicato i ringraziamenti di Verga per la recensione di *Per le vie (1883)*:

Allorché uno scrittore come Verga chiama «incoraggianti» quattro parole buttate giù alla meglio da un povero rivistaio come me, il rivistaio non può che rivolgere a sé medesimo la parola incoraggiamento e fare un quarto d'ora di meditazione sulla modestia, imparando da Verga che cosa essa sia<sup>60</sup>.

L'attività critica di Zena inizia nel 1878 sulle pagine della rivista sardo-milanese «La Farfalla», animata principalmente da uno spirito scapigliato che però fa da sfondo agli articoli dell'autore. Proprio il primo articolo di Zena per questa rivista si rivela uno dei più importanti della sua produzione, in quanto contiene un'accurata difesa del Verismo e del suo metodo. Partendo dall'assunto che la fama tende a giungere tardivamente per gli scrittori, a maggior ragione se la loro corrente deve ancora muovere i primi passi, lo Zena arriva ad attaccare alcuni esponenti minori, rei di scrivere non rispettando gli elementi fondamentali della corrente. Infatti, nell'unica pagina occupata dal suo articolo – non a caso intitolato *Un grido* – l'autore si scaglia contro coloro che si accontentano di imitare il Verismo senza però avere alle loro spalle lo studio. E questo studio non corrisponde tanto a quello sui libri stampati, quanto a quello da intraprendere sul gran libro del mondo; gli autori che vogliono rientrare sotto questa corrente senza averne però i requisiti non solo la vanificano, ma addirittura finiscono per insultarla e pigliarla a calci. Sempre nel suo

---

<sup>58</sup> Giorgio Bertone (a cura di), Giorgio Luti, *La letteratura ligure: l'Ottocento*, Genova, Costa & Nolan, 1990, pp.404-406.

<sup>59</sup> Edoardo Villa, *Verismo polemico e critico*, Silva, Roma, 1971 cit., p.18: «L'attività critica dello Zena, dispersa in libri e riviste, in parte inedita, non ha uno sviluppo metodologico né pretese accademiche. Lo Zena legge secondo gusti e sensibilità propri, indifferente alle opinioni altrui e per nulla preoccupato di essere gradito a questa o quella scuola».

<sup>60</sup> *Libri e giornali*, «Frou-Frou», I, 6, p.9.

durissimo intervento, lo Zena propone lo scopo della corrente e propone dei consigli per intraprendere correttamente la strada del Verismo:

Noi vogliamo il vero nel suo nudo e nel suo crudo [...] il vero non si può manifestare senza averlo studiato negli uomini di tutti i paesi e di tutte le età. Ora, se potete, fate questo studio senza il soccorso dei libri<sup>61</sup>.

Ad ogni modo, Zena non arriva a negare l'importanza delle regole e dei modelli, dato che in assenza di essi non si potrebbe fare molta strada, così come non si può combattere — prendendo a prestito il lessico militare che Invrea utilizza in questo frangente — contro il convenzionale e il romanticismo senza conoscerli a dovere. In generale, il primo articolo dello Zena, benché ancora acerbo sotto alcuni punti di vista, ha il merito di delineare gli elementi chiave del Verismo e di controbattere alle posizioni più conservatrici della critica. Invrea sceglie infatti di intitolare il proprio intervento con un titolo già adoperato nello stesso anno da Giovanni Rizzi per una raccolta di poesie con cui aveva criticato, tra gli altri, il Verismo.

Nel medesimo anno, l'Invrea collabora anche con «La rivista paglierina»; in questa fase si può osservare come l'Invrea sia molto interessato alla letteratura francese e ai suoi esiti in ambito italiano. Infatti, sulla prima rivista Zena si occupa di recensire *Riverberi* di Teodoro Miliani, che hanno una chiara ispirazione baudelairiana, mentre sulla seconda disserta su Murger<sup>62</sup>, autore a lui molto caro<sup>63</sup>. Quest'anno si rivela particolarmente importante dal punto di vista della produzione critica anche grazie all'inizio della collaborazione con la ben più prestigiosa «Rassegna Nazionale»<sup>64</sup>. Tale collaborazione avviene in modo saltuario, dal momento che l'Invrea pubblica solamente sette articoli distribuiti in modo irregolare tra il 1879 e il 1884. Tra questi, merita una menzione quello dedicato a Champfleury, che per certi versi può essere considerato un precursore di Zola e Flaubert, nonché una figura di riferimento per Zena, benché lo scrittore non gli risparmi delle critiche. In particolare, Invrea loda l'intenzione dell'autore francese di cimentarsi in una produzione aderente al Realismo, ma che sovente si perde in dettagli poco significativi per l'economia della vicenda, inficiando così la ricerca del vero:

Le varie scene pigliate sul vivo, certamente son riprodotte con grande esattezza; ma, spesso inutili all'andamento dei fatti, si succedono monotone, ed il lettore presto si infastidisce d'un soverchio studio

---

<sup>61</sup> Remigio Zena, «La Farfalla» anno IV, 1, p.5.

<sup>62</sup> Rispettivamente «La Farfalla» anno IV, 1, p.5; «La rivista paglierina» I, 3 pp.3-41; I, 4, pp. 60-63 e I, 5, pp.79-82.

<sup>63</sup> Nella biblioteca dell'Invrea sono presenti tre opere del francese: *Les nuits d'hiver* (1875), *Scènes de la vie de Bohème* (1878) e *Scènes de la vie de jeunesse* (1880). Sulla biblioteca dell'autore si rimanda a p.34.

<sup>64</sup> È l'unica rivista in cui l'autore firma gli articoli con il proprio nome e non con pseudonimi.

che non conclude nulla [...] d'accordo che la vecchia parola romanzo adottata perché non ne abbiano altra, è del tutto impropria quando non si tratti di lavori di sola immaginazione, bensì di studi seri e analitici, ma l'analisi non deve cadere sopra dei fatti insignificanti [...] l'azione deve essere una<sup>65</sup>.

È interessante notare come nel corso dell'articolo su Champfleury lo Zena non menzioni mai la sua importanza per il movimento realista, di cui fu a tutti gli effetti il fondatore; ciò che interessa al critico, in questo articolo, è indagare la poetica del romanziere d'oltralpe tra pregi e difetti, mentre la parte "teorica" del Realismo passa del tutto in secondo piano. Forse uno dei limiti dello Zena critico letterario è proprio quello di non conciliare la teoria con la pratica, accusa che gli verrà mossa anche a posteriori. Difatti, parlare dei romanzi di Champfleury senza tenere conto del suo ruolo nell'avvento del Realismo come movimento strutturato<sup>66</sup>, può risultare un azzardo, a maggior ragione se le pagine in questione escono sulla «Rassegna Nazionale», la quale gode di un pubblico più "specialista" rispetto ad altre riviste. Il merito di questo articolo consiste invece nel non aver risparmiato alcune critiche a Champfleury, reo tra l'altro di narrare esclusivamente della borghesia, senza prendere in esame gli umili come faranno i suoi successori. Allo stesso tempo, Zena riconosce l'importanza dell'autore e si rammarica dell'oblio che ha dovuto subire, essendo stato superato in grandezza dai suoi successori; sebbene il realismo di Champfleury presentasse diverse criticità, rimane comunque l'iniziatore del genere e Zena lo terrà in considerazione nei propri lavori, anche per quanto concerne l'aspetto caricaturale<sup>67</sup>. Infine, altra riflessione che lo Zena esprime in questo articolo, quasi in modo marginale, è la critica alla mancanza di oggettività nel giudicare gli autori, i quali o vengono «alzati al sesto cielo» o «messi sotto i piedi»; si tratta di una realtà avvenuta per Champfleury ma valida anche per altri autori, tra cui Zola, ora «glorificato» ora «vituperato»: come in tutte le questioni, occorre misura nei giudizi, che si devono formulare in maniera da chiarire la propria posizione, senza nutrire pretese di vendere verità assolute, in quanto «non siamo uomini da lasciarsi convertire né da voler convertire gli altri»<sup>68</sup>.

Già da questi articoli, benché molto diversi tra loro, si possono delineare alcune caratteristiche della produzione critica dello Zena, come la tendenza a non fare sconti a nessuno, a prescindere dall'importanza dell'autore trattato, senza però sfociare in un attacco ad personam; le sue pagine critiche hanno lo scopo di sottolineare le parti positive e le parti negative degli autori di volta in volta trattati, senza voler fornire al lettore una verità assoluta, cercando invece di essere il più obiettivo possibile. Allo stesso tempo, l'Invrea non si risparmia dal criticare coloro che

---

<sup>65</sup> Cit., «Rassegna Nazionale», V, 14, pp.262-269.

<sup>66</sup> Michela Landi, a cura di; Giulia Abbadessa, *Letteratura francese*, Vol. II, pp.97-100.

<sup>67</sup> Cfr. ivi p.99 ed Edoardo Villa, *Verismo Polemico e Critico*, p.192, nota 1.

<sup>68</sup> Remigio Zena, *In yacht da Genova a Costantinopoli*, Genova, De Ferrari, 1887.

volontariamente aderiscono ai canoni di un movimento senza però averne i requisiti; anche qui non è interessato a menzionare esplicitamente i bersagli della sua polemica, dato che sta al lettore individuarli, essendo interessato principalmente a chiarire dove e come essi sbagliano. L'unico riferimento esplicito nell'articolo sui veristi non riguarda costoro, bensì chi invece aveva deciso di attaccare la scuola in toto, probabilmente anche per causa loro, ovvero Giovanni Rizzi. La caratteristica più notevole dello Zena consiste dunque nel non voler difendere a spada tratta la propria scuola – o meglio, una delle scuole – ma di essere conscio dei limiti di certi suoi rappresentanti.

Ad ogni modo, la parte più cospicua, e per certi versi più “vera”, della produzione critica zeniana si trova sulle innumerevoli pagine di «Frou-Frou», tanto che Villa parla di «critica militante»<sup>69</sup>; in effetti, il fatto che Zena fosse tra i fondatori della rivista gli concedeva maggior libertà, sia di espressione sia di scelta degli argomenti da affrontare. Le pagine critiche scritte su «Frou-Frou» hanno inoltre il merito di essere continuative rispetto alle esperienze precedenti, per cui costituiscono la parte più importante di tale produzione; infatti, per tutto il 1883 e i primi mesi dell'anno seguente lo Zena riesce a pubblicare con una certa costanza, salvo poi arrivare a un'interruzione della rubrica, ripresa in modo fugace nell'1885 e definitivamente conclusa nel marzo del 1887. In totale, sulle colonne della rivista si possono contare diciassette articoli – variamente firmati – dello Zena; anche qui, come nella produzione precedente, è difficile scorgere un metodo che non sia quello del gusto personale dell'autore, il quale recensisce principalmente autori francesi, tra cui Zola, e i veristi che sarebbero diventati più illustri. Indubbiamente, le pagine dello Zena sono il maggior pregio della rivista, nata quasi più per gioco da parte di un ristretto circolo di aristocratici ed esponenti dell'alta borghesia genovese; il resto delle penne non fornisce contenuti di qualità, né è presente una vera e propria strutturazione dei contenuti, dal momento che ognuno parla dei propri interessi. Esemplare in tal senso è la vocazione con cui nasce la rivista, che, come suggerisce il nome completo, «Frou-Frou: cronaca di sport e letteratura», non ha come interesse primario la letteratura, bensì lo yachting. Nonostante questo, sulle sue pagine c'è sempre spazio per le prove letterarie dei suoi soci, di cui ovviamente Remigio Zena rappresenta la penna qualitativamente più rilevante, e per le recensioni di altre opere.

In generale, si può dire che la rivista, nata senza pretese di alta letterarietà, sia stata un curioso esperimento che racchiudeva al suo interno contenuti ancora scapigliati per certi versi e delle influenze veriste variamente declinate, seppur con la tendenza a replicare in piccolo gli esempi,

---

<sup>69</sup> Villa, *Scapigliatura e Verismo*, cit., p.367.

più che a creare qualcosa di effettivamente nuovo<sup>70</sup>. Tornando alle recensioni, contenute nella rubrica *Il Bibliotecario*, esse sono in genere molto brevi, tant'è vero che in un singolo numero possono essere affrontate diverse opere. Nel mare magnum delle recensioni pubblicate sulla rivista, si prenderanno in considerazione solo alcune, le nove più importanti in funzione del romanzo: cinque dedicate ai veristi, una a Boito, due a Zola e una a Guy de Maupassant.

Tra queste, la prima recensione in ordine cronologico è quella su *Au bonheur des dames* (1883) di Emile Zola, quinto romanzo appartenente al ciclo dei *Rougon-Macquart*<sup>71</sup>. In questa breve recensione lo Zena non è particolarmente prodigo di lodi, in quanto considera l'opera un passo indietro rispetto a romanzi più riusciti, non di certo sul piano stilistico, che riceve comunque i giusti apprezzamenti, quanto sul contenuto, percepito come troppo piatto. Infatti, egli afferma senza troppi giri di parole che:

Octave Mouret e Denise ci lasciano indifferenti, [...] Mouret non è ben definito, né sappiamo renderci esattamente conto del suo carattere [...] rimane nell'ombra della stessa opera sua. Denise [...] non ci commuove nelle sue sofferenze perché sentiamo che è troppo estranea all'ambiente<sup>72</sup>.

Si tratta dunque di una critica non da poco, specie se rivolta all'esponente più illustre del Naturalismo, ma Zena non si tira di certo indietro, così come non è da poco la notazione sul rapporto tra personaggi e ambiente. Infatti, Zola segna un prima e un dopo nella storia della letteratura; non si possono avere personaggi credibili e verosimili se l'ambiente in cui essi si muovono e interagiscono non è altrettanto verosimile. Risulta perciò curioso che lo stesso autore che aveva contribuito all'affermazione di tale principio ne risulti in qualche modo vittima, anche se questa mancanza interessa quasi esclusivamente il capitolo dei *Rougon-Macquart* in questione, a maggior ragione se si considera che il personaggio di Mouret risulta più credibile in altri romanzi della saga. La parte dell'opera che invece suscita in Zena una sincera ammirazione riguarda l'inesorabile avanzata dei grandi magazzini a discapito dei piccoli commercianti, la cui agonia viene riprodotta «con tale evidenza e verità che si resta sbalorditi»<sup>73</sup>. Pur con un discreto variare di contesto, il tema dei piccoli commercianti che vengono spazzati via è ricorrente anche nel Verismo, non da ultimo ne *La bocca del lupo*: la sventurata Bricicca è la figura principale di una serie di personaggi che per sbarcare il lunario non possono fare affidamento solo sulle loro attività,

---

<sup>70</sup> Sui connotati specifici della rivista si veda Villa, *Scapigliatura e Verismo*, cit., pp.74-90.

<sup>71</sup> *Encyclopædia Universalis France – Universalis.fr* (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/au-bonheur-des-dames/> ultima consultazione: 11/01/2026).

<sup>72</sup> Remigio Zena, *Libri e giornali*, «Frou-Frou», I, 2, 15 aprile 1883, cit., pp.12-13.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

ma che devono sperare in un colpo di fortuna nel lotto clandestino oppure, come nel caso della protagonista, di diventare parte della gestione per poter intascare qualche lira.

Nel caso specifico, Bricicca non viene colpita dall'avanzare del progresso, quanto più che altro dal tentativo di migliorare la propria condizione e in questo il parallelismo riguarda Verga. Anche perché nella Genova che emerge dalle pagine del romanzo non vi è ancora traccia di un progresso di questo tipo, per due ragioni principali: la prima è di carattere prettamente storico, dato che le industrie – in questo caso – sorgono sì all'incirca nel medesimo giro di anni in cui è ambientata la vicenda, ma esse saranno situate in quelle zone che all'epoca non facevano ancora parte di Genova e del resto il viaggio in calesse verso Sestri Ponente non presenta casi numerosi. Il secondo motivo è più legato alla volontà dell'autore, il quale vuole fornire un quadro della vita nei vicoli genovesi, ancora legati ad attività lavorative che potremmo definire di quartiere, come appunto le *besagnine*<sup>74</sup>.

Altro tema importante che emerge dalle pagine critiche sull'opera di Zola è che l'Invrea dice esplicitamente di non considerarla un romanzo, quanto invece uno studio, ed effettivamente questo termine risponde alle volontà naturaliste, così come può essere per il Verismo; implicitamente, lo Zena richiama quanto detto nel suo primo articolo critico. La seconda recensione dedicata a Zola riguarda invece *Germinal* (1885), un romanzo più anticonvenzionale nell'ambientazione – come riconosciuto dallo stesso Invrea – e per questo meno apprezzato dai lettori dell'epoca; Zena, infatti, apre la propria recensione lamentandosi di questo riscontro tiepido e la chiude “vaticinando” il futuro successo dell'opera, come in effetti accadrà. Anche in questa breve recensione si possono trovare delle critiche, legate principalmente alla debolezza delle vicende amorose di Étienne Lantier e Catherine Maheu, mentre risultano particolarmente graditi all'autore sia l'ambientazione non convenzionale, sia il meticoloso lavoro di verosimile caratterizzazione di molti personaggi. Soprattutto, il merito del romanzo zoliano è appunto quello di immortalare sulle proprie pagine il germogliare delle nuove idee sociali, che vengono variamente declinate dai diversi personaggi, i quali ovviamente non sono dipinti come modelli ma come uomini ricchi di contraddizioni; essi sono ritenuti dallo Zena «verissimi», anche se

Il vero protagonista non è già Stefano Lantier, ma la questione sociale, come del resto lo annunzia il titolo<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Si usa volutamente il termine dialettale in luogo di fruttivendolo o verduraio per indicare la specificità di queste figure nel contesto genovese.

<sup>75</sup> Remigio Zena, *Libri e giornali*, «Frou-Frou», III, 2, 15 aprile 1885, cit., p.13.

La lezione più importante del romanzo è dunque questa, vale a dire il mettere al centro del racconto la questione sociale oggetto di indagine, come in effetti sarà per i Veristi, Zena compreso. Infatti, *La bocca del lupo* da questo punto di vista è estremamente debitrice agli studi francesi, dato che il romanzo narra le vicende della famiglia della Bricicca ma esse potrebbero essere quelle di qualsiasi altra delle Pece Greca. Sebbene le rispettive ambientazioni siano estremamente diverse, così come è quasi antitetico il peso delle questioni politiche, il punto in comune tra le due opere risiede nella verosimiglianza del mondo esterno. Per quanto concerne la critica rivolta allo scrittore francese sulla debolezza dell'intreccio, essa risulta in effetti accurata, dato che in alcuni punti dell'opera si faticano a comprendere le azioni dei personaggi, con conseguenze negative su una struttura complessiva altrimenti molto sorvegliata in ottica di verosimiglianza, tanto che lo Zena scinde tra ambientazione e vero romanzo, apprezzando maggiormente la prima e considerando alcuni punti del secondo deboli, anche se tali difetti non riescono a sminuire

l'impressione di quel grande quadro della miniera, di quello stupendo poema dello sciopero così vero, così vissuto e che farà leggere *Germinal*, quando altre opere più popolari di Zola saranno dimenticate<sup>76</sup>.

Rispetto a questa poca verosimiglianza di taluni personaggi, occorre dire che quelli zeniani presenti sia nelle novelle che soprattutto nel romanzo sono in tutto e per tutto essenziali all'ambiente e fedeli a esso e non sono limitati a uno strumento necessario per lo sviluppo degli eventi, elemento che Zena recupera principalmente dai Veristi.

Occupava una posizione peculiare nella produzione critica dell'Invrea l'articolo su *Une vie* (1883) di Maupassant, in quanto esso si preoccupa per buona parte della sua estensione di manlevare il proprio autore da possibili responsabilità sui libri che recensisce, dal momento che sta al lettore decidere o meno se leggere un libro percepito come scandaloso. La seconda parte della recensione è invece più importante, dal momento che fornisce il giudizio del critico sul primo romanzo dello scrittore francese<sup>77</sup>. Tale giudizio non può che essere positivo, anzi, è l'unico riservato ai romanzieri d'Oltralpe che non presenta al suo interno notazioni negative, mostrando dunque tutto l'entusiasmo dello Zena per questa nuova promessa del Realismo. Infatti, Maupassant viene così considerato:

Non solo seguace della scuola naturalista, ma ascritto al piccolo cenacolo di Zola, egli ha progredito, e mentre ieri era ancora un discepolo che faceva le sue prime armi, incoraggiato dal maestro, oggi si

---

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Zena afferma che Maupassant era «già conosciuto per altri romanzi», ma in realtà si tratta di un lapsus, dato che la sua prima opera, *Boule de suif*, è un racconto. Cfr. *Universalis.fr*, (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/guy-de-maupassant/> ultima consultazione 18/01/2026).

distacca dal nucleo e afferma la propria personalità con un lavoro originale e virile, tanto più d'effetto quanto più semplice<sup>78</sup>.

La parola chiave per comprendere il giudizio positivo dello Zena è proprio «semplice», che racchiude in sé due significati distinti ma allo stesso tempo imprescindibili l'uno dall'altro; Maupassant narra una storia semplice in quanto la storia della protagonista, Jeanne, non è tanto dissimile da quella di migliaia di esseri umani, tutti destinati a «marciare verso la morte di dolore in dolore e nascoste sempre nell'ombra». Inoltre, le pagine del romanzo sono definite semplici in virtù del loro stile, che è privo di orpelli ed è spogliato da tutto il superfluo; una scelta voluta, che mette in rilievo la storia e non la forma, dandole contemporaneamente maggior forza e credibilità; si tratta di punti di contatto non irrilevanti con la produzione Verista, anch'essa dedita alla ricerca di uno stile semplice e di vicende lineari. La recensione, infine, si chiude con una citazione di *Une vie* che racchiude il senso stesso del romanzo francese, che però si scontra inevitabilmente con i dogmi veristi e i loro esiti, *Bocca del lupo* compresa. Infatti, una delle serve si trova a dire che la vita non è mai così bella o così brutta come si crede<sup>79</sup>, un assunto che lo stesso Invrea approva, ma che non trova particolare riscontro nel proprio romanzo; i momenti positivi al suo interno sono pochi e precedono inevitabilmente una fase di rovina.

A titolo esemplificativo, basti pensare alla comunione di Marinetta o anche al suo matrimonio, iniziato con un pessimo auspicio – l'abito nuziale incendiato – e proseguito con una luna di miele drammatica. I casi, dunque, sono innumerevoli e lo stesso incipit del racconto orienta il lettore in questa precisa direzione; la narrazione parla del figlio maggiore della Bricicca. Giacomo, che si ammala fatalmente dopo essersi avventurato a prendere del cibo per festeggiare il Natale e il suo lavoro, il quale concedeva un po' di respiro all'economia domestica. Pertanto, il contesto de *La bocca del lupo* pare rispondere meglio a un'altra citazione contenuta nell'opera di Maupassant, ovvero che «non è sempre allegra, la vita»<sup>80</sup>.

Passando ora agli autori della tradizione italiana e in particolare a quella Verista, la recensione più importante dello Zena è quella su *Per le vie* (1883) di Giovanni Verga; essa non è importante solo perché giunge fino all'autore catanese<sup>81</sup>, ma perché la lettura dell'opera ha chiaramente ispirato alcune caratterizzazioni dei personaggi “urbani” de *La bocca del lupo*. La recensione, tra tutte quelle legate ai Veristi, risulta di gran lunga la più entusiasta e il motivo di tale entusiasmo è

---

<sup>78</sup> Remigio Zena, *Libri e giornali*, «Frou-Frou», I, 4, 15 giugno 1883, cit., pp.12-13.

<sup>79</sup> Guy de Maupassant, *Une vie*, Garnier-Flammarion, Tours, 1974 cap.14, cit., p. 227: «La vie, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit».

<sup>80</sup> Ivi, cap.6 cit., p.106: «Ça n'est pas toujours gai, la vie».

<sup>81</sup> Vedasi p.22.

legato alle fedeltà della riproduzione su carta dei vari tipi di umili; infatti, Zena loda la capacità del Verga di sapersi adattare perfettamente a un nuovo contesto culturale e sociale, estremamente distante dalla Sicilia contadina delle *Novelle rusticane* o da quella legata ai pescatori de *I Malavoglia*. La prova di forza dell'autore consiste appunto in questo studio la fisionomia dei luoghi e la fisiologia dei personaggi. Invrea afferma dunque – a ragione – che è la coscienza artistica dell'autore a consentirgli di riuscire a cogliere in pieno tutte le sfaccettature delle vie milanesi senza mantenere la patina siciliana; la maggior parte dell'articolo infatti viene occupata da questo elogio alla capacità di *mimesis* verghiana, che invece non risulta del tutto soddisfacente in altri autori italiani<sup>82</sup>. Quanto al fatto, ovvero la vicenda narrativa principale, Zena ammette candidamente che in questo lavoro di Verga non si trova, il che può in effetti costituire una novità. Ad ogni modo, l'assenza del fatto è voluta, dato che l'opera ruota attorno a tanti piccoli fatti legati a situazioni quotidiane, talmente quotidiani che si tende a non farci caso.

La recensione nella sua seconda parte sposta però il fulcro del discorso da *Per le vie* a una polemica generale contro coloro che si lamentano dell'eccessiva ricorrenza di personaggi umili nei romanzi degli ultimi anni, come se gli autori non sapessero che tratteggiare solo queste figure; come giustamente osservato dallo Zena, si tratta di una critica errata in partenza, che non tiene conto di opere – già date alle stampe o prospettate – in cui i soggetti e il quadro sociale cambiano drasticamente, come può risultare vero per *Giacinta* di Capuana o i romanzi abbandonati dal Verga, solo per restare in Italia. Tornando al rapporto tra *Per le vie* e *La bocca del lupo*, indubbiamente lo studio di un ambiente urbano credibile associato a personaggi che si inseriscono in tale ambiente è un tema in comune, anzi, si può notare l'influenza verghiana in questo processo. Tuttavia, è necessario ricordare che essa non nasce con questa raccolta di novelle, bensì ha una chiara ispirazione teorica già nei precedenti lavori veristi dello scrittore di Vizzini.

Oltre a ciò, occorre ribadire che il lavoro dello Zena goda di una sostanziale indipendenza rispetto ai suoi modelli, dal momento che egli non si reputa necessariamente obbligato a seguirli. Più prolifica è la produzione critica dell'Invrea sul Capuana, che non ha come centro la parte teorica dello scrittore siciliano bensì quella legata ai romanzi e alle novelle. Ancora una volta, dunque, si può osservare come Remigio Zena prediliga la teoria messa in pratica, anche se ciò non vuol dire che ne sia scevro, anzi. Di Capuana l'autore recensisce tre lavori, ovvero *Storie Fosche*, *Homo* e *Giacinta*; si tratta nel complesso di recensioni brevi, in linea con la lunghezza delle altre, ma che al loro interno contengono comunque delle acute riflessioni sui pregi e sui difetti delle

---

<sup>82</sup> Invrea però glissa sugli autori francesi, evitando un paragone che forse Verga avrebbe perso; in altri articoli sono invece presenti i raffronti tra gli esponenti principali delle due scuole.

opere analizzate e in generale sulla prospettiva Verista. In particolare, la prima in ordine cronologico è *Storia Fosca* (1883), una raccolta di novelle di cui Zena loda proprio il racconto che dà il nome alla raccolta e *l'Ideale di Piula*, il primo per il consueto studio che si cela dietro, mentre il secondo per l'accorta caratterizzazione del suo protagonista. Per quanto concerne *Storia Fosca*, lo Zena riconosce la forte ispirazione zoliana derivante dalla scandalosa<sup>83</sup> *Curée* (1871), ma non lo reputa un demerito, dal momento che la bravura del Capuana consiste nell'aver narrato il medesimo tema con una prospettiva diversa rispetto a quella assunta dallo scrittore francese; per *l'Invrea*, si tratta della storia più umana e più vera delle sei contenute nella raccolta. Allo stesso tempo, il critico plaude all'*Ideale* in quanto esso offre ai lettori la possibilità di studiare nel suo insieme:

Un tipo comunissimo nella vita, un poveraccio in cerca del suo ideale che non raggiunge mai<sup>84</sup>.

Nell'ottica verista, tale ideale sovente coincide con il procacciarsi una buona dote, come nel caso in questione, o comunque di assicurarsi una certa stabilità economica mediante il matrimonio. Del resto, sono vicende presenti in molte opere, come ad esempio nel racconto *Amore senza benda* contenuto in *Per le vie*, oppure nella stessa *Bocca del lupo*, in cui i vari personaggi sono spinti a ricercare relazioni di interesse, sia esso economico o sociale; la Bricicca e il suo rapporto con il Signor Costante, il matrimonio della Marinetta e via discorrendo. Concludendo il discorso sopra la recensione di *Storia Fosca*, *l'Invrea* comunque afferma esplicitamente che altre novelle risultano molto meno riuscite, come da ammissione del loro stesso autore. Più godevole nel complesso, secondo lo Zena, *Homo*<sup>85</sup>, che a partire dal suo stesso titolo mette in evidenza come sia soprattutto uno studio sul comportamento umano; *Invrea* considera – giustamente – significativa e calzante la scelta di tale titolo, spiegata in modo esemplare tramite una citazione di Cicerone tratta dal *De Legibus*<sup>86</sup>. A causa della sua struttura, questa recensione risulta la più definita, in quanto è imperniata sul confronto tra Verga — in realtà il Verga “urbano” — e Capuana; da un lato si ha lo studio di personaggi che abitano la grande città, dall'altro tipi prevalentemente legati alla campagna.

Ancora, *l'Invrea* mette in parallelo gli umili verghiani con i personaggi di Capuana, che non necessariamente appartengono alle classi sociali più basse, anzi; il documento sociale che emerge dalle pagine di *Homo* risulta tanto più avvilente dato che a macchiarsi di bassezze di ogni tipo non sono esclusivamente gli ultimi, sulle cui azioni Zena in un certo senso sospende il giudizio

---

<sup>83</sup> Cfr. Universalis.fr (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/la-curee/> data ultima consultazione: 25/01/2026).

<sup>84</sup> Remigio Zena, *Libri e giornali*, «Frou-Frou», I, 3, 15 maggio 1883, cit., p.13.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Marco Tullio Cicerone, *De Legibus* I, 22, cit. «l'animale dalle molte sfaccettature che chiamiamo uomo».

negativo, quanto anche i salotti buoni sono un ambiente in cui proliferano tali comportamenti. Soprattutto, il critico arriva in questa recensione a teorizzare la differenza sostanziale tra gli studi di Verga e Capuana; per il primo, lo Zena sostiene che si tratti di uno «studio esteriore e materiale», mentre il secondo si concentra sull'aspetto «psicologico». La conseguenza di queste scelte, sempre secondo il critico, è che in Verga l'ambiente è un elemento fondamentale per le vicende narrate e spesso influisce direttamente su di esse, mentre nei lavori di Capuana — in particolar modo in *Homo* — esso sia relegato a mero sfondo scenico, favorendo invece l'analisi dettagliata dei propri personaggi:

[Verga] rende colla massima efficacia il colore locale dell'ambiente, non dimentica le minuzie, rappresenta i personaggi quali io e voi possiamo vederli ogni giorno alla luce del sole, l'altro [Capuana] invece sviscerando i suoi personaggi per sapere come son fatti dentro non si cura di dipingere l'aria che respirano, né i particolari che li circondano, si contenta di accennarli [...] quanto basta per dare uno sfondo al suo quadro<sup>87</sup>.

In realtà, la posizione dello Zena su questo punto rischia di sembrare troppo *tranchant*, dato che in Verga il quadro psicologico dei personaggi viene presentato delle loro stesse azioni ed è per questo comprensibile al lettore, mentre effettivamente in Capuana la psicologia dei personaggi ha una netta predominanza sull'ambiente, sebbene reputato fondamentale dallo stesso autore siciliano. Di fronte a questa duplice via del Vero, l'Invrea sceglie di non prendere una posizione netta, affermando che entrambe le metodologie adottate portano comunque al medesimo risultato, vale a dire la rappresentazione del Vero, che è il fine ultimo degli scrittori Veristi. È compito del singolo autore decidere come pervenire a tale risultato e non esiste un'opzione migliore delle altre: come si dirà in seguito, l'Invrea ne *La bocca del lupo* inevitabilmente propende per una di queste strade<sup>88</sup>. In generale, la recensione del lavoro di Capuana non risulta incentrata su di esso, quanto invece su un confronto sistematico tra le differenze metodologiche dei due autori di punta della corrente Verista, mentre è solo nell'ultima parte della recensione che si propone riflessione che riguarda esclusivamente la raccolta di novelle. Ad ogni modo, si tratta di una strutturazione del contenuto che per una volta privilegia gli aspetti teorici, elemento che risulta particolarmente prezioso per meglio comprendere gli aspetti che si celano dietro al Verismo zeniano, spesso messo in pratica ma raramente teorizzato in dettaglio.

---

<sup>87</sup> Remigio Zena, *Libri e giornali*, «Frou-Frou», I, 5, pp.13-14.

<sup>88</sup> Vedasi par.2.4.

Altrettanto significativa la recensione del romanzo cardine del Capuana, *Giacinta*<sup>89</sup> (1886), che Zena “riabilita”. Difatti, come altre opere dello scrittore siciliano, il romanzo non gode di particolare fortuna, complice anche una prima edizione del 1879 assai diversa, e verrà rivalutato solo in seguito. Già nella prima edizione si possono vedere i frutti della scuola zoliana o naturalista, che vengono però messi in evidenza grazie al faticoso *labor limae* del Capuana, che corregge punto su punto i difetti della prima stampa; sebbene Zena non ritenga l’opera ancora perfetta, la pone comunque sullo stesso piano de *I Malavoglia* e di *Daniele Cortis* di Fogazzaro. Si tratta di una scelta peculiare in quanto il primo lavoro è ovviamente il manifesto pratico del Verismo, mentre il romanzo fogazzariano non si può in nessun modo considerare della stessa corrente; perché mai, dunque, lo Zena-critico ha formato questa trinità della prosa italiana?

Le ragioni sono da ricercare nel metodo di Capuana, che, come detto in precedenza per *Homo*, non presenta un quadro dettagliato dell’ambiente, privilegiando invece la profonda introspezione psicologica dei propri personaggi, come del resto avviene anche per *Giacinta*, definita dallo Zena creatura mostruosa e in linea con gli altri personaggi dello scrittore, quasi sempre massimi esponenti di ciò che c’è di sbagliato nell’animo umano e pertanto quasi inverosimili; sono comunque personaggi possibili e plausibili – la stessa *Giacinta* è ispirata una persona realmente esistita – ma definiti come casi patologici per la loro singolarità. Dunque, secondo lo Zena, *Giacinta* si pone a metà strada tra il modello Verista per antonomasia e il romanzo di Fogazzaro, definito da Edoardo Scarfoglio come «romanzo dell’anima», contrapposto all’affannosa ricerca naturalista che maturava in Italia negli stessi anni, ricerca volta invece a scrivere il «romanzo del corpo umano»<sup>90</sup>.

Infine, per concludere il quadro delle riflessioni dello Zena sugli autori Veristi, è doveroso ricordare la recensione di *Fantasia* (1883) di Matilde Serao. L’Invrea sceglie di parlare di questo romanzo nella stessa occasione in cui si era occupato di recensire *Per le Vie* e *Homo*, ovvero il terzo numero di «Frou-Frou» del primo anno di attività del periodico e si può forse scorgere in questo una volontà precisa del critico, quella di mettere a confronto i principali scrittori Veristi dell’epoca<sup>91</sup>. Fra le tre, questa recensione risulta essere la più estesa, anche grazie alla cospicua *pars destruens* dedicata alla trama e al suo sviluppo, che lasciano l’Invrea quantomeno perplesso, fino ad arrivare alla conclusione morale della vicenda; in generale, le critiche all’opera sono più numerose dei meriti. Ciò che Zena salva è lo studio dei personaggi – anche in questo caso non tutti

---

<sup>89</sup> Remigio Zena, *Libri e giornali*, «Frou-Frou», IV, 1, 15-20 marzo 1886, p.12.

<sup>90</sup> Edoardo Scarfoglio, «Fanfulla della Domenica», in Antonio Fogazzaro, *Daniele Cortis*, Milano, Garzanti, 1988, p XXI.

<sup>91</sup> I romanzi di De Roberto, pubblicati dal 1891 in avanti non vengono recensiti dallo Zena.

– i quali sono ispirati a persone che la Serao ha effettivamente potuto osservare, nonché la descrizione di alcune scene, che contengono al loro interno pagine meravigliose per la verità con cui sono rese. Proprio in queste scene lo Zena nota un’inevitabile ripresa di Zola, così come l’attenzione per il dettaglio avvicina la scrittrice napoletana alle penne di Verga e. Il difetto che il critico riscontra nel romanzo della Serao è la tendenza a eccedere nel manierismo, finendo così con l’inficiare alcuni momenti Veristi altrimenti felicemente tratteggiati.

Proseguendo il discorso sopra lo Zena critico letterario è necessario altresì dedicare qualche riga alla recensione di *Senso, nuove storielle vane* (1883) di Camillo Boito<sup>92</sup>, non tanto per il contenuto dell’opera – che l’Invrea reputa nel complesso deludente, quanto piuttosto per gli spunti di riflessione che essa può offrire. Difatti, secondo lo Zena Boito «si avvicina al vero senza toccarlo, al massimo arriva a sfiorarlo» nel racconto *Il collare di Budda*, ma anche in esso manca la spinta decisiva alla maturazione Verista; è per questo che lo scrittore non viene reputato come tale bensì classificato ancora tra le fila degli Scapigliati. La “colpa” del Boito consiste nella trasformazione dei tipi rappresentati, i quali finiscono per diventare personaggi tragici, fino ad arrivare all’estremo, vale a dire renderli del tutto inverosimili, stonando così dal registro della poesia del vero. In generale, Zena risulta scettico sulla prova offerta dal Boito, le cui novelle non hanno alle spalle uno «studio di osservazione e un principio di analisi basato sul reale»<sup>93</sup>; le poche prove vagamente indirizzate in tale direzione finiscono comunque con il perdersi a causa dell’eccessivo gusto per la teatralità dello scrittore.

In conclusione, si può dire che la produzione critica di Remigio Zena, sebbene non sia scevra da alcune fluttuazioni, sebbene sia raramente incentrata sulla parte prettamente teorica e sebbene non sia ancora organica e strutturata, rappresenti un passaggio cruciale per meglio comprendere i modelli e gli anti-modelli dello scrittore. Innegabile l’importanza di Champfleury, il teorico dei Realisti, benché ormai risulti un modello superato e in un certo senso migliorato da Zola. La tendenza caricaturale dello scrittore francese tende infatti a guastare un quadro generale altrimenti efficace. L’importanza di Zola è insindacabile, anche se questa autorevolezza non impedisce allo Zena di avanzare delle critiche alle opere prese in analisi, specie quando i tipi dei personaggi risultano poco riusciti. Al di là delle sacrosante critiche, lo Zena riconosce al romanziere francese la grandezza del progetto, la complessiva tenuta di esso, la straordinaria abilità nel descrivere ambiente, personaggi e contesto, nonché gli tributa l’onore di aver formato i Veristi, pur con le dovute differenze.

---

<sup>92</sup> Remigio Zena, *Libri e giornali*, «Frou-Frou», I, 8, 15 novembre 1883, p.13.

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

Sempre formato dal Zola è Guy de Maupassant, verso cui lo Zena nutre una certa ammirazione per il lavoro svolto, nonché delle aspettative per quelli futuri, dal momento che già in *Une vie* sono riscontrabili dei passi in avanti rispetto al modello del maestro. Riguardo agli autori italiani, l'Invrea parte da una generica invettiva contro coloro che cercano di inserirsi nella corrente Verista pur non avendone le basi teoriche necessarie né tantomeno lo spirito d'osservazione, per giungere, nella sua produzione critica più matura, a valutare attentamente pro e contro delle singole opere. Anche in questo caso, il critico non si fa particolari remore a sottolineare quelli che secondo lui sono i difetti delle opere, forse con l'unica eccezione della recensione di *Per le vie*, dove non emergono sostanziali motivi di biasimo verso il Verga. Allo stesso tempo, Invrea apprezza l'attenta costruzione dei personaggi, qualsiasi sia la loro condizione sociale, presente in tutti e tre i Veristi analizzati, mentre mantiene delle perplessità sulla differente importanza dell'ambiente in essi; in Verga risulta fondamentale, in *Fantasia* la sua importanza viene talvolta oscurata dal manierismo della Serao, mentre in Capuana risulta quasi marginale.

Paradossalmente, l'Invrea decide di non scendere nel dettaglio nella recensione dell'opera che forse più di ogni altra – per ambientazione e tipi – ha dei punti in comune con il progetto de *Le figlie della Bricicca* e poi con il romanzo. Infine, per quanto riguarda la recensione sopra le novelle del Boito, essa mostra pienamente il distacco dello Zena dalla Scapigliatura, che invece era ancora presente in parte in alcune delle sue novelle; la corrente ormai viene percepita come superata e in aperto contrasto con i dettami del Verismo, mentre le vicende narrate nutrono una certa affinità. Pertanto, la produzione critica presa in esame riguarda gli elementi principali che poi verranno o non verranno utilizzati dallo Zena ne *La Bocca del lupo*, ma è doveroso sottolineare come essa sia in realtà molto più ampia e orientata anche verso altri interessi, come ad esempio il Decadentismo, così come occorre sottolineare che alcune riflessioni sul Verismo – in realtà non particolarmente elaborate – sono contenute anche in altri articoli, tra cui quello dedicato alle *Anticaglie* (1879) di Felice Cavallotti<sup>94</sup>.

### 2.3 La biblioteca di Gaspare Invrea

Al fine di meglio comprendere le influenze confluite o meno ne *La bocca del lupo*, si passa in disamina la biblioteca dell'autore. Infatti, lo studio dei titoli contenuti sugli scaffali di un autore può offrire innumerevoli vantaggi, ma il dato che ne emerge deve essere sempre contestualizzato. Come si può intuire, la biblioteca di una persona è per sua stessa natura un elemento mutevole, per

---

<sup>94</sup> Gaspare Invrea, «Rassegna Nazionale», II, vol. II, 1880, pp. 284-287.

cui dentro ad essa possono trovare spazio libri appartenuti ai genitori o ai figli dell'autore in questione<sup>95</sup> e questo ovviamente pone il problema dell'affidabilità di un tale studio, specialmente in contesti in cui la biblioteca ha subito varie vicissitudini non sempre ricostruibili. Per cui, lo studio dei testi contenuti nelle case degli autori può essere uno strumento prezioso per ampliare il quadro generale che si ha sulle sue possibili influenze, ma non può e non deve essere, salvo ovviamente casi eccezionali, l'unico strumento per fare ciò. In particolare, la questione della biblioteca di Gaspare Invrea risulta un argomento complesso sotto diversi aspetti, non da ultimo il fatto che il censimento dei libri presenti nel lascito Invrea è tuttora in corso, per cui i risultati emersi sono necessariamente parziali. Inoltre, il lascito Invrea<sup>96</sup> ha subito diversi traslochi, alcuni di essi anche fortunosi, che hanno inevitabilmente compromesso la collocazione originale dei volumi e sicuramente causato la perdita di alcuni di essi, come testimoniato dalla discrepanza tra il numero di libri segnalati dal Poggi, ovvero 807, e quello attualmente in corso di accertamento. Ricapitolando, le questioni da tenere a mente quando si parla dei libri presenti nella biblioteca dello Zena sono tre: una concreta possibilità che alcuni libri, non segnati da note di possesso, non fossero dell'autore, la certezza che parte del Fondo è andata perduta e risulta di difficile ricostruzione, le possibili discrasie che potrebbero emergere tra lo stato dell'arte attuale del censimento e il risultato finale.

La biblioteca dell'Invrea, come molte altre, non possiede una struttura organica, bensì contiene al suo interno gli interessi principali dell'autore, divisibili per lingua e per contenuti. La prima divisione offre degli spunti di riflessione, dato che nel computo totale dei libri posseduti dallo Zena emerge una predominanza di opere scritte o tradotte in francese, mentre i libri in italiano, pur numerosi, sono numericamente inferiori. Oltre agli scritti in queste due lingue, compaiono nella biblioteca delle opere in altre lingue, che però sono quantitativamente marginali, dato che si tratta di appena undici libri. In particolare, lo stato attuale della conoscenza della biblioteca mostra la seguente composizione: 468 volumi in lingua francese, 238 in italiano, 7 in latino, 2 in tedesco, 1 in sloveno e 1 in genovese.

---

<sup>95</sup> Come in effetti avviene per Invrea; sappiamo grazie a una nota di possesso che alcuni libri appartennero alla figlia. Cfr. Stefano Gardini, *La biblioteca e le carte di Remigio Zena*, «Quaderni della Società Ligure di Storia Patria» 2018, 6, p.140.

<sup>96</sup> Per una trattazione puntuale sul Fondo Zena e sulla disposizione della biblioteca si rimanda a Gardini, *La biblioteca e le carte*, pp.127-140.

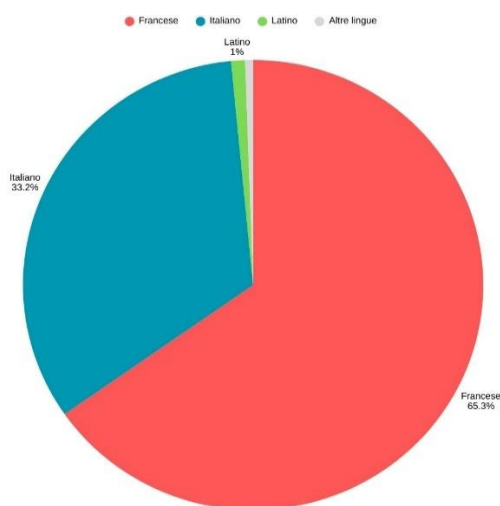


Figura 1: grafico composizione linguistica biblioteca Remigio Zena

Si tratta dunque di un dato interessante, che bene si accorda con gli interessi dello Zena. Difatti, la prevalenza dei libri in lingua francese non può spiegarsi solo con la presenza di autori originari della Francia, dato che l'Invrea possiede anche delle edizioni in tale lingua di autori non francesi. Per cui, il quantitativo così elevato di libri in francese si può spiegare da una parte con gli interessi verso gli autori d'Oltralpe, dall'altra parte dimostra una predilizione per la lingua, dato che è tramite essa che l'Invrea legge alcuni dei classici della letteratura latina e delle opere di autori tedeschi. A titolo d'esempio, si può citare la presenza di sei libri di Goethe: cinque sono in traduzione francese, mentre solo una è in italiano<sup>97</sup>. Quindi, non ci stupisce particolarmente che i capisaldi della letteratura europea in casa Invrea siano presenti nel francese e non fanno di certo eccezione Dostoevskij, Tolstoj e Dickens; data l'importanza di questi scrittori, non appare certo una casualità che lo Zena abbia preferito appoggiarsi a una traduzione francese e non italiana. Del resto, nell'800 – ma non solo – esso era ancora la lingua della cultura, della mondanità e dell'aristocrazia, tutte caratteristiche si possono ritrovare nella vita dello scrittore.

Pertanto, prima di affrontare i libri appartenenti alla letteratura francese, è necessario passare in rassegna gli autori più importanti tradotti in francese. Grazie a quanto emerge dal censimento dei libri, emerge come l'Invrea sia stato un discreto conoscitore della letteratura tedesca, dato che oltre a Goethe compaiono libri di Heine, un compendio dei poeti tedeschi dell'800 e il libretto del Parsifal di Wagner, sebbene questo risulti attualmente disperso. Sempre in questo ambito, rientra una edizione delle opere drammaturgiche di Friedrich Schiller; benché anche essa risulti mancante, se ne può ricostruire il contenuto, che presenta – tra le altre – *La congiura dei Fieschi*, tragedia naturalmente ambientata a Genova. Meno significativo l'apporto della letteratura inglese e

<sup>97</sup> Si tratta del *Faust*, che è comunemente presente anche in due traduzioni francesi.

americana, dal momento che risultano, oltre al sopracitato Dickens, Tennyson, Byron e Poe, nonché Shakespeare; ma al contrario di quanto detto per i tedeschi, le traduzioni di tali autori non rispondono a un criterio preciso, bensì sono talvolta in italiano e talvolta in francese. Analogamente, anche i classici della letteratura latina e greca sono ripartiti tra italiano e francese, senza che se ne possa intuire una ragione profonda. Ad ogni modo, è interessante vedere quali classici hanno trovato posto nella biblioteca dell'Invrea e in che lingua, perché il loro contributo non è dettato solo dalle edizioni in latino, ma anche dalle traduzioni, su cui in effetti lo Zena preferisce appoggiarsi. Difatti, dei sette libri presenti in latino solo tre sono ascrivibili alla letteratura latina tradizionalmente intesa, mentre i rimanenti sono breviari e messali; la triade è costituita da Catullo, Terenzio e Giovenale, le cui edizioni risultano in realtà molto datate, dal momento che si tratta di stampe tra il 1821 e il 1823.

Questo dato non è banale, poiché fa sorgere un ragionevole dubbio sul loro ruolo all'interno della biblioteca. In altre parole, ci si potrebbe chiedere se essi fossero appartenuti al padre dell'autore oppure siano stati acquistati in un secondo momento; grazie alla presenza degli *ex libris* e grazie agli interessi che ricoprono tali opere, si può propendere per la seconda ipotesi. Infatti, l'edizione della Lefevre di Terenzio presenta al suo interno le sei commedie unitamente a degli *excerpta* di Plauto, così come della medesima casa è l'edizione della *Satira XVI*, curiosamente il componimento più frammentario tra quelli di Giovenale. Come si può notare, non si tratta di opere che in qualche modo sono confluite ne *La bocca del lupo*, quanto nella produzione teatrale dello Zena nel primo caso, mentre Giovenale in effetti avrebbe anche potuto trovare posto nella produzione prosastica per gli attacchi moralistici, che nello scrittore genovese vengono però fortemente limitati se non del tutto soppressi.

Di maggior rilievo sono invece gli altri autori latini presenti, sebbene in traduzione italiana o francese, nella biblioteca dell'Invrea, ovvero Virgilio con l'*Eneide*, presente in ben tre differenti edizioni, e le *Bucoliche*, l'Orazio delle *Odi* e l'*Ars Amatoria* di Ovidio, oltre alle *Vite dei Cesari* di Svetonio. Per quanto riguarda la letteratura greca, essa è unicamente rappresentata da una edizione di Omero contenente i due poemi epici. Si tratta dunque di una componente marginale a livello numerico e limitata ai principali poeti delle due letterature classiche, anche se non compaiano tutte le loro opere: forse può apparire più significativo procedere in negativo, ovvero sottolineare cosa manchi da questa limitata collezione di autori. Innanzitutto, con l'esclusione di Svetonio, è del tutto assente la prosa nei suoi vari generi e nei suoi autori più famosi. Può

sorprendere infatti l'assenza di Seneca, ivi compresa la sua produzione teatrale<sup>98</sup>, così come può sorprendere la mancata presenza di qualsiasi opera ciceroniana. Ma queste assenze sono importanti in quanto sono in aperta contraddizione con la formazione classica dell'Invrea e con la conoscenza effettiva di tali autori, dato che, per esempio, Zena cita in modo tutto sommato corretto una parte di dialogo dal *De legibus* nella sua recensione a *Homo*<sup>99</sup>. Ancora, nella biblioteca dell'autore trovano posto anche manuali di grammatica e di storia della letteratura latina. In generale, lo scrittore possiede una nutrita conoscenza dei classici – latini più che greci – ma tende a non utilizzarla nelle novelle e ne *La bocca del lupo*. Al contrario, nel *Canonico* il protagonista della vicenda manifesta una manifesta insofferenza per lo studio della lingua:

Il ragazzo [Lorenzo Marmo] che sapeva appena leggere si trovò subito a dover combattere con *musa musae*. Quanto abbia durato il combattimento lo sapeva quel povero frate che dopo tre anni di sudori non aveva potuto spingere il suo allievo più oltre dell'*hic et haec et hoc* e si disperava al pensiero terribile di dover fare entrare in quella testa dura le concordanze e tutte le altre astruserie della grammatica<sup>100</sup>.

Ciò che sicuramente non mancava tra gli scaffali di casa Invrea era la componente legata al teatro, necessaria alla sua formazione drammaturgica; per quanto non sia la sede opportuna per passare in rassegna le varie opere teatrali, occorre sottolinearne la sua importanza e la sua ecletticità, dal momento che sono presenti, tra gli innumerevoli altri autori, Shakespeare, Moliere, Goldoni, Metastasio, Boito e Manzoni, oltre a una sezione dedicata agli autori e amici genovesi, nonché alcuni trattati sulla commedia dell'arte<sup>101</sup>. Sempre nella biblioteca trovano posto decine di manuali e trattati incentrati sulle storie delle letterature, latina, francese, inglese e italiana, così come sono particolarmente rilevanti gli interessi etnografici e antropologici che lo Zena nutriva verso le civiltà del continente asiatico. Di ambito affine a questi interessi risultano delle opere sulla storia romana, medievale e su vari ritrovamenti archeologici, argomento del resto molto in voga negli ambienti aristocratici di tutta Europa. Sorprendentemente, i marcati interessi dello Zena in queste discipline non sono rappresentati per quanto riguarda la Liguria in generale e in particolare per Genova; in questo senso, gli unici interessi per la storia locale sono costituiti da *La casa di San Giorgio: memorie e documenti* (1905) di Umberto Villa e *Varazze* (1914) di Nicolò Sardi, entrambi comunque di molto successivi alla pubblicazione de *La bocca del lupo*. Tardivo rispetto al romanzo

---

<sup>98</sup> Come si dirà in seguito, Remigio Zena è stato anche un autore teatrale e la sua biblioteca risulta ben fornita di opere drammaturgiche di ogni tipo, ma pesano le mancanze della produzione tragica greca e latina.

<sup>99</sup> Vedasi p.29.

<sup>100</sup> Remigio Zena, *Il Canonico*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Edoardo Villa, Cappelli, Bologna, 1971, cit., p.62.

<sup>101</sup> Per una rassegna più dettagliata sulle opere teatrali presenti nella biblioteca dell'autore si rimanda a Giuseppe Alvino, *Il teatro di Remigio Zena*, cit., pp.27-29.

risulta anche lo studio di Cesare Gamba<sup>102</sup> *Sulla viabilità del Centro di Genova* (1914), che denota comunque un interesse dell'Invrea per la fisionomia della città e le sue criticità. Tale interesse, per quanto funzionale al romanzo, non è documentato da opere di questo genere precedenti al 1892 o addirittura alle prime puntate de *Le figlie della Bricicca*. È dunque verosimile sostenere che la realizzazione della Pece Greca si sia basata sulla diretta osservazione dell'autore — principio, del resto, in linea con i dettami veristici — invece che su uno studio a tavolino; l'Invrea avrebbe tratto spunto per il quartiere da quanto osservato nella propria quotidianità, creando un connubio di diversi elementi presi ora da una parte dei vicoli ora da un'altra.

Dopo aver passato in rassegna gli elementi marginali o assenti nel romanzo, quantunque interessanti e testimoni delle curiosità dell'Invrea, è il momento di discutere degli esponenti principali della letteratura francese che si possono trovare nella biblioteca dell'autore. Data la mole di opere, ci si focalizzerà esclusivamente sugli scrittori più rilevanti o per peso specifico o per quantità di volumi presenti tra gli scaffali di Remigio Zena. Il primo autore da citare è Champfleury, di cui l'Invrea possiede otto libri, che testimoniano il genuino interesse per l'iniziatore del realismo: i titoli meritevoli di menzione sono *Les excentriques* (1852), *Les bourgeois de Molinhard* (1855) e il manifesto del movimento, *Le Réalisme* (1857). La conoscenza dello scrittore francese da parte dello Zena è molto dettagliata e rappresenta un elemento essenziale che emerge sia dalla produzione critica<sup>103</sup>, sia dalla produzione in prosa, ma in negativo. Infatti, Zena, pur ammettendo il contributo fornito da Champfleury, lo considera in parte superato e in parte non omogeneo, per cui il suo sistema narrativo non viene ripreso né nelle novelle né nel romanzo; a prescindere da ciò, rimane la sua importanza per la storia della letteratura francese e soprattutto per l'influenza esercitata sui Naturalisti.

A tal proposito, non si può non menzionare Émile Zola, ma non in veste di romanziere, come pure ci si potrebbe aspettare, quanto come teorico del movimento. Difatti, tutti i sei lavori dello scrittore recensiti nel catalogo sono opere critiche e biografie degli altri autori ascrivibili al Naturalismo; tra i testi, spiccano sicuramente *Le roman expérimental* (1880), *Documents littéraires. Études et portraits* (1881) e il disperso *Les Romanciers Naturalistes* (1881). Di particolare rilievo è indubbiamente il primo, in quanto esso è a tutti gli effetti il manifesto del movimento, prezioso anche per il Verismo, come dimostrato dai principi enunciati al suo interno. Eppure, lo Zena non conosce soltanto l'aspetto teorico dello scrittore francese, ma ne ha letto anche

---

<sup>102</sup> Per un quadro biografico sintetico si veda SIUSA (<https://siusa-archivi.cultura.gov.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=53376&RicDimF=2> ultima consultazione: 31/01/26).

<sup>103</sup> Vedasi pp.22-24.

diversi romanzi, come del resto è testimoniato dalla produzione critica dell'Invrea<sup>104</sup> e dagli influssi riscontrabili nelle novelle e nel romanzo. La domanda, a questo punto, nasce spontanea: la biblioteca personale è uno strumento affidabile per ricostruire le possibili influenze ricevute? Si tratta di un quesito non banale, che riguarderà in particolar modo la parte di biblioteca dedicata agli autori italiani, o per meglio dire, a ciò che non risulta tra i titoli e tra i nomi. La risposta a tale domanda verrà fornita in conclusione a questo capitolo, dato che è necessario premettere le opere presenti e quelle assenti. Ad ogni modo, pur con la pesante e quasi clamorosa assenza del ciclo dei *Rougon-Macquart*, le opere di Zola sono fondamentali per la costituzione del pensiero zeniano sull'osservazione e sulla costruzione di personaggi e ambienti verosimili, come peraltro queste nozioni teoriche sono state determinanti per Capuana e Verga.

La produzione che invece non manca all'interno della biblioteca è quella di Flaubert, i fratelli De Goncourt e Balzac, rispettivamente rappresentati da cinque, undici e otto titoli. In particolare, sono degni di menzione l'immane *Madame Bovary*, *Germinie Lacertaux* (1865) e alcuni libri della *Comédie humaine*; si tratta in ogni caso di romanzi con personaggi borghesi o cortigiane, per cui le vicende sono diverse nella loro ambientazione, anche se si vedono dei motivi ricorrenti sia negli autori francesi che nel romanzo dell'Invrea, ma questo avviene perché sia i Naturalisti che i Veristi sono soliti indagare le miserie dell'animo umano, che inevitabilmente conducono negli stessi luoghi. Infatti, come si trova il carcere nel ciclo delle *Scènes de la vie parisienne*, così esso sarà presente nelle opere italiane, come *I Malavoglia* e, appunto, *La bocca del lupo* e il discorso risulta analogo per quanto concerne i bordelli. Ovviamente, ogni autore declina questi temi nella propria visione, per cui il carcere di Sant'Andrea del romanzo zeniano avrà una funzione radicalmente diversa rispetto alle galere presenti nelle altre opere.

Difatti, esso viene percepito — giustamente — dalla Bricicca come un luogo da evitare a tutti i costi e il progressivo avvicinarsi del carcere suscita nella protagonista una ragionevole disperazione, che culmina nella scena del tribunale. Tuttavia, a fine romanzo la donna entra nella galera con quello che si potrebbe definire un senso di sollievo, dato che ella sembra percepire Sant'Andrea come un luogo positivo se messo a confronto con quella che sono state le sue tribolazioni nella Pece Greca. In tal senso, può essere utile un confronto tra le prime righe del romanzo e le ultime, dal momento che la vicenda inizia con il pensiero della Bricicca sul suo passato soggiorno in carcere e si chiude con essa che si avvia verso il portone:

---

<sup>104</sup> Ivi, pp.25-27.

In coscienza, se non avesse vergogna, rimpiangerebbe il tempo che passò in Sant'Andrea; vedeva il sole a quadretti, ma almeno mangiare, mangiava<sup>105</sup>.

Alla fine del romanzo, lo stato d'animo della protagonista è diverso, in quanto alterna momenti di disperazione e rigetto ad altri di passiva accettazione e, come detto, sollievo:

Avevano fatto un'opera santa a condannarla; in Sant'Andrea, in prigione per tutto il resto di sua vita! Marinetta sapeva guadagnarsi tanto da vivere e buon pro' le facesse, suo genero un tocco d'impiego l'aveva ottenuto, ma lei di quel pane non voleva mangiarne e al mondo non serviva che a imbarazzare. E non ci fu verso e non ci furono ragioni, senonché, camminando su per Vico dritto Ponticello, sempre con Pellegra al fianco che si sforzava di farla voltare dalla parte di Carignano per allontanarla da Sant'Andrea, a poco a poco si abbonacciò, diventata più mansueta ma sempre fissa nella sua idea: era inutile [...] <sup>106</sup>

Dunque, il carcere nel romanzo dello Zena ha funzione centrale, ma essa viene abilmente celata negli sproloqui della Bricicca, per cui il lettore non ci pone la dovuta attenzione fino a quando non comprende la sua imminenza, come del resto fa la protagonista; la rovina del carcere, che poi nel caso specifico non è tanto peggiore del vissuto quotidiano, emerge pagina dopo pagina, non si palesa improvvisamente come invece avviene in altri romanzi. Tornando alla biblioteca dello Zena, gli scrittori francesi meritevoli di menzione sarebbero troppi, per cui è necessario sorvolare su alcuni libri molto interessanti, come ad esempio gli scritti di Baudelaire, che testimoniano sì l'eclittismo dell'Invrea, ma poco hanno a che fare con la sua fase verista, in quanto denotano invece un interesse per il Decadentismo e il Simbolismo, fase successiva e lontana dal romanzo del 1892. Pertanto, non si può non citare la presenza sugli scaffali di una raccolta di drammi di Sardou, che, come nota Alvino<sup>107</sup>, può aver fornito l'ispirazione necessaria per l'ambientazione de *L'ombra*, ma soprattutto potrebbe aver ispirato allo Zena il nome di Serafina con il dramma *Serafina la devota*.

Passando in rassegna gli autori italiani presenti nel fondo, quello che si nota immediatamente è che, pur essendo in minoranza se rapportati alla controparte francese, essi sono più variegati, nel senso che si riscontra un quantitativo decisamente minore di opere per ciascun autore. Certamente questo è in parte legato al diverso tipo di produzione, per cui il paragone non può essere tra i romanzieri francesi che avevano progettato un ciclo di romanzi molto ampio, ma in parte è dovuto anche a una precisa volontà dello Zena. Difatti, per ogni autore "fondamentale" della letteratura italiana compaiono soltanto i capolavori, mentre non trovano spazio le opere "minori". Prendendo

---

<sup>105</sup> Remigio Zena, *La bocca del lupo*, a cura di Carla Riccardi, cit., cap.1, p.44.

<sup>106</sup> Ivi, cit., cap.29, p.251.

<sup>107</sup> Giuseppe Alvino, *Il teatro di Remigio Zena*, cit., p.29.

per esempio le Tre Corone fiorentine, si nota che esse sono rappresentate esclusivamente dalle opere principali, quindi la *Divina Commedia* per Dante, il *Canzoniere* per Petrarca e il *Decameron* per il Boccaccio. Il medesimo principio si applica anche per l'Ariosto, presente soltanto con l'*Orlando Furioso*, e il Tassoni con la *Secchia rapita*, mentre il Boiardo non compare. Assenza altrettanto curiosa è quella del Machiavelli, non tanto per il suo trattato politico quanto per *La mandragola*, che nella biblioteca di un autore di teatro – tra gli altri generi – e in generale di un accanito possessore di opere drammaturgiche provenienti da metà Europa, avrebbe teoricamente dovuto trovare spazio. Per quanto concerne l'800, esso è rappresentato dagli autori principali della letteratura italiana, ma il divario di rappresentanza quantitativa con gli autori francesi del medesimo secolo si allarga a dismisura; tra i rappresentanti di spicco della letteratura nostrana compaiono Leopardi, Manzoni, Carducci e D'Annunzio. Il primo è presente sugli scaffali di casa Invrea solo nelle vesti di prosatore, mentre non compaiono i lavori poetici, come invece avviene per il Carducci, di cui Zena possedette sia le poesie, sia gli scritti autobiografici e critici; si tratta di un elemento non irrilevante, dato che lo Zena-poeta muove i primi passi sulle orme dell'autore toscano, salvo poi allontanarsene e canzonarlo in una certa misura<sup>108</sup>.

Altro tema molto importante ma non rientra nell'ottica de *La bocca del lupo* è il rapporto dello Zena con Gabriele D'Annunzio, unicamente rappresentato nella biblioteca da *Il piacere* (1889), sebbene si sappia per certo che lo scrittore genovese conoscesse nel dettaglio gli scritti dannunziani<sup>109</sup>. Infine, la questione più spinosa vale a dire il Manzoni. L'autore de *I promessi sposi* rappresenta un problema non indifferente per i prosatori del suo secolo, che volenti o nolenti devono farci i conti e decidere se seguire la strada tracciata dallo scrittore milanese, spesso con risultati meno che modesti, oppure intraprendere un percorso di rifiuto e rottura totale con esso<sup>110</sup>. Anticipando quanto verrà detto nel paragrafo successivo, si può riassumere la posizione dello Zena come intermedia, non di rifiuto totale né – ovviamente – di pedissequa imitazione, come del resto preventivabile da un autore verista; ne *La bocca del lupo* l'influsso manzoniano è debole ma comunque riscontrabile, in particolar modo nelle pagine finali del romanzo. Del Manzoni sono presenti in realtà solo due volumi, uno riguardante la produzione teatrale e le riflessioni sull'unità di tempo, luogo e azione nella tragedia, l'altro invece è naturalmente il romanzo, nella sua versione definitiva, stampata per la prima edizione postuma. Dunque, se la presenza delle tragedie e delle riflessioni sul teatro trovano una spiegazione più che plausibile nella conoscenza quasi

---

<sup>108</sup> Manuela Manfredini, «D'aggemina e di niello». *Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*, «Quaderni della Società Ligure di Storia Patria» 2018, 6, cit., pp.12-25.

<sup>109</sup> Cfr., Stefano Gardini, *La biblioteca e le carte*, cit., p.141 e Giuseppe Alvino, *il teatro di Remigio Zena*, cit., pp.15, 49 e 62.

<sup>110</sup> Angelo Stella, *Storia della letteratura italiana: Il secondo Ottocento*, a cura di Enrico Malato, cit., pp.713-717.

enciclopedica dell'Invrea delle opere drammaturgiche, ciò non è altrettanto vero per il romanzo; certamente si tratta di un "classico" entrato nelle case di moltissimi italiani, ma ci sono altre opere fondamentali della letteratura italiana del tutto assenti dagli scaffali di Remigio Zena.

Nell'ambito delle grandi assenze, rientrano giocoforza gran parte degli Scapigliati e quasi tutti i Veristi, il che rappresenterebbe un problema non da poco se la biblioteca personale fosse l'unico strumento per ricostruire le possibili influenze dello Zena. Difatti, nel catalogo risultano alcune opere di Emilio Praga, le opere teatrali di Boito e l'*Alcibiade* (1874) di Cavallotti, mentre non sono presenti Tarchetti, Arrighi, Valera e Camerana. Ugualmente, la produzione verista italiana è quasi del tutto assente in casa Invrea, dal momento che non ci sono tracce di Verga e Capuana, ma nemmeno della Serao e di Di Roberto; l'unico esponente del movimento rappresentato è Lorenzo Stecchetti, che peraltro riguarda la produzione verista in poesia<sup>111</sup>. Tante e tali assenze portano alla medesima domanda posta al momento della disamina degli autori francesi, ovvero l'affidabilità di una biblioteca personale. Se non si avessero altri elementi, si potrebbe quasi pensare che il Verismo presente nelle pagine de *La bocca del lupo* sia totalmente e sorprendentemente distinto da quello degli altri autori. La realtà però è profondamente diversa, perché grazie alla produzione critica dello Zena si può ricostruire almeno alcuni dei libri Veristi letti dallo scrittore.

Infatti, tra le recensioni pubblicate dall'Invrea si possono notare *Homo* e *Giacinta* di Capuana, *Fantasia* della Serao e *Per le vie* di Verga. Sempre nelle recensioni, lo scrittore genovese dimostra di aver letto *I Malavoglia*, le *Novelle rusticane* e gli scritti teorici del Capuana, così come nelle recensioni compaiono due romanzi di Zola, *Au bonheur des dames* e *Germinal*, e uno di Maupassant, ovvero *Une vie*, che invece non sono presenti tra gli scaffali; addirittura, il secondo autore non compare in nessun modo in casa Invrea, mentre di Zola – come si è già detto – si ha riscontro solamente della produzione critica e biografica. Il fatto che nessuna delle opere recensite dallo Zena appartenesse in origine alla sua biblioteca e in seguito non ne sia comunque diventata parte è indubbiamente un dato curioso, che non si può a questo punto classificare come una mera coincidenza. Difatti, solo che per i casi presi in esame si tratta di sette discrasie, che aumentano ulteriormente se si allarga il campo ad altre recensioni non prese in oggetto. L'assenza dei libri del Verga, in particolare, risulta ancora più strana se rapportata al fatto che lo scrittore siciliano aveva scritto una lettera di ringraziamenti per lo Zena, nonché dal fatto che nella sua biblioteca ci fosse *La bocca del lupo* e altre opere dell'Invrea<sup>112</sup>. Eppure, le recensioni di tali opere sono state scritte

---

<sup>111</sup> Alberto Luciano, *Appunti sulla "poesia verista" del Secondo Ottocento*, in «Studi e problemi di critica testuale», 2011, 83, cit., pp.156-159.

<sup>112</sup> *Catalogo della Biblioteca di Giovanni Verga*, a cura di Concetta Lanza, Sebastiana Giarratana, Concetta Reitano, Assessorato BBCC Regione Sicilia, 1985, p.488.

negli anni '80 dell'800, ma nella biblioteca di casa Invrea continuano ad approdare libri almeno fino al 1915, cioè due anni prima della morte dell'autore. Per quanto interessante, interrogarsi su questo dato contraddittorio rischia di non produrre una risposta certa; tale dato si deve prendere come una delle molteplici peculiarità dell'autore, nonché come una delle difficoltà che tuttora si riscontrano nello studio della figura di Remigio Zena prima ancora che dello studio delle sue opere<sup>113</sup>.

Ad ogni modo, ciò che viene testimoniato dalla biblioteca dell'autore è l'immenso interesse verso la letteratura francese, in specie per la prosa; interesse che riguarda principalmente gli autori dell'800 e variamente rappresentati da esponenti del romanticismo, del realismo e del naturalismo. Parallelamente a essi, lo Zena coltiva un interesse per l'aspetto teorico delle principali correnti, che, sebbene trovi poco spazio nelle proprie pagine critiche, sarà la base per una costruzione rigorosa delle novelle e soprattutto del romanzo. Di contro, la presenza degli autori fondamentali della letteratura italiana risulta quasi scarna se rapportata a quella francese e questo non è un dato trascurabile, poiché mette in evidenza il principale interesse dell'Invrea, che predilige gli scritti d'Oltralpe, che del resto riscuotono una particolare fortuna nel XIX secolo. Ovviamente, lo Zena è tutt'altro che digiuno dalla conoscenza di poeti e prosatori italiani, dato che dal censimento risultano comunque gli autori principali dalle origini fino all'800, ma lo squilibrio è troppo netto per non pensare a una forte predilizione dell'autore per la letteratura francese. Per cui, l'apporto della biblioteca italoфона, così per come è stata censita, a *La bocca del lupo* è limitato. Infine, un altro elemento per certi aspetti sconcertante è la limitatissima presenza di classici latini e greci, sovente già tradotti in italiano o francese, nonostante gli studi liceali molto ferrei al riguardo; anche questo dato però deve essere preso con cautela, dal momento che l'Invrea dimostra in più occasioni di ricordarsi nitidamente alcuni passi, tratti da autori come Cicerone, che non compare nel censimento.

#### 2.4 Modelli e anti-modelli ne *La bocca del lupo*

Dopo aver preso in rassegna i modelli di Remigio Zena, variamente presenti tra novelle e produzione critica, adesso si analizzeranno nel quadro più specifico del romanzo. Se in *Serafina* l'eredità del Manzoni si percepisce ancora grazie a qualche traccia di compassione che l'autore lascia trasparire qua e là durante la narrazione, benché essa non sia esplicitata come invece nelle

---

<sup>113</sup> Si tratta comunque di informazioni parziali, dato che il catalogo è tuttora in corso di pubblicazione, per cui quanto detto in queste pagine "immortala" lo stato attuale della conoscenza della biblioteca dello Zena.

pagine de *I Promessi Sposi*, nel romanzo questo non avviene. Come accennato in precedenza, il manzonismo dello Zena si può vedere chiaramente nella parte conclusiva dell'opera, nello specifico nelle pagine che riportano gli ultimi momenti di vita di Angela. Tralasciando la scelta di un'ambientazione molto simile a quella del lazzaretto, si può comunque affermare che tutto l'episodio ha subito principalmente l'influsso del Manzoni; depongono a favore di ciò la redenzione delle sorelle Testette di fronte all'appressarsi della morte di una ragazza che per tutta la vicenda de *La bocca del lupo* avevano odiato e sbeffeggiato, unita a una vera commozione cristiana. Infatti, la redenzione morale delle nemiche di Angela ricorda il perdono di Renzo al capezzale di Don Rodrigo morente, anche se in questo caso i ruoli sono ribaltati, dato che a perire è un personaggio buono e puro di cuore.

Si tratta indubbiamente di una peculiarità dell'opera, che fino a quel punto era stata indirizzata dallo Zena sul percorso tracciato da Verga e Capuana, pur ammettendo delle soluzioni originali. A questo punto, ci si può chiedere quanto sia stato voluto il "recupero" di Manzoni in un romanzo che è stato e tuttora è un esempio di Verismo ligure e in generale settentrionale. Difatti, il medesimo episodio presenta contemporaneamente delle analogie con il repertorio Verista; Angela che muore mentre gli affetti non sono presenti può richiamare per esempio il decesso della Malia protagonista de *Il canarino n.15*<sup>114</sup> del Verga, in cui il grande assente è il padre, reo di non aver compreso l'imminenza della dipartita della figlia. Risulta difficile pensare che lo Zena si sia lasciato sfuggire un "refuso" manzoniano, più plausibile invece optare per una posizione meno intransigente dell'autore rispetto all'eredità dello scrittore lombardo; del resto, il personaggio di Angela aveva già patito sufficienti disgrazie nel corso del romanzo e probabilmente rendere la sua morte troppo patetica avrebbe portato a un eccesso di drammaticità, lo stesso criticato dall'Invrea al Boito<sup>115</sup>. Pertanto, allo Zena sarà sembrato meglio lasciar spirare la povera ragazza in un clima di commozione religiosa, quasi confortata dalla cessazione delle sofferenze terrene in favore di un possibile *quid* dopo la morte.

Al contempo, non bisogna però sovrastimare l'influsso del Manzoni nell'economia generale dell'opera, che anzi è distantissima da esso; la vivace e costante ironia che le pagine del romanzo trasudano non ha niente a che vedere con quella presente ne *I promessi sposi*, banalmente per la sua funzione. Se le tribolazioni di Renzo e Lucia e in generale le gesta dei vari personaggi venivano spesso colpiti dall'ironia bonaria del narratore, qui non avviene lo stesso. Infatti, il narratore non è presente se non nella lettera introduttiva alle vicende e l'umorismo di fondo con cui vengono

---

<sup>114</sup> Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Giuseppe Zaccaria, Einaudi, Torino, 2015, (<https://www.medialibrary.it/home/index.aspx> ultima consultazione: 25/02/26).

<sup>115</sup> *Supra*, pp.32-33.

riportati i fatti non è quello di una persona che si erge sopra agli umili e li giudica in atteggiamento di superiorità, bensì è l'amara ironia di chi è nella loro stessa posizione o poco più. In questo si nota parecchio la maturazione tra lo Zena novelliere e quello autore del romanzo, dato che il primo tendeva spesso ad assumere la prima posizione e non la seconda, con un conseguente ma involontario ritorno al manzonismo. Tale effetto è involontario perché è il risultato di un tentativo di connubio della prassi verista dell'impersonalità con l'umorismo di alcuni esponenti della letteratura francese, come per esempio Champfleury; Zena mitiga sia l'umorismo di quest'ultimo, sia rielabora il canone dell'impersonalità.

A tal proposito, giova ricordare che la soluzione adottata dallo Zena è originalissima, dato che non segue pedissequamente la linea dell'impersonalità così come concepita dal Capuana messa in atto dal Verga. Infatti, l'Invrea è sì tendenzialmente impersonale — sebbene ogni tanto emerga l'interferenza del pensiero del narratore — ma tale impersonalità non è asciutta, in quanto l'ironia che connota tutta la narrazione ha una duplice funzione. La prima è far intendere al lettore che colui che riporta i fatti della Bricicca e della sua famiglia sia una persona esterna alla vicenda, che pertanto non interviene per formulare giudizi espliciti, e che li presenta così come sono, alleggerendoli però l'ironia e in questo consiste la seconda funzione. Se in *Rosso Malpelo* la narrazione era permeata dal giudizio negativo di quello che si suppone fosse un altro operaio della miniera o comunque un abitante del posto, così non avviene ne *La bocca del lupo*; i giudizi esterni di questo tipo vengono rimpiazzati dai giudizi interni dei vari personaggi, sempre però con la regola del discorso indiretto. A proposito della *Bricicca in gloria*:

Contemporaneamente all'adozione di più scottanti contenuti umano-sociali lo Zena avrebbe portato a maturazione quei procedimenti compositivi già sperimentati negli anni precedenti, in particolare la tecnica fondata sulla distinzione tra autore e narratore, dietro cui, oltre alla spinta della lezione verghiana [...] si scorgono motivazioni psicologiche che ne *La bocca del lupo* si faranno più forti<sup>116</sup>.

Si tratta comunque di una acquisizione non immediata, ma che lo Zena matura nel corso del tempo tramite diverse sperimentazioni, il cui esito finale è il romanzo, dove arriva in un certo senso all'estremizzazione del processo. Infatti, nell'impostazione verghiana discorso indiretto era l'asse principale della narrazione, ma ciò non escludeva la presenza di alcuni passaggi trattati con il discorso diretto; lo Zena del romanzo, invece, tende a eliminare del tutto quest'ultimo, orientando il proprio lavoro verso un uso quasi esclusivo del discorso indiretto. Tuttavia, questa operazione, per quanto indiscutibilmente difficile, non sortisce sempre gli effetti sperati:

---

<sup>116</sup> Di Giovanna, *Remigio Zena narratore*, cit., pp.101-102.

Lo Zena evidentemente nell'uso di questo procedimento scavalca la misura del Verga [...] Lo scrittore genovese da un lato sembra voler ridurre la mediazione offerta dal narratore, lasciando che i personaggi interferiscano nella narrazione, ma allo stesso tempo finisce per limitare l'autonomia dei personaggi, i cui discorsi e i cui pensieri vengono inglobati nel tessuto narrativo<sup>117</sup>.

Altro tema importantissimo è la scelta della lingua e del registro da adottare per la narrazione delle vicende. Come preventivabile, la distanza dal Manzoni è su questo punto siderale, mentre il modello non può che non essere Verga. Ovviamente, uno scrittore Verista non potrebbe mai far esprimere il narratore di una vicenda come se fosse una persona appartenente per cultura e per società a un ceto medio-alto, che utilizza dunque un italiano sorvegliato e scevro il più possibile dai regionalismi. In questo senso, Verga e gli altri scrittori della corrente fanno il procedimento inverso rispetto a quello manzoniano: non “purificano” la lingua dagli elementi locali né la rendono sorvegliata, bensì lasciano che l'italiano “standardizzato dal Manzoni venga fortemente contaminato da una patina di italiano regionale e persino da termini desunti dal lessico dialettale. Se Verga mette in atto questo procedimento con le novelle e i romanzi di ambientazione siciliana, lo stesso fa Zena, con il logico presupposto che il primo attinge al siciliano, il secondo al genovese. Ad ogni modo, al fine di evitare un eccesso di questi termini, lo Zena tra *Le figlia della Bricicca* e il romanzo “sciacqua i panni nell'Arno” a sua volta, eliminando i passaggi percepiti come troppo dialettali. Nel complesso, quello che l'Invrea vuole fare è di riuscire a bilanciare tra l'italiano post-Manzoni e la letteratura dialettale, che nel Secondo Ottocento possiede una discreta fortuna, anche a Genova. Per cui, ovviamente, la lingua attraverso cui vengono narrate le vicende non è vera, in quanto è una commistione di questi due elementi, ma risulta comunque verosimile, così come era per la lingua creata dal Verga.

Per quanto concerne l'ambientazione urbana del romanzo, non si tratta in realtà di una novità assoluta, dato che Verga aveva già sperimentato la formula nelle novelle di *Per le vie*, ma anche la Serao – non solo con *Fantasia* – prediligeva gli ambienti urbanizzati in luogo di quelli rurali. Nel primo caso, si tratta però di brevi bozzetti, racconti che nascono e si concludono nel giro di poche pagine, per cui l'ambientazione viene limitata al minimo indispensabile, che può essere un luogo ben riconoscibile, come La Scala, un quartiere o anche un esercizio commerciale, come per esempio Cova. Tuttavia, è doveroso ricordare che la produzione di Verga legata alla città, per quanto riuscita e lodata dallo Zena, non è di certo il frutto più bello della fase Verista, dal momento che l'autore siciliano si adatta a Milano, che è per lui un ambiente nuovo e cerca di non scendere troppo nel dettaglio per la descrizione legata al paesaggio. Nel secondo caso, la scrittrice affronta

---

<sup>117</sup> Ivi., p.59.

e sviluppa in maniera più estesa l'ambientazione urbana, pur non rinunciando a elementi squisitamente zoliani che invece rimandano a luoghi non necessariamente connessi con la città; questo tratto distintivo che alterna nuclei narrativi sviluppati per intero in città e altri sviluppati in un collegio fuori porta era stato notato dallo Zena nella sua recensione critica a *Fantasia*<sup>118</sup>, così come era stata notata la tendenza della scrittrice a perdersi in inutili esercizi di bravura stilistica. Nel romanzo dello Zena, c'è una ricerca di equilibrio tra le due posizioni, posto che verosimilmente l'autore giunge alla propria personale soluzione attraverso un percorso distinto da quanto fatto da Verga e dalla Serao; vale a dire che egli ha adottato una struttura specifica già in precedenza rispetto agli altri autori, come dimostrato dalle novelle, e casomai ha avuto un riscontro di ciò in un secondo momento. Nel complesso, dunque, l'impressione che si ha è che lo Zena sia una sorta di autodidatta, che ha il grande merito di non voler necessariamente adottare soluzioni di autori più affermati solo per un mero tentativo di emulazione. Al contrario, se qualcosa non convince l'autore, non si fa particolari remore ad adottare soluzioni personali e innovative.

Indubbiamente, lo Zena è debitore del pensiero Naturalista e di quello Verista, ma ciò non gli impedisce di fare una crasi degli elementi che reputa più interessanti e al contempo di passare oltre sugli aspetti non reputati essenziali o conflittuali tra le due correnti. Per esempio, nel Naturalismo è essenziale non solo narrare le bassezze dell'uomo e della società, ma anche denunciarle, farne cioè uno strumento di sensibilizzazione. Per opposto, nel Verismo non esiste questa posizione, per cui ciò che viene raccontato non ha l'intento di una critica sociale; Zena in questo caso propende per la prima posizione, rifiutandosi – tanto nelle novelle quanto nel romanzo – di formulare anche il minimo elemento di critica. Forse, in questo rifiuto si può vedere anche un altro elemento, più legato alla persona Gaspare Invrea che allo scrittore Remigio Zena, ovvero la sua posizione politica conservatrice, la quale, pur essendo più intransigente di quanto ci si aspetterebbe dato l'ambiente familiare e l'educazione ricevuta, rimane comunque presente.

Ora, come detto in precedenza, lo Zena non fa emergere in maniera esplicita le sue posizioni nelle varie opere – con l'eccezione de *L'apostolo* – né il contesto politico di sfondo alle vicende viene indagato; per cui risulta difficile dire quanto la sua linea politica abbia influito su questo aspetto. Infine, per quanto riguarda l'aspetto psicologico dei personaggi, lo Zena è indubbiamente debitore sia degli scrittori francesi, Zola in primis, sia di Capuana; difatti, la psicologia dei personaggi verghiani spesso e volentieri deve essere ricavata dalle loro azioni, per cui risulta più implicita. Capuana, invece, predilige un approfondimento psicologico dei personaggi, grazie al quale si possono intuire le motivazioni che hanno portato a determinate azioni e quest'ultime si

---

<sup>118</sup> *Supra*, p.32.

possono quasi prevedere. Nel caso del romanzo, lo scrittore genovese opta per un approfondimento psicologico meno marcato rispetto a quello del Capuana e più vicino allo stile di Verga, ma ciò non vuol dire che i personaggi siano poco approfonditi, anzi.

Infatti, durante lo svolgimento del romanzo si può seguire passo dopo passo l'inevitabile caduta di Marinetta; sin dall'introduzione si sa che essa ha fatto una triste fine, ovvero quella di diventare una donna di piacere, ma è nel corso de *La bocca del lupo* che il lettore può trovare gli indizi della progressiva perdizione della ragazza; dalla scarsa dedizione con cui va alle funzioni religiose e a catechismo<sup>119</sup>, il tutto con l'unico fine di celebrare la comunione come se fosse un matrimonio, alla sventurata permanenza a Manassola, per finire nella casa di tolleranza di Via Fieschi. Il lettore attento riesce a seguire la progressiva caduta di Marinetta e della Bricicca, così come riesce a capire in poche pagine che il Signor Costante è tanto prodigo di promesse quanto inconcludente e, alla fine, ininfluenza. Tornando al Capuana, risultano doverose ancora due considerazioni. La prima è che l'autore siciliano per certi versi assomiglia a Zena più di quanto Verga assomigli allo scrittore genovese. Infatti, entrambi attraversano diverse fasi in quanto spinti dal comune desiderio di sperimentare diverse correnti, come ad esempio il Verismo e il Simbolismo, mentre Verga, una volta approdato al Verismo non se ne distaccherà più. Inoltre, benché il tema dello spiritismo non sia presente ne *La bocca del lupo*, lo sarà invece nella produzione successiva dell'*Invrea*, che giocoforza si allinea alla produzione del Capuana dei primi anni del Novecento<sup>120</sup>.

Quindi, i modelli principali tenuti come riferimento dallo scrittore genovese sono sicuramente il Verga e il Capuana, mentre l'apporto della Serao risulta più circoscritto. Per quanto riguarda il Manzoni, si è detto che esso è presente in maniera molto limitata – e del resto non avrebbe potuto essere altrimenti – ed è percepibile solo nel capitolo della dipartita di Angela. Tale capitolo, ma in generale l'intera economia del romanzo, mostrano che anche l'apporto di Boito è molto limitato, dato che lo Zena ha abbandonato sin dai tempi di *Serafina* la via della Scapigliatura in favore di un Verismo che non può e non vuole cedere il passo a eccessivi momenti drammatici, i quali finirebbero per guastare quanto di buono costruito. In generale, il quadro che emerge è quello di un autore che, pur muovendosi entro i limiti del Verismo, è riuscito a mettere in atto delle soluzioni proprie, esito di un incontro di elementi anche molto diversi tra loro. Che il risultato sia talvolta apprezzabile e talvolta rivedibile è un'altra questione, anche se il romanzo presenta innumerevoli punti di forza e oggettivamente poche debolezze. Infine, è doveroso precisare come quanto detto

---

<sup>119</sup> Si può ravvisare una certa somiglianza tra lo scarso spirito religioso di Marinetta e quello di alcuni personaggi presenti nelle *Novelle rusticane*, come ne *I galantuomini*. Cfr. Dora Marchese, *La poetica del paesaggio nelle Novelle rusticane di Verga*, cit., pp.190-191.

<sup>120</sup> Cfr. Giuseppe Traina, *Verga e il verismo dopo il Mastro*, in *Verga e il verismo*, a cura di Giorgio Forni, cit., pp.198-201, e Maria Di Giovanna, *Remigio Zena narratore*, cit., pp.171-173.

per il romanzo del 1892 si possa applicare anche al resto della produzione zeniana, non solo quella Verista; l'Invrea è un autore che recupera temi, tecniche e materiali da altri scrittori, riuscendo però al contempo a rielaborarli in chiave personale.

## Capitolo 3

### Paesaggio e ambiente: caratteristiche, funzione e descrizione

Prima dei Naturalisti e dei Veristi, già Auerbach aveva teorizzato l'importanza della *mimesis* per la buona riuscita di un'opera, la quale deve essere credibile sotto ogni suo aspetto e per esserlo deve appunto essere quanto più fedele possibile alla realtà che vuole imitare, anche per quanto concerne il paesaggio-ambiente e per l'imitazione del parlato dei protagonisti. In generale, negli scrittori Veristi la cura per l'ambiente nel suo significato più ampio è molto presente, perché è un elemento essenziale, ma non mancano eccezioni, come nella *Giacinta* di Capuana. L'operazione che lo Zena compie non è di certo nuova, in quanto già il Verga aveva capito che per conferire credibilità alle vicende narrate bisognava che i personaggi fossero adeguati al luogo. Lo Zena, pur conoscendo questo principio, non riesce ad applicarlo sin da subito, bensì si tratta di una progressiva acquisizione di cui si possono ricostruire i passaggi. Nella parte di produzione legata alle novelle si può notare l'incongruenza dei personaggi del circo di *Serafina*, che teoricamente dovrebbero essere saltimbanchi provenienti da ogni parte d'Italia in tappa a Manassola, ma che nelle pagine della novella finiscono con l'utilizzare termini dialettali tipici della Liguria. Per cui, quando si parla di un romanzo Verista, ambiente e paesaggio non si limitano a includere dentro di sé una regione e dei luoghi variamente antropizzati, bensì prevede anche la viva partecipazione dell'elemento umano a essi. Infatti, il modo di rapportarsi del singolo individuo all'ambiente in cui si trova costituisce parte integrante dello stesso. Inoltre, anche da un punto di vista antropologico è stato dimostrato come il paesaggio e l'ambiente abbiano una certa influenza sull'uomo e sul suo comportamento.

Prima però di addentrarsi nello studio del paesaggio ne *La bocca del lupo*, è necessario fare un preambolo e passare rapidamente in rassegna le definizioni di paesaggio e ambiente, nonché determinare quali e quanti elementi concorrano alla loro fisionomia. Pertanto, la prima parte del capitolo sarà dedicata a tale premessa teorica, requisito essenziale per comprendere al meglio il lavoro svolto dallo Zena; infatti, il paesaggio ligure è uno strumento focale nelle pagine dell'opera, dato che esso assolve a molteplici scopi. In seguito, verrà appunto analizzato il paesaggio così come viene descritto dal narratore del romanzo e la sua funzione all'interno di esso. Infine, ci si concentrerà su un topos del paesaggio genovese, ovvero i vicoli della città medievale, fonte di ispirazione non solo per l'Invrea ma anche per altri scrittori e cantautori.

### 3.1 Paesaggio e ambiente: alcune definizioni

Innanzitutto, è necessario chiarire la differenza che intercorre tra il termine paesaggio e quello ambiente, poiché anche se a primo acchito potrebbero sembrare sinonimi, in realtà indicano a livello antropologico due concetti diversi. Secondo quanto affermato da Turri, esiste una differenza fondamentale tra i due termini;

L'ambiente sottintende l'esserci, il viverci; il paesaggio è la manifestazione sensibile dell'ambiente, la realtà spaziale vista e sentita<sup>121</sup>.

In altre parole, l'ambiente concerne un luogo attivo e vissuto dall'uomo, sia come singolo che come collettivo, mentre il paesaggio riguarda il come viene vissuto e percepito l'ambiente. Per quanto questa sia solo una delle possibili definizioni, è quella che risulta più idonea agli scopi dell'elaborato. Pertanto, si adotterà questa interpretazione, a fronte di altre che hanno un diverso tipo di interpretazione, ora volta a un'impronta storico-filosofica, ora a una prettamente di matrice economica. Dunque, ambiente e paesaggio sono due concezioni che cambiano anche radicalmente a seconda del contesto in cui vengono studiati; per il romanzo dell'Invrea e in generale la prosa legata a Genova si seguirà una impostazione di stampo antropologico. Infatti, il paesaggio nella letteratura non è un mero sfondo alle vicende narrate, bensì ne partecipa attivamente con più funzioni<sup>122</sup>. In particolare, affinché avvenga questo passaggio è necessario che il paesaggio afferisca a un rapporto specifico con il singolo individuo e viceversa; ovvero, deve emergere dal racconto non tanto il paesaggio per come è, bensì per come viene percepito dal soggetto.

I diversi tipi di umore, le circostanze e le necessità finiscono inevitabilmente per alterare il punto di vista della persona. Per esempio, la soggettività del paesaggio si può osservare nitidamente in molti passaggi del romanzo dello Zena, uno su tutti l'addio di Marinetta a Manassola. Dopo l'increscioso episodio del varo della nave, Marinetta viene caricata in fretta e furia su un treno per Genova nella speranza che lo scandalo si plachi; il capitolo immediatamente successivo si apre con una caustica descrizione del paese, che dopo quanto successo diventa nella prospettiva di chi narra:

Manassola!/? un bel paese, in coscienza! un buco in mezzo a due montagne, che se non avesse davanti quel po' di mare, sarebbe una tomba, e che gente! rustica, senza educazione, tagliata altro che all'antica! buona a sentir delle messe e a dire dei rosari, questo sì, e a far venire l'itterizia. Per le strade, quattro gatti la domenica e gli altri giorni nemmeno quelli; nelle case, un gran sussiego, e un bicchier d'acqua che è un bicchier d'acqua, manco a pagarlo di propria tasca; le signore, mummie e pappagalli da

---

<sup>121</sup> Eugenio Turri, *Antropologia del paesaggio*, Milano, Comunità, 1974, p.51

<sup>122</sup> Dora Marchese, *La poetica del paesaggio*, p.18.

dipingersi sui cartelloni dei ciarlatani, i giovinotti, orsi veri, colle scarpe legate col filo di ferro. Stabilircisi a Manassola? ma piuttosto nel fondo d'un pozzo! Frutta e verdura, niente; carne, suola di stivali da caccia; quattro pesci in tutto e per tutto un giorno sì e due giorni no, secondo il buon umore del mare, e grattarsi la pancia con una striglia da cavalli!<sup>123</sup>

È lo stesso narratore a rendere edotto il suo pubblico su chi abbia formulato tale giudizio ed essa è Marinetta, rimasta inevitabilmente talmente scottata da quanto accaduto nel borgo marinaro da modificarne i connotati, ovviamente in negativo. Già l'incipit del capitolo è un preludio al lettore di quanto sta per essere descritto; l'interrogativa-esclamativa con ellissi del verbo non serve solo a imitare la ripresa di una domanda nel parlato, ma è utile a mettere in evidenza la rabbia della ragazza, che trova suo naturale sfogo nell'antifrase «un bel paese, in coscienza!». A seguire, le caratteristiche del luogo vengono volutamente esagerate in negativo; il fatto che il paese sia piccolo – come del resto è un paese – diventa nella narrazione di Marinetta un luogo animato da «quattro gatti la domenica». Si tratta di un'espressione popolare, che sta a indicare un numero esiguo di persone, a cui Marinetta aggiunge la determinazione del quando, domenica appunto, la quale dovrebbe essere in teoria il giorno della settimana più vivace. La dura invettiva della ragazza prosegue, trasformando i connotati fisici del posto; ci si può immaginare Manassola come il tipico paese ligure<sup>124</sup>, chiuso tra due monti stretti che hanno come unico sbocco un braccio di mare molto limitato, ma nella descrizione iperbolica della Marinetta tali caratteristiche vengono esagerate in negativo.

Difatti, il fatto che il paese sia stretto in una piccola valle diventa nella narrazione «un buco in mezzo a due montagne» e il mare stesso, percepito come esiguo per via della conformazione del territorio, diventa «un po' di mare», come se fosse minuscolo. Inoltre, la descrizione non si limita agli aspetti prettamente fisici del territorio, ma verte anche su un aspetto più sociologico-culturale, se così si può definire la narrativa della Marinetta; si è già detto della natura poco vivace del luogo per quanto concerne la vita esterna, a cui lo Zena-Marinetta contrappone in una efficacissima antitesi il «gran sussiego dentro le case», mentre Manassola viene descritto come un paese in cui manca il cibo, dal poco pesce che il mare offre alla discutibile qualità della carne, alimenti che comunque Marinetta non trovava spesso in tavola nella Pece Greca, fatto di cui sembra scordarsi. Infine, vale la pena soffermarsi sulla preferenza per un pozzo rispetto a una possibile residenza nel paese, indice dell'insofferenza maturata per il paese. Ovviamente, il quadro delineato nella descrizione non ha alcunché di oggettivo, anzi; è la dimostrazione lampante di come uno stato

---

<sup>123</sup>Remigio Zena, *La bocca del lupo*, a cura di Carla Riccardi, cit., cap.17, p.155.

<sup>124</sup> Dietro alla Manassola della finzione letteraria si potrebbe celare Varazze, località molto cara alla famiglia dell'Invrea.

d'animo, in questo caso negativo, possa influenzare la descrizione del paesaggio ed è per questo motivo che si è deciso di adottare una definizione di paesaggio e ambiente di tipo prettamente antropologico. Infatti, quando la ragazza viene spedita in fretta e furia a Genova, torna nel capoluogo ligure decisamente cambiata nell'aspetto fisico grazie al cibo che le veniva garantito; questo dato oggettivo, osservato da tutti, viene contrapposto al racconto estremamente soggettivo fornito da Marinetta, secondo cui a Manassola non c'erano né frutta né verdura, mentre la carne era disgustosa e il pesce scarseggiante:

Angela e tutto il vicinato non la riconoscevano più, tanto era diventata benestante, vivendo in mezzo agli orsi e alle mummie e grattandosi la pancia, per l'appetito, con una striglia da cavalli! Pellegra, appena la vide, le domandò se l'avevano mantenuta a pollastri e a pesci da taglio come una regina. ché questi per lei erano tutto quello al mondo che ci potesse essere di buono e i pesci da taglio anzi non li aveva mai visti altro che in mostra nelle vetrine delle trattorie; e il signor Costante, venuto anche lui a salutarla, [...] le fece le sue congratulazioni: ci si stava stupendamente, nevero, in casa dei preti e ci si ingrassava a vista d'occhio<sup>125</sup>!?

Paradossalmente, quanto detto di negativo da Marinetta costituisce la descrizione più dettagliata di Manassola in tutto il romanzo; nel corso dell'opera il narratore non si sofferma particolarmente nelle descrizioni, eppure esse risultano comunque efficaci. Non si tratta di una casualità, bensì di una scelta ponderata, in linea con il Verga, mentre la posizione dei Naturalisti francesi non viene seguita. Essi, infatti, tendono a una descrizione esauriente del paesaggio e dell'ambiente, una posizione che trova in Zola la sua massima espressione. Di contro, Verga non rinuncia di certo a descrivere il contesto, ma lo fa mediante delle pennellate che fissano nella mente del lettore i tratti essenziali del paesaggio. Ad ogni modo, esso risulta comunque decisivo per la caratterizzazione dei personaggi; si tratta di un punto noto sin dall'uscita de *I Malavoglia*<sup>126</sup>, che trova un suo parallelo in Zena e probabilmente è la lezione che lo scrittore genovese ha imparato meglio dal Verga, da cui si è detto che riesce a distaccarsi per certi aspetti. Un altro elemento che bisogna tenere in considerazione è che se si intende il paesaggio come percezione umana di un luogo, non sono solo le emozioni a modificarne i dati oggettivi in favore di una rappresentazione soggettiva, ma anche lo stato sociale delle persone che vivono in quel determinato ambiente:

Poiché il paesaggio è frutto della percezione umana, si comprende facilmente come lo status rappresenti un elemento di fondamentale importanza nel rapporto uomo-paesaggio<sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> Ivi, cit., cap. 17, p.156.

<sup>126</sup> Dora Marchese, *La poetica del paesaggio*, cit., pp.26-27.

<sup>127</sup> Ivi, p.34.

Tutto questo porta i protagonisti a due possibilità; la prima consiste nel rimanere fedeli all'ambiente di origine, che può essere Aci Trezza, un fondo agricolo o la Pece Greca, con la vana speranza che la situazione non peggiori, mentre la seconda consiste nell'allontanarsi dai luoghi, finendo però in disgrazia. Nel caso del romanzo, l'allontanamento dal quartiere di Marinetta ne accelera la sua perdizione, mentre il rientro a Genova da un lato potrebbe risolvere parte dei problemi economici della famiglia<sup>128</sup>, dall'altro significa nel concreto che la giovane ha cominciato a prostituirsi, benché la madre non ne sia pienamente consapevole. Sempre nel giro dei suoi clienti, Marinetta ritrova l'avvocato Raibetta, il quale le consiglia, non di certo senza un interesse personale, di rimanere nel quartiere; allontanarsi da esso vorrebbe dire perdere il giro di clienti e, dunque, le entrate così agognate:

Un padre non avrebbe potuto consigliarla meglio: non muoversi dalla Pece Greca, [...], giacché aveva un mestiere per le mani, tenerselo buono per ogni evenienza [...]<sup>129</sup>

Infine, un altro ambito afferente al paesaggio, se non un vero e proprio tipo di paesaggio, è quello che riguarda non tanto la sfera sensoriale della vista, quanto l'udito e l'olfatto; si tratta di elementi che concorrono in maniera decisa al paesaggio e questo si trova sia in Verga che in Zena, per cui si è deciso di includere anche tale aspetto nel capitolo dell'elaborato. Nello specifico, si parla di «sound-scape» e di «smell-scape», rispettivamente teorizzati da Robert Schaffer e J.D. Porteus<sup>130</sup>; un rumore come quello delle popolane che litigano tra di loro è un elemento caratteristico del romanzo zeniano, mentre l'odore dei vicoli di Genova diventa un vero e proprio *topos* letterario. Anche in questo frangente, lo Zena non rivoluziona la concezione del paesaggio, bensì si allinea a quanto sperimentato da Verga, in particolar modo nelle *Novelle rusticane*, tenendo comunque conto del fatto che l'autore siciliano utilizza il paesaggio e gli elementi afferenti in modi anche diversi dall'Invrea.

### 3.2 Analogie e differenze sul ruolo del paesaggio

Il paesaggio è un elemento imprescindibile per qualsiasi opera letteraria di vasto respiro, per cui esso si trova in quasi tutti gli autori, che lo declinano a seconda delle loro esigenze. Pertanto, un Manzoni e un Verga avrebbero dipinto in maniera radicalmente diversa il medesimo paesaggio, in quanto avrebbero scorto in esso potenzialità differenti. Non deve perciò stupire che il paesaggio

---

<sup>128</sup> Il condizionale è d'obbligo perché in realtà Marinetta, pur guadagnando bene, usa i soldi per sé o li mette da parte, non contribuendo di fatto alla fragile economia familiare.

<sup>129</sup> Remigio Zena, *La bocca del lupo*, a cura di Carla Riccardi, cit., cap.21 p.188.

<sup>130</sup> Vedasi Robert Schaffer, *The tuning of the world*, McClellan e Stewart, Toronto, 1977 e J. Douglas Porteus *Smellscape* in «Progress in Human Geography», 3, 1985, pp.357-378.

– o meglio, la sua funzione – presenti diverse analogie con quello verghiano e contemporaneamente se ne distacchi per altri aspetti. Eppure, il modello per antonomasia degli scrittori Veristi dovrebbe essere proprio quello di Verga; Remigio Zena, così come per altri aspetti, decide di adottare una soluzione costruita su misura che per alcuni aspetti riprende lo scrittore catanese, mentre per altri si rifà alla tradizione francese. Per ovvi motivi, rimane fuori da questa equazione il Manzoni, il cui paesaggio pure era stato fondamentale ne *I promessi sposi*<sup>131</sup>; per quanto il nobile milanese abbia creato delle descrizioni paesaggistiche destinate a fare scuola, esse non possono sortire gli stessi effetti ricercati dai Veristi.

Per quanto concerne le analogie tra Zena e Verga in materia di paesaggio, si può affermare che ambedue gli scrittori condividono l'idea di fondo che un dato paesaggio eserciti una determinata influenza sui personaggi. Per esempio, la Pece Greca è un quartiere abitato sì da poveri tra i poveri, eppure non emerge quasi mai nessun senso di solidarietà tra gli abitanti, che spesso invece sono attivamente impegnati a litigare o peggio; risulta evidente l'analogia con il Verga in generale, ma nel particolare con quello di *Per le vie*, dove i personaggi "urbani" tendono al contrasto e non alla solidarietà. A tal proposito, Di Giovanna mette in luce un accentuato contrasto tra il piccolo mondo di villaggio, pervaso in qualche modo da una sorta di spirito di solidarietà, e il mondo della città, dove invece ognuno deve badare a sé stesso:

I vicini non le avrebbero neanche sputato in bocca se l'avessero vista morire di sete. Il parroco una volta le aveva messo in mano un cavurrino e arrivederci in paradiso, fu il primo e l'ultimo<sup>132</sup>.

Questa antitesi in realtà si nota maggiormente nella redazione novellistica, in cui, anche a causa della ridotta struttura delle vicende, il contrasto era volutamente calcato, mentre nel romanzo si intravede soltanto. Ad ogni modo, occorre precisare che la dicotomia città-villaggio è presente in moltissimi autori di ogni epoca e di ogni posizione, per cui non si deve sovra-interpretare questa analogia presente nei due scrittori. Tale analogia è manifesta ne *I Malavoglia*<sup>133</sup>, in cui contrapposto al micromondo di Aci Trezza c'è la città, Catania, carica di connotati negativi, così come soprattutto nello Zena novelliere si insiste su un mondo in cui emergono – nonostante tutto – dei valori positivi, come Manassola, e Genova. Ma lo stesso principio che vale per le opere citate era valido già per il Manzoni, dal momento che il campagnolo Renzo si trova del tutto spaesato a Milano e finisce invischiato in faccende assai delicate; per cui, le analogie sono indubbiamente presenti, ma non sono certo limitate al Verga. Il paesaggio poi, in entrambi gli autori veristi

---

<sup>131</sup> Si rimanda in merito a Mario Barengi, *Il paesaggio sonoro dei Promessi sposi*, in *Manzoni e il realismo europeo*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Editore Bruno Mondadori, 2007 pp.57-71.

<sup>132</sup> Remigio Zena, *La bocca del lupo*, a cura di Carla Riccardi, cit., cap.1, p.47.

<sup>133</sup> Cfr. Dora Marchese, *La poetica del paesaggio*, cit., pp.42-43.

partecipa attivamente alle vicende, tant'è che se si escludono i passi relativi a Manassola, emergono in realtà pochi riferimenti “estranei” al quartiere della Pece Greca; la famigerata gita fuori porta a Sestri Ponente, preludio della rovina familiare<sup>134</sup>, il ponte di Carignano, il teatro, le carceri di Sant'Andrea e, nella parte finale del romanzo, Busalla e Via Fieschi. Per il resto, si tratta di luoghi menzionati di sfuggita; si tratta di un punto di incontro importante con Verga, dato che

Similmente a *I Malavoglia*, anche nelle *Rusticane* il repertorio toponomastico è povero e limitato, e l'indice dei luoghi e dei quartieri si assottiglia di più per le citazioni dei centri maggiori<sup>135</sup>.

Inoltre, tale esiguità risponde a una funzione precisa, ovvero far notare al lettore come i personaggi percepiscano ciò che non è la Pece come un mondo a parte. Ancora meglio, si può dire che la Pece Greca sia il mondo a parte rispetto a quello che c'è di esterno al quartiere, che anche grazie alla sua conformazione, per la verità solo accennata qua e là nel corso dell'opera, risulta uno spazio chiuso. Di base, il quartiere in cui si sviluppa la maggior parte delle vicende è un luogo di miseria, che non lascia spazio ad alcun cenno di speranza; le case sono quelle tipiche dei vicoli genovesi, ovvero alte e strette. Tali abitazioni non sono un “nido” entro cui ripararsi dalle insidie della vita come, per esempio, poteva avvenire nel Verga di alcune novelle, come per esempio Cosimo de *Cos'è il Re*, mentre per altre novelle il discorso è opposto<sup>136</sup>. In Zena, anche gli interni delle case non sfuggono alle tensioni e ai litigi presenti nell'ambiente esterno; i personaggi non si sentono al riparo dentro le loro abitazioni, perché in effetti ciò che avviene nelle strade del quartiere si ripercuote anche tra le mura domestiche. Ancora, le case della Pece Greca non sono accoglienti o quantomeno idonee a una vita dignitosa, dal momento che nell'appartamento della Bricicca d'inverno si soffre il freddo e d'estate invece si ha l'effetto opposto, come viene chiarito fin dal primo capitolo:

Dodici franchi al mese per un buco sotto i tetti, che per arrivarci bisognava fare come i gatti e rimetterci un palmo di fiato, dove d'inverno ci si ballava per tutto fuori che l'allegria, e d'estate la minestra bolliva da sé senza fuoco. Il padrone cantava che lassù in cima l'aria era buona e si godeva la vista del porto e della Lanterna, ma la Bricicca, della Lanterna non sapeva cosa farsene [...]<sup>137</sup>.

A proposito della famigerata «aria buona» menzionata dall'anonimo – e del tutto secondario nelle vicende – padrone, questa caratteristica dell'appartamento si ritrova anche nella parte finale del romanzo, quando Angela, oramai destinata alla morte, viene trasferita al Pammatone. In

---

<sup>134</sup> Di Giovanna, *Remigio Zena narratore*, cit., p.80.

<sup>135</sup> Dora Marchese, *La poetica del paesaggio*, cit. p.44.

<sup>136</sup> Ivi, pp. 37-38.

<sup>137</sup> Remigio Zena, *La bocca del lupo*, a cura di Carla Riccardi, cit., cap.1, p.44.

rapporto, essere ricoverati in un ospedale è comunque preferibile al fatiscente appartamento dove la ragazza ha sempre vissuto:

[*Angela*] si era lasciata portare all'ospedale di Pammatone senza aver più la forza né la voce per dire di no [...] Meglio cento volte che nella soffitta della Pece Greca aperta a tutti i venti e a tutte le acque, sopra un letto sgangherato e coi lenzuoli ridotti che parevano un ricamo di Parigi; in definitiva, passato quel primo stringimento di cuore che viene a tutti, *Angela* poteva consolarsi davvero d'essere all'ospedale, dove almeno le monache e le infermiere e i padri cappuccini l'avrebbero assistita fino all'ultimo, dove medicine e buoni brodi sostanziosi non le sarebbero mai mancati e i medici neppure, mentre a casa era quasi tutto il giorno lasciata sola in compagnia della sua tosse che la strangolava<sup>138</sup>.

Benché la soffitta della Pece fosse in effetti esposta a spifferi e infiltrazioni, le aspettative di *Angela* circa il trattamento in ospedale non trovano riscontro, poiché lo stesso narratore contrappone a esse la realtà dei fatti, che consiste in brodi esigui e poche visite del medico. Pertanto, se la situazione non può essere peggiore della vita nella Pece, non è comunque significativamente migliore. Di contro, è a Manassola che la casa ricopre una funzione positiva, seppur non centrale. Infatti, grazie alle premurose cure offerte dal canonico Lorenzo Marmo e dalla sorella Cicchina, *Marinetta* vive il proprio soggiorno nella casa dei due come una villeggiatura, dal momento che è libera di fare quasi tutto quello che vuole e il cibo, una volta tanto, non manca:

*Marinetta* era diventata bella grassa che faceva piacere a vederla. L'aria buona di campagna e il trattamento del canonico Marmo le avevano fatto un gran bene, massime a lei che veniva fuori da quel buco sotto i tetti e da quel laberinto di vicoli sporchi, soffocati, che era la Pece Greca. Nei primi quindici giorni sembrava malinconica come se avesse sul cuore un peso grosso, non aveva voglia di mangiare né di farsi vedere pel paese, poi a poco a poco la malinconia era passata, era venuto l'appetito, e chi voleva pigliarsi la vista d'una ragazza contenta, bastava che guardasse *Marinetta* a tutte le ore del giorno, in casa, fuori di casa, perfino in chiesa. [...] Trattata e mantenuta come una principessa, padrona di fare da un'alba all'altra le sue quattro volontà, mangia se vuoi mangiare, dormi se vuoi dormire, senza fastidi, senza i pianti e le lamentazioni continue di sua madre nelle orecchie, le maldicenze delle vicine e le stoccate del signor Costante, nei suoi panni sarebbe diventata grassa una stanga di ferro<sup>139</sup>.

Abilmente, lo Zena non colloca *Marinetta* in casa della nonna, dove invece abita *Battistina*, bensì la fa soggiornare in una casa esterna alla famiglia, dove le condizioni sono decisamente migliori e non sussistono particolari preoccupazioni economiche. Infatti, *Marinetta* riesce a ingrassare, circostanza che verrà riconosciuta da tutti fuorché lei stessa quando ritorna a Genova<sup>140</sup>,

---

<sup>138</sup> Ivi, cap.27, p.233.

<sup>139</sup> Ivi, cap.13, pp.124-125.

<sup>140</sup> Cfr. *supra*, pp.52-54.

ma soprattutto è un luogo libero da quelle che la ragazza percepisce come severe costrizioni, Altra analogia presente con il Verga è la questione delle “città altre”, ovvero quelle grandi città che vengono menzionate di sfuggita nel corso dell’opera e che rimangono lontane dall’azione, pur essendo motivo di vagheggiamento da parte dei protagonisti. Per esempio, il Signor Costante ventila a Marinetta la possibilità di trasferirsi a Milano per proseguire la sua promettente carriera da teatrante, trasferimento che puntualmente non avverrà. Non solo, dato che a causa di ciò la ragazza viene fatta oggetto di scherno dalle sue compagne di teatro:

Circa la partenza di Marinetta, affari lunghi: prima il signor Costante non aveva potuto scrivere subito a Milano, poi quella persona che doveva rispondergli, non gli aveva risposto, poi finalmente gli avevano scritto, diceva lui, ch'era troppo tardi e per quell'anno, nel collegio delle ballerine posti non ce n'erano più; insomma un mondo di difficoltà e anche questa speranza sfumata come le altre. Avrebbero fatto meglio la Rapallina e il signor Costante a non mettere il sonaglio al gatto con questa andata a Milano, ché Marinetta non si adattava così presto a rinunziarci ed era nera dalla rabbia, perché dopo aver detto tanto che partiva, che partiva, invece restava sempre lì nella Pece Greca, dove le compagne cominciavano a seccarla chiamandola: la Milanese<sup>141</sup>.

Anche nel Verga delle *Novelle rusticane* si può osservare questa fascinazione e questo desiderio per le grandi città, che però rimangono irraggiungibili, una mera fantasia del protagonista di turno, destinato invece a una vita di stenti nella stessa terra in cui è venuto al mondo. Ration per cui, tali città – che possono essere Napoli per Verga o Milano per entrambi gli scrittori – vengono menzionate di sfuggita<sup>142</sup> e in un certo senso idealizzate, dato che non vengono concepite in modo razionale da chi le pensa, bensì vengono viste come una speranza alle fatiche della vita quotidiana o come dei luoghi per certi versi misteriosi, di cui si hanno solo limitate conoscenze. Per esempio, la tanto agognata Milano per Marinetta rappresenterebbe un’opportunità di riscatto sociale, prima ancora che economico:

[Il signor Costante] s'era ancora preso l'impegno di andare a Milano quanto prima a cercarle il posto nel collegio delle ballerine novizie. In cinque o sei anni voleva vederla far furore al Carlo Felice. Marinetta al Carlo Felice non ci pensava, per essa l'importante era Milano, dove avrebbe trovato una cuccagna, anzi dava ad intendere alle sue compagne che aveva già pronto un baule nuovo pel viaggio, con tanta bella roba nuova dentro, per partire subito dopo Pasqua, presa la comunione<sup>143</sup>.

Nell’ottica della ragazza, andare a Milano equivarrebbe a scalare una sorta di gerarchia, tant’è vero che un suo eventuale ritorno a Genova come ballerina del pur prestigioso Carlo Felice non

---

<sup>141</sup> Remigio Zena, *La bocca del lupo*, a cura di Carla Riccardi, cit., cap.7, p.79.

<sup>142</sup> Cfr. Dora Marchese, *La poetica del paesaggio*, cit., pp.44-45.

<sup>143</sup> Remigio Zena, *La bocca del lupo*, a cura di Carla Riccardi, cit., cap.4, p.65.

trova alcun riscontro positivo, tale è l'importanza rappresentata dalla possibile carriera nel capoluogo lombardo. Al di là delle illusioni montate ad arte dal Signor Costante, Milano rimane in qualche modo fondamentale per il romanzo, dato che alle vicende de *La bocca del lupo* è premessa una lettera spedita proprio dalla città in direzione Genova; in essa Remigio Zena sconsiglia il Signor Pedevilla di mandare a Milano sua figlia, che lontana dagli occhi paterni potrebbe incorrere in una fine sciagurata quanto quella di Marinetta, che verranno narrate nelle pagine successive. Nella lettera non si dice esplicitamente che la città meneghina è pericolosa, ma il messaggio filtra tra le righe, come del resto ci si potrebbe aspettare dall'autore de *Il canonico*.

Interessante è anche il confronto tra i concetti di cronologia assoluta e cronologia relativa così come vengono applicati da Verga e dallo Zena, dal momento che sono elementi che concorrono alla formazione del paesaggio. Per quanto riguarda la cronologia assoluta, essa rimane più marginale rispetto al Verga de *I Malavoglia*, in cui gli eventi storici sono presenti e influiscono in modo fondamentale sullo sviluppo delle vicende, come avviene nel caso della battaglia di Lissa (1866). Di contro, nelle *Novelle rustiche* la cronologia assoluta è raramente presente e non interferisce con le singole vicende dei protagonisti di turno, sospesi invece in una sorta di bolla temporale in cui le azioni quotidiane vengono ripetute all'infinito, mentre i macro-eventi non esistono o se esistono non influenzano la vita di tutti i giorni, perdendo così di rilevanza.

Si tratta dunque di due concezioni opposte presenti però nello stesso autore; nel primo caso, la Storia è vista come un elemento negativo che reca ulteriori sciagure alla già disastrosa famiglia di Aci Trezza, mentre nel secondo caso essa non partecipa direttamente agli eventi e sovente non è neppure presente, in quanto risulta un elemento marginale per i personaggi e le loro azioni. Il romanzo dello Zena predilige seguire la seconda strada, lasciando dunque ai margini la Storia dei macro-eventi, concentrandosi invece sulla storia dei micro-eventi, quali ad esempio l'inaugurazione di un vecchio oratorio abbandonato o i fatti di cronaca nera della Pece Greca. Le coordinate storiche fondamentali sono del tutto assenti, dal momento che non c'è nessun riferimento a eventi legati alla politica interna ed estera, né tantomeno degli indizi che aiutino il lettore a collocare il corso dell'azione. Al massimo, è presente un accenno a eventi politici ma si tratta di un elemento poco più che di corredo. Il primo caso è il punto di vista del capitano Ramò, che in modo molto utilitaristico non fa distinzione alcuna tra liberali e gesuiti, termine con cui indica genericamente gli uomini di chiesa e chi segue le loro posizioni; l'importante è non avere problemi negli affari, per cui il fastidio di avere Don Bosco alla cerimonia del varo diventa più che sopportabile:

La signora Ramò s'era cacciata in testa d'invitare don Bosco a benedire *l'Emilia*, perché don Bosco in quei giorni era di moda, ed essa, senza essere troppo divota lo portava ai sette cieli e ancora più in su; lui sulle prime, Dio guardi, le avrebbe dato fuoco all'*Emilia* colle sue mani piuttosto che farla benedire da quel caporione dei gesuiti! poi s'era lasciato tirare a dire di sì per levarsi la seccatura; in fondo, liberali e gesuiti li legava tutti insieme collo stesso spago e la digestione non gliela guastavano altro che gli affari quando andavano male. Don Bosco? Ebbene, l'avrebbe un po' visto da vicino questo gran personaggio celebre e l'avrebbe sentito discorrere; tutto ben pensato, era felicissimo di levarsi una curiosità; o lui, Ramò, avrebbe convertito don Bosco, o don Bosco l'avrebbe convertito lui, Ramò; o non si sarebbero convertiti né l'uno né l'altro, che era la più probabile, e a tutti i modi né di tasca né di salute nessuno ci avrebbe rimesso, ecco l'importante<sup>144</sup>.

In realtà, dietro al pensiero del Ramò si cela, opportunamente modificato, quello del canonico Marmo, presente nell'omonima novella ma espunto dallo Zena nel romanzo e adattato al personaggio del capitano<sup>145</sup>. Il secondo passo del romanzo in cui vi è un accenno al contesto politico è il capitolo sull'inaugurazione della chiesa dell'Angelo Custode, evento che porta allo scontro la fazione liberale e quella paolotta, senza che i protagonisti parteggino per l'una o l'altra fazione, bensì cerchino in qualche modo riparo dalla rissa scaturita. Non si tratta però di un evento legato a chissà quali alti valori da difendere, ma di una zuffa sorta per una serie di piccoli dispetti, che esasperano la tensione tra le due parti in causa, le quali per la verità sembrano cercare un pretesto, e che portano allo scoppio della breve contesa. A farne le spese è Pollino Gabitto, che si trova in mezzo allo scontro e prevedibilmente riceve pugni e graffi sia da una parte che dall'altra, senza che nemmeno i Carabinieri intervenuti nella Pece Greca riescano a capire il suo ruolo effettivo. In tutto il resto de *La bocca del lupo*, non vi sono altri riferimenti politici degni di nota, a ulteriore testimonianza di quanto la questione non fosse percepita dalle protagoniste.

Infatti, a prescindere dagli schieramenti, le loro condizioni sociali ed economiche non sarebbero cambiate minimamente, per cui sia la Bricicca che Marinetta non si lanciano in particolari invettive ora contro questa fazione ora contro l'altra. Pertanto, si può ritenere la concezione di Storia dello Zena del romanzo più vicina a quella del Verga delle *Novelle rusticane* rispetto alla funzione che aveva ne *I Malavoglia*. Si tratta di una scelta voluta e accuratamente ponderata, che consente sia di mostrare l'indifferenza dei protagonisti ai macro-eventi, sia permette al lettore di focalizzarsi su un racconto che non è dispersivo.

---

<sup>144</sup> Ivi, cap. 14, pp.135-136.

<sup>145</sup> Cfr. *Supra*, p.17.

### 3.3 Genova e Manassola: analisi dei luoghi

I due centri principali del romanzo sono la città di Genova, più dettagliatamente il quartiere della Pece Greca e il paesino costiero di Manassola, mentre trovano poco spazio altri paesaggi e gli stessi quartieri della città sono raramente presenti. Pertanto, essi risultano gli snodi fondamentali della vicenda, nonché i luoghi in cui si concentrano gran parte delle vicende. Eppure, sia la Pece Greca che Manassola sono resi solamente tramite alcuni riferimenti fondamentali, mentre spetta al lettore immaginare il resto della loro conformazione. Non si tratta ovviamente di un elemento casuale, bensì di una scelta voluta dallo Zena, che preferisce mettere nel romanzo gli elementi essenziali per orientarsi. Inoltre, la volontarietà di tale operazione si può dedurre anche dal fatto che ne *La bocca del lupo* non sono presenti descrizioni o accenni a edifici, strutture, o luoghi non funzionali allo svolgimento delle vicende.

Per esempio, la chiesa dell'Angelo Custode è sempre stata presente nella Pece Greca, ma entra nella narrazione solo nel capitolo venticinque<sup>146</sup>, quando la sua inaugurazione risulta centrale per il prosieguo della trama. Parimenti, dopo che nel capitolo si esaurisce la sua funzione non viene più menzionata. Tra l'altro, la chiesa non viene descritta, dato che le informazioni di cui il lettore dispone sono che un tempo era stata adibita a deposito di legname e che era stata rimessa a nuovo e ridipinta; Remigio Zena non scende in ulteriori dettagli — del resto superflui ai fini della vicenda — e non ne descrive le caratteristiche. Inoltre, la chiesa non è introdotta al lettore con un articolo indeterminativo, bensì con uno determinativo, per sottolineare il fatto che nell'ottica di chi racconta la vicenda essa era ben conosciuta e un paesaggio della quotidianità:

Nella Pece Greca c'era la chiesetta dell'Angelo Custode, dove una volta era impiantata una confraternita, da anni e anni era chiusa e cadeva a pezzi, diventata un magazzino di legnami. A chi sia venuto in mente per primo di comprarla, ristorarla e riapirla, non si saprebbe dire; ma i bottegai della Pece Greca e più di tutti i tintori, che ce n'è dei grossi, l'avevano già da molto tempo questo chiodo nella testa [...] Sgombrato l'oratorio, ristorato, dipinto, messo a nuovo, fu un gaudio nella Pece Greca<sup>147</sup>.

Quindi, nel concreto, che cosa si può ricostruire della Pece Greca? Non molto, ma quanto basta e avanza per le vicende; i dettagli non trovano spazio nel sistema descrittivo dello Zena, per cui rimangono a disposizione gli elementi cardine del paesaggio. Innanzitutto, la Pece Greca è sì un quartiere scaturito dalla fantasia dell'autore e non un luogo realmente esistente, ma si possono comunque delineare alcune caratteristiche dell'abitato. In primo luogo, le pagine del romanzo sono

---

<sup>146</sup> È presente un fugace riferimento nel capitolo quattro, dove è un riferimento per individuare il banchetto della Bricicca e nel capitolo dodici, in cui serve esclusivamente per ubicare la bottega di un calzolaio.

<sup>147</sup> Remigio Zena, *La bocca del lupo*, a cura di Carla Riccardi, cit., cap.25, p.213.

costruite intorno al vicolo dove abita la Bricicca e la sua famiglia e la piazzetta del quartiere, dove invece è presente il banchetto da *besagnina* della donna e la chiesa dell'Angelo Custode, mentre rimane incerta l'identificazione della chiesa del matrimonio di Marinetta; potrebbe trattarsi del medesimo edificio, anche se nel capitolo venticinque non c'è nessun accenno a una piazzetta di fronte alla chiesa. Oppure, potrebbe trattarsi della chiesa di Santa Dorotea, la stessa dove Marinetta ha preso la comunione, che, stando al narratore, è solo una di altre tre o quattro chiese che si trovano nel quartiere e immediate vicinanze. A completamento di un quadro abbastanza scarno c'è il vicolo principale della Pece Greca, quello in cui si era radunata la folla per l'inaugurazione della chiesa.

La stessa ubicazione del quartiere non è facilmente collocabile, dal momento che non vi sono particolari indizi al riguardo. Sempre nel capitolo venticinque, il narratore fa riferimento a una parrocchia rivale legata ai bottegai del Vicolo della Capra, il quale si trova nelle vicinanze della Pece ma dovrebbe appartenere a un altro sestiere, presumibilmente quello del Molo; nella toponomastica di Genova non è presente alcun Vicolo della Capra, ma si può trovare un Vico Caprettari. A determinare la posizione della Pece però sono soprattutto il riferimento alla vicinanza di Carignano e del suo ponte, oltre alla relativa vicinanza al vicolo del Pontetto. Partendo dal primo, si osserva in più parti del romanzo come i protagonisti transitino per il ponte di Carignano e siano soliti averlo come punto di riferimento insieme alla attigua basilica. Inoltre, il paesaggio del quartiere confinante diventa anche centrale nei modi di dire dei protagonisti:

[*La Bricicca*] Le comiche e le ballerine non sapeva che minestra fossero, ma per levarsi dalla miseria si sarebbe attaccata agli specchi, ché a quel modo non poteva più vivere e non le restava che il ponte di Carignano.

La Linda lo leggeva forte a chi voleva sentirlo e a chi non voleva, lo mostrava [*il Castigamatti*] a tutti e tutti ridevano a più non posso, guardandola lei, Bricicca, come se si fosse portata via la cupola di Carignano.

[*La Bricicca*] Rimase come stupida: era matto? cosa gli saltava, adesso? ma la serva che aveva più comprendonio di lei, era scappata fuori, gridando per la Pece Greca, da farsi sentire fino in Carignano<sup>148</sup>

Nel primo caso, il sottinteso della Bricicca è che le persone disperate, come del è lei, si suicidano gettandosi dal ponte di Carignano, gesto che comunque non mette in pratica ma sottolinea la sua situazione drammatica. Nella seconda occasione, la similitudine sta a indicare la concezione che gli abitanti del quartiere hanno della Bricicca dopo l'articolo infamante uscito sulle

---

<sup>148</sup> Ivi, cap.4, p.60; cap.12, p.117 e cap.18, p.163.

pagine del periodico; per loro, è come se si fosse macchiata di un crimine incredibile e allo stesso tempo così assurdo da provocare un senso di straniamento. Oltre a ciò, nel corso del romanzo si fa più volte riferimento al vico di Pontetto, che in realtà non esiste nella toponomastica cittadina. Esiste però il vico corto di Ponticello, il quale si colloca dietro Porta Soprana, dunque vicino sia alle carceri di Sant'Andrea sia alla fine del ponte di Carignano. Grazie a queste determinazioni spaziali, si può pertanto collocare la Pece Greca dopo tale ponte, estendendola forse fino al sestiere del Molo, oppure si può pensare che l'autore avesse in mente l'ex quartiere di Madre di Dio, che però si trovava in parte sotto al ponte. L'accenno alla chiesa dell'Angelo Custode può essere dirimente, in quanto non si tratta di un edificio religioso presente con questa intitolazione, ma è presente la chiesa del Santissimo Nome di Maria e degli Angeli custodi. Si tratta di una struttura ubicata nelle vicinanze del Vicolo Caprettari e in linea d'aria vicina a Piazza Banchi, anche essa menzionata nell'opera. Infine, nel romanzo si fa cenno a una strada sbagliata percorsa in tutta furia dalla Bricicca, che invece di passare da San Donato e da lì allo stradone di Sant'Agostino per poi dirigersi verso la Pece, finisce da tutt'altra parte. In questo caso, si tratta di luoghi reali e facilmente riconoscibili per tutti i genovesi:

Pigliò un passo così svelto e risoluto da far capire che non voleva più essere seccata e a casa sapeva andarci da sé, altro che invece di voltare da San Donato e su per lo stradone di Sant'Agostino prendere per la Pece Greca, tirò verso i Sellai e la salita del Fondaco<sup>149</sup>.

Per cui, si potrebbe ubicare la Pece nella zona presente tra la fine del ponte di Carignano e l'inizio del sestiere del Molo, anche se per farlo si dovrebbe sorvolare su alcuni aspetti critici. In prima istanza, tutti i luoghi finora menzionati si trovano nelle immediate vicinanze della Cattedrale di San Lorenzo, eppure ne *La bocca del lupo* non si cita mai il duomo. Certo, da una parte si è già detto come Zena eviti le citazioni non necessarie, ma dall'altro occorre sottolineare che San Lorenzo rappresenta prima di tutto un punto di riferimento nel centro di Genova, per cui avrebbe potuto essere comunque presente. La seconda discrepanza riguarda il nome stesso del quartiere, Pece Greca. Esso rimanda naturalmente a un luogo in cui si costruiscono chiglie e carene navali, che dunque necessita di essere nelle immediate vicinanze del mare. Alle coordinate storiche del romanzo l'acqua era certamente più vicina ai vicoli rispetto al giorno d'oggi, ma nonostante questo non ci sono tracce di attività navali, presenti o passate, nel quartiere. Inoltre, nel primo capitolo viene detto che dalla soffitta della Bricicca si poteva scorgere la Lanterna; anche questo elemento non permette di stabilire una collocazione certa del quartiere, dato che anche sul finire dell'800 essa si poteva vedere da diversi angoli della città. Quanto al luogo reale che ha ispirato la Pece

---

<sup>149</sup> Ivi, cap.24, p.209.

Greca, esso si trova in una traversa di Via di Ravecca, all'incirca a metà strada tra Porta Soprana e Sarzano. Il nome non corrisponde pienamente, dato che nella realtà la strada si chiama Salita della Fava Greca; si tratta comunque di un vicolo non molto lungo e per contro stretto, che non ha particolari slarghi che possano garantirsi l'attributo di piazzetta, come invece risulta nel romanzo. In conclusione, l'autore affianca nelle pagine dell'opera due città; una corrisponde alla Genova reale e non filtrata, i cui elementi sono talmente conosciuti che non hanno bisogno di particolari spiegazioni. Nel secondo caso, si tratta di una Genova non reale ma nemmeno inventata, bensì di luoghi verosimili, basati su punti della città realmente esistenti che vengono adattati alle esigenze dello scrittore. In questo processo di adattamento, Remigio Zena cambia la disposizione di alcuni elementi, come per esempio la presenza di una chiesa su una piazzetta nella Pece, quando invece tali elementi non sono ubicati nel vicolo bensì nei suoi dintorni.

Inoltre, l'Invrea utilizza anche la toponomastica preesistente, modificandola in modo che rimanga simili all'originale ma al contempo diversa. Per cui, accanto alla realmente esistita Piazza San Domenico, si possono trovare la Pece Greca, Pontetto, Vico della Capra e così via: si tratta di un connubio funzionale, che mantiene intatti i luoghi e i nomi più importanti del centro di Genova modificando al contempo punti di paesaggio urbano che, seppur esistenti, non sono particolarmente famosi. Tra gli elementi preservati dall'autore, oltre all'antenata di Piazza De Ferrari e ai teatri, ci sono sicuramente il tribunale, che corrisponde a Palazzo Ducale, il nosocomio del Pammatone, fino ad arrivare a luoghi nevralgici del centro di Genova, quali San Donato, lo Stradone di Sant'Agostino e Piazza Banchi, così come trova spazio di menzione Strada Nuova, che simboleggia la parte benestante della città. Oltre agli edifici, nel romanzo vengono menzionate diverse attività commerciali, che spaziano dalla trattoria della comunione di Marinetta a Sestri Ponente fino alle botteghe dei liquoristi, per non parlare di Klainguti. Tali negozi e trattorie non vengono citate per fare da sfondo alla narrazione degli eventi, bensì sono, nel loro piccolo, un elemento fondamentale per il prosieguo della narrazione; basti pensare al figlio maschio della Bricicca, che si ammala fatalmente per aver voluto recarsi da Klainguti, benché il tempo fosse tutt'altro che clemente. Questo evento è una delle prime informazioni circa la famiglia carbone che il narratore fornisce al lettore; per cui, non si può ignorare l'importanza del luogo.

Passando oltre il discorso dell'ubicazione geografica del quartiere, rimane da chiarire il ruolo della Pece Greca nella vicenda. Il quartiere non è il mero sfondo delle sfortunate vicende della famiglia Carbone, ma ne partecipa in toto. Infatti, la miseria della Bricicca e delle sue figlie è tale anche per la mancanza di alternative presenti nel quartiere, così come la Pece Greca spesso si fa arbitra in negativo delle sorti, ora portando via l'amore di Angela, ora allontanando l'ultima

possibilità della protagonista di rimaritarsi, a causa dei feroci pettegolezzi che li colpiscono, solo per citare alcuni episodi. Ancora, gli abitanti della Pece non sono in generale degli alleati delle protagoniste bensì si rivelano più volte un ulteriore nemico, privi di qualsiasi spirito di solidarietà. Più e più volte la Bricicca si scontra ora con le Testette, ora con la Bardiglia, fino ad arrivare alle mani, ma anche il rapporto con la Pellegra e la Rapallina è tutt'altro che lineare. In generale, la Pece Greca non è un ambiente sereno né un rifugio dalle preoccupazioni quotidiane, quanto invece un fattore che concorre a esse. Basti pensare per esempio al lotto clandestino, inizialmente visto come una piccola occasione per tirare a campare che invece si trasforma nella condanna della Bricicca, mandandola definitivamente in rovina. Rovina a cui concorrono attivamente le donne del quartiere, che prendono di mira la Bricicca sia con l'episodio de *Il Castigamatti* sia con, appunto, il lotto quando viene scoperto dalla polizia:

La sera stessa, quando nella Pece Greca arrivò il listino delle otto ruote con due numeri del frate usciti fuori, il 15 e il 23, sulla ruota di Torino, un ambo guadagnato da mezza Genova, se la Bricicca non si fosse chiusa in casa, le donne ch'erano andate a giuocare da lei e avevano vinto, le avrebbero levato gli occhi. Per causa sua la loro vincita se ne andava in fumo. Giuocare tutte le settimane dell'anno, indovinarla una volta — combinazione da scriverla col carbone bianco — e quella volta restare a bocca asciutta! Ebbene, no: esse il Costante non lo conoscevano e del sequestro fatto dalle guardie non se ne incaricavano; non conoscevano che la Bricicca: il loro ambo! il loro ambo lo volevano, ci avevano diritto e lo volevano a qualunque patto. Volerlo era un conto e pigliarlo era un altro. Con quei chiari di luna, la Bricicca poteva farsi tagliare a pezzi, e le donne, che pretendevano la loro vincita, pagarle a libbre di carne. Eppure, tutta la domenica e i primi giorni della settimana fu un martirio continuo, un venirle a domandare colle mani sui fianchi se intendeva sì o no di sborsare le somme guadagnate, minacciandola, insultandola come una ladra, facendosi belle d'aver rischiato per lei d'essere ammanettate. Una processione continua e un vero martirio. Con mille proteste d'amicizia, col suo fare butirroso e agro di limone, anche Pellegra, che aveva vinto un ambetto di pochi franchi, s'era messa della partita: sempre lì, piantata in casa, a battere il chiodo del pagamento, tanto che Angela, allargando le braccia nella stessa maniera che si vede dipinta la Madonna della Misericordia, la supplicò d'un poco di carità, essa almeno ch'era quasi della famiglia<sup>150</sup>!

Forse è proprio questo il passaggio del romanzo che meglio di tutti racchiude il senso di mancata solidarietà presente tra gli abitanti del quartiere; nel momento peggiore della *besagnina*, nessuno le si stringe intorno, anzi; ognuno cerca di riscuotere, anche con le cattive, la propria vincita, senza curarsi minimamente della sorte della Bricicca. Infatti, dal momento esatto in cui essa viene colta in fragrante dalle guardie, ogni abitante della Pece sa benissimo che finirà prima in tribunale e da

---

<sup>150</sup> Ivi, capp.18-19, p.166.

li, inevitabilmente, in carcere, ma questa certezza non li fa desistere dall'andare a chiedere i soldi puntati. A completare la pochezza del materiale umano poi, ci pensa la scena della sentenza in tribunale, in cui è presente buona parte del quartiere, non di certo per prestare soccorso alla Bricicca; c'è chi è andato per curiosità e chi per vera e propria vendetta, come nel caso della Bardiglia:

La Pece Greca si può dire che c'era tutta quanta, segnatamente le donne; Angela, piena di vergogna, se ne stava in fondo, appoggiata al muro, col fazzoletto contro la bocca, mordendolo forte coi denti per soffocare i singhiozzi che la strangolavano. [...] In prima riga c'era la Bardiglia, gongolante, con tanto d'occhi larghi e d'orecchie spalancate, sempre lì a tirare per la manica una delle sue vicine o a parlare così alto da farsi imporre silenzio dall'usciera. Finalmente, prima di morire, l'aveva avuta la consolazione di vedere in giustizia la Bricicca a combattere coi superiori e sul punto di pagarle tutte! Eccola che adesso le avevano tagliato la lingua e per rispondere alle domande del presidente inghiottiva ogni volta un litro di saliva e arrancava le parole, essa che nella Pece Greca trinciava e squartava a fette l'universo! dov'era andata la sua presunzione<sup>151</sup>?

In generale, la Bricicca non è solo mandata in rovina da un ente superiore, come le istituzioni nel senso lato, che non si curano della sua miseria, ma viene anche messa in seria difficoltà dagli altri abitanti della Pece, che sono Vinti anche essi; non si ravvisa nessuno spirito di solidarietà disinteressata. Oltre a tutto questo, il quartiere suscita raramente sensazioni positive, dato che i vicoli sono per loro natura un ambiente soffocante e chiuso, che forniscono al lettore quasi una percezione di claustrofobia. La stessa piazza del quartiere non viene mai definita così, quanto invece "piazze"; certamente più fedele al tipo di tessuto urbano del centro di Genova. L'idea di chiusura viene fornita anche da episodi specifici, come per esempio l'inaugurazione della chiesa, evento che riempie i vicoli angusti della Pece, rendendo il paesaggio ancora più claustrofobico, anche se l'immagine del quartiere è, una volta tanto, allegra e festosa:

Nel vicolo principale, quello lungo e dritto che scende giù verso la Capra, tanti archi di lanterne a colori, illuminate le finestre fin sotto i tetti, illuminate le botteghe dentro e fuori, che pareva di giorno; sulla piazzetta, dove suonava la banda della società cattolica di Santa Zita, i muri apparati tutto intorno, fra una torcia e l'altra, con magnifici festoni di tela bianca e rossa. Era venuta mezza Genova, una folla strepitosa che stentava a muoversi in uno spazio così piccolo, e accalcandosi sempre più, certi momenti non poteva andare né avanti né indietro, e gridava e seguiva a spingersi, un poco per necessità, un poco per divertimento [...] fischi, applausi, vituperi, urtoni, una confusione generale un serra-serra di chi voleva scappare o farsi avanti; le donne coi bambini in braccio, che strillavano cercando di levarsi da quel parapiglia, gli uomini che volevano tenerle perché non succedesse peggio e non restassero

---

<sup>151</sup> Ivi, cap. 22, p.195.

schiacciate dalla folla. «Abbasso i paolotti! abbasso i paolotti!» non si sentiva più altro, e laggiù vicino alla musica qualche baruffa dev'esserci stata e delle botte in grande, almeno a giudicarne dalla maniera come si urtavano cattolici e liberali gridando tutti insieme, e qualche disgrazia seria sarebbe capitata, se in fretta non venivano le guardie di pubblica sicurezza e i carabinieri a mettere l'ordine<sup>152</sup>.

Nel racconto fatto dal narratore, si può notare una contrapposizione tra l'apparenza festosa, costituita da drappi e luminarie, e la realtà dei fatti, dove invece la popolazione della Pece rischia concretamente di finire schiacciata nella calca, ancora prima dello scoppio della rissa. Quindi, anche nelle occasioni che dovrebbero essere di festa e in generale positive, la Pece si dimostra un luogo perlopiù negativo e ricco di potenziali insidie. Oltre a questo episodio, un altro riferimento indiretto al quartiere fa comprendere al lettore quanto possa essere complicato muoversi nella Pece se non se ne ha una conoscenza adeguata. Difatti, quando la povera Battistina arriva a Genova per la comunione di Marinetta si perde, perché cerca le possibili chiese della funzione, ma non trovandola cerca di rintracciare la famiglia, senza particolare successo. Nella narrazione, emerge in maniera perfetta il senso di smarrimento provato da Battistina:

[...] Almeno dirgliela bene la chiesa, invece niente; vicino alla Pece Greca ce n'erano tre o quattro chiese, e lei, poco pratica, non sapendo che la parrocchia era Santa Dorotea, era entrata nella prima che aveva visto, aspettando sempre che cominciasse la funzione, che non cominciava mai. Tornata a casa dopo tanto pregare e aspettare e dopo aver fatto le sue divozioni, porta chiusa; allora esci di nuovo, perdisti in quel labirinto di vicoli, informati nelle botteghe, capita in parrocchia giusto a tempo per non trovare più un'anima, nemmeno sulla piazza, torna indietro di corsa, monta le scale, sempre porta chiusa. [...] Voleva trovarli, ché per qualche cosa era venuta fino da Manassola, ed eccola in giro per Genova, dove non conosceva le strade. Santa fede benedetta, sua madre e le sue sorelle non s'erano mica nascoste sotto terra in una tana, non s'erano mica, e a forza di girare, in un luogo o in un altro le avrebbe trovate. E con questa idea, che bisognava proprio essere di Manassola per averne di queste, andava dritta al naso, svoltando come le veniva, dai vicoli nelle strade più larghe, dalle strade più larghe di nuovo nei vicoli, così invece di trovare gli altri, si perdeva lei<sup>153</sup>.

L'immagine che Zena usa è quella del labirinto, che risulta particolarmente adatta per rendere l'idea della mancanza di punti di riferimento e di luoghi quantomeno famigliari. Proprio come in un labirinto, la povera Battistina non riesce a districarsi; anche quando giunge in strade più larghe dei vicoli finisce per tornarci di nuovo. Ma il racconto della vicenda è impostato secondo un doppio sguardo, ovvero quello del narratore e quello della ragazza. Il primo sguardo si manifesta in maniera evidente nel “giudizio” che si dà del tentativo di Battistina di andare in giro a cercare i

---

<sup>152</sup> Ivi, cap.25, p. 214.

<sup>153</sup> Ivi, cap.6, pp.73-74.

suoi cari, idea che viene bollata come un pensiero da campagnola, che non si rende dunque conto dell'impossibilità pratica di fare ciò. Il secondo sguardo è appunto quello di Battistina, che alla fine si arrende all'evidenza e cerca un qualche luogo dove potersi accasciare in solitudine, non trovandolo comunque. Nella sua prospettiva da persona non avvezza alla città, il capoluogo ligure diventa immensa: «Sempre strade. Bella madonna cara, l'avevano fatta così grande Genova, che non finiva mai?»<sup>154</sup>. L'idea della Pece Greca come labirinto ritorna anche in seguito nel romanzo, quando viene contrapposta a Manassola e agli effetti positivi della vita di paese su Marinetta. In particolare, il quartiere viene descritto come «labyrintho di vicoli sporchi, soffocati»<sup>155</sup>.

Oltre alla Pece Greca, i luoghi più menzionati sono il Pammatone, il tribunale-Palazzo Ducale, il carcere di Sant'Andrea, il Carlo Felice e Via Fieschi, mentre gli altri punti della città risultano marginali e citati raramente; del resto, quando la Bricicca non è nella Pece o a Manassola, tende a essere o nel nosocomio o nel palazzo di giustizia, raramente si avventura in altre parti di Genova. Tra questi luoghi, il tribunale è il più interessante, in quanto viene abilmente "dilatato" dal narratore; ai poveri occhi della Bricicca, il luogo appare immenso e disorientante, tant'è vero che lo associa a un labirinto — come Battistina con i vicoli di Genova — e rischia di perdersi al suo interno. Contestualmente, il tribunale perde in un certo senso i criteri di verosimiglianza, dato che sempre la Bricicca percepisce i giudici come «quelle tre macchie d'inchiostro lassù sul trono, più nere del tabarro del diavolo, che si chiamavano giudici e prima di venire a sedersi a tavolino, le condanne le avevano già nella manica!»<sup>156</sup>.

Non è certo un caso che la protagonista veda i magistrati così lontani da sembrare delle macchie; la mente di Bricicca, che nell'udienza sta subendo una pressione psicologica enorme, non vede in modo razionale ciò che la circonda, quanto piuttosto arriva a un parossismo di paura che distorce la realtà. Per cui, i giudici diventano lontanissimi e visibili solo grazie alle loro toghe, che li trasformano in macchie d'inchiostro. Inoltre, di norma i magistrati sono seduti su degli scranni, che per la Bricicca diventano dei troni. Sostanzialmente, il processo della *besagnina* assume nella narrazione i connotati di un'udienza del Tribunale dell'Inquisizione. Infine, il tribunale è anche il luogo ove Marinetta e Pollino Gabitto si rincontrano, a causa proprio della vastità dell'edificio che disorienta pure la ragazza.

Per quanto concerne gli altri luoghi menzionati, in realtà ci sono pochi elementi da aggiungere. Via Fieschi rappresenta certamente il luogo della perdizione definitiva di Marinetta e

---

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> Ivi, cap.13, pp.124-125.

<sup>156</sup> Ivi, cap.22, p.190.

successivamente della Bricicca uscita dal carcere, ma l'elemento descrittivo è poco presente, se non per un dettaglio fondamentale. Infatti, l'appartamento, o per meglio dire la casa di appuntamenti, della Signora Barbara sarebbe una casa come molte altre presenti a Genova, ma si può riconoscere grazie a un pappagallo bianco che vive sulla finestra del primo piano, un uccello così particolare da risultare unico in tutta la città e, pertanto, un segno distintivo che fa finalmente comprendere a Bricicca il mestiere appreso dalla figlia:

[...] un cittadino, entrato in discorso, domandò se per combinazione si trattava di una signora Barbara famigerata, quella grassa, coi baffi a uso granatiere, che sulla finestra del suo alloggio al primo piano, teneva un pappagallo bianco a cresta gialla, che a Genova non ce n'era altri, fuori che nella gabbia dei giardinetti all'Acquasola, e quando intese che si trattava della stessa, non si fece pregare per applicarle il titolo vero che le spettava; giorno e notte un porto di mare la sua casa, e lo sapeva lui per la gente che le posava davanti<sup>157</sup>.

Invece, il Carlo Felice compare nel romanzo fintantoché Marinetta nutre l'ambizione di calcare le scene, ma dopo il furto dei cento franchi e dopo il disdicevole veglione, il teatro sparisce dal racconto. Ma prima dei caduchi pensieri riservati al teatro più importante della città, Marinetta esordisce in un altro luogo di spettacoli, ovvero il teatro Doria<sup>158</sup>. Anche in questo caso, la descrizione è del tutto assente dal testo, probabilmente perché il narratore della vicenda dà per scontato che il lettore conosca il posto, o forse non si curi particolarmente dei dettagli. Infine, del Pammatone, del carcere di Sant'Andrea e della loro funzione si è già detto; si approfitta dell'occasione per evidenziare che anche questi luoghi non vengono descritti con particolare cura, lasciando invece al lettore il compito di immaginarseli.

Esaurite le questioni dirimenti su Genova, è il momento di porre l'attenzione su Manassola. Il paese ricopre nell'economia del romanzo un ruolo essenziale, tant'è vero che ne *La bocca del lupo* si possono individuare due nuclei narrativi: uno imperniato su quanto accade in città, l'altro nelle vicende di Marinetta nel piccolo borgo costiero. Così come fatto per la Pece, si può provare a localizzare il paese fittizio, anche se in questo caso gli indizi sono più scarni, dato che non compaiono particolari elementi che ne possano facilitare la collocazione. Per dirla tutta, l'autore non dice nemmeno se esso si trovi nel Ponente o nel Levante genovese, perciò non si ha idea nemmeno dello spettro geografico di massima. Certamente si tratta di una scelta voluta, così come il nome del paese, Manassola, non è casuale. Infatti, questo toponimo sembra una sorta di crasi tra

---

<sup>157</sup> Ivi, cap.24, pp.208-209.

<sup>158</sup> Vedasi, *L'Annuario dei teatri di Genova dal 1845 al 1855*, II, Genova, Tipografia Ponthenier, 1856, pp.180-182.

due elementi presenti nella Liguria, ovvero Manarola e Bonassola<sup>159</sup>. Anche se questi due paesi si trovano nella Riviera di Levante, non per forza vuol dire che Manassola sia da inserire in questa parte di regione, anzi; se si tiene conto dell'importanza di Varazze per l'autore e in generale per tutta la nobile famiglia degli Invrea. Quanto ricavabile dalle descrizioni presenti nel romanzo non aiutano a dirimere la questione, dato che si fa riferimento a un paese chiuso in una valle molto stretta, con due promontori come confini naturali ai lati e uno stretto braccio di mare; di certo Varazze non è l'unico paese della costa ligure a rispondere a queste caratteristiche, così come non aiutano gli scarni riferimenti al tessuto urbano.

Quel che emerge dalle pagine de *La bocca del lupo* in merito a Manassola è molto poco; una chiesa, una piazza principale con il *Casino*, alcune case — tra cui quella del canonico Marmo — degli orti, una stazione ferroviaria e un cantiere navale. Fatta eccezione per quest'ultimo, si tratta per il resto di tipici elementi del paesaggio, che nel loro anonimato non hanno alcuna caratteristica peculiare. Forse, per chi volesse esaminare a fondo le possibili controparti reali del paese fittizio, si potrebbe tentare di partire appunto dalla presenza di un cantiere navale, che, per quanto elemento anch'esso non inusuale, risulta l'elemento più notevole. Ad ogni modo, rintracciare il paese attorno a cui Remigio Zena ha edificato la sua Manassola sarebbe una questione non così fondamentale, dato che il borgo rappresenta al contempo tutti e nessun paese costiero della Liguria:

Sai dove è Manassola? Sicuramente è un paese di riviera, non importa se levante o ponente, se genovese o spezzina: è un borgo di mare, quindi è ogni nostro paese e nessun paese, è un luogo non luogo, che però è sfondo del più importante romanzo non solo ligure ma italiano, del Verismo, con i capolavori di Giovanni Verga [...]<sup>160</sup>

Passando dunque oltre alla problematica e probabilmente impossibile localizzazione di Manassola, si può dire che il borgo offre un riparo, sebbene momentaneo, dalle difficoltà legate alla città. La Bricicca eredita una somma derivata da un terreno a Manassola; si tratta di una cifra esigua, ma comunque già un qualcosa. Battistina, pur continuando a vivere in miseria, ha del cibo a disposizione e non solo. Difatti, la sventurata ragazza viene soccorsa in maniera quasi provvidenziale da un compaesano, che vedendola senza forze e totalmente smarrita nei meandri della città la riporta al paese. La stessa Marinetta, che per distacco è il membro della famiglia Carbone che nelle pagine del romanzo soggiorna più a lungo nel paese, beneficia notevolmente del luogo, salvo poi comprometersi con Pollino Gabitto. Infatti, la ragazza arriva a Manassola in

---

<sup>159</sup> Vedasi Francesco De Nicola, *Caruggi e riviera nella bocca del lupo*, «Repubblica – edizione di Genova», 21 dicembre 2021, p.14.

<sup>160</sup> Mario Dentone, *Remigio Zena, il romanziere più grande del verismo che Genova ha dimenticato*, «Il Secolo XIX», 25 settembre 2017, p.20.

una forma non eccellente, ma le premurose cure dei fratelli Marmo la rimettono in forze, grazie anche alle miglior qualità del cibo che arriva ogni giorno a Manassola rispetto a quello che giungeva sulla tavola della Pece, nelle occasioni in cui arrivava. La stessa ragazza, per quanto si trovi inizialmente spaesata, finisce per trovare la sua collocazione nel sistema-paese, godendo tra l'altro del fatto di attirare su di sé le attenzioni di tutta la comunità, ragazzi compresi:

Questo era niente. A Manassola ci stava volentieri perché poteva gonfiarsi a piacimento, tanto era lustrata e indorata, e di potersi gonfiare era tutto il suo gaudio. Aveva fatto subito furore, tutti la portavano in palmo di mano, non solo il canonico e Cicchina, che essa, furba, aveva saputo pigliare pel loro verso vestendosi da monachetta falsa, non solo i giovinotti del paese, signori e non signori, che quando passava nel cantiere sotto i bastimenti o in piazza davanti al Casino, restavano lì incantati a guardarla, ma tutti quelli che la conoscevano, specialmente le signore, la moglie di capitano Ramò, per dirne una. Se n'erano innamorate queste signore per la sua grazietta e la sua parlantina e più di tutto pel suo talento [...]<sup>161</sup>

Dopo questo, sarebbe stato da matti tornare a marcire nella Pece Greca [...]<sup>162</sup>

Questa parentesi felice si interrompe bruscamente nel momento apicale del borgo, ovvero la celebrazione del varo dell'*Emilia mia*; l'avventura sottocoperta di Marinetta e Pollino Gabitto non solo causa l'allontanamento quasi immediato dalla comunità della ragazza, ma rompe una serie di delicati equilibri presenti nel Borgo, tra cui per esempio quello della famiglia Ramò. Successivamente, lo stesso Gabitto informerà Marinetta — e il lettore — che il povero ragazzo, pazzo di amore e gelosia, prima è stato costretto a letto, poi imbarcato a forza su una nave per il Sudamerica. Quindi, benché il paese non sia contrapposto alla città nella medesima misura in cui risultava nella novella *Il canonico*, rimane comunque nel romanzo una sua funzione positiva, se messa in relazione invece a quella assolutamente negativa di Genova<sup>163</sup>. Manassola dunque potrebbe rappresentare un'ancora di salvezza o un'isola felice in mezzo a tanta miseria, ma il brutto epilogo del soggiorno di Marinetta fa sì che agli occhi della ragazza il luogo diventi qualcosa di peggiore, se possibile, della Pece Greca; non si tratta certo di un dato oggettivo, bensì di una rielaborazione del tutto soggettiva<sup>164</sup>.

Infine, meritano una menzione quei luoghi che non sono né Genova né Manassola, ma che hanno un determinato peso nelle vicende del romanzo. Anche qui, non sono presenti in quantità numerosa e la loro funzione spesso si esaurisce rapidamente, ma nonostante o proprio per questo,

---

<sup>161</sup> Remigio Zena, *La bocca del lupo*, a cura di Carla Riccardi, cit., cap.13, p.125.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> *Supra*, p.20.

<sup>164</sup> *Supra*, pp.52-53.

sono elementi preziosi e necessari. In prima istanza, si può citare Sestri Ponente, al tempo comune a parte da Genova: ne *La bocca del lupo* il futuro quartiere gioca un ruolo centrale, dal momento che il pranzo in trattoria della compagnia della Marinetta segna l'inizio del declino. Nella riviera opposta si colloca Nervi, il cui ruolo è più marginale; il romanzo si apre con la lettera al Signor Pedevilla, che ha un esercizio commerciale proprio in tale luogo. Ma soprattutto, Nervi è una delle alternative, come Sestri, per il viaggio di nozze di Marinetta. Tra queste due località, il Signor Costante decide di optare per una terza, decisamente meno di mare, ovvero Busalla:

Sulla piazza, poche congratulazioni e poche ciarle volendo far tappa in un caffè per mettersi qualche cosa di caldo nello stomaco, non c'era tempo da perdere se si teneva a partire per Busalla col diretto. Questa gita a Busalla l'aveva ideata il signor Costante: le solite scampagnate degli spozalizi in cinque o sei landò a Nervi o a Sestri, erano scampagnate per modo di dire, costavano un subisso di denaro, sempre in vista del mare, nella polvere della strada battuta, e la vera campagna non si sapeva cosa fosse; a Busalla invece ci si andava sul treno, si spendeva la metà della metà viaggiando in seconda classe come tutte le persone che si rispettano, e arrivati, non solo si respirava una bella boccata d'aria sana pigliandosi una vista delle colline e del fiume Scrivia, ma si poteva contare d'essere quasi in Piemonte. Tanto è vero che si era quasi in Piemonte, che pareva d'esserci del tutto, e sotto le gallerie faceva già un freddo diabolico. Gli uomini non lo sentivano o per lo meno pretendevano di non sentirlo, ma le donne, non parlando di Marinetta che a portarsi scialli e casacche per coprire il suo vestito da sposa non ci aveva pensato di sicuro, la Bricicca, la Rapallina, la sorella del Gabitto, gelavano vive e non finivano più di prendersela col signor Costante [...] Erano queste le delizie di Busalla? Il signor Costante si faceva in quattro per scusarsi: non era profeta né figlio di profeta; a Genova, prima di partire, un tempo grigio, ma non troppo fresco, non troppo caldo; poteva indovinarla la neve al di là dei monti, nel mese di novembre che fino a nuovo ordine era sempre stato un mese d'autunno? Ebbene, ecco una novità, un divertimento fuori del programma: volevano avere un'idea della Svizzera? Tale quale: montagne e neve, neve e montagne; tornata a Genova, la sposa poteva giurare in coscienza d'aver fatto il suo bravo viaggio di nozze fino in Svizzera!<sup>165</sup>

La scena assume un connotato tragicomico, con i protagonisti che si trovano clamorosamente impreparati ad affrontare il brusco cambio di ambiente e temperatura. La galleria dei Giovi lascia dietro di sé le condizioni accettabili della fascia costiera a favore di un inverno appenninico, quindi freddo e nevoso. Ad alimentare la comicità dell'episodio ci pensano le motivazioni per cui la scelta è ricaduta su Busalla, ovvero la maggior economicità del viaggio e l'aria di campagna, nonché l'ardito paragone con la Svizzera. Ora, per spezzare una lancia in favore del paragone del Signor Costante, si può dire che una parte dell'entroterra genovese veniva chiamata effettivamente la

---

<sup>165</sup> Remigio Zena, *La bocca del lupo*, a cura di Carla Riccardi, cit., cap.28, pp.242-244.

“Svizzera ligure”, anche se di base tale definizione ricopre l’area di Torriglia. L’area di Busalla e dintorni, come per esempio Borgo Fornari, diventeranno comunque luogo di villeggiatura, ma principalmente per famiglie benestanti e soprattutto d’estate, quando il clima in Valle Scrivia è mite e piacevole rispetto al caldo della città, non di certo a novembre. A rendere ancora meglio l’idea del contrasto tra la Svizzera effettiva e quella ligure concorre la descrizione del paesaggio visto attraverso una finestra della *Locanda Rossa*, descrizione in cui si può osservare l’antitesi tra le case colorate dei villeggianti e la natura, che tende invece al bianco e al grigio:

Attraverso i vetri della finestra di faccia avranno guardato insieme il presepio, le montagne alte in lontananza e le collinette più vicine tutte bianche, seminate d'alberi intirizziti e ai piedi il fiume Scrivia, grigio come la poca fetta di cielo che si vedeva, oppure dall'altra finestra, a mano dritta, il gruppo delle case cogli abbaini neri sul bianco dei tetti, le palazzine isolate dei villeggianti, verdi, gialle, rosse, nella bambagia perché non si guastassero, e il campanile della chiesa che in mancanza di devoti da chiamare, non aveva da far altro che la guardia ai fumaioi, tutti col berrettino da notte<sup>166</sup>.

### 3.4 *Smell-scape e sound-scape nel romanzo*

A concorrere alla descrizione del paesaggio del romanzo vi sono anche degli elementi non tangibili, elementi che non colpiscono la vista quanto piuttosto i sensi dell’udito e dell’olfatto. Per quanto riguarda il paesaggio olfattivo, esso si può ravvisare in determinati punti del romanzo e il suo utilizzo non è casuale, bensì assolve al compito ben preciso di “mettere in guardia” il lettore tramite gli odori che i protagonisti sentono. Infatti, ne *La bocca del lupo* trova particolare spazio la pece e il suo odore, che si manifesterà in momenti cruciali. Ma prima ancora di questi eventi, occorre ricordare che l’ambientazione principale delle vicende è un quartiere che si chiama Pece Greca. Da un lato tale toponimo si ricollega alla possibile antica attività di calafatura delle navi, sebbene questo passato non venga menzionato nemmeno una volta. Soprattutto, però, la pece è un materiale sgradevole tanto alla vista quanto all’olfatto; è un materiale nero, scuro e viscoso che ha un odore impregnante, capace di rimanere nell’aria anche per diverso tempo. Parimenti, il quartiere viene visto come un luogo soffocante, sia per il clima inclemente sia per la sensazione di claustrofobia fornita dalla vicinanza degli edifici:

---

<sup>166</sup> Ivi, cap.28, p.246.

Il trattamento del canonico Marmo le avevano [sott. a *Marinetta*] fatto un gran bene, massime a lei che veniva fuori da quel buco sotto i tetti e da quel laberinto di vicoli sporchi, soffocati, che era la Pece Greca<sup>167</sup>.

Il quartiere, pertanto, è un luogo sporco, per cui si può immaginare puzzolente così come la pece emana un odore difficilmente tollerabile. Inoltre, il quartiere è molto denso, per cui difficilmente il sole riesce a filtrare tra le case e arrivare fino nel vicolo; questo non viene detto esplicitamente dal narratore ma è un elemento che si può ricavare dalle descrizioni sparse qua e là dei vari punti della Pece Greca. E qui si trova il secondo rimando, quello che colpisce la vista, ovvero la Pece come un luogo scuro e buio, così come è nera la pasta catramosa della calafatura. Per cui anche il nome scelto dall'Invrea per il quartiere non è casuale ma risponde a dei requisiti fondamentali, vale a dire che il toponimo deve appunto suggerire l'idea del fetore e dell'oscurità presenti al suo interno. Infine, tale nome suggerisce in qualche modo al lettore la totale mancanza di speranza per gli abitanti del quartiere, che risulta essere un luogo di perdizione e di abbruttimento morale prima ancora che sociale.

Passando alla seconda questione, ovvero la presenza della pece e del suo odore come presagio di un evento che sta per avvenire, esso si può rintracciare in almeno tre occasioni distinte nel corso de *La bocca del lupo*. Il primo evento è il pranzo della prima comunione di Marinetta; i protagonisti si dirigono in calesse verso Sestri Ponente e passano vicino ai cantieri navali, dove inevitabilmente si faceva impiego della Pece. Per la Bricicca, il tanfo le fa ricordare il tempo in cui abitava a Manassola, dal momento che anche nel piccolo paese c'erano dei cantieri navali; in questo caso specifico, l'odore ha un'ulteriore funzione, quella di far riaffiorare ricordi e memorie del passato. Per gli membri della comitiva, invece, il tanfo non ha nessun particolare significato, a eccezione della sua sgradevolezza; le donne si sentono male, mentre il Signor Costante prova, senza molto successo, a convincerle che tale olezzo abbia proprietà mediche nei casi di tisi:

Quando si videro i primi bastimenti in costruzione nel cantiere di Sestri, la Bricicca disse che le pareva d'essere a Manassola, ai tempi che suo marito era in America e lei nell'odore di catrame doveva viverci giorno e notte. Sebbene il signor Costante dichiarasse che il catrame era un rimedio buonissimo pei tisici, tanto la Rapallina come Marinetta, che non erano tistiche, protestarono che con quell'odore nel naso non avrebbero potuto starci manco morte, e la Rapallina gridò al cocchiere di toccare i cavalli, che si sentiva venir male al cuore. Male di stomaco vuoto, e pure gli altri l'avevano [...]<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Ivi, cap.13, pp.124-125.

<sup>168</sup> Ivi, cap.5, p.71.

Ma l'odore della pece, così aspro e mal tollerabile, serve a segnalare al lettore che da questo momento in avanti le vicende non andranno particolarmente bene per Bricicca e Marinetta, come in effetti avviene: il pranzo alla Grotta di Sestri segna il momento più spensierato del romanzo, seguito da una serie di difficoltà progressivamente sempre maggiori fino all'epilogo dell'opera. Allo stesso modo, il tanfo della pece torna con insistenza a Manassola, quando Marinetta va ad assistere al varo dell'Emilia mia oltre alla nave e il paese bardato a festa, quello che colpisce a un certo punto Marinetta è il forte odore di catrame. In questo caso, la pece funge da elemento premonitore alla fossa che la protagonista si scava con le sue stese mani, ovvero l'avventura sottocoperta con Pollino Gabitto e tutto ciò che ne conseguirà:

Si andava davvero! e senza scosse, sempre più in fretta, proprio sulla seta. Si andava; una confusione di gridi, di musica e di battimani, un avvallamento improvviso come se si spalancasse la terra sotto i piedi, e con la puzza di catrame e di pece greca, venne sin da poppa una nuvola di fumo, grandissima, e avviluppò tutto quanto il bastimento, da non vedere più niente [...] lei non avrebbe voluto ricominciare niente affatto per centomila ragioni, pentita, e pentitissima d'essersi distaccata, dopo la predica, dalla sorella di Camillo e d'aver acconsentito a scendere con Pollino sotto coperta, dove credeva di restarci un minuto e invece, giù nella stiva, al fresco, aveva finito per restarci due minuti e anche tre e anche quattro, e mettiamo pure cinque. In generale, di pentirsi dopo fatto uno sproposito, era la sua abitudine, ma questa volta, all'infuori del pentimento c'era la rabbia, una rabbia che non sapeva, come sfogare contro il Gabitto, altro che ostinandosi a non volergli rispondere. Si guardava le mani tutte incatramate dal cavo che aveva, tenuto stretto tanto tempo, e più le fregava col fazzoletto, più sporcava il fazzoletto e meno riusciva a pulire, guardava in lontananza sulla spiaggia il formicolamento della folla sotto i festoni di bandiere [...]<sup>169</sup>

In un certo senso, la pece rappresenta anche il "peccato" compiuto da Marinetta, un peccato che le lascerà dei segni visibili più avanti nel corso del romanzo, così come le lascia dei segni immediati subito dopo l'atto sessuale con il Gabitto, come le mani sporche di catrame, mani che più prova pulire più rimangono sporche, quasi a simboleggiare la perdita definitiva dell'ultimo barlume di innocenza della ragazza. Anche il pentimento istantaneo non le vale niente, dal momento che avviene quando ormai il dado è tratto. Infine, l'ultimo episodio significativo in cui concorre l'elemento del paesaggio odoroso riferito alla pece è nell'addio di Battistina, destinata a partire per il Sudamerica. In questo caso, l'odore impregnante di pece e di unto, dove con questo vocabolo lo Zena indica genericamente il tanfo tipico delle seconde classi dei transatlantici, appare più naturale e consono. In questo caso, l'odore non è latore di nessun significato negativo, ma

---

<sup>169</sup> Ivi, cap.15, pp.145-146.

serve forse a sottolineare la distanza, morale prima ancora che geografica, che è destinata a separare Battistina dal resto della famiglia:

Il peggio era doversi distendere in quelle cuccette, una sopra l'altra come le scansie degli armadi, con un buco rotondo per finestrino; chi ci poteva respirare lì dentro? vere casse da morto, che fra le altre cose, per arrivarci bisognava pigliarle d'assalto, arrampicandosi; e vi par niente vivere ventitré o ventiquattro giorni filati in quella scatola della seconda classe, dove appena appena si vedevano le persone, bassa, soffocata, e c'era una puzza d'unto che agguantava la gola? La puzza solita di tutti i bastimenti, specie dei vapori, diceva Pollino Gabitto, roba da non farne caso, ché dopo due giorni d'abitudine non dava più fastidio e anzi metteva appetito, però Marinetta, nello stato in cui si trovava — e le donne che hanno l'esperienza delle cose di questo mondo, lo capiscono benissimo — da quel tanfo si sentiva prendere l'anima: dopo aver fatto di tutto per resistere, all'ultimo, se non scappava sopra in coperta, l'anima la rendeva davvero<sup>170</sup>.

Per quanto riguarda invece il paesaggio uditivo, o *sound-scape*, esso si può ravvisare in molti punti de *La bocca del lupo* e risponde a diverse funzioni. In primo luogo, esso contribuisce a rendere vivi i luoghi raccontati dalla penna dell'autore, che non sono mai solo edifici o strade. Basti pensare ai vicoli della Pece Greca, pieni di trambusto a tutte le ore e in tutte le occasioni; dalle risse che si sviluppano sotto i portici, al clamore scaturito in occasione dei grandi eventi, fino ad arrivare al fastidio dei vicini che russano di notte:

Le Testette, una specialmente, la piccola, che aveva sette cuori e sette fegati, si drizzavano su come biscie gridando ancora più della Bricicca, e in quel momento, d'essere nella congregazione delle Figlie di Maria non se ne ricordavano di sicuro, avevano troppo sangue alla testa per la calunnia infame, stampata sul *Castigamatti*, dei denari avuti dal protettore di Marinetta, ché denari di quella provenienza esse non ne avevano mai visto e manco avrebbero voluto vederne, ed erano decise a rompere la faccia a chi aveva avuto il coraggio di sospettare tanto così sul conto loro! Quelle di dentro non si lasciavano mica pigliar la mano da quelle di fuori, rispondevano anch'esse in musica e in rima, ma senza guari scaldarsi, burlandole per far ridere la gente, e la gente ci si divertiva come se fosse stata al teatro delle Vigne a sentire Gianduia litigare con Brighella, e rideva forte a tutte le sporcizie che piovevano da una parte e dall'altra, fabbricate apposta sul momento perché avessero più forza. [...] Angela e la Testetta piccola, ché l'altra si contentava di urlare in distanza come un'anima dannata, le si cacciarono dietro, e allora, dentro della bottega, stretta da non poter quasi muovere, cominciò davvero una battaglia terribile corpo a corpo. Quelle cinque donne non vedevano più niente, si pigliavano pei capelli e tiravano giù portandosene via delle manate intiere, abbrancate per la vita si sbattevano forte contro i muri e ci si raschiavano al punto di scrostarli, rotolavano in mezzo alle ceste, tra i cavolfiori, le rape, i broccoli e gli spinacci, stracciandosi i vestiti, graffiandosi, mordendosi peggio di cani e gatti la carne viva, mentre

---

<sup>170</sup> Ivi, cap.26, p.228.

fuori c'erano dei cattivi soggetti, col cuore imbottito di scorze di noce, che le aizzavano coi fischi, per non perdere il divertimento<sup>171</sup>.

Questo passo esemplifica meglio di ogni altro la questione del paesaggio sonoro, che in alcuni casi può limitare le sue funzioni a sfondo delle vicende e in altri ne diventa elemento essenziale. La Pece Greca, pertanto, è costituita prima ancora che dai suoi vicoli e dai suoi palazzi dai rumori che l'animano. Svariate volte si possono quasi udire le urla e gli insulti che si scambiano sia i protagonisti che il resto dell'abitato, così come si possono udire i rumori di sottofondo ogni volta che i protagonisti si muovono per il quartiere. Soprattutto, il tema del paesaggio uditivo assume una sua rilevanza quando esso è prodotto non dalle grida quanto dai bisbigli degli abitanti della Pece, a sottolineare l'importanza dell'evento in atto. La prima volta che si può osservare questo comportamento è il giorno della comunione di Marinetta, idealmente il punto più alto della famiglia Carbone; la numerosissima folla radunatasi di fronte alla chiesa di Santa Dorotea rimane stupita sia dalla bellezza della ragazzina sia dall'eleganza dei suoi vestiti e di quelli della madre, specie se comparati alle misere condizioni in cui versavano quotidianamente:

Né Marinetta né la Bricicca s'incaricavano di rispondergli, erano in vetrina, mangiate vive dalle occhiate di duemila persone, ché sulla piazza di Santa Dorotea la popolazione della parrocchia c'era tutta, e dovevano occuparsi della loro figura, distribuire saluti e sorrisetti a destra e a sinistra. Se non si gonfiavano allora, quando avrebbero potuto gonfiarsi? E dietro le spalle e intorno sentivano bisbigliare «quella è la Bricicca?» con un accompagnamento basso che non si capiva bene. Sissignore, la Bricicca, Francisca Carbone, vestita di fai, colla figlia, che quell'anno, di quante ce n'erano dalla Lanterna alla Pila, era la più di lusso! e così, volevano tagliarle i panni addosso queste signore, gialle dall'invidia? le mandava tutte a farsi cucinare a casa del diavolo e le sembravano poche<sup>172</sup>!

Invece, la seconda occorrenza di questi bisbigli non potrebbe avere un contesto più diverso; dalla festa e dallo splendore effimero la Bricicca passa ai guai giudiziari e quando si trova in tribunale deve avere a che fare anche con parte del quartiere, accorso in massa per assistere al dibattimento. Mentre la povera donna è alle prese con l'interrogatorio svolto dall'avvocato Raibetta:

Ci fu nel pubblico un po' di bisbiglio quando l'avvocato Raibetta si alzò in piedi e fece domandare alla Carbone Francisca, dopo ch'essa aveva pienamente confessato colla scusa di non sapere di far male, se il giuoco lo teneva lei come lei, a suo rischio e pericolo, oppure per conto di terze persone, e la Bricicca,

---

<sup>171</sup> Ivicap.12, pp.120-121.

<sup>172</sup> Ivi, cap.5, p.69. Si tratta inoltre di uno dei pochi punti del romanzo in cui viene meno l'impalcatura del discorso indiretto libero.

annaspando le parole, s'ingarbugliò in un bosco d'ortiche da non potere più andare avanti né indietro [...]<sup>173</sup>

Sempre nel corso del dibattito emerge un altro elemento sonoro derivante dagli abitanti della Pece Greca, che, in modo quasi plateale, fanno diversi rumori nel momento in cui il signor Costante, sotto giuramento, fa delle affermazioni clamorosamente false:

I giuramenti falsi per certi individui sono uova fresche da sorbire; la Rapallina e la Bardiglia si toccavano i gomiti una coll'altra ed il pubblico tossiva e strisciava sul lastrico le soles delle scarpe nel sentire con che disinvoltura l'amico ciliegia, dopo aver giurato secondo tutte le regole di dire la verità, protestava scandalizzato, con una mano sulla tasca della coscienza, di non aver mai tenuto in vita sua né fatto tenere per suo conto da terze persone il giuoco clandestino<sup>174</sup>.

Dunque, sia nel caso del paesaggio olfattivo che nel caso del paesaggio uditivo, si può osservare come essi giochino un ruolo fondamentale all'interno del romanzo, svolgendo ora alcune funzioni, ora altre, altre volte ancora svolgendone svariate in contemporanea. La bravura dello Zena consiste anche nell'aver inserito in modo così convincente suoni e odori all'interno della narrazione, rendendo ancora più verosimile l'ambiente e i paesaggi, nonché i comportamenti dei vari personaggi.

### 3.5 *Il topos letterario dei vicoli di Genova nella prosa*

Partendo dal generale per arrivare al particolare, si può dire che da sempre la letteratura occidentale ha scorto nella città un luogo privilegiato per l'ambientazione della narrazione. Infatti, a prescindere dai secoli, la città ha sempre esercitato un fascino non indifferente sugli scrittori e soprattutto sui lettori. Gli ambienti urbani possono offrire al protagonista di turno un notevole ventaglio di possibilità e soluzioni positive, ma al contempo possono trasformarsi in dei tentacoli che trascinano lo sventurato verso pericoli inattesi o addirittura fino alla perdizione. Basti pensare, per esempio, a una delle novelle più famose del Boccaccio, ovvero *Andreuccio da Perugia*; il giovane arriva a Napoli incauto e sprovvisto, ma, grazie alle prove terribili a cui la stessa città lo sottopone, torna a casa salvo e con un guadagno. Ma se si volesse andare oltre la letteratura italiana, si potrebbe comunque osservare come la città fosse percepita in modo simile anche dagli scrittori latini. Pertanto, l'ambientazione urbana di un'opera, o anche banalmente un'ambientazione parziale, portano inevitabilmente gli autori su determinati binari tematici, che

---

<sup>173</sup> Ivi, cap.22, pp.195-196.

<sup>174</sup> Ivi, cap.23, p.199.

sovente riguardano aspetti o vicende negative. Facendo un salto in avanti di quasi due millenni per la letteratura latina e di diversi secoli per il Boccaccio, si può osservare come tale ambientazione continui a riscuotere un fascino notevole anche nell'Ottocento.

Anzi, a voler essere precisi, il XIX secolo è il periodo in cui l'ambientazione urbana emerge come elemento preponderante nella letteratura. A determinare questo impatto maggiore della città concorrono molteplici fattori, alcuni di natura sociale, altri culturale. In primo luogo, gli esiti della Rivoluzione Industriale spingono inevitabilmente la massa contadina a cercare opportunità migliori nei centri abitati più grandi, con un conseguente aumento demografico raramente gestito con la dovuta attenzione. Le città diventano dunque un luogo tentacolare, in grado di accogliere, respingere o fagocitare le persone, oppure ancora di plasmarle a sua immagine e somiglianza. Questo fa sì che l'attenzione degli scrittori si concentri su tali aspetti, per cui si prediligono le fasce di popolazione più disastrose e che vivono in punti ben precisi della città, luoghi solitamente evitati dai ceti più benestanti. Si può osservare questo mutato cambio di prospettive rapportando per esempio la sezione de *I promessi sposi* in cui Renzo si barcamena tra le strade di Milano con gli altri romanzieri europei, come Dickens, Zola o i Veristi di ambientazione urbana. Se da un lato Renzo Tramaglino rappresenta ancora il canone dello sprovveduto campagnolo che si ritrova spaesato e disorientato nella grande città, con cui entra inevitabilmente in contrasto, lo stesso non si può dire dei personaggi degli altri scrittori. Difatti, essi sovente sono nati nella città in questione, per cui la conoscono a menadito e quantomeno per questo non commettono i medesimi errori del Renzo di turno.

Ad ogni modo, sono comunque personaggi caratterizzati da grosse difficoltà, in gran parte dovute o derivate dalle poche possibilità che il mondo urbano offre. Pertanto, essi hanno due possibilità: o resistono alle prove sempre più proibitive poste dalle città, da Londra a Parigi passando per i casi italiani, oppure soccombono a loro, procedendo così verso una caduta sociale e morale inarrestabile. Logicamente, un bivio di questo tipo risulta molto interessante per gli scrittori alla Dickens e per i Naturalisti, dato che trovano nelle città trovano le condizioni ideali per osservare l'essere umano nei suoi contesti peggiori. Per cui, questo connubio tra il mutato quadro sociale e il rinnovato interesse degli scrittori fa in modo che le principali città europee diventino oggetto di indagine e soprattutto luogo ideale per l'ambientazione delle vicende. Ma parlare di ambientazione sarebbe riduttivo, perché il tessuto urbano partecipa attivamente al tessuto umano, perdendo così il connotato di mero sfondo:

Dapprima semplice scenario da descrivere, lo spazio urbano arriva ad affermarsi nel romanzo come fonte e contenuto di poesia e narrazione. Ma non solo, quanto più nell'età moderna si andrà compiendo

il divorzio tra l'Io e la realtà, [...] tanto più sulla città si proietterà uno sguardo incerto e disorientato, da escluso se non da emarginato<sup>175</sup>.

Passando a un contesto squisitamente italiano, però i nodi vengono al pettine. Infatti, nel neonato stato nazionale non ci sono ancora i requisiti della rivoluzione industriale, che arriva in ritardo rispetto agli altri Paesi europei e quando arriva si tratta comunque di fenomeni a macchia di leopardo e disomogenei. Per cui, la questione della rivoluzione industriale subentra in un secondo momento; non può rappresentare perciò la spinta primaria a questo interesse per la città in ambito italiano. Difatti, gli scrittori nostrani non parlano quasi mai di operai o di personaggi appartenenti alla borghesia medio-alta. Il Verga di *Per le vie*, nelle sue novelle di ambientazione meneghina non inserisce tali figure, quanto piccoli proprietari di botteghe, autisti di carrozze e popolane. Allo stesso modo, Remigio Zena, per fare un esempio legato alla realtà genovese, non ammette nel suo romanzo tali mestieri, prediligendo invece lavori più in linea con la tradizione, quali i bottegai, i panettieri, le besagnine e così via discorrendo. Addirittura, nel caso specifico si può osservare come nel tessuto genovese narrato dall'autore non vi siano tracce di fabbriche; quando la comitiva della Bricicca si reca a Sestri Ponente, non trova per la sua strada impianti industriali, al massimo dei cantieri navali che però fanno da sempre parte dei luoghi<sup>176</sup>. Nel caso specifico di Genova, poi, l'industrializzazione arriverà soprattutto a partire dagli anni '70 del XIX secolo, a esclusione del precedente caso Ansaldo, con il conseguente formarsi di zone operaie della città, zone da cui però il centro storico rimane tendenzialmente escluso:

Profonde trasformazioni investono pure il Ponente cittadino, che perde il caratteristico equilibrio fra colture, borghi, attività manifatturiere e palazzi di villeggiatura per diventare, a partire dagli anni Settanta, una grande banlieue industriale, con una popolazione triplicata e a prevalente occupazione operaia<sup>177</sup>.

Pertanto, la narrativa in prosa di ambientazione genovese trova il suo naturale esito nel centro della città più che ogni altro luogo. Infatti, i vicoli di Genova, per loro struttura e disposizione sono da sempre un elemento peculiare del tessuto urbano ma anche economico e sociale, quasi un mondo a parte rispetto alle altre zone della città, che, a essere precisi, fino agli anni '20 del Novecento nemmeno erano città, bensì comuni autonomi. Perciò, è naturale che essi siano un elemento estremamente ricorrente nella prosa degli scrittori genovesi e liguri. I vicoli, infatti, possono offrire al narratore di turno infinite possibilità, grazie alle loro infinite sfaccettature. Del

---

<sup>175</sup> Federica Merlanti, *Genova tra le righe – La città nelle pagine di narratori italiani fra '800 e '900*, Genova, Marietti, 2000, p.3.

<sup>176</sup> Vedasi Remigio Zena, *La bocca del lupo*, a cura di Carla Riccardi, cit., cap.5, p.71.

<sup>177</sup> Federica Merlanti, *Genova tra le righe*, cit., p.9.

resto, il centro della città, con i suoi saliscendi, con i suoi carruggi stretti e caotici, con le sue piazzette e slarghi fugaci, rappresenta per prima cosa un labirinto. Un labirinto che non è costituito soltanto dagli edifici, ma prima di tutto anche dagli uomini e le donne che vi risiedono. Questo dedalo ingarbugliatissimo di vicoli naturalmente ha affascinato e tuttora affascina scrittori di prosa, poeti e anche cantautori, in quanto nel giro di pochi metri una persona può passare da una strettoia medievale mal ridotta a un misterioso palazzo nobiliare, gelosamente protetto dalle case attigue.

La fascinazione del centro di Genova, dunque, risulta pienamente comprensibile, in quanto le sue aree possono essere variamente declinate a seconda degli interessi degli scrittori; a partire dalla fine dell'Ottocento ci si rende conto dell'enorme potenzialità del paesaggio urbano di Genova, che comincia a essere sfruttato da molti autori, chi con risultati eccellenti, chi meno. Grazie a questo interesse, i vicoli diventano un *topos* della letteratura in prosa — e non solo — prodotta nel corso dell'ultimo secolo e mezzo. Ovviamente, questo *topos* presenta alcune caratteristiche che, consciamente o meno, i vari autori ereditano e fanno proprie. In effetti, l'impressione che si ha dallo scandaglio delle opere dei vari autori è che talvolta i vicoli cessino di essere un *topos* e diventino invece una sorta di degenerazione, una *imagologie*, ovvero:

«immagine» in senso lato e non solo figurativo, che caratterizza i luoghi e i popoli: con il rischio naturalmente di cadere in stereotipi, tanto nella caratterizzazione delle città (il *lògo*, per dir così, che identifica Parigi con la Tour Eiffel e New York con il grattacielo) o dei popoli, stilizzati esemplarmente dalla commedia [...] Stereotipi, certo, ma non nati *ab aeterno* né immutabili, sicché anche la storia dei luoghi comuni e del loro variare ha il suo interesse: altra cosa infatti è identificare Roma con il Colosseo e altra con la cupola di San Pietro<sup>178</sup>.

Difatti, i vicoli di Genova compaiono molto spesso con delle caratteristiche ben precise, tanto che il rischio che si corre leggendo i vari autori è di pensare che non ci siano visioni alternative a una loro concezione negativa o misteriosa. In realtà, il quadro completo presentato ormai ventisei anni fa dalla ricerca della Merlanti ha dimostrato che è possibile scrivere di Genova in generale e dei vicoli in particolare, anche in modo diverso dal solito. Ad ogni modo, pur nella loro originalità, tali risultati alternativi fuoriescono dal tema trattato, per cui non verranno presi in considerazione, dal momento che in questo paragrafo ci si concentra sulle caratteristiche ricorrenti del centro della città; pertanto, è necessario chiarire cosa si intende con *topos* dei vicoli.

In questa definizione rientrano sicuramente la sopraccitata concezione labirintica del luogo, nonché l'idea di generale sporcizia. Per esempio, Remigio Zena è sicuramente l'esponente

---

<sup>178</sup> Pietro Gibellini, *La città dei letterati*, «Città e storia», VI, 2, 2011, Roma, pp.316-317.

principale della produzione prosastica relativa ai vicoli. I suoi luoghi della Genova antica sono un connubio perfetto tra elementi reali e verosimili, rielaborati sulla base delle esigenze specifiche de *La bocca del lupo*; per esempio, la Pece Greca non è effettivamente un quartiere del centro, quanto invece un vicolo, che presenta anche un nome diverso nella toponomastica cittadina, ovvero Vico della Fava Greca. Infatti, l'autore vuole dare l'idea dell'impossibilità di un cambiamento sociale e umano per i protagonisti e il quartiere rappresenta appieno la staticità. Oltre a ciò, la Pece di Remigio Zena è un luogo di degrado morale e culturale, in cui è del tutto assente la componente di solidarietà tra gli umili che invece impregna molti altri autori veristi, tra cui Verga. Ancora, il quartiere ideato dall'Invrea è un luogo che rende in maniera efficace l'idea dei vicoli; sono luoghi stretti, labirintici e quasi claustrofobici, luoghi in cui il sole difficilmente arriva a irradiare i piani più bassi. Si tratta perciò di un concetto di centro storico genovese che pur nella sua fantasia, presenta notevoli elementi di verosimiglianza, sia a livello prettamente architettonico sia a livello di funzioni e contenuti. Del resto, Remigio Zena ebbe buon gioco a creare la Pece Greca e le vie a essa connesse, dal momento che riutilizza e rimodella elementi realmente esistenti sparsi nel cuore della città.

Si tratta dunque del caso più originale e riuscito della prosa locale, dal momento che i vicoli tratteggiati dall'autore presentano una loro strutturazione verosimile; anche se non sono luoghi esistenti, quantomeno se si eccettuano i riferimenti a luoghi fondamentali, potrebbero benissimo essere elementi plausibili nel contesto cittadino e non si notano particolari stonature. La bravura dello Zena consiste anche nel fatto che egli preferisce fornire al lettore solo le informazioni essenziali, lasciando a lui il compito di immaginare i dettagli. Nonostante un quadro che si potrebbe quasi definire impressionista, la realizzazione della Pece Greca risulta precisa e priva di debolezze significative; il quartiere è vivo, coerente e soprattutto è facilmente contestualizzabile nel più grande sistema del centro storico. Nel romanzo del 1892, ma in realtà già nei racconti a puntate che ne rappresentano il nucleo originario, si possono difatti osservare due mondi paralleli e comunicanti, ovvero la Genova di fantasia e la Genova reale; i due elementi non sono in antitesi, bensì si completano l'un l'altro. L'importanza dei vicoli per *La bocca del lupo* è data anche da un altro elemento, ovvero la trama; la maggior parte delle vicende si svolgono entro i confini del quartiere o nelle sue immediate vicinanze, anche se è comunque presente nel romanzo un nucleo narrativo avente per centro il paese fittizio di Manassola.

Passando oltre all'Invrea, emerge come l'oscurità e l'insondabilità dei vicoli abbiano rappresentato per altri scrittori non tanto il mezzo per indagare la miseria umana, quindi con un'impostazione verista, quanto lo sfondo, spesso partecipato e vivo, di racconti più che altro

incentrati sul mistero e sulla produzione giallistica in generale. Il primo autore a rendersi conto di questo potenziale è Anton Giulio Barrili, che sulla scorta del successo dei *Mystères d'Oltralpe* inaugura una serie omonima e molto simile nei contenuti. Nel corso di questa serie quantitativamente ampia ma qualitativamente non eccelsa, emergono come ambientazione naturale i vicoli, anche se non si tratta dell'unico luogo utilizzato dal Barrili per narrare le sue storie. Infatti, seguendo in maniera forse troppo ligia il canone francese, lo scrittore decide di dedicare uno spazio cospicuo nelle sue opere ai sotterranei della città, che però non possono certo competere con i canali e le catacombe parigine; per cui, in Barrili si nota inevitabilmente un'oscillazione tra elementi reali ed elementi fittizi, che al contrario di quelli dello Zena, non sono verosimili. Tornando però ai vicoli, si può notare come l'autore dei *Misteri* ne faccia patria d'elezione delle peggiori nefandezze umane, sfruttando tutti le loro caratteristiche negative, quali per esempio il sudiciume e la generale incuria a cui sono condannati:

Il vicolo di Mezza Galera esiste, ed è appunto uno di que' due che salgono da piazza dell'Erbe (detta dal volgo piazza nuova da basso) fino al vicolo del Fico. Que' luoghi, tra la porta di Sant'Andrea, Sarzano e il teatro di Sant'Agostino, s'ha da noverarli tra i più sudici di Genova, e il vicolo di Mezza Galera tra i più sudici di quella regione [...] un vicolo sudicio e tetro, nella quale vi può stare a pigione della buona e della cattiva gente, come dappertutto. A Genova, per chi consideri in che modo sia fabbricata e come la più parte delle sue stradiciuole ci abbiano i quattro, i sei e talvolta i sette secoli d'età, la bruttezza del luogo non ha punto a che fare con la bontà degli abitanti. Di rimpetto all'uscio del povero padre di famiglia ci può essere benissimo il lurido bugigattolo del cienciaiuolo e la finestra della femmina di partito, sfiatatoio sempre aperto di lerce canzoni e bestemmie<sup>179</sup>.

Ancora, il Barrili insiste in questa descrizione prevalentemente negativa e incentrata sulla percezione della sporcizia:

Quei luoghi, tra Sant'Andrea, Sarzano e San Donato sono ancora, insieme coll'altra regione da Scurreria fino a Banchi, tra i più sudici e tetri della vecchia Genova; e il vicolo di Mezza Galera, ai tempi del nostro racconto, era degno più che mai del suo nome, poiché raccoglieva nel bel numero de' suoi abitanti la famiglia Grasso, nella cui casa dobbiamo oggi recarci. Non ci sarà da turarci il naso, badate. Entreremo in una scala abbastanza pulita, col vestibolo imbiancato di fresco, e certi scalini di lavagna [...] <sup>180</sup>.

Già solo che da questa citazione si possono estrapolare una serie di dati interessanti. Il primo è di natura squisitamente stilistica; lo scrittore savonese presenta uno stile descrittivo assai più vicino a quello manzoniano che a quello dei Veristi e quindi anche di Remigio Zena. Infatti, la descrizione

---

<sup>179</sup> Anton Giulio Barrili, *Misteri di Genova – I rossi e i neri*, I, cit., pp.217-218, in Merlanti, *Genova tra le righe*, cit., p.59.

<sup>180</sup> Anton Giulio Barrili, *Misteri di Genova – I rossi e i neri*, I, Genova, Fratelli Frilli, 2013, cit., p.139.

del paesaggio è molto più dettagliata di quanto avverrà negli scritti dell'Invrea. Oltre a ciò, anche alcuni diminutivi adoperati dal Barrili richiamano alla mente altri simili del Manzoni; da una parte si hanno le «stradicciuole», dall'altra le «stradette». Ancora, a questo livello di dettaglio a volte quasi pleonastico — basti osservare quante volte ricorra l'aggettivo sudicio nella citazione — l'autore mischia anche una descrizione del luogo umano, ovvero della gente che abita questi spazi, come se fossero un tutt'uno con essi. In realtà, è il medesimo narratore a mettere in guardia il lettore, avvertendolo che non necessariamente alla miseria del luogo si debba associare una miseria morale; nei vicoli sono presenti anche persone oneste e di cuore, per così dire. Invece, in Zena questa distinzione non sarà presente: la Pece Greca è un luogo misero e miserevole, che dunque è abitato da persone altrettanto misere, a livello umano prima ancora che economico e culturale. Inoltre, si può ravvisare una sostanziale uguaglianza tra i luoghi menzionati dal Barrili e quelli presenti ne *La bocca del lupo*. Anzi, il perimetro tracciato dall'autore dei *Misteri* in questo punto è lo stesso entro cui si muovono le protagoniste del romanzo zeniano, che insiste sulla zona di Sarzano fino ad arrivare alle carceri di Sant'Andrea e alla piazza di San Domenico<sup>181</sup>. Questa analogia, per quanto interessante, si limita appunto a un dato di natura prettamente spaziale, mentre i due autori non potrebbero essere più diversi tra loro. Ad ogni modo, ci si può chiedere se Remigio Zena abbia in qualche modo sfruttato i luoghi raccolti dal Barrili.

Per farlo, si deve partire dal dato cronologico; i *Misteri* sono precedenti di gran lunga alla pubblicazione del romanzo dell'Invrea e comunque antecedenti anche ai primi abbozzi a puntate usciti su «Frou-Frou», dal momento che essi vedono la luce nel periodo compreso tra il 1867 e il 1870. In secondo luogo, la figura del Barrili era nell'ambiente genovese molto nota e illustre, non solo per la sua attività di scrittore di racconti e romanzi, ma anche per quella di giornalista. Infine, si ha contezza di una recensione scritta da Remigio Zena proprio su un'opera del Barrili, benché totalmente slegata dal ciclo dei *Misteri*, ovvero *L'anello di Salomone* (1883)<sup>182</sup>. Per quanto essa appunto non abbia a che fare con il materiale di ambientazione genovese, fornisce comunque una testimonianza della conoscenza dell'autore e, soprattutto, delle sue opere precedenti, come affermato dallo stesso Zena. Quindi, la risposta potrebbe essere positiva; del resto, l'area di Sarzano e dintorni non rappresenta che una minima parte del tessuto medievale presente a Genova, quindi la scelta sarebbe potuta ricadere anche su altre zone. Indubbiamente, tale sestiere presente

---

<sup>181</sup> Presente nel secondo volume dei *Misteri di Genova*: il dato interessante è che Barrili fornisce al lettore un cenno ai cambiamenti avvenuti nella piazza con l'edificazione del Carlo Felice, mentre Zena non lo fa, pur menzionando tanto il teatro quanto San Domenico.

<sup>182</sup> La recensione si trova in Remigio Zena, *Libri e giornali*, «Frou-Frou», I,4, 15 giugno 1883, pp.11-12.

dei vantaggi rispetto ad altri, tra cui la vicinanza alla zona di Porta Soprana, e quindi anche al carcere, oltre che una relativa vicinanza con la zona portuale.

Per quanto concerne la percezione dei vicoli, si può affermare che sia molto simile in ambedue gli autori, sebbene mostrata al lettore in modi differenti. Barrili risulta più esplicito nel riportare il cosiddetto *smell-scape*<sup>183</sup>, mentre sta al lettore de *La bocca del lupo* comprendere lo sporco della Pece, percepibile tramite fugaci riferimenti. Allo stesso tempo, in Barrili è presente una certa ricorsività che poco aggiunge a quanto già detto, mentre in Zena quei pochi elementi descrittivi restano in qualche modo impressi nella mente del lettore. Sicuramente, anche lo stile, estremamente diverso, nonché anche la funzione del paesaggio. Se in Barrili esso, pur nella sua importanza, rimane un elemento di sfondo all'ambientazione e dunque risulta più legato ai modelli della tradizione, in Zena diventa una sorta di protagonista implicito della vicenda, dal momento che Pece determina attivamente le vicende dei suoi abitanti, non solo della famiglia Carbone. Entrambi, comunque, non considerano di certo il centro della città come un luogo positivo, anzi. Se lo scrittore dei *Misteri* lascia qualche spiraglio di speranza e talvolta inserisce anche la descrizione dei palazzi nobiliari abilmente celati dai quartieri popolari, lo Zena opta invece per una visione totalmente negativa. Infine, il confronto mette in evidenza anche un diverso utilizzo del "resto" della città, dal momento che nelle pagine de *La bocca del lupo* ci sono pochi elementi alieni alla Pece<sup>184</sup>, mentre nell'opera del Barrili trovano spazio anche altri quartieri e zone urbane.

A prescindere dalle differenti intenzioni, sia il romanzo verista che i *Misteri* svolgono la fondamentale funzione di apripista ad altre opere di ambientazione genovese, soprattutto per quanto riguarda il Novecento. Del resto, i vicoli rappresentano il paesaggio ideale per mettere per iscritto le inquietudini morali e sociali che attanagliano l'uomo del XX secolo, il quale può trovare nei caruggi il male dell'umanità nelle sue mille forme. In generale, nel saggio della Merlanti emerge chiaramente come gli autori prendano due strade, diverse per generi di appartenenza ma comunque legate tra di loro grazie alla percezione negativa del luogo; si tratta del racconto giallo e della narrativa esistenzialista. Infatti, la struttura contorta, oscura e profondamente diversa del centro cittadino si presta particolarmente bene a queste due tipologie:

Genova è misteriosa al modo di Londra, l'altra città europea fatta a compartimenti stagni. [...] Congerie di misteri simili non s'incontrano mai nelle semplici città italiane, ma Genova è forse l'unica che suscita

---

<sup>183</sup> *Supra*, p.55.

<sup>184</sup> *Ivi*, p.69.

la fantasia di retroscena clandestini [...] E proprio come Londra, Genova ha la speciale teatralità degli esseri e delle vicende su cui si sente pendere qualcosa di occulto<sup>185</sup>.

Ancora legata al modello barilliano, già nella scelta del nome, risulta la prova letteraria di Pierangelo Baratonò, che più che a *La bocca del lupo*, guarda ai *Misteri*. Infatti, la sua opera, *Genova misteriosa – Scene di costumi locali*, dimostra che ancora agli inizi del Novecento, per precisione il romanzo vede la luce nel 1904 sotto forma di puntate per la rivista «Il Lavoro», non vuole essere un'indagine sociale nelle miserie del centro cittadino, quanto invece un racconto legato al sottogenere dei misteri, la cui riuscita artistica è discutibile<sup>186</sup>. Al di là di questo aspetto, il lavoro del Baratonò è importante per due motivi; il primo riguarda lo studio dietro alle ambientazioni del romanzo, il secondo concerne invece un'alternativa ai vicoli come luogo del male. Per l'autore, prima di poter raccontare, è necessario studiare con attenzione le ambientazioni attraverso vere e proprie esplorazioni urbane compiute di persona; ovviamente non si tratta di una novità assoluta, ma dimostra l'importanza dell'esempio dato dai Naturalisti e dai veristi, tra cui Zena, anch'esso incline a queste “passeggiate antropologiche” prima di tutto. In seconda istanza, il lavoro di Baratonò denuncia la presenza del male in generale dove si trova il denaro, non solo dunque dove esso è scarseggiante o addirittura assente, come può essere per i vicoli, comunque estremamente ricorrenti nelle sue opere. Sempre sulla scorta di un'eredità precedente, l'autore esegue un ritratto “a volo di uccello” sulla città, attraverso cui emerge la classica contrapposizione tra le strade strette e tortuose del centro di Genova e il progressivo distendersi del reticolato viario all'esterno della parte più antica dell'abitato:

Vedete Genova? Da un lato il mare [...]; intorno ad esso, lunga e densa la linea delle case, solcate da una grande striscia architettonica di palazzi medioevali, che da piazza Acquaverde va a finire al Duomo. [...] Verso il monte troverete vie larghe e giardini e palazzi a caserma; lungo il mare, invece, vicoli e strettoie, che scindono le grevi file di casoni anneriti, piegati sotto il peso degli anni e vicini tanto, da toccarsi con le grondaie; tutta la vita marinara e affaticata del popolo. Quei caseggiati, di notte cerchiati dall'ombra, ma di giorno multicolori, costruiti secondo le forme geometriche più arrischiate, non vi rivelano forse tutta l'indole di questo popolo<sup>187</sup>?

Oltre alla classica contrapposizione tra vicoli e non vicoli, emergono altri elementi interessanti, in specie se rapportati a quanto scritto dallo Zena. I palazzi del centro città sono rappresentati in maniera che il lettore li immagini logori e quasi stanchi di esistere; la fuliggine e l'incuria generale

---

<sup>185</sup> Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1957 p.174, in Merlanti, *Genova tra le righe*, cit., p.46.

<sup>186</sup> Federica Merlanti, *Genova tra le righe*, cit., pp.87-88.

<sup>187</sup> Pierangelo Baratonò, *Genova misteriosa – scene di costumi locali*, cit., p.135 in Federica Merlanti, *Genova tra le righe*, cit., p.91.

li hanno resi neri, così come è scura la Pece Greca, non solo perché il sole fa fatica a filtrare negli stretti varchi tra un tetto e un altro. Baratono accentua questa idea di sudiciume e, in definitiva, di trasandatezza descrivendo i palazzi come se fossero delle persone anziane, piegate sotto il peso degli anni. Dal momento che il sottogenere dei misteri predilige un'ambientazione delle vicende in notturna, viene naturale all'autore di costituire due versioni dello stesso luogo, che sono radicalmente diverse, ovvero i vicoli di giorno, che pur nella loro sporczia e degrado ammettono dei colori, e i vicoli di notte, ancora più bui. Allo stesso tempo, il Baratono non rinuncia a questa ambientazione anche in altri dei suoi racconti. Se nella descrizione dei vicoli contenuta nel racconto che dà il nome alla raccolta essi vengono presentati non solo negativamente, lo stesso non si può dire invece per *Nel labirinto di vicoli*. Fin dal titolo di questo racconto, che si riallaccia al *topos* già presente ne *La bocca del lupo*<sup>188</sup>, il lettore comprende appieno che tale paesaggio non solo sarà descritto in maniera negativa, ma avrà anche una funzione di questo tipo. Inoltre, l'incipit del racconto sfrutta un altro *leitmotiv* tipico di questa ambientazione, ovvero il «tanfo» e il «luridume»; Baratono sfrutta abilmente il paesaggio olfattivo per connotare in maniera ancora più negativa i vicoli di Genova:

Esiste in Genova un misterioso quartiere, ove l'ombra e il tanfo della miseria pare si siano raccolti a condensare in un punto solo tutte le ripugnanti manifestazioni delle umane sventure. Esso si estende sopra una collina, che, come un'escrescenza malata, domina via Madre di Dio e va a terminare su via Ravecca e nel piano di Sant'Andrea. Pare che l'opera industrie dell'uomo abbia edificato quel gruppo malsano di case a bella posta per rendere più forte il contrasto tra il luridume della più tenebrosa miseria e la piacevole appariscenza dell'agiatezza, quale si può ammirare sul vicino e salubre colle di Carignano. Da una parte le tenebre e la nausea della sporczia, dall'altra il sole e il profumo dei fioriti giardini. [...] Un viandante, che si appoggiasse al parapetto di via Fieschi, di tutto il quartiere popolare sopra accennato non potrebbe scorgere se non una massa confusa di case, di aspetto irregolare, tagliate nei modi più disparati e bizzarri, ad angoli, a punte, appiccate una all'altra e tempestate di finestrelle e di buchi. Di giorno l'insieme ha un colore terreo, che neanche la viva luce del sole può dissipare o schiarire. Un'ombra secolare si è addensata intorno a quelle abitazioni, sporcando i muri, penetrando nell'interno di esse a imprimervi il segno indelebile della miseria. Al chiaro di luna poi, il quartiere assume un aspetto fantastico e medioevale. È la sua bellezza, questa; poiché ogni cosa ha i suoi momenti felici<sup>189</sup>.

Il tanfo con cui si apre la descrizione del quartiere indica, quasi con un procedimento sinestetico, i peccati degli uomini e delle donne che vivono nel budello urbano, come del resto l'odore della Pece Greca nel romanzo dello Zena indicava l'appressarsi di un peccato o di una

---

<sup>188</sup> Vedasi *supra*, pp.58, 68-69 e 75.

<sup>189</sup> Pierangelo Baratono, *Nel labirinto di vicoli*, in *Genova Misteriosa*, Internos, Chiavari, 2011, pp.7-8.

sventura. Inoltre, è presente una seconda analogia tra i due autori, dal momento che entrambi sfruttano per l'ambientazione la medesima zona dei vicoli. Le differenze, invece, si possono trovare nel fatto che Baratono riconosce a questo scenario una bellezza molto peculiare e quasi contraddittoria, mentre l'Invrea non giunge a fare la stessa considerazione sulla Pece, sebbene siano in realtà lo stesso quartiere. Ancora, Carignano nell'opera di Baratono diventa un metro di paragone con i vicoli; da una parte una zona benestante nonché architettonicamente aggraziata e razionale, dall'altra parte del ponte di Carignano invece una zona caotica e ingarbugliata sotto tutti i punti di vista. Questo paragone non è presente ne *La bocca del lupo*, in cui Carignano svolge altre funzioni<sup>190</sup>.

Passando oltre l'opera del Baratono, si approda a Umberto Fracchia, in particolare alla sua *Angela* (1923). In questo romanzo d'ambientazione genovese, che l'autore stesso non riconosce come verista sebbene ne presenti delle caratteristiche<sup>191</sup>, si ha naturalmente una descrizione dei vicoli, dato che parte della vicenda si svolge tra essi e il porto. Ma in generale, permane nel corso del romanzo l'eredità dei suoi predecessori, ovvero il rapporto antitetico tra le zone basse della città, tra le quali appunti i vicoli, e le zone collinari:

Poche città come la nostra debbono alla natura tutta la loro bellezza. La sua parte bassa si distende a mezzaluna sull'arco di un golfo le cui rive erano un tempo così ricche di bella verzura che, che ancor oggi tra le pietre della banchina vegetano in magre file alcune tamerici [...]. Questa città bassa, nero gregge ammansito ai piedi della cattedrale, intersecata da vicoli bui. Attraversata da tre o quattro canali, è antica di molti secoli. Non vi si trovano che casucce e casupole, alcuni tetri palazzi, ospedali e conventi [...] Oltre il fiume, sale a gradi la città alta. Tutta imbandierata di persiane verdi, candida, con le mille e mille finestre aperte sul golfo, essa sorregge trionfalmente nel sole, sulle fronti marmoree dei suoi palazzi<sup>192</sup>.

Questa antitesi non si limita all'opposizione tra città-bassa e città-alta, bensì viene esemplificata anche dai colori impiegati per descrivere le due anime di Genova. Da una parte si ha il «nero gregge», che al solito è la tonalità che più di tutte identifica i vicoli, i quali, al solito, sono bui. Dall'altra, si ha per contrasto il verde delle persiane e il candore dei palazzi. Nel racconto di Fracchia, dunque, queste due anime coesistono, ma non potrebbero essere più diverse, anche se va detto che il nero dei vicoli in questo caso specifico potrebbe non riguardare soltanto il loro sudiciume, quanto piuttosto i tipici tetti d'ardesia, che visti dall'alto danno questa idea. Ad ogni modo, tale contrasto è reso anche da un elemento per certi versi nuovo in queste descrizioni, ovvero

---

<sup>190</sup> Vedasi *supra*, p.63.

<sup>191</sup> Federica Merlanti, *Genova tra le righe*, cit., p.110.

<sup>192</sup> Umberto Fracchia, *Angela*, cit., p.221 in Federica Merlanti, *Genova tra le righe*, cit., p.112.

l'importanza delle finestre. Si è detto del colore verde delle persiane nelle zone più benestanti di Genova, ma il vero contrasto risiede nel numero di finestre a disposizione. Infatti, la zona alta risulta «tutta imbandierata di persiane», mentre la casa del protagonista, maestro Zimolo, che dopo il lavoro da orologiaio torna a casa:

Percorso un tratto di quella via aperta, s'introduceva in un altro labirinto di viuzze strette e sudicie come quelle dalle quali era poco prima uscito. Giunto, sull'angolo di una piazzetta, infilava un portone appena illuminato da una grigia fiammellina di gas e, salendo al quarto piano, entrava in una stanza in fondo alla quale s'apriva, sui tetti, una sola finestra<sup>193</sup>.

Inoltre, anche in Fracchia torna, così come tornerà in moltissimi altri autori, la concezione dei vicoli come labirinto, nonché la loro rappresentazione olfattiva, basata sul sudiciume. La novità più importante di *Angela* consiste però nell'usare i luoghi raccontati non per mettere in evidenza un contrasto sociale, quanto invece psicologico, in cui si contrappongono speranza e alienamento, serenità e disperazione. Pertanto, la città espleta una funzione nuova, in cui i luoghi alimentano gli stati d'animo contrastanti del protagonista e ne diventano manifestazione concreta e fisica. Del resto, i vicoli, con il loro dedalo di vie, vicoli e caruggi non possono che rappresentare uno stato mentale di assoluta confusione, in cui è impossibile orientarsi. Al contempo, il loro aspetto sporco, sia a livello visivo che olfattivo, nonché la loro caratteristica oscurità possono essere considerati una sorta di correlativo oggettivo della disperazione del povero Zimino.

In conclusione, si può osservare come i vicoli, dalla prosa della seconda metà dell'Ottocento fino ad arrivare a quella contemporanea passando per tutto il Novecento, siano una zona di Genova fondamentale per gli scrittori, se non la più importante in assoluto. Difatti, il centro della città offre molti spunti, dato che nei meandri dei vicoli si possono narrare le piccole storie quotidiane di disperazione e di miseria economica, morale e psicologica di chi ci vive. Ancora, essi possono offrire l'ambientazione ideale per i racconti gialli o i per i misteri, che fanno dei luoghi bui, derelitti e in qualche misura arcani il loro scenario prediletto. Si è poi visto come i vari autori abbiano sfruttato alcune caratteristiche ricorrenti, tanto da farle diventare dei veri e propri topoi; l'odore malsano che può assalire il naso dello sventurato di turno che si trova a passare per dei vicoli particolarmente degradati. Ma anche la loro conformazione priva di qualsiasi schema urbanistico razionale, che li rende un vero e proprio labirinto di pietra, in cui è facile perdersi, sia concretamente che metaforicamente. Oltre a ciò, un altro elemento ormai imprescindibile è la loro

---

<sup>193</sup> Ivi, pp.113-114.

connotazione buia, scura, a volte nera, che ovviamente si ripercuote sulla percezione che i vari personaggi hanno dei vicoli e che contemporaneamente può influire su di essi.

Questi temi non si trovano solo nella produzione in prosa, che arriva al suo apice con le parole di Caproni, il quale nelle sue pagine autobiografiche parlerà di «zona intestinale dei caruggi<sup>194</sup>», ma si estende anche alla poesia, al cinema e al cantautorato. Benché questa non sia la sede più opportuna per parlare diffusamente del ruolo dei vicoli in questi altri generi, vale la pena fare due rapide menzioni. La prima, riguarda il cinema; Genova è stata sfondo di numerose pellicole, ma quella che ne ha immortalato meglio le miserie del centro della città è senza dubbio *Le mura di Malapaga* (1949), complice anche la vicinanza dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, che aveva ulteriormente aggravato le condizioni economico-sociali della zona. Infine, l'altra menzione riguarda il cantautorato; Fabrizio De Andrè ha estrapolato dai vicoli e dai suoi abitanti il materiale per alcune dei suoi testi più famosi, tra cui *Via del Campo* (1967) e la *Città Vecchia* (1962), la cui prima strofa riprende, non a caso, il *topos* dei vicoli bui a causa della densità edilizia, oppure la penultima, in cui torna il cosiddetto *smell-scape*:

Nei quartieri dove il Sole del buon Dio non dà i suoi raggi/ha già troppi impegni per scaldare la gente  
d'altri paraggi/ [...] Se ti inoltrerai lungo le calate dei vecchi moli/ in quell'aria spessa carica di sali,  
gonfia di odori

---

<sup>194</sup> Giorgio Caproni, *Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia*, cit., p.422, in Federica Merlanti, *Genova tra le righe*, p.282.

## Conclusioni

Il presente elaborato traccia un quadro generale circa le questioni più dirimenti per *La bocca del lupo*. In particolare, si è partiti dai dati biografici e storici essenziali per inquadrare una figura complessa come quella di Gaspare Invrea e soprattutto del suo alter ego letterario, Remigio Zena. Infatti, i due piani non sempre coincidono, dal momento che Gaspare Invrea è la persona effettiva e Remigio Zena non è di certo un personaggio, bensì una sorta di persona quasi contrapposta all'austero magistrato; i due aspetti convivono in maniera pacifica e non entrano quasi mai in contrasto tra di loro, condizione che giova notevolmente alla produzione in generale e a quella de *La bocca del lupo* in particolare. Poi, sono state prese in analisi le possibili analogie e differenze rispetto alla tradizione Ottocentesca italiana e francese, nonché gli spunti innovativi dello Zena nel suo romanzo verista. Per fare ciò, si sono prese in analisi diverse sfaccettature dello scrittore, quali la sua produzione novellistica, la sua produzione nelle vesti di critico letterario e la composizione della sua biblioteca. Inoltre, nella seconda parte dell'elaborato si è osservato il rapporto tra l'autore e il paesaggio presente nel romanzo, analizzando come esso venga descritto, come influisca sulle vicende e in che modo la sua funzione non consista meramente nello sfondo scenico del racconto. Infine, si sono passate in disamina le ambientazioni prosastiche legate ai vicoli di Genova, elemento centrale non solo per Remigio Zena ma anche per gli autori a lui coevi o successivi, costituendo così un vero e proprio *topos* letterario.

I risultati emersi da questo scandaglio letterario sono molteplici e interessanti, anche alla luce del fatto che sono emersi elementi di sostanziale differenza rispetto ad alcuni aspetti e di vera e propria rottura con la tradizione precedente per altri. Per quanto concerne il dato biografico, già da esso si è potuta ravvisare una certa complessità della figura dell'autore, difficilmente ascrivibile a categorie ben precise. Per esempio, l'Invrea nasce e cresce in una famiglia rigorosamente cattolica, così come parte della sua formazione avviene presso istituti religiosi e soprattutto la scelta di difendere Roma è dettata da una fede sincera. Quindi, ci si sarebbe dovuto aspettare delle posizioni estremamente rigide anche nelle opere, ma così non avviene; raramente l'Invrea-pensiero, che comunque è più moderato di quanto si potrebbe ritenere, interviene nel romanzo. Se il dato biografico risulta interessante nella sua peculiarità, la questione dei modelli e degli anti-modelli risulta a dir poco sorprendente. Remigio Zena, infatti, è stato un autore eclettico sia per la prosa che per la poesia e il suo eclettismo si deve anche al suo desiderio di conoscere e di sperimentare. Desiderio di conoscere perché l'Invrea non si ferma alla sola letteratura italiana, ma si dimostra vorace lettore di quella francese e conoscitore di quella tedesca. Desiderio di

sperimentare in quanto la produzione dell'autore, oltre che essere quantitativamente notevole, presenta nel suo insieme diverse fasi, esito dei vari approdi alle correnti dell'800, dalla Scapigliatura al Decadentismo, passando naturalmente per il Verismo.

Esito finale della fase verista dello Zena è appunto il romanzo, che nasce da una gestazione decennale, durante la quale l'autore si è definitivamente allontanato dagli elementi scapigliati e al contempo ha adottato un tipo di verismo non pedissequo ai modelli delle grandi penne, Verga e Capuana. Infatti, Remigio Zena ha prodotto un lavoro che, pur rimanendo fedele ai dogmi essenziali della corrente, presenta delle soluzioni originali e autonome, come per esempio l'uso quasi esclusivo del discorso indiretto libero. Tali aspetti non entrano mai in contrasto tra loro, dal momento che l'Invrea riesce ad armonizzare sapientemente tutti gli elementi che talora prende dagli scrittori francesi, talora da quelli italiani e talvolta risultano suoi a tutti gli effetti. Ovviamente, non necessariamente tutti i punti di riferimento dell'autore hanno contribuito in egual misura al romanzo e qualcheduno si palesa in modo più manifesto al lettore rispetto ad altri, come il tratto fortemente ironico con cui vengono narrate le vicende della Bricicca. In generale, si può parlare di una *contaminatio* consapevole e nella sua globalità convincente, dato che il romanzo risulta sia credibile — il che è il requisito fondamentale per qualsiasi opera verista — sia godibile. In definitiva, alla buona riuscita de *La bocca del lupo* hanno contribuito tanto le solide conoscenze della letteratura dell'800 in generale — ma di quella francese in particolare — quanto le posizioni teoriche e gli esempi pratici forniti dal Verga e dal Capuana; perché se è vero che l'Invrea è più un dilettante che un profondo conoscitore delle teorie letterarie, è altrettanto vero che di esse ne conosce gli elementi fondamentali e soprattutto li riesce a mettere in pratica.

Per quanto concerne il ruolo del paesaggio nel romanzo, si può osservare come esso abbia una rilevanza estrema. Difatti, non è un mero sfondo davanti a cui si muovono i personaggi, bensì è dotato di diverse funzioni fondamentali anche per l'avanzamento stesso delle vicende. Il paesaggio, dunque, è una sorta di protagonista celato, che può non apparire molto, specie se messo a confronto con altre prose ottocentesche, ma quando appare risulta impattante sia nell'economia del racconto sia nella mente del lettore. Inoltre, un ulteriore merito del paesaggio zeniano è quello di essere espressione concreta degli uomini e delle donne che lo abitano, creando così un connubio che diventa imprescindibile, nel bene e soprattutto nel male. Ancora un altro elemento presente con una certa rilevanza nella costruzione del paesaggio è qualcosa di non visibile, che però arriva immediatamente a chi legge, ovvero il paesaggio uditivo e olfattivo. Non si tratta di certo di un'invenzione di Remigio Zena, ma a prescindere da ciò l'autore sfrutta abilmente questi tratti, che concorrono alla verosimiglianza dei luoghi descritti. Infine, il centro storico di Genova

presente in Zena e il modo stesso in cui viene descritto, diventa un'eredità preziosa per chi, dopo di esso, si è cimentato nella narrazione di ambientazione locale.

Passando oltre alle questioni affrontate nell'elaborato, si può dire ancora qualcosa sugli studi e sulla fortuna, non solo accademica, dell'autore. Negli ultimi anni, in particolare dal centenario dalla morte dell'Invrea, sono ripresi in maniera approfondita gli studi sulle sue opere, con particolar riguardo verso il teatro e la poesia. La prosa dello scrittore è stata anche essa ripresa e ristudiata, anche se in questo senso ha alle spalle una tradizione degli studi più consolidata, quantunque contingentata in determinati periodi. In generale, *La bocca del lupo* ha da sempre attirato l'attenzione degli studiosi, dal momento che risulta il prodotto più riuscito di Remigio Zena, così come era opinione nel 1917 e nel 1930. Eppure, oltre al romanzo verista, ci sono anche altre opere che meriterebbero un rinnovato interesse, come nel caso de *L'Apostolo*, che pure si è cominciato a riprendere in considerazione proprio in occasione del suddetto centenario. Quello che si nota, negli studi sull'autore, è un senso di disorganicità, in qualche modo tamponato dagli interventi e dagli sforzi della Società Ligure di Storia Patria, non da ultimo la recente ripresa della catalogazione del fondo dell'autore; sia a livello di distribuzione cronologica sia a livello di opere indagate si percepisce questo divario. Infine, sempre negli ambiti degli studi si potrebbero esplorare altre tematiche, legate in realtà più a Gaspare Invrea che a Remigio Zena, come per esempio le epistole spedite ai genitori.

Per quanto concerne la fortuna dell'autore a livello pubblico, si può affermare che esso sia andato a periodi. Quando venne pubblicata *La bocca del lupo* nel 1892, riscosse un successo quantomeno tiepido presso il pubblico, finendo nel dimenticatoio fino alla morte dell'autore, per poi vivere un breve decennio di riscoperta tra gli anni '70 e '80, fino ad arrivare a un adattamento teatrale. In anni più recenti, è stata realizzata una pellicola cinematografica, nonché degli articoli usciti sui quotidiani locali e una giornata dedicata alla geografia letteraria, organizzata nell'aprile del 2018. In generale, si tratta di iniziative lodevoli, ma che a lungo termine non influiscono sulla conoscenza dell'autore e della sua opera presso il pubblico non specializzato. Per cui ci si auspica che un autore importante come Remigio Zena, certamente non fondamentale come invece veniva pensato nel lavoro di Elisabetta Vivaldi, possa continuare a ricevere le giuste attenzioni, in quanto la sua *Bocca del lupo* è un ottimo esempio di produzione verista settentrionale e ligure, nonché un prezioso documento sociale sulla vita dei vicoli e, soprattutto, un convincente esempio di prosa locale, elemento da non sottovalutare in una regione da sempre percepita più per l'aspetto poetico.

## Appendice

In questa parte dell'elaborato vengono proposte due tabelle contenenti i luoghi menzionati ne *La bocca del lupo*, sia per dare un'idea dei luoghi, sia reali che fittizi, rappresentati da Remigio Zena sia come strumento di ausilio alla lettura. Non sono riportati invece i luoghi menzionati nei proverbi e nei modi di dire dei vari personaggi.

Luoghi Fittizi	Luoghi reali usati per ispirazione
Chiesa dell'Angelo	Chiesa del Santissimo Nome di Maria e degli Angeli custodi (forse)
Chiesa di Santa Dorotea	Ignoto
Manassola	Paese costiero della Liguria, forse Varazze
Pece Greca	Salita della Fava Greca
Piazza della Gatta Mora	Passo della Gatta Mora
Pontetto	Vico di Ponticello (forse)
Vico della Capra	Vicolo dei Caprettari

Busalla
Carcere di Sant'Andrea
Carignano (Basilica e Ponte)
Mura delle Grazie
Nervi
Nosocomio di Pammatone
Piazza Banchi
Piazza della Posta Vecchia
Piazza delle Erbe
Piazza Nuova
Piazza San Domenico
San Donato
Sestri Ponente
Strada Nuova
Stradone di Sant'Agostino
Teatro Carlo Felice
Teatro D'Oria
Tribunale-Palazzo Ducale
Via Assarotti
Via Caffaro
Via del Fondaco
Via Fieschi
Via Giulia
Via Goito
Via Nino Bixio
Via Minerva
Vico dritto Ponticello

## Opere di altri autori

Anton Giulio Barrili, *Misteri di Genova – I rossi e i neri*, I, Genova, Fratelli Frilli, 2013, cit., p.139.

Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, VI Laterza, Bari, 1940, cit., p.109.

Erich Auerbach, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, II, Torino, Einaudi, 1984

Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Giuseppe Zaccaria, Einaudi, Torino, 2015,  
(<https://www.medialibrary.it/home/index.aspx> ultima consultazione: 25/02/26).

Guy de Maupassant, *Une vie*, Tour, Garnier-Flammarion, 1974.

Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Giuseppe Zaccaria, Einaudi, Torino, 2015,  
(<https://www.medialibrary.it/home/index.aspx> ultima consultazione: 25/02/26).

Luigi Capuana, *Libri e teatro*, Catania, Giannotta, 1892, pp.143-152.

Marco Tullio Cicerone, *De Legibus*, Loeb Classical Library, p.320  
([https://www.loebclassics.com/view/marcus\\_tullius\\_cicero-de\\_legibus/1928/pb\\_LCL213.321.xml](https://www.loebclassics.com/view/marcus_tullius_cicero-de_legibus/1928/pb_LCL213.321.xml)  
ultima consultazione: 25/01/2026).

Pierangelo Baratonno, *Nel labirinto di vicoli*, in *Genova Misteriosa*, Chiavari, Internos 2011 cit., pp.7-8.

## Bibliografia

Alberto Luciano, *Appunti sulla “poesia verista” del Secondo Ottocento*, in «Studi e problemi di critica testuale», 83, 2011, pp.157-159.

Alessandro Varaldo, *Remigio Zena* «Nuova Antologia: rivista di lettere, scienze ed arti» Serie 7 v. 271 IV, 1930 p.383.

Alfonso Burgio, *Dizionario dei nomi propri di persona*, Roma, Hermes Edizioni, 1992.

Anonimo, *Annuario dei teatri di Genova dal 1845 al 1855*, II, Genova, Tipografia Ponthenier, 1856, pp.180-182.

Atti della Società Ligure di Storia Patria, nuova serie XVII fasc. II – *Note d'archivio*, 1972, pp.571-578; 629.

Carla Riccardi, *Verismo ligure: Zena novelliere in I verismi regionali*, atti del Congresso Internazionale di Studi Catania, 27-29 aprile 1992, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga serie convegni n.7, I pp. 54-74.

*Catalogo della Biblioteca di Giovanni Verga*, a cura di Concetta Lanza, Sebastiana Giarratana, Concetta Reitano, Assessorato BBCC Regione Sicilia, 1985, p.488.

Dora Marchese, *La poetica del paesaggio nelle novelle di Verga*, Catania, Euno, 2016.

Edoardo Villa, *Scapigliatura e Verismo a Genova*, Roma, Silva, 1969.

Edoardo Villa, *Verismo polemico e critico*, Roma, Silva, 1971.

Elisa Vivaldi, *Remigio Zena*, Genova-Voltri, Tipografia Giavino, 1930.

Edoardo Turri, *Antropologia del paesaggio*, Milano, Comunità, 1974.

Federica Merlanti, *Genova tra le righe: la città nelle pagine di narratori italiani fra '800 e '900*, Genova, Marietti, 2000.

Fiorenzo Toso, *La letteratura genovese e ligure: profilo storico e antologia. Vol. V: L'Ottocento*, Genova, Marietti, 1990.

Francesco De Nicola, *Caruggi e riviera nella bocca del lupo*, «Repubblica – edizione di Genova», 21 dicembre 2021, p.14.

Francesco Poggi, *Albo dei soci presenti al 31 ottobre 1918 e necrologie dei soci defunti dal 1908 al 1918*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLIX 1919, 1, pp. 134-160.

Giorgio Bertone, *Antropologia nei romanzi di Verga*, «La civiltà cattolica», CLXVIII, 2018, Quaderno 4028 vol. II, pp.137-140. ([https://www.laciviltacattolica.it/articolo/antropologia-nei-romanzi-di-giovanni-verga/#\\_ftn4](https://www.laciviltacattolica.it/articolo/antropologia-nei-romanzi-di-giovanni-verga/#_ftn4)).

Giuseppe Alvino, *Il teatro di Remigio Zena, tra le carte inedite del suo archivio*, Genova, GUP, 2021.

*Il paesaggio sonoro dei Promessi sposi, in Manzoni e il realismo europeo*, a cura di Gianni Oliva, Mario Barenghi, 2007, Milano, Editore Bruno Mondadori, pp.57-71.

- La letteratura ligure: l'Ottocento*, a cura di Giorgio Bertone, Giorgio Luti Genova, Costa & Nolan, 1990, pp.404-406.
- Letteratura francese*, vol. II, *dall'Ottocento al XXI secolo*, a cura di Michela Landi, Barbara Innocenti, Giulia Abbadessa; Sara Svolacchia Firenze, Le Monnier Università, pp. 97-100; 113-114.
- Luciano Parisi, *L'umorismo di Manzoni*, in «Italian Studies», Vol. LVII, 2002, pp.79-82.
- Manuela Manfredini, «*D'aggemina e di niello*». *Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena*, «Quaderni della Società Ligure di Storia Patria» 2018, 6, pp.12-25.
- Maria di Giovanna, *Remigio Zena narratore*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Mario Dentone, *Remigio Zena, il romanziere più grande del verismo che Genova ha dimenticato*, «Il Secolo XIX», 25 settembre 2017, p.20.
- Mario Santoro, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1980, pp. 65-66.
- Pietro Gibellini, *La città dei letterati*, «Città e storia», VI, 2, 2011, Roma, Università Roma Tre-CROMA, cit., pp.316-317.
- Stefano Gardini, *La biblioteca e le carte di Remigio Zena*, «Quaderni della Società Ligure di Storia Patria» 2018, 6, p. 127-141.
- Stefano Verdino, *L'altro romanzo: L'Apostolo*, «Quaderni della Società Ligure di Storia Patria» 2018, 6, pp.79-83.
- Storia della letteratura italiana. Vol. VII: Il secondo Ottocento*, a cura di Enrico Malato, Angelo Stella, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 713-717.
- Storia della letteratura italiana. Vol. VIII: Tra l'Otto e il Novecento*, a cura di Enrico Malato, Pietro Trifone, Enrico Ghidetti; Enrico Testa, Toni Iermano e Antonio Palermo, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 248-249.
- Verga e il Verismo*, a cura di Giorgio Forni, Gino Tellini, Giuseppe Traina, Roma, Carrocci, 2022, pp. 198-201; 277-289.

## Opere e articoli dell'autore

*La bocca del lupo*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1980.

*Romanzi e racconti*, a cura di Edoardo Villa, Bologna, Cappelli, 1971.

*La bocca del lupo*, a cura di De Ferrari, Genova, Biblioteca Il Secolo 19, 2001

Rubrica *Libri e giornali*, «Frou-frou: cronaca di sport e letteratura», I, 2, pp. 12-13.

Rubrica *Libri e giornali*, «Frou-frou: cronaca di sport e letteratura», I, 3, p. 13.

Rubrica *Libri e giornali*, «Frou-frou: cronaca di sport e letteratura», I, 4, pp. 12-13.

Rubrica *Libri e giornali*, «Frou-frou: cronaca di sport e letteratura», I, 5, pp. 10-12.

Rubrica *Libri e giornali*, «Frou-frou: cronaca di sport e letteratura», I, 6, p. 9.

Rubrica *Libri e giornali*, «Frou-frou: cronaca di sport e letteratura», I, 8, p. 13.

Rubrica *Libri e giornali*, «Frou-frou: cronaca di sport e letteratura», III, 2, p. 13.

Rubrica *Libri e giornali*, «Frou-frou: cronaca di sport e letteratura», IV, 1, p. 12.

## Sitografia

ACNP, <https://acnpsearch.unibo.it/> (ultimo accesso: 15/02/2026).

*Encyclopædia Universalis France – Universalis.fr*, <https://www.universalis.fr/> (ultimo accesso: 18/01/2026).

OPAC SBN, <https://opac.sbn.it/> (ultimo accesso: 20/02/2026).

*Società Ligure di Storia Patria*, <https://www.storiapatriagenova.it/> (ultimo accesso: 19/02/2026).

SIUSA – Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche (<https://siusa-archivi.cultura.gov.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=53376&RicDimF=2>)  
ultima consultazione: 31/01/2026).

*Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_dell%27Italiano/](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_dell%27Italiano/) (ultimo accesso: 17/02/2026).

*Unopertutto*, [https://unopertutto.unige.net/discovery/search?vid=39GEN\\_INST:39GEN\\_VU1](https://unopertutto.unige.net/discovery/search?vid=39GEN_INST:39GEN_VU1) (ultimo accesso: 07/02/2026).