

# GAETANO CARLO CHELLI

**Giornate di studio**  
**Massa, 17-18 Ottobre 2004**



ACCADEMIA DEI RINNOVATI  
MASSA

# Indice

Presentazione <i>Rodolfo Polazzi</i> .....	5
Saluto del Presidente dell'Accademia .....	9
Il "caso" Chelli <i>Gianni Oliva</i> .....	13
Chelli: racconti e romanzi ritrovati <i>Laura Oliva</i> .....	29
Citazioni e stereotipi in crisi nelle descrizioni di Irene Ferramonti. Una nuova figura femminile <i>Alberto Sebastiani</i> .....	41
Fenomenologia dell'adulterio moderno: il caso Irene Ferramonti <i>Giuseppe Panella</i> .....	73
Chelli e il "fantastico" <i>Laura Bonfigli</i> .....	119
G.C. Chelli: novità bio-bibliografiche <i>Serna Daini</i> .....	135
"Le festanti sere" <i>Paolo Giannotti</i> .....	139
Una lettura degli ultimi romanzi <i>Roberto Bigazzi</i> .....	161
L'eredità cinematografica di Gaetano Carlo Chelli <i>Serena Daini</i> .....	177
 Interventi	
La grandezza dei minori <i>Carlo Alberto Madrignani</i> .....	189

**Citazioni e stereotipi in crisi  
nelle descrizioni di Irene Ferramonti.  
Una nuova figura femminile.**

**1. Irene e Gertrude**

Nell'arte dell'Ottocento esistono precisi stereotipi iconografici, riconducibili a una specifica retorica, usati per la figura femminile. Essi sono espressione della visione della donna propria della cultura di quel tempo. I tratti fisici, nelle raffigurazioni e nelle descrizioni femminili, sono spie del loro essere. I capelli, ad esempio, sono uno degli elementi iconografici che costituiscono lo stereotipo. A seconda del colore, della presenza o meno di una particolare acconciatura, essi concorrono a definire, assieme ad altri tratti fisici, o dell'abbigliamento, o del portamento, o dello sguardo, la tipologia del personaggio. La mora, la rossa e la bionda diventano tre stereotipi iconografici onnipresenti, culturalmente e socialmente condivisi, tanto da poter essere definiti «luoghi comuni» (ne presentano anche i tratti costitutivi elencati da Barthes-Bouttes, 1979: 579-583: ripetizione, storicità, socialità e valore): la prima è la figura malefica per eccellenza, la seconda è una figura del male, la terza del bene. Sono ovviamente espressione di paure e allo stesso tempo desideri sessuali maschili (Paglia 1993) che vengono incarnati dalle varie *femmes fragiles* e *femmes fatales*, o *dark ladies* (Wagner 1990, Dijkstra 1988, Praz 1948).

I due principali personaggi femminili manzoniani dei *Promessi sposi*, cioè Gertrude e Lucia, non sfuggono a questo schema. Nella descrizione fisica della Monaca di Monza nel IX capitolo, in cui spicca notoriamente il contrasto tra bianco e nero,

viene anche evidenziata la presenza di una particolare «ciocchettina di neri capelli»:

Il suo aspetto, che poteva dimostrar venticinque anni, faceva a prima vista un'impressione di bellezza, ma d'una bellezza sbattuta, sfiorita e, direi quasi, scomposta. Un velo nero, sospeso e stirato orizzontalmente sulla testa, cadeva dalle due parti, discosto alquanto dal viso; sotto il velo, una bianchissima benda di lino cingeva, fino al mezzo, una fronte di diversa, ma non d'inferiore bianchezza; un'altra benda a pieghe circondava il viso, e terminava sotto il mento in un soggolo, che si stendeva alquanto sul petto, a coprire lo scollo d'un nero saio. Ma quella fronte si raggrinzava spesso, come per una contrazione dolorosa; e allora due sopraccigli neri si ravvicinavano, con un rapido movimento. Due occhi, neri neri anch'essi, si fissavano talora in viso alle persone, con un'investigazione superba; talora si chinavano in fretta, come per cercare un nascondiglio; in certi momenti, un attento osservatore avrebbe argomentato che chiedessero affetto, corrispondenza, pietà; altre volte avrebbe creduto coglierci la rivelazione istantanea d'un odio inveterato e compresso, un non so che di minaccioso e di feroce: quando restavano immobili e fissi senza attenzione, chi ci avrebbe immaginata una svogliatezza orgogliosa, chi avrebbe potuto sospettarci il travaglio d'un pensiero nascosto, d'una preoccupazione familiare all'animo, e più forte su quello che gli oggetti circostanti. Le gote pallidissime scendevano con un contorno delicato e grazioso, ma alterato e reso mancante da una lenta estenuazione. Le labbra, quantunque appena tinte d'un roseo sbiadito, pure, spiccavano in quel pallore: i loro moti erano, come quelli degli occhi, subitanei, vivi, pieni d'espressione e di mistero. La grandezza ben formata della persona scompariva in un certo abbandono del portamento, o compariva sfigurata in certe mosse repentine, irregolari e troppo risolte per una donna, non che per una monaca. Nel vestire stesso c'era qua e là qualcosa di studiato o di negletto, che annunziava una monaca singolare: la vita era attillata con una certa cura secolaresca, e dalla benda usciva

sur una tempia una ciocchettina di neri capelli; cosa che dimostrava o dimenticanza o disprezzo della regola che prescriveva di tenerli sempre corti, da quando erano stati tagliati, nella cerimonia solenne del vestimento. (Manzoni 1962: 194-195).

Il particolare della «ciocchettina», a dispetto del diminutivo, non è certo insignificante. Rivela «dimenticanza o disprezzo della regola». I capelli, gli occhi (e i «due sopraccigli»), inoltre, sono «neri», e per lo schema del tempo ciò pone il personaggio in una luce negativa. Eppure in Manzoni il canone subisce un'infrazione, in quanto sia Lucia sia Gertrude sono more, anche se la prima, come personaggio, risponde allo stereotipo della bionda, la seconda della mora. Sono l'una l'opposto dell'altra: ordine e regolarità della futura sposa si contrappongono alla bellezza «scomposta» della monaca. L'angelo del focolare Lucia, mora per scelta di tipo realistico, non ha certo nulla a che vedere, tipologicamente, con il personaggio di Gertrude, che richiama il canone, con la sua ambiguità, il suo mistero, il suo elemento intimamente orrorifico di cui anche la «ciocchettina» fa parte (Jones 1998: 90-108). Anche se, evidentemente, la Monaca di Monza non può essere appiattita sullo stereotipo della *femme fatale*. D'altronde non bisogna pensare che gli stereotipi siano esclusivamente formazioni discorsive rigide e non articolate. In realtà hanno una loro flessibilità, la «capacità di adattarsi a nuovi contesti» (Bottiroli 1997: 220).

Parte della descrizione di Gertrude sembra essere poi il modello, quarant'anni più tardi, della presentazione di un altro personaggio: Irene Chiarelli, protagonista del romanzo *L'eredità Ferramonti* di Gaetano Carlo Chelli:

Era un tipo di bruna; ma di bruna calma, senza linee capricciose, senza bagliori provocanti. Una di quelle bellezze tutte simpatia, che suscitano pensieri di voluttà miti, desideri vaghi, soavi, pieni di serenità. Soltanto i suoi occhi bruni restavano impressi talvolta: due grandi occhi profondi, che si velavano sotto le palpebre, che illanguidivano all'ombra delle

ciglia lunghissime; ma che, in certi momenti d'oblio e di animazione, scintillavano di fierezza e di energia. Era una trasformazione rapida, che faceva presentire un essere ignoto sotto le calme apparenti della fanciulla. (Chelli 2000: 41)

L'incipit manzoniano e quello di Chelli hanno una struttura quasi speculare: l'enunciato «faceva [...] un'impressione di bellezza, ma d'una bellezza sbattuta» riferito all'«aspetto» di Gertrude sembra essere il modello sintattico di «era un tipo di bruna; ma di bruna calma» riferito ad Irene. Il passaggio dell'*Eredità Ferramonti* pare richiamare volutamente la costruzione sintattica della descrizione di Gertrude. Si potrebbe parlare, accettando le categorie di Gérard Genette, di una situazione *transtestuale* di tipo *intertestuale* nella sua forma «meno esplicita e meno letterale», ovvero quella dell'*allusione* (Genette 1997: 4). La questione è però più complessa. Se infatti Genette definisce l'*allusione* come «un enunciato la cui piena intelligenza presuppone la percezione di un rapporto con un altro enunciato al quale rinvia necessariamente l'una o l'altra delle sue inflessioni, altrimenti inaccettabile», in questo caso bisogna porre delle distinzioni. In primo luogo il passaggio rinvia non a una scelta lessicale, bensì sintattica. Inoltre, la costruzione dell'enunciato in Chelli ricalca evidentemente quella manzoniana, ma non necessita di essere riconosciuta come *allusione* perché il significato dell'enunciato sia intelligibile. Eventualmente la ripresa sintattica deve essere riconosciuta dal lettore di Chelli perché l'aspetto ludico, peculiare della scrittura di questo autore, sia apprezzato. Di conseguenza sarebbe forse più corretto parlare (ritornando alle categorie di Genette) di un particolare caso di relazione di tipo *ipertestuale*, nella quale il testo di secondo grado, *L'eredità Ferramonti*, risulta dall'*ipotesto*, *I promessi sposi*, attraverso un'operazione di trasformazione indiretta, di *imitazione*, dove ad essere imitato è il modello sintattico dell'enunciato in questione, secondo il «regime» *ludico*, nella forma del *pastiche*.

La locuzione «fare un'impressione», nel testo manzoniano, introduce però una certa ambiguità, una sorta di imprecisione, di vaghezza, che necessita un chiarimento, ed esso avviene

attraverso il sintagma successivo introdotto dal «ma», con valore concessivo, che può essere parafrasato con «benché»: «faceva [...] un'impressione di bellezza, [benché] d'una bellezza sbattuta». La descrizione è quindi funzionale a introdurre l'ambiguità, la complessità, il tormento interiore della Signora: «faceva [...] un'impressione di bellezza», non «[era una] bellezza».

In Chelli, invece, viene volutamente messo in gioco uno stereotipo. La «bruna» ha caratteristiche immediatamente riconoscibili. Se si dice «bruna», nella seconda metà inoltrata dell'Ottocento, non ci sono dubbi sulla tipologia del personaggio. E Irene «era un tipo di bruna». La presenza di «un tipo di» introduce una sorta di ambiguità, ha quasi una funzione attenuativa. Come a dire che all'interno della tipologia della «bruna» esiste una gamma di sotto-tipologie alle quali possono corrispondere diverse sfumature caratteriali, diverse psicologie. Come in Manzoni, anche in Chelli è necessario chiarire ulteriormente la descrizione attraverso il sintagma introdotto da «ma», che pure in questo caso ha valore concessivo: «un tipo di bruna, [benché] di bruna calma». «Bruna», infatti, attiva immediatamente un immaginario letterario di riferimento che in questo caso l'autore vuole negare. Il senso di quel «ma» è affermare che Irene, per quanto «bruna», non ha le caratteristiche canoniche di quella figura, di quella tipologia femminile, come infatti viene poi chiarito dalla descrizione della sua «bellezza», la cui potenzialità seduttoria è volutamente e insistentemente attenuata. Ha quindi anche le caratteristiche della «bruna», ma non esclusivamente quelle.

Se dunque Manzoni costruisce il personaggio attraverso dei cliché, ma senza appiattire la Signora sullo stereotipo della «bruna», Chelli parte proprio da questo per decostruirlo e creare una nuova figura. Lo mette in discussione. L'ambiguità di Irene è proprio in questo: è una «bruna», «ma» non lo è.

Il canone, così ripreso e utilizzato, viene irriso. Si fa dell'ironia su un suo uso rigido, ma allo stesso tempo si dimostra la sua funzionalità, la sua vitalità se considerato in quanto *locus*. Lo stereotipo rientra come *topos* nella galleria dell'*inventio*, a disposizione della creatività degli autori.

## 2. La cappa degli stereotipi

L'ironia non è l'unica strada intrapresa da chi, in quegli anni, vuole uscire da schemi iconografici nei quali è espressa una visione della donna rigida, propria della cultura tradizionale di quel tempo. Sono schemi che stanno gradualmente entrando in crisi. Sono stereotipi ormai inadatti a rappresentare personaggi che iniziano a non poter più essere tipologici. Nascono gli individui, dotati di una psicologia complessa. È la nascita dell'«Io complesso». Se molti, a lungo, fino alla prima metà del Novecento, continueranno a seguire l'iconografia tradizionale, nel secondo Ottocento inoltrato, e soprattutto verso la fine del secolo, c'è già chi ricerca nuove strade. Un esempio per tutti può essere quello di uno dei padri del romanzo italiano moderno: Italo Svevo. Se infatti si legge la descrizione di Angiolina nel suo secondo lavoro, *Senilità*, del 1898, si incontra una situazione particolare. Il personaggio femminile è inizialmente descritto come una figura angelicata:

Angiolina, una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo di ambra soffuso di rosa da una bella salute, camminava accanto a lui, la testa china da un lato come piegata dal peso del tanto oro che la fasciava, guardando il suolo ch'ella ad ogni passo toccava con l'elegante ombrellino come se avesse voluto farne scaturire un commento alle parole che udiva. (Svevo 1992: 416)

È bionda con gli occhi azzurri, luminosa, in salute, fasciata d'oro. È «raggiante di gioventù e bellezza» (Svevo 1992: 417), eppure vengono aggiunti alcuni particolari che incrinano questa figura angelica:

Ma poi, dinanzi a quel profilo sorprendentemente puro, a quella bella salute - ai retori corruzione e salute sembrano inconciliabili - aveva allentato il suo slancio, timoroso di sbagliare e infine s'incantò ad ammirare una faccia misteriosa dalle linee precise e dolci, già soddisfatto, già felice. (Svevo 1992: 417)

La purezza di Angiolina ha qualcosa che «allenta» lo «slancio» del personaggio. L'inciso sui «retori» è significativo perché sottolinea come per una certa tradizione «corruzione e salute sembrano inconciliabili». Una figura angelicata come Angiolina è pura, e non può in alcun modo essere corrotta. Eppure qualcosa c'è: la «faccia misteriosa». Il mistero non si concilia con la purezza, con la luminosità, l'«occhio limpido» e l'essere palesemente «onesta» (Svevo 1992: 418). Non solo: pochi paragrafi dopo si incontra un altro particolare che attenta decisamente all'immagine celeste di Angiolina:

Oh, la gentile figura! Ella camminava con la calma del suo forte organismo, sicura sul selciato coperto da una fanghiglia sdruciolevole; quanta forza e quanta grazia unite in quelle movenze sicure come quelle di un felino. (Svevo 1992: 419)

La similitudine pone in relazione le «movenze» della «gentile figura» Angiolina e quelle «di un felino». L'animale non si addice certo all'immagine angelicata che si è data fino a questo momento del personaggio. Le analogie con il «felino» e il «mistero» sono elementi propri dello stereotipo della *femme fatale*. In questa descrizione si scontrano dunque elementi propri dell'iconografia della bruna e della bionda. Svevo cerca infatti di creare un personaggio complesso, che è diversamente da come appare, e che anche nel suo essere ha diverse sfaccettature. Non vuole un personaggio monolitico, tipologico, ma appunto complesso, come un individuo. È ciò che sembra volere anche Chelli: non una figurina stereotipata, ma un personaggio in grado di esprimere una donna moderna, propria della nuova Capitale, della Roma borghese, impiegatizia e bottegaia, moralista e benpensante, opportunista e arrivista, avida, ma attenta alle apparenze e all'etichetta, al *bon ton*. In questa Capitale lo scrittore toscano vive, lavora e frequenta l'*entourage* di Angelo Sommaruga, scrivendo per le sue riviste, che ospitano buona parte della cultura letteraria, filosofica e politica del tempo.

In quegli anni Roma si popola di una società borghese nuo-

va. Ad essa appartengono anche personalità femminili che è difficile appiattare sugli stereotipi esistenti. Nella loro rappresentazione estetica è necessario rendere anche il loro essere figure moderne, razionali, calcolatrici e attente. Irene Ferramonti ne è una degna rappresentante. Non è un caso che la sua principale descrizione sia costruita attraverso la decostruzione di stereotipi iconografici femminili. L'ironia li rende inservibili e permette di provare a sfuggire dagli schemi precostituiti e condivisi (e forse logori). Ciò, però, non risolve il problema della creazione di una nuova figura. Dopo la *pars destruens* è infatti necessaria una *pars construens*.

### 3. Personaggi o attori?

L'entrata in e l'uscita di scena dei personaggi che costellano le pagine del romanzo *L'eredità Ferramonti* sono spesso accompagnate dai verbi "apparire", "riapparire", "comparire", "ricomparire", "scomparire", "sparire", e possono avvenire all'improvviso, di sorpresa, inattesi<sup>1</sup>:

Irene apparve *d'improvviso*, sorridente, calma, cordialissima. (p. 261)

Quando *riapparve* in mezzo alla gente, lei non fu meno bella per questo. (p. 279)

Irene *comparve* fra loro, assolutamente *inaspettata* in quel momento. (p. 239)

<sup>1</sup> Tutte le citazioni da *L'eredità Ferramonti* del presente saggio sono tratte dall'edizione 2000 (Chelli 2000). Per questioni di spazio si riportano solo alcune citazioni. Ci si limita qui a indicare le pagine in cui sono riscontrabili le altre occorrenze dei verbi, complessivamente 40: 3 per "apparire" (pp. 218, 261, 266); 2 per "riapparire" (pp. 72, 279); 19 per "comparire" (pp. 49, 66, 97, 109, 108, 132, 155, 160, 169, 177, 201, 224, 227, 230, 235, 239, 247, 251, 267); 5 per "ricomparire" (pp. 69, 127, 176, 195, 247); 1 per "scomparire" (p. 160); 10 per "sparire" (pp. 49, 69, 142, 183, 185, 199, 226, 227, 247, 267).

Poi si eclissava, lasciandoli delle ore a guardarsi reciprocamente, **comparendo** e **scomparendo** ad intervalli rapidi, riuscendo a stancare la loro pazienza, prima di aver barattato venti parole. (p. 160)

A quest'epoca **ricomparve improvvisamente** solo, invecchiato ed al verde. (p. 247)

Si alzò superbo; **sparì**. (p. 69)

Altrettanto comuni sono i sostantivi: "comparsa" e "ricomparsa":

Poi Mario, partito Furlin, si abbigliò ed uscì. Da una decina di giorni egli non aveva più visto alcuno della sua famiglia, e quella **comparsa** gli lasciò un viso brusco d'uomo preoccupato; ma si rasserenò appena in istrada. (p. 252)

Giustificava a se stesso la **ricomparsa** con mille pretesti assurdi, che lo avrebbero fatto ridere di compassione se fosse stato appena in grado di giustificarsi. (p. 250)

Gli avventi dei personaggi sono spesso delle «apparizioni». La scelta di un tale sostantivo sottolinea come la loro presenza possa acquisire un aspetto eccezionale, colpendo emotivamente gli astanti:

Succedeva appena qualche volta, che uno della brigata lasciasse cadere sul turbinio un'occhiata inerte, o che l'**apparizione** di una coppia equivoca, od il passare rasente i muri di una femmina in cerca di avventure, strappasse loro un'osservazione mordace. (p. 110)

Non finì. Nel bagliore di un altro lampo, scorse ritta dinanzi a sé, sorridente e pallida, Irene. Una vera **apparizione**. La giovine donna lo guardava rispettosa ed amorevole come tenuta a gettarsegli fra le braccia. (p. 123)

L'**apparizione** di Mario era un avvenimento. (p. 170)



Attraverso quel «parere» usato al passato remoto («parve»!) il Chelli ottiene due risultati ugualmente significativi: primo, «sfuma» il naturalismo verso l'ambiguo e l'ineffabile, svelandone l'impotenza e la sostanziale illusorietà (non esiste naturalismo); secondo, persegue, attraverso l'unico «trucco» artistico che egli si consenta, ciò che unicamente gli interessa di dimostrare (ché tutto il resto è nebulosità e chiacchiera): la qualità abietta della piccola borghesia italiana, vista senza alcuna giustificazione, senza alcuna consolazione, senza alcun amore. (Pasolini 1979: 68)

Una tale affermazione mette in discussione l'ormai «vulgata» ascrizione dell'autore toscano al movimento verista. Una ricerca lessicale può rivelare, in merito, aspetti interessanti. Se, in effetti, si vogliono ricercare gli aggettivi «intraducibile», «indicibile», «inesprimibile» e «indescrivibile» nei testi veristi di Giovanni Verga coevi all'*Eredità Ferramonti* (i romanzi *I Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo*; le raccolte di novelle *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*) non se ne incontrano occorrenze<sup>3</sup>. Nel romanzo *Giacinta* (dedicato a Émile Zola) del teorico del verismo italiano Luigi Capuana appare una sola volta «inesprimibile»<sup>4</sup>. Data anche l'insistenza con cui Chelli usa tali aggettivi, sembra possibile affermare che essi siano una sua cifra stilistica e che, se si accetta quanto affermato da Pasolini, essa smarchi lo scrittore toscano dalle scelte lessicali degli altri scrittori veristi.

<sup>3</sup> Appaiono però: «Le sue ciglia si corrugarono di nuovo, chinò gli occhi un istante, e con un suono d'amarezza indicibile» (nel capitolo VIII del racconto *Le storie del castello di Trezza*, nella raccolta *Primavera e altri racconti*, del 1877); «Ella lo guardò smarrita, con un'angoscia indicibile» (nel racconto *I drammi ignoti* della raccolta *Drammi intimi* del 1884), che si ripeterà specularmente in *Dramma intimo*, racconto della raccolta *I ricordi del capitano Arce*, del 1891: «Ella lo guardò smarrita, con un'angoscia indicibile, e balbettò».

<sup>4</sup> «Eppure si sentiva attratta verso quell'uomo da un così forte sentimento d'elevazione purificatrice, che il semplice contatto della mano le produceva una sensazione d'inesprimibile conforto, di ristoro, di calma» (Capuana 1931: 250).

La lettura che lo scrittore bolognese attua dell'uso del verbo «parere» nell'*Eredità Ferramonti*, invece, non sembra essere attendibile. Il verbo, infatti, ricorre con una frequenza equivalente e in contesti analoghi anche, ad esempio, in *Giacinta* e nei *Malavoglia*. L'uso del verbo non è una prerogativa dello scrittore toscano, né, per esso, egli mette in crisi la fiducia verista nella rappresentazione del reale. Eppure è difficile ascrivere Chelli al movimento verista *tout court*, senza che ciò susciti perplessità. Anche se si riscontra un esplicito richiamo al movimento letterario fin dalla *Premessa* dell'autore, in cui si legge:

Ho intrapreso un'opera vasta di osservazione, nella quale i punti d'ombra e di luce si avvicinano naturalmente, come si avvicinano nella battaglia umana, di cui tento ritrarre alcuni episodi. Quello che segue è fitto di ombre. (Chelli 2000: 29)

È evidente la citazione, attraverso l'uso della parola «osservazione», delle intenzioni veriste espresse da Capuana in *Gli "ismi" contemporanei* e soprattutto, in origine, da Zola nel *Romanzo sperimentale*. Eppure l'«osservazione» che Chelli compie nell'*Eredità Ferramonti* è tutt'altro che asettica, imparziale, oggettiva.

Il mondo reale che egli descrive nel romanzo è la Roma neocapitale, popolata da una borghesia divisa tra bottegai e burocrati. I personaggi si muovono come su un palcoscenico. L'immagine rimanda al mondo del teatro, e quindi evoca la recitazione e la finzione, ed è proprio la finzione la realtà che viene descritta. Si notino, in proposito, le occorrenze del verbo «fingere»:

Si fingeva d'ignorare ch'egli attendesse personalmente alla bottega a S. Eustacchio. (p. 58)

«[...] Sull'onore mio, comincio a credere che tu valga meno di quel che pare, solo perché ti ostini a fingere con me». (p. 80)

Ormai, fra loro, non fingevano più. (p. 101)

«Sta bene! - disse Irene con una fredda ironia. - Tu credi necessario fingere di non capirmi. Mi hai già capita perfettamente, però! La catena della nostra complicità si rallenta, non è vero?» (p. 143)

A questo patto Flaviana aveva potuto fingere filosoficamente di non accorgersi quali relazioni Irene e Mario cercassero di nascondere. (p. 158)

Com'era possibile ch'ella fingesse di non vedere e di non sentire, per lasciar modo ad una infame di spogliarla a man salva? (p. 191)

Lo aveva ringraziato delle sue difese, col fingere di non accorgersi neppure ch'egli fosse presente. (p. 230)

Quel miserabile sapeva senza dubbio Mario sull'orlo di un precipizio; ebbene! per sfuggire il pericolo di porgergli il più piccolo aiuto, egli, fingendo di crederlo sempre all'apice della fortuna e della ricchezza, gli aveva tenuto più volte discorsi brutalmente egoisti: un uomo deve barcamenarsi e farsi strada da sé, non è vero? (pp. 259-260)

La «battaglia umana» è impostata sulla finzione. Le dinamiche relazionali sono riconducibili allo schema della «dissimulazione», cioè del comportamento che mira a nascondere atteggiamenti, intenzioni, qualità personali o avvenimenti la cui conoscenza da parte degli altri è ritenuta nociva (ed è una forma di finzione e di menzione che sottrae al contatto leale con gli altri: e può nascere da paura o da risentimento e volontà di vendetta). Tale comportamento rende foschi i personaggi e il loro mondo. Essi diventano così «intraducibili», «indicibili», «inesprimibili», «indescrivibili». Ciò equivale a dire che c'è altro nei personaggi oltre a ciò che appare. Esiste un mondo interiore che rimane ignoto. Ogni cosa, ogni perso-

naggio appare, compare, scompare, sparisce, e soprattutto pare, ma non è. Tutti «dissimulano»<sup>5</sup>:

Infatti, s'egli era più spigliato, più corretto, se gli si affinavano i tratti, ed il suo linguaggio diventava meno scorretto e sboccato, questa ripulitura esteriore lo educava alle livide dissimulazioni di un ipocrita. (p. 50)

Irene lo comprese; dissimulò il freddo raccapriccio ond'era in-vasa. (p. 184)

Ad un tratto Mario non badò più a questa scena. Lo colpiva l'espressione della cognata: un lampo di disprezzo e di collera negli occhi di lei anneriti; una ruga sulla sua fronte marmorea. Sentiva che non avrebbe dimenticato più quella rapida visione, che tradiva in un momento di oblio le arcane energie, la sapienza dissimulatrice di un carattere eccezionale di donna. (p. 69)

E spesso il vecchione, rammollito dalla tenerezza, fantasticava degli affanni segreti, dei rimpianti misteriosi, delle malinconie mute e dissimulate, in quella giovine bellezza, che si sacrificava per lui. (p. 164)

La dissimulazione e la finzione sono ingredienti fondamentali del mondo «osservato» da Chelli. In una situazione simile è dunque inevitabile che un ruolo importante lo abbia la dimensione dell'«apparenza»<sup>6</sup>, fin dalle prime pagine del

<sup>5</sup> Anche in questo caso ci si limita a pochi esempi, mentre qui in nota si indicano le pagine in cui appaiono il verbo «dissimulare» (10 occorrenze: pp. 66, 82, 127, 167, 167, 172, 184, 218, 251, 261), il suo derivato nominale «dissimulazione» (6 occorrenze: pp. 50, 102, 129, 142, 204, 207) e quelli aggettivali «dissimulato» (pp. 164, 175, 213) e «dissimulatrice» (1 occorrenza: p. 69).

<sup>6</sup> Ricorrono 6 volte il sostantivo «apparenza/e» (pp. 32, 153, 154, 198, 203, 248), 3 volte l'aggettivo «apparente/i» (pp. 41, 139, 56) e 1 volta l'avverbio «apparentemente» (p. 38).

manzo messa in rilievo. Il mondo raccontato nell'*Eredità Ferramonti* è dunque un mondo di cartone. Roma, la città, è uno sfondo reale, ma viene descritto pochissime volte. All'interno delle sue mura c'è un mondo di "apparenze". È quello che Chelli "osserva": è il mondo umano, culturale, sociale della capitale. Le sue dinamiche relazionali sono impostate su canovacci di finzione che tutti i personaggi recitano. Come in un gioco dell'oca, tutti i partecipanti tendono al traguardo, i soldi del vecchio Ferramonti, la sua eredità, accettando le regole imposte.

#### 4. Chi è Irene?

Irene dissimula, finge, recita. Sa essere quello che il suo interlocutore vuole che ella sia. Tutto va fatto affinché divenga sua l'eredità del vecchio Ferramonti, a cui ella (come tutti gli altri personaggi) mira.

Irene, quindi, non recita un solo ruolo, ma tanti. Nel secondo capitolo è inizialmente ritratta nell'atto di cucire, cioè nello svolgere un'attività tipica della tipologia femminile cara alla borghesia perbenista, moralista e benpensante della seconda metà dell'Ottocento: l'angelo del focolare occupato nelle mansioni della pacata e serena vita domestica, garanzia di pace per il marito abbruttito dalla vita lavorativa:

Si voltarono tutti. Era la prima frase che Irene, la figlia dei Carelli/metteva nel colloquio, al quale aveva assistito in disparte, a cucire. (p. 39)

Anche se Irene si rivela tutt'altro che un angelo del focolare, riesce a far credere di esserlo. Prima a Paolo Furlin:

«Sei un bravo ragazzo! - proclamò Paolo Furlin. - Io amo e stimo gli uomini del tuo carattere: seri, avveduti, che sanno guadagnare del danaro, e farsi voler bene da un angelo di donna. [...]» (p. 54)

Poi viene descritta dalla voce narrante con un sorriso angelico di fronte a tutto il parentado:

Ella era in estasi. Restava a sedere sul sofà, muta, colle mani quasi giunte, col suo sorriso d'angelo, coi suoi begli occhi vaganti nel vuoto. (p. 67)

Come «angelo» viene presentata al vecchio Ferramonti:

Allora la Frati non se lo lasciò più scappare. Lo cercava lei stessa: spingeva innanzi il marito ad aiutarla, dandogli l'imbeccata. La seduzione incalzava. Si servirono anche della bellezza d'Irene. Un angelo, che avrebbe consolato il suocero soltanto con una delle sue occhiate soavi, con uno dei suoi sorrisi pieni d'incanto, colla sua voce che andava al cuore! (p. 121)

Padron Ferramonti, però, inizialmente, non crede a questa definizione:

«Allora dite a vostra moglie che non ci si mescoli! - esclamò padron Gregorio, interrompendo vivamente il curiale. - Capite? è lei, che vien fuori a parlarci di mia nuora come di un angelo sceso dal cielo, nientemeno! E bastasse! pare ch'io faccia la figura dell'orco, a trattare come tratto quell'anima santa. Un monte di minchionerie!» (pp. 114-115)

La voce narrante insiste nel definirla tale, e sottolinea come anche Padron Gregorio inizi a vedere in Irene una figura angelica<sup>7</sup>:

E fu il principio di una confessione completa: Irene veniva quasi ogni giorno, all'unico scopo di chieder notizie del suo-

<sup>7</sup> Irene, nei confronti del vecchio Ferramonti, sarà un «angelo» (p. 121), un «angel di donna» (p. 130), un «angelo sceso dal cielo» (pp. 123); e come tale apparirà anche nelle voci del popolo nel finale, (p. 279), un «angelo della pace» (p. 166).

cero, e di parlarne liberamente. Era un angelo di donna; un cuore pieno di sentimenti onesti; quello che si dice una buona creatura. (p. 119)

Come se Irene affermasse, pirandellianamente, «sono come tu mi vuoi», ella sa apparire esattamente come viene desiderata, non per generosità, ma per opportunismo, in modo calcolato, senza mai perdere di vista la meta: l'eredità. È una recita. Può apparire dolce, o sofferente, pallida e debole come una *femme fragile*. Oppure diventare una «gattina amorosa» (p. 195), o una «tigre» (pp. 80, 268, 271). È Mario l'unico che, con le sue azioni, le sue parole, è in grado di far emergere questo aspetto ferino di Irene. Egli nutre una vera e propria ammirazione per la donna, ed è anche l'unico che le parla apertamente, smascherandone le intenzioni reali e offrendosi come complice. In lei Mario vede una «donna completa» (p. 175), un modello di donna ideale. Il fatto che sia «completa» implica che in lei sono riconoscibili le caratteristiche desiderate dal cognato: tutto ciò che per lui deve avere una donna. Nel VI capitolo, nel dialogo tra i due personaggi, tali caratteristiche sono esplicitamente elencate:

«Non è possibile! siamo fatti troppo per intenderci. Non capisci che non conosco un'altra donna del tuo valore? Hai tutto: la bellezza, la prudenza, la scaltrezza e la forza. Fai la paurosa!... Oh, io davvero ho spesso paura di te. Mi fai sognare ad occhi aperti. Non posso immaginarti sempre nella tua condizione attuale: ti vedo salire dominatrice, farti ricca e potente. Io sono un affamato a caccia della fortuna, non è vero? Ebbene! son certo che le mie brame diventano desiderî di bambini paragonati alle tue. Vorrei aiutarti, farti vedere un giorno, quando si fosse arrivati insieme, che io sono degno di te. (p. 81)

Irene non "appare" o "pare" una donna "bella", "prudente", "scaltra" o "forte". Lo è. Ha in sé «la bellezza, la prudenza, la scaltrezza e la forza». Sono caratteristiche, quasi delle virtù, che vanno riconosciute, analizzate con attenzione, in

quanto sono proprie di una nuova figura femminile nascente. Non si tratta più di una *femme fatale*, ma di qualcosa di nuovo. Irene appare *femme fragile* o *femme fatale* a seconda delle situazioni. Presenta caratteristiche della "bionda" e della "bruna". Supera queste tipologie. Viene presentata inizialmente nell'atto del cucire, da angelo del focolare, ma poi nega negli atti quell'immagine, quella tipologia, senza però essere riconducibile allo stereotipo della "bruna". Anche se viene definita «bruna calma», tale affermazione non descrive certo l'essenza del carattere di Irene. La tipologia della "bruna" è attenuata dall'aggettivo, ma la Chiarelli non può certo essere considerata «calma». Superando la contrapposizione stereotipata "bruna" VS "bionda", pagina dopo pagina viene creata una nuova figura moderna, borghese, opportunistica e avida. Soprattutto avida.

Bisogna però indagare il testo per scoprire come è costruita questa nuova figura moderna. Irene è innanzitutto una «giovine donna»<sup>8</sup>. Il sintagma nominale diventa la proforma antonomastica per indicare il personaggio<sup>9</sup>. Le sue occorrenze

<sup>8</sup> Solo in pochi casi il l'aggettivo «giovine» appare nella forma allotropica «giovane»: «Attribuiva alla giovane donna qualità segrete, forse ignote, che nessuno poteva sospettare, appetiti implacabili, che si acuiavano sotto la vernice di quella sua dolcezza.» (p. 50); «E dove la giovane donna poté, si fece mediatrice di pace.» (p. 51); «Frattanto la giovane donna impiegava le giornate intere in via del Pellegrino, sottraendosi alla banda, che si rodeva di non poterla seguire.» (p. 139); «"Diventeresti per caso gelosa?" fece Mario con uno scoppio di risa. Ma, dinnanzi allo sguardo inesprimibile della giovane donna, si stizzì: "Ebbene! sono stato da lei. E poi?"» (p. 143); «Però, Irene lasciava indovinare un sottinteso nella propria docilità. Come rideva dentro di sé padron Gregorio, quando leggeva nella pura fronte della giovane donna il segreto delle sue mire! Trattavasi ancora di quelle gioie dei figli, i maschi; dell'idea di riconciliarli col padre.» (p. 195).

<sup>9</sup> In rarissime occasioni il sintagma nominale è impiegato anche per Flaviana: «Flaviana lo aveva sposato appunto per questo; lo diceva da sé. Erale piaciuto il suo passato avventuroso di esilii, di prigionie politiche, di guerre combattute, ritrovandosi il tipo cercato dal suo cervellino amante dello straordinario. E si doveva appunto a queste medesime romantiche, se la giovane donna, dopo, aveva commesso qualche debolezza.» (p. 62); «Non lo cercava Rinaldo. Ci pensava sempre Flaviana, presentandogli talvolta persone che egli non aveva mai conosciuto, e che ottenevano l'entrata»

sono ben 89<sup>10</sup>: fatto insolito, se si pensa che, nella successione qualificante aggettivo-sostantivo, è rarissimo nella tradizione letteraria italiana. Una rapida consultazione della *LIZ*, o un'interrogazione dei testi in formato digitale, come quelli consultabili sui siti [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it), [www.intratext.com](http://www.intratext.com) e [www.bibliotecaitaliana.it](http://www.bibliotecaitaliana.it), evidenzia il fatto. Esso appare nel Trecento, nel verso 1 di una ballata di Francesco Landini e al verso 25 della ballata di un anonimo, entrambe pubblicate nel volume *Poesie musicali del Trecento* (Corsi 1970: 176, 346). È poi presente nel cinquecentesco *Libro della bella donna* di Federico Luigini, in una errata citazione petrarchesca del primo verso della trentesima lirica dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, in cui si legge «giovine donna» (Petrarca 2004: 167), trasformato nel testo luiginiano appunto in «giovine donna» (Luigini 1974: 12). Sempre nel XVI secolo appare nel quarto canto della *Gerusalemme conquistata* (ottava 27, verso 8) del Tasso, il quale utilizza il sintagma anche nel tredicesimo verso del sonetto *Ne le nozze de la signora Malpiglia* delle *Rime*. Nel Settecento, invece, occorre al verso 150 della composizione *La conversazione. Capitolo* di Tommaso Crudeli (1989: 200) e nella seconda parte delle *Memorie* di Lorenzo da Ponte (1971: 516). Nel XIX secolo risulta in *Fede e bellezza* di Niccolò Tommaseo<sup>11</sup> (1968: 578) e nel racconto *La corsa di prova* di Ippolito Nievo (1967: 918). Una occorrenza maggiore, per quanto non consistente, si riscontra invece nei testi di

ra in casa Barbatì col pretesto di una visita di convenienza alla giovine donna.» (p. 153); «Si scottavano le labbra e la lingua, arrischiando troppo grosse sorsate del caffè fumigante. Anche Rinaldo, diventato a sua volta impaziente di uscire, incitava la giovine donna a sbrigarsi.» (p. 156).

<sup>10</sup> Cfr. pp. 48, 49, 59, 60, 61, 76, 77, 77, 79, 81, 83, 83, 85, 99, 103, 104, 105, 107, 123, 124, 124, 126, 128, 128, 129, 130, 132, 134, 136, 137, 138, 145, 145, 146, 148, 148, 149, 149, 158, 164, 166, 172, 173, 174, 175, 175, 177, 180, 180, 183, 185, 189, 189, 196, 198, 201, 203, 207, 210, 211, 212, 213, 213, 217, 218, 218, 221, 221, 232, 240, 241, 243, 246, 249, 256, 261, 261, 262, 265, 265, 266, 270, 272, 276, 280, 281.

<sup>11</sup> L'edizione a cura di Mario Puppo (Tommaseo 1968) recita la lezione «giovine donna», mentre quella di Aldo Borlenghi (Tommaseo 1968a: 463) e quella recentissima di Donatella Martinelli (Tommaseo 1997: 182) recitano «giovine donna», rispettando la stesura originale (Tommaseo 1840: 83).

autori scapigliati come Camillo Boito (sia nel testo *Dall'agosto al novembre*, in *Storielle vane*, sia nel sesto capitolo, *Vade retro Satana*, di *Senso. Nuove storielle vane*), Iginio Ugo Tarchetti (nel racconto *In cerca d'amore* pubblicato in *Racconti umoristici*), o Carlo Dossi (tre occorrenze<sup>12</sup> nel bozzetto *Valichi di montagne*, pubblicato in *Gocce d'inchiostro*).

Il sintagma è quindi alquanto insolito. È decisamente una particolarità della scrittura di Chelli, visto che occorre anche in altri suoi testi: «giovine donna» è anche l'Elena corteggiata da Orazio Pichi nel racconto del 1882 intitolato *Questioni di denaro* (Chelli 1997: 41), o Rosetta nel racconto *Neurosi* del 1883 (Chelli 1997: 47), o Irene di *Fantasie di Quaresima* del 1884 (Chelli 1997: 66), o Matilde di *Vendetta* del 1885 (Chelli 1997: 111), o Giuditta di *Abnegazione* del 1885 (Chelli 1997: 143), o Paolina di *Abissi* del 1885 (Chelli 1997: 163), o Enrichetta di *Don Lorenzo* del 1885 (Chelli 1997: 184), o Ginevra di *Di un ritratto di donna*, del 1885 (Chelli 1997: 217). È interessante notare che, prima degli anni Ottanta, il sintagma non compare nell'opera di Chelli finora conosciuta. Non appare in *Fabia*<sup>13</sup>, del 1876 (Chelli 2004), né nei racconti apparsi sull'"Apuano", del 1871 (Chelli 2003). È evidentemente un sintagma che diventa la proforma antonomastica per individuare le figure femminili protagoniste degli scritti romani.

Irene Chiarelli in Ferramonti è la «giovine donna» per eccellenza. Nel sintagma sembrano essere coniugate la freschezza, la bellezza e l'energia della gioventù con la saggezza, la prudenza e la scaltrezza dell'età adulta. Irene è «donna»: sa dosare saggiamente dolcezza e fermezza; sa essere tremenda, spietata, animalesca; sa essere calcolatrice; sa controllarsi, placare le sue emozioni. Si pensi, in proposito, alla discussione con Mario:

<sup>12</sup> Nell'edizione Treves delle *Opere* la grafia dell'aggettivo è «giovine» nelle prime due occasioni (Dossi 1910: 309, 312) e «giovine» nella terza (Dossi 1910: 314).

<sup>13</sup> In *Fabia* occorre il sintagma «bella e giovane donna» (Chelli 2004: 62), ma non è, neanche in questa forma, una proforma antonomastica come «giovine donna» nell'*Eredità Ferramonti*.

Ella era trasfigurata, nel fremito della passione, che tradiva tutti i suoi orgogli, tutte le sue gelosie, tutte le sue esclusività di donna. Ma fu come un baleno. Ritornò subito in calma; un freddo sorriso d'ironia rivelò un altro lato ignorato della sua indole.

«Davvero mi fai perdere la testa. È che ti esalti sognando, o uomo positivo! e mi pigli per una donna da romanzo. Vedi: non sbagli forse nella massima. Ci sono in realtà delle donne capaci di spingere un uomo dovunque vogliono; dove, egli solo, non arriverebbe mai. Ma una ogni diecimila, ed io non sono di quelle; e neppure Flaviana, credo. Ne vuoi una? Cercala; ma bada alla scelta, perché potresti andare a picco quando meno lo credi.» (p. 78)

L'autocontrollo è una dote del personaggio che sa sempre mantenere una posizione di dominio. Irene è realmente una «donna forte». La sua forza è tale da soggiogare chi le sta intorno, e da suscitare ammirazione, ma anche paura, come avviene con Mario. La «forza» di Irene<sup>14</sup> è ammaliante. Domina tutti: Pippo, Mario, Teta, padron Gregorio:

Si sentiva **dominato**, accorgendosi di avere scoperto una donna-miracolo quando meno se lo aspettava. (p. 43)

Ebbe il presentimento confuso di un dramma futuro nel quale Irene avrebbe sostenuto la parte principale. In ogni modo, là, ella era la sola che avrebbe potuto **dominare** e volgere a proprio vantaggio le cupidigie che si agitavano intorno a lei. (p. 69)

Mi fai sognare ad occhi aperti. Non posso immaginarti sempre nella tua condizione attuale: ti vedo salire **dominatrice**, farti ricca e potente. Io sono un affamato a caccia della fortuna, non è vero? (p. 81)

<sup>14</sup> Irene è contraddistinta anche dal sintagma «donna forte» (pp. 66, 82, 106, 137), e la sua «forza» è evidente (pp. 43, 50, 79).

Teta e Mario non sapevano risponderle, **dominati da lei**. L'ascoltavano colle labbra frementi e scolorite, coi visi pallidi, cogli sguardi scuri ed incerti. (p. 96)

Ma la **sicurezza dominatrice** d'Irene verso quello schiavo abbruttito incoraggiava anche Mario. (p. 177)

Ella lo aveva scelto con un nuovo prodigio di scaltrezza, assicurandosi di aver trovato in lui un'altra individualità da soggiogare, una tempra vigorosa ch'ella avrebbe **dominato** e fatto agire a proprio talento. (p. 282)

La volontà della «giovine donna» è tale per cui le altre ne sono soggiogate. Come quella di Pippo («la sua individualità era sparita, soppressa dalla volontà della giovane donna», p. 138).

Irene è una donna forte, dominatrice, affascinante. È dunque una donna decisa che sa quello che vuole, che sa essere dolce e affettuosa o fredda e spietata a seconda delle necessità. È «prudente», come le dice Mario (p. 78). Ogni sua mossa è ponderata e attenta, calcolata:

Frattanto Irene mostravasi interamente assorbita nelle cure del suocero. Dapprima gli era entrata in casa coll'aria di una parente alla buona, in visita di confidenza, affrettandosi ostentatamente a tornarsene via, come timorosa di rendersi indiscreta. Poi, a poco a poco, le visite si erano prolungate. Non era più necessario che il vecchio Ferramonti fosse ad aspettarla, e che ambedue dovessero trattenersi insieme, nel salotto dalla vecchia mobilia, che rammentava i tempi passati della famiglia del fornaio. Suocero e nuora si mettevano in libertà. Ella entrava, si liberava del cappellino, dei guanti, di tutti gli amminicoli della teletta per fuori; e se padron Gregorio non c'era, lo aspettava, facendo il proprio comodo. Egli a sua volta usciva, rientrava, la lasciava, la ritrovava, come se fosse di casa, assolutamente. Una stanza dopo l'altra, ella penetrava in tutti i cantucci; cominciava a mettere le mani sugli oggetti per pulirli, o per cambiarli di posto.

Arrischiava delle osservazioni, sempre più precise, alla sera di casa, che si abituava a trovarsela ogni momento fra i piedi. Era una lenta presa di possesso, di cui tutte le mosse, calcolate e prudenti, diventavano una concatenazione di conseguenze logiche ed inevitabili. (pp. 162-163)

Irene è però anche «giovine», e della gioventù ha soprattutto la bellezza, qualità sottolineata in più occasioni<sup>15</sup>.

Irene è la «donna completa». Nel sintagma «giovine donna» possono essere lette le quattro virtù individuate da Mario: «la bellezza, la prudenza, la scaltrezza e la forza». La «scaltrezza», però, non è una peculiarità esclusiva di Irene, per quanto le sia attribuita in più di un'occasione (pp. 158, 190). La terza virtù elencata da Mario è infatti propria di tutti i personaggi, anche se non in tutti raggiunge la pienezza che ha in Irene. Essa era riscontrabile nella moglie di Gregorio (pp. 31-32), forse lo è in Pippo (p. 49), sicuramente in Furlin (pp. 54-55) e nella moglie del suo collega insignificante (p. 71). La mancanza di «scaltrezza» è una grave pecca che merita il biasimo:

Pippo non si ribellava alla muta e sardonica compassione colla quale Teta gli rimproverava la sua mancanza di scaltrezza. Che importava ad ambedue, se Mario era il bastardo della famiglia e li aveva derubati in altri tempi? Adesso potevano sfruttarlo, renderselo utile. Proprio era il momento di guardare le cose pel sottile!... (pp. 64-65)

È una virtù propria della borghesia arrivista, opportunistica, falsa e avida che Chelli descrive nelle pagine del suo romanzo. Irene è la donna ideale di questo mondo perché sa incarnare le virtù necessarie per sopravvivere e vivere nel «mondo di cartone» che è la nuova società borghese romana protagonista del romanzo. In questo personaggio è evidente

<sup>15</sup> Cfr. pp. 40, 41, 49, 57, 123, 124, 125, 164, 166, 166, 171, 176, 181, 195, 208, 257, 269, 276, 279.

un superamento dell'iconografia stereotipata della bruna e della bionda, della *femme fatale* e della *femme fragile*. La «giovine donna» Irene è, nel romanzo di Chelli, la figura della borghesia nascente della Roma neocapitale.

## 5. Chelli e la funzione verista

La nuova borghesia romana è rappresentata da Chelli senza alcuna pietà. La «giovine donna» Irene è una figura mostruosa nella sua avidità. È una persona pragmatica, calcolatrice, interessata solo ai risultati prodotti dai suoi atti, mai casuali, sempre intenzionalmente finalizzati. Il fine, l'eredità Ferramonti, giustifica ogni mezzo. Non si può certo dire, però, che gli altri personaggi che costellano il romanzo siano da meno. Sono una galleria di ritratti borghesi che esprimono i vizi e le virtù di questa classe sociale, i cui aspetti negativi, però, sono decisamente la maggioranza: il borghese delle pagine chelliane è vanitoso, meschino, ipocrita, volgare, moralista<sup>16</sup>; compie speculazioni finanziarie e si arricchisce in modo poco pulito<sup>17</sup>; il suo senso dell'onestà e dell'onore è quanto meno opinabile<sup>18</sup>.

Questi aspetti negativi sono evidenziati e sottolineati nel romanzo di Chelli. A volte i comportamenti della nuova borghesia romana sono proprio messi alla berlina, derisi con un profondo disprezzo. Essa è un bersaglio contro il quale lo scrittore toscano spara colpi feroci, e nei confronti della quale non mostra alcuna pietà. Si rilegga quanto egli afferma nella premessa:

Ho intrapreso un'opera vasta di osservazione, nella quale i punti d'ombra e di luce si avvicendano naturalmente, come si avvicendano nella battaglia umana, di cui tento ritrarre alcuni episodi. Quello che segue è fitto di ombre.

<sup>16</sup> Cfr. pp. 49, 58, 93, 102.

<sup>17</sup> Cfr. pp. 73, 90.

<sup>18</sup> Cfr. p. 51.

Non premetto l'avvertenza per farmene scudo contro le suscettibilità pronte e ringhiose della morale borghese. Mi ci trovo indotto piuttosto, perché non si arrivi fino ad incolparmi di respingere dall'opera mia la estrinsecazione di sentimenti alti e puri, anche ridotta alle funzioni di antitesi artistica. Se così fosse, tradirei la verità per partito preso, mancando al solo scopo che mi sono prefisso.

Pel caso, adunque, che mi tocchi qualche lettore, combattuto fra il desiderio di restarmi fedele ed i paurosi presentimenti delle mie scelleratezze, posso promettere che, procedendo insieme, non incontreremo sempre putredine. (p. 29)

Un atteggiamento quanto meno ostile nei confronti della borghesia è evidente fin da queste prime affermazioni. D'altronde l'*entourage* di Sommaruga legato alla rivista "Cronaca Bizantina" era caratterizzato, nella sua eterogeneità, dall'atteggiamento critico e polemico nei confronti di questa classe sociale, «per le sue remore ipocritamente moralistiche e per la ristrettezza dei suoi orizzonti mentali» (Scarano 1970: 20). La «verità» che Chelli non vuole tradire è dunque una verità derivata da una lettura critica e anche ideologica del reale che viene narrato nel romanzo, e cioè della Roma postunitaria della nuova borghesia impiegatizia e commerciale. Le scelte lessicali la dipingono come un "mondo di cartone" popolato da personaggi ipocriti, falsi e avidi che recitano. È un giudizio negativo fermo, deciso, esplicito. La presenza del commento dell'autore non si rivela però solo a livello lessicale. Si riscontrano nel testo anche altri tipi di interventi autoriali, pur criptati, che esprimono giudizi ironici di spregio nei confronti degli attori in scena. Tali interventi avvengono attraverso l'uso dei puntini di sospensione. Si osservi fin dai primi capitoli come essi ricorrono insistentemente:

L'onore della famiglia!... Questa eterna scusa, facendoli andare in bestia, suggeriva loro risposte ciniche. (p. 33)

Certamente, per una ventina di giorni, lo avrebbero aiutato: non se ne sarebbero pentiti... no, non se ne sarebbero pentiti!... (p. 38)

Dicevano, in fondo, la verità; offrivano a Pippo un bello spettacolo!... (p. 39)

Ebbene, lo avrebbe visto, quanta roba c'era da buttar fuori... (p. 44)

I puntini di sospensione possono svolgere una funzione retorica, oltre che ritmica e sintattica. Essi alludono, ma sono una figura del silenzio, sono la traccia grafica che esprime la reticenza (Mortara Garavelli 2003: 112). La reticenza, però, qui è solo apparente. In realtà i puntini di sospensione esplicitano un commento autoriale che si nasconde dietro al silenzio della voce narrante. È come se attraverso di essi Chelli ammiccasse al lettore, assunto al ruolo di complice, ironizzando sulla situazione narrata. Ciò implica una complicità. Autore e lettore sono spettatori che "osservano" una realtà, come vuole la teoria naturalista di Zola, ripresa da Capuana, ma la realtà è il "mondo di cartone" fortemente ed esplicitamente (attraverso sia il lessico, sia i segni interpuntivi) commentato e criticato. Ciò contrasta in maniera evidente con l'esigenza dell'oggettività. L'opera esprime una lettura particolare, anche ideologica, della realtà, della Roma neocapitale e della sua nuova borghesia. Il testo è fortemente antiborghese. Esso racconta la «verità» di Chelli. La sua posizione ideologica così marcata mal si concilia con la teoria naturalista e verista di matrice zoliana. È quindi difficile continuare a parlare di Chelli come uno degli «imitatori di Verga» (Pellini 1998: 12) o comunque come suo seguace.

Chelli intrattiene con il verismo, come con altri movimenti letterari o altri autori, anche stranieri (ad esempio Edgar Allan Poe), un rapporto di contaminazione. Nei suoi testi si possono riconoscere le influenze di movimenti letterari, di generi e di stili differenti. Se da un lato, come notato anche da Pasolini, lo scrittore toscano sa muoversi sulla scia della scuola francese, egli dimostra anche di saper sfruttare le tecniche del *feuilleton* e di saper andare incontro ai gusti del lettore. La poetica naturalista e verista della trascrizione oggettiva e imparziale dell'osservazione non sembra effettivamente riscontrabile nell'*Eredità Ferramonti*. Non si è in presenza

della descrizione di un'osservazione, ma di una lettura critica. L'ideologia dell'autore annulla infatti qualsiasi anche fittizia pretesa di oggettività e di imparzialità, spingendosi fino a disegnare caricature grottesche di borghesi. Anch'essi sono di "cartone", come il mondo in cui vivono.

La cultura positivista da cui nascono il naturalismo e il verismo, l'osservazione del vero, del reale, oggettivamente descritto, rappresentato e narrato, hanno però un loro valore e una loro funzione nell'opera di Chelli. Essi, infatti, costringono a guardare al mondo non più attraverso veli culturali e letterari, o attraverso stereotipi. Costringono a superare i tratti stereotipati di un'iconografia (soprattutto femminile, ma anche maschile) consolidata e condivisa, di un mondo letterario fine a se stesso, lontano dalla realtà, legato a schemi culturali che riducono l'uomo a tipologie, a categorie rigide. Chelli è affiancabile al verismo in questa operazione, e in questi termini si potrebbe parlare di una funzione verismo nell'autore toscano. Chelli utilizza gli elementi, i tratti costitutivi delle iconografie stereotipate, affidandoli ad Irene, che li usa come maschere a suo piacimento, a suo vantaggio. Ridotti esplicitamente a maschere da indossare per una recita, essi perdono di ogni valore. Lo scrittore toscano ironizza così su schemi culturali prima che estetici, dimostrandone la fragilità, la falsità, l'inattendibilità. Come Svevo (e prima di lui) intuisce che è necessario dare nuovo spessore, nuova identità, nuove dinamiche ai personaggi. Dargli modernità, come moderno è il mondo nell'ultimo scorcio del XIX secolo. Ciò vuol dire anche superare gli schemi iconografici dei personaggi femminili. Ma, diversamente dallo scrittore triestino, non agisce facendo incontrare contrastivamente elementi costitutivi dei differenti stereotipi della figura femminile nella descrizione dei personaggi. Chelli li decostruisce con ironia, rivelando pagina dopo pagina come essi possano essere atteggiamenti che, funzionalmente, un personaggio possa utilizzare per perseguire i propri fini. Così facendo, evidenzia la convenzionalità e la superficialità di figure quali la *femme fatale* e la *femme fragile*, immagini sessuali che incarnano desideri e paure soprattutto maschili. Il "mondo di cartone" dell'*Eredità Ferramonti*,

in quanto falso, fondato sull'apparenza, la finzione, la dissimulazione, la recita, può ospitare queste due figure come maschere che un attore, come Irene, può indossare per esibirsi sulla scena. La realtà del soggetto è però un'altra, anche se, per sapersi muovere in questo "mondo di cartone", è necessario sapersi atteggiare adeguatamente all'evenienza. Per eccellere in tale recita è fondamentale essere una «donna completa»: bella, scaltra, prudente e forte. Come Irene, «giovine donna»: la figura femminile chelliana capace di esprimere l'identità e le caratteristiche della nuova classe borghese romana.