

si addolcisce nella tensione e nel dolore («Lottava contro una tenerezza che saliva in lei e che la spingeva a restituire i baci ricevuti», p. 149)¹¹. Giannina soccomberà a questa lotta, incapace di qualsiasi reazione, priva di armi di difesa; la sua disfatta coincide con quella della patetica umanità di cui fa parte, appannata e malridotta. Il suo distacco da Bianca è l'allontanamento definitivo da una vita possibile, compiuto per tappe, ma che capitola vorticosamente in un destino di morte che solo inizialmente sembra slegare la ragazza ribelle dalla vita impeccabile che conduceva. Il filo che unisce madre e figlia resta tacitamente sotteso agli avvenimenti e ne uniformerà fatalmente le sorti nell'immagine più ampia di sprofondamento che comprenderà tutto il vecchio universo.

Chelli non può nulla contro il marasma che ha creato, la liceità dei sentimenti, l'abbandono di ogni purezza; i suoi protagonisti si fanno reali, gli sfuggono di mano, diventano parte di un contesto stratificato e non più governabile. Resta la possibilità di indagarne le metamorfosi, mettendo da parte i giudizi di valore; a Chelli non rimane che la facoltà di resocontare, come in una delle sue cronache da inviato, le abitudini e i vezzi di un universo che si lascia scoprire senza pudori di sorta.

2. L'eredità Ferramonti

2.1. Il livello della narrazione. Il punto di vista

L'intreccio, in quanto concatenazione di fatti, si fonda su una *tensione* interna tra questi fatti che deve essere creata sin dall'inizio del racconto, intrattenuta durante il suo sviluppo e

¹¹ Si avverte che le citazioni e il numero delle pagine corrispondono all'edizione Sommaruga de *La colpa di Bianca* (1884).

che deve trovare la sua soluzione nell'epilogo. [...] L'intensità e la forza varieranno secondo gli obiettivi estetici del romanziere, dalla tensione appena sensibile in un intreccio che servirà soltanto da filo conduttore, fino ad una crisi sempre imminente che sale verso il parossismo¹².

La tragica vicenda dei Ferramonti è descritta con la scrupolosa precisione della *tranche de vie*, sovvertendo senza sconti quell'ordine tradizionale che prevede un lento miglioramento da conquistarsi con operosità e fatica. Nel mondo interno al romanzo prevalgono, infatti, le speculazioni (Mario), gli intrighi (Furlin), la mancanza di scrupoli di chi vuole piegare gli altri ai propri fini, plagiandoli (Irene): nella dura e costante lotta per la supremazia economica e sociale possono uscire vincitori solo i personaggi che sanno sfruttare l'astuzia e la forza. *L'eredità Ferramonti* si pone, quindi, quale precisa illustrazione letteraria del principio di evoluzione, della darwiniana "legge del più forte", punto cardine della filosofia positivista tanto strettamente legata agli esiti del naturalismo francese. Chelli vuole offrire un "documento umano" vivo e palpitante. Non si lascia accattivare dall'idea di una ingarbugliata concatenazione delle vicende; l'intreccio romanzesco è ridotto al minimo, senza che l'ordine naturale dei fatti venga affatto distorto. Ne risulta una "curva drammatica" tendente all'orizzontale con leggere convessità e dunque non priva di tensione, ma interna, quasi invisibile. Negli anni in cui si è alla ricerca di un nuovo e convincente modello narrativo da opporre al filone in via d'esaurimento del romanzo storico, Chelli rivolge la sua attenzione alle novità che vengono dalla Francia, riadattandole alla complessa situazione italiana, attenuando

¹² R. BOURNEUF-R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, tr. it., Torino, Einaudi, 1972, p. 41.

Zola, con il distacco che tale riduzione implica, e accogliendo la mediazione di Capuana il cui dissenso sul concetto di *roman expérimental* risulta netto e senza sconti¹³. In Capuana e Chelli il naturalismo si riduce da ideologia a metodo squisitamente letterario, che permette di rappresentare la realtà pura e semplice senza secondi fini dimostrativi. Chelli si impegna a non tradire «la verità per partito preso, mancando al solo scopo che (*si era*) prefisso»¹⁴. Egli intraprende «un'opera di vasta osservazione», guidata dal solo desiderio di rappresentare la realtà in un ciclo aperto di episodi, senza intenti didascalici e una programmata volontà di dimostrazione. Chelli smarrisce l'ottimistica fede nel progresso e nel potere di emancipazione della scienza, a cui Zola assegna il compito di promuovere, attraverso uno studio scientifico delle brutture del mondo, una nuova ideologia e una nuova morale. L'autore dell'*Eredità* crede, però nell'esistenza di punti «di luce», oltre che «d'ombra»; pensa che i «sentimenti alti e puri» abbiano pieno diritto di essere introdotti nell'opera d'arte, anche se ridotti alla semplice funzione di «antitesi artistica», perché sia il lettore che l'autore non siano destinati ad incontrare sempre «putredine». Anche i racconti successivi al romanzo non si discostano dai miseri orizzonti borghesi, ma tentano una fuga nell'universo di un «realismo magico» *ante litteram*. Negata anche la più semplice via d'uscita, i personaggi di Chelli assomigliano sempre più ai tragici eroi verghiani, troppo impegnati a

¹³ «Le teoriche critiche dello Zola, in alcuni punti, sono molto discutibili [...] c'è un gran predominio accordato al concetto scientifico quasi a scapito della forma artistica, della vera essenza dell'arte» (L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea* [1882], a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori, 1988, p. 108).

¹⁴ G. C. CHELLI, *Premessa a L'eredità Ferramonti*, Roma, luglio 1883.

rincorrere la fortuna per poter obbedire ai dettami del cuore, piuttosto che ai tipi capuaniani, rinchiusi in una storia di sentimenti, ancora alla ricerca del caratteristico nell'eccezionalità. Come Verga, Chelli non nutre alcuna illusione sul trionfo del progresso e sul valore liberatorio che dovrebbe abbattere le antiche superstizioni. Si accanisce a mettere in luce gli aspetti negativi di una società in evoluzione, disgregatrice di saggezza e portavoce di convinzioni senza storia.

Il romanzo di Chelli svela, dunque, la sua ascendenza verghiana senza però tener nascosto il debito contratto con il naturalismo francese e nello stesso tempo tradendo, come vuole Pasolini¹⁵, un certo «gusto predecadente», da assaporare nelle uggiose strade romane illuminate da fiocchi lampioni, nei tormenti suicidi di Mario, nella mortale pazzia di Pippo e nelle illusioni aggrinzite del vecchio Ferramonti.

È soprattutto per le scelte stilistiche che Chelli si fa erede del fortunato modello verghiano¹⁶. Nell'*Eredità* il

¹⁵ Cfr. P. P. PASOLINI, *art. cit.*

¹⁶ Il maestro siciliano aveva più volte posto l'accento sui modi della narrazione, sull'autenticità dell'opera d'arte, sul rapporto narratore-personaggi e narratore-lettore. Al rapporto narratore-personaggi-lettore è strettamente legato il problema di ciò che la critica americana chiama *the point of view*: è il centro narrazionale, il punto ottico in cui il narratore si pone per raccontare la sua storia. I racconti di carattere sacro e la tradizione orale implicano l'esistenza di un narratore la cui autorità sia indiscussa perché frutto dell'*ispiratio*, della deposizione delle verità divine. Più avanti l'*histor* fonderà la sua autorità sulla propria intelligenza e non più sull'*ispirazione*, avendo Erodoto stabilito che la verità storica va rintracciata nell'opera e non nel suo autore e avendo Aristotele attribuito tanto più valore al racconto omerico in cui l'autore interveniva poco e lasciava la scena ai suoi personaggi. Fin dall'antichità ci si trova di fronte a due diverse concezioni del racconto: una in cui il narratore conosce tutto e invade il racconto predicando, esprimendo giudizi, riassumendo parti della storia, e un'altra che

racconto è totalmente affidato ai personaggi e si rinuncia (molto più di quanto avviene ne *La colpa di Bianca*) ad una funzione espressamente didascalica. Le teorie veriste sono applicate con sicurezza e abilità, con riuscite variazioni dell'occhio privilegiato e della voce, guida di capitolo in capitolo, in un *continuum* narrativo stabilito da un ben orchestrato intreccio di voci. L'azione è riferita da un coro di osservatori che vivono all'interno della vicenda o, ancor più spesso, secondo l'ottica di uno dei protagonisti, di volta in volta favorito rispetto agli altri. I personaggi, pur avendo le caratteristiche fissate dalle alchimie naturaliste (ambiente, educazione, carattere), non risultano affatto statici, ma vengono gradualmente rivelati a se stessi e al lettore dalle situazioni a cui partecipano. Non è l'autore a fornire il ragguaglio della loro psicologia; ognuno di essi è messo in luce nelle sue pieghe insospettabili a mano a mano che lo sviluppo della vicenda lo consente.

L'antefatto che apre la scena del romanzo raccoglie un mescolarsi di voci di «vecchi» (p. 5)¹⁷, di «invidiosi» (p. 6), di «confidenti» (p. 8) insieme all'autorevole tono di Gregorio Ferramonti e agli appena accennati sibili dei suoi figli più rozzi, Pippo e Teta, congiurati contro l'ille-

vede il narratore mostrare la storia, sforzandosi di non comparire. Dileguatosi il narratore onnisciente, vengono meno i ritratti ufficiali degli «attori» e la spiegazione dei processi interiori delle loro azioni. Ognuno è descritto e comprensibile solo perché oggetto dell'analisi propria o altrui; l'efficacia di ottiche tanto diverse è in rapporto diretto con la perspicacia dell'osservatore. Nel romanzo di Chelli il ritratto di Irene viene delineato dalle percezioni che ne hanno tutti i personaggi, ognuno a suo modo, e in relazione alla propria perspicacia e sensibilità. Lo scarso contributo che dà Pippo alla comprensione di Irene è anche prova della sua rozzezza.

¹⁷ Si avverte che le citazioni e il numero delle pagine corrispondono all'edizione Einaudi de *L'eredità Ferramonti* (1972).

gittimo Mario. L'attenzione si accentra su Pippo, la cui importanza però diminuisce di pagina in pagina, dal massimo del capitolo II (tutto narrativo, con un unico scambio di battute a p. 12) al minimo del capitolo IV (ricco di dialogo), nell'incedere progressivo della figura di Irene, le cui macchinazioni accelerano l'azione, emarginando il marito ignorante. Egli si ritira sul fondo; fa spazio a Teta e Paolo, persone del suo stampo, ma incredibilmente avvedute, per lasciare il palcoscenico a Mario, unico personaggio psicologicamente degno di Irene. È a lui che tocca far luce sulla donna, smentendo la gente e Pippo, la cui opinione non andava oltre «quelle bellezze tutte simpatia, che suscitano pensieri di voluttà miti, desideri vaghi, soavi, pieni di serenità» (p. 13). Lo sguardo del marito innamorato trasmette un'immagine parziale di Irene, edulcorata, tragicamente falsa: la «donna-miracolo» (p. 15), la moglie premurosa, l'abile commerciante, la cognata affezionata, la signora elegante dei salotti del martedì; la donna dalle qualità segrete i cui ambiziosi progetti restavano celati «sotto la vernice di quella sua dolcezza» (p. 20).

Mario, cui toccano in crescendo i capitoli V e VI, arriva, invece, a conclusioni diverse. Riconosce, dietro il «sorriso d'angelo» (p. 35), quello che il resto della famiglia riesce appena ad intuire e che Pippo non saprà mai vedere («Le arcane energie, la sapienza dissimulatrice di un carattere eccezionale di donna [...]. Il suo fascino era pieno di mistero. Dove intendeva dunque arrivare?», pp. 36-37). Solo di fronte alla cognata, Mario elabora rapidamente i pochi dati che è riuscito a raccogliere; il suo sguardo esperto rilegge tutta la storia passata sotto una luce diversa che svela una nuova Irene, accusata di avere «un progetto ed uno scopo» (p. 46). Ma la tela che Irene tesse è ancora tanto fitta da non permettere neppure a Mario di individuare completamente i suoi fini. I Ferramonti non si sono accorti di nulla: quando appaiono tut-

ti insieme al capitolo VII, le loro lenti sembrano ancora appannate. Irene si comporta in modo a tal punto ambiguo da poter continuare con successo la commedia di santa protettrice della famiglia («Il suo disinteresse sorrideva trionfante, riconducendo l'idillio di sentimenti generosi e miti in quell'angolo di salotto», p. 58; «Le cupidigie urtate ripiegavano sotto lo sguardo angelico di Irene», p. 61). Chelli confessa che anche i ben più scaltri Barbati guardano Irene «senza comprenderla» (p. 60) e senza opporre alcuna resistenza, fiduciosi nel farsi guidare dai suoi consigli: tutti i personaggi restano accecati dall'abilità dell'ambiziosa arrampicatrice.

Soltanto al capitolo VIII Irene, in compagnia di Mario, dà sfogo alla narrazione di se stessa. Compare finalmente anche il suo punto di vista, quasi a garantire la sincerità della confessione, anche se soltanto il lettore risulta informato su tutto: «Chi sa! – pensò dietro al cognato; – sarai forse tu, quello che mi darà meno da fare...» (p. 68). Per la prima volta il «fiore delicato di modestia angelica» (p. 13) confessa la propria ira, i propri accaniti desideri («Una febbre di tutta se stessa che l'avvertiva d'essere nata per la ricchezza e pel dominio», p. 62), la propria ipocrisia nel voler «lottare abilmente e cautamente, senza mostrare all'esterno di perdere il suo sangue freddo» (p. 62), i propri borghesi rimpianti («Avrebbe voluto morire, tanto la vergogna schiacciava il suo orgoglio, per non aver saputo in realtà sottrarsi alle viltà del suo sesso, e per essere caduta, lei pure», p. 63). Il primo piano dei pensieri di Irene chiarisce che la preda è l'eredità del vecchio Ferramonti: risulta ora chiaro che le pagine iniziali non ubbidiscono semplicemente ad un'esigenza di inquadramento ambientale, ma introducono il tema fondamentale dei soldi. Se nei primi capitoli la gerarchia dei personaggi non è stabilmente definita (tanto che Pippo può ricoprire provvisoriamente il ruolo di protagonista), ora la linea del

racconto segue la volontà di Irene in modo palese¹⁸; non è più necessario che la narrazione si fermi ad illustrare i pensieri della protagonista, calati come sono negli avvenimenti stessi.

La scena è pronta per l'attacco a padron Gregorio (capitoli IX e X): poiché il successo di Irene dipende dalle sue capacità di mimetizzarsi, l'efficacia della commedia va saggiata attraverso gli occhi della vittima e il palcoscenico tocca quindi al vecchio e solo Ferramonti. Si torna indietro per chiarire le manovre segrete di Irene, sfociate nell'annuncio delle nozze di Gregorio al capitolo VII e successivamente viene anticipata la rinuncia del vecchio alle nozze, colpo di scena che gli altri familiari saranno chiamati a giudicare nel capitolo XI. Ciascuno dei capitoli del romanzo possiede unità di argomento e di tono, ma non di tempo e di azione¹⁹ e questa mancanza si spiega con il fatto che «la scena funziona sovente da *exemplum* o da culmine del narrato, e, anche quando invade quasi tutto lo spazio, lascia fuori campo l'antefatto o l'epilogo»²⁰. La centralità del capitolo XI è dunque stabilita: Irene non vuole più nascondersi («Sono proprio venuta nella vostra famiglia per impadronirmi delle vostre sostanze. Vi ho raccolti intorno a me per raggararvi meglio», p. 99) e comincia ad affermare la sua superiorità, «a prendere un'aria di alterigia» (p. 96). La psicologia della protagonista è

¹⁸ In realtà, a questo punto del romanzo (cap. VIII) la volontà di Irene è resa esplicita solo al lettore e, in parte, al personaggio di Mario Ferramonti.

¹⁹ Fa eccezione il capitolo VI, unitario sotto ogni aspetto e, perciò l'unico a cominciare con una battuta di dialogo e a fregiarsi di una specifica indicazione temporale («Era la mattina del 23 maggio», p. 42), mentre di solito vengono segnalati la stagione, il mese o il momento. Il lettore non dubita di aver assistito a una svolta decisiva, deducendo che gli sviluppi dell'azione sono in mano a Irene, ormai prima attrice.

²⁰ R. BIGAZZI, *Nota introduttiva a L'eredità Ferramonti*, cit., p. VII.

ora resa nota e, per il resto della storia, continuerà l'alternarsi dei punti di vista, ma nessun attore potrà più fare i propri calcoli sull'ignoranza altrui.

Il dislivello psicologico fra l'ingegnosa cacciatrice di eredità e i parenti sprovveduti diviene differenza di forze e, poiché è in gioco il prestigio sociale, vincerà chi ha il mondo dalla propria parte: non Irene, troppo spregiudicata, ma il borghese Paolo, rispettabilmente mediocre e avvezzo più di Irene ai meccanismi di "scalata" che la società impone. La struttura cambia registro solo apparentemente se la carta vincente di Furlin rimane ancora una volta fuori dalla narrazione e dal controllo delle vittime. Nel ben congegnato nascondersi dei punti di vista sono svelate le trame sottobanco di una classe che fa del successo un valore universale, pur continuando a vivere «in un'atmosfera di soffocante grettezza»²¹.

Riprendendo la distinzione platonica fra *diegesi* (racconto puro gestito dal narratore) e *mimesi* (racconto condotto dai personaggi), pur attraverso l'attualizzazione di Henry James nella coppia *telling/showing*²², il riferimento va alla potenzialità mimetica del romanzo chelliano il cui linguaggio è plasmato sull'identificazione totale della parlata medio-borghese del narratore con la parlata medio-borghese dei protagonisti, senza che sia possibile distinguere chiaramente le parole dell'uno o dell'altro e dire se si tratti di parole o di pensieri. La presenza del discorso indiretto libero, contrassegno sintattico del racconto impersonale, fa da garante all'intento di Chelli di non schiacciare i suoi personaggi, ma di adeguarsi ad es-

²¹ G. CARNAZZI, *Verga e i veristi*, cit., p. 76.

²² I jamesiani privilegiano un racconto il cui punto focale sia quello di una visione circoscritta, in cui il narratore adotta il punto di vista di un personaggio. Il modello teorizzato da Flaubert privilegia la trasparenza del narratore o la sua assenza completa, non un semplice passaggio di testimone dall'autore al personaggio.

si, evitando sia di tracimare oltre il loro cetto sociale, sia di abbassarsi all'espressione dialettale. Benché ci sia nell'opera una precisa coscienza del problema, il colore locale è praticamente assente: una classe sociale che aspira al decoro prima di ogni altra cosa non può verosimilmente scegliere di esprimersi con accento marcatamente romanesco. Proprio quel Paolo Furlin che invita i cognati a mangiare da lui «quattro risi» (p. 25)²³, mentre prepara il modo di far carriera, si preoccupa prima di tutto di correggere il grossolano modo di parlare della moglie: «La educava con cura perché non gli commettesse qualche sproposito da figlia di fornaio. Avrebbe voluto ch'ella smettesse l'accento del dialetto romanesco; non glie ne permetteva le frasi, nemmeno nell'intimità» (p. 136). Spesso la resa espressiva dell'indiretto libero viene confortata da un congegno che Bigazzi definisce «monadismo sintattico»²⁴: Chelli mostra di preferire le proposizioni principali in serie e, quando si trova a maneggiare un periodare particolarmente complesso, ricorre alla virgola o al punto e virgola per spezzare il ritmo e ricomporre, in qualche maniera, un periodare più semplice:

Riapriva la bottega rinnovata nell'arredamento di legno chiaro e nella scialbatura celeste dei muri; un lusso! Attirava maggior clientela mettendo al banco una moglie un po' più attempata di lui; ma geniale, ridanciana, appetitosa e scaltra (p. 5).

Eransi a poco a poco dileguate certe sue fantasticherie d'altri tempi: le speranze di vedere i figli succedergli nell'industria; aumentare indefinitamente le ricchezze della famiglia; fondare una dinastia di Ferramonti fornai, padrona di far la pioggia e il sereno nell'Arte Bianca della piazza (p. 6).

²³ Chelli, secondo l'esempio di Verga, pone subito in corsivo questa macchia troppo veneta.

²⁴ R. BIGAZZI, *Nota introduttiva a L'eredità Ferramonti*, cit., p. XIII.

Anch'ella, in un'età in cui le ragazze hanno almeno la pudicizia del contegno, aveva raccontato le maldicenze della strada, per farne onta alla madre, per vessare il padre, per dare un pretesto d'odio suo contro Mario [...]. Leggeva dei romanzi; faceva la sentimentale; all'occasione faceva pure la civetta (p. 8).

Avrebbe voluto almeno ch'ella agisse diversamente; lo ritenesse degno della collera sua; esigesse da lui promesse di pentimento (p. 16).

Ed era un compagno prezioso nelle brigate; forse loquace più del bisogno, talvolta; ma inesauribile, pronto alla barzelletta, fornito di una copiosa raccolta di rivelazioni, di fattarelli piccanti, di maldicenze, di piccoli scandali, che fanno protestare a fior di labbra, sorridendo, e si ascoltano sempre volentieri (p. 25).

Nei momenti più riusciti ogni frase diviene portatrice di un'azione autonoma, lasciando al lettore la cura di riempire gli intervalli («Passò un mese; Pippo non ebbe più nulla da imparare; mancò alla Carelli ogni scopo per restare in bottega», p. 17). Il risultato non è accidentale, visto che il meccanismo funziona anche quando non si lavora su giunture sintattiche. Nel cambiare scena viene spesso adottato l'espedito verghiano di superare l'intervallo temporale con la semplice ripresa di una parola, evitando ogni altro tipo di spiegazione («Lo persuase che se c'erano delle novità in giro, le avrebbero sapute. C'erano infatti delle novità», p. 38; «Trovava che se ne stavano troppo bene soli, lontani dalle seccature e dai seccatori. Ma di seccature, ne capitò una sesquipedale, improvvisamente», pp. 144-145). I legamenti narrativi canonici sono dunque risolti "dall'interno" sia attraverso le frasi staccate che sembrano provenire da una pluralità di voci, sia con l'uso della ripetizione, che dà una svolta colloquiale al racconto. Anche all'inizio capitolo, ad intervallare un periodo isolato che funge da didascalia teatrale, scatta

l'indiretto libero di un personaggio, la cui inserzione viene favorita proprio dal monadismo sintattico e dall'assenza di legamenti d'autore. Si veda l'attacco del capitolo VIII:

Il dì appresso, Mario chiese alla cognata delle spiegazioni. Non era contento di lei. Da parte sua, egli aveva agito lealmente, mantenendo fino allo scrupolo gli impegni presi. Perché dunque ella aveva taciuto che da qualche tempo mirava a papà? Voleva, per caso, agir sola? (p. 62).

Dopo la prima frase contenente la didascalia, ne seguono due ambigue che potrebbero anche non appartenere alla voce indiretta di Mario; le successive interrogative fuggono ogni dubbio, ma intanto quell'apparente ambiguità ha mediato tra la neutralità della frase iniziale e l'indiretto libero finale, aiutandosi con le pause fornite dalla punteggiatura. Pier Paolo Pasolini fa notare come l'intero romanzo – «eccettuate le didascalie che definiscono il tempo e il luogo dell'azione – sia un incessante seguito di "liberi indiretti"»²⁵. Si tratta di "liberi indiretti" che seguono la tradizione, omettendo sia le virgolette sia il "che" del discorso indiretto e facendo dei monologhi e delle battute dei personaggi parte viva del testo.

L'analisi conferma l'aderenza piena al verismo che una buona parte della critica²⁶ ha annotato per Chelli, li-

²⁵ P. P. PASOLINI, *art. cit.*

²⁶ In particolare è Marta Savini a sottolineare l'ascendenza verghiana di Chelli: «si ispira ad un aspetto della realtà che lo circonda: gli sforzi dei bottegai, burocrati di terz'ordine e piccoli imprenditori per raggiungere la ricchezza che, sola (dal loro punto di vista), consente di mutare stato sociale e acquistare rispettabilità [...]. L'impianto narrativo rispetta l'esame obiettivo del reale, caro alla poetica veristica» (cfr. voce «Chelli» nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXIV, cit., p. 416).

gio ai criteri dell'impersonalità e alla poetica dei *Malavoglia*.

In realtà ad una lettura più attenta non sfuggono numerose e plateali infrazioni al metodo verghiano; lo scrittore passa con disinvoltura dall'oggettività tutelata dal discorso indiretto libero all'intervento immediato nel racconto. Il rientro dell'autore appare prevedibile, avendo egli scelto di rappresentare la borghesia romana, fatta di sentimenti dimezzati e scoloriti.

Come nel *Marito di Elena* (1882) e nella prima redazione del *Mastro don Gesualdo* (1888), anche nell'*Eredità* «il congegno delle passioni va complicandosi»²⁷ al punto da rendere indispensabile il giudizio del narratore. Non si tratta dell'egotismo tradito di Stendhal che non può rassegnarsi a restare dietro le quinte; «le restrizioni di campo e gli interventi d'autore non tendono a fini contraddittori, ma complementari»²⁸. Ai personaggi non viene tolta nessuna libertà d'azione e di pensiero; le intrusioni di Chelli sono necessarie per creare un varco tra due visioni differenti: quella abietta ingannevole dei personaggi e quella custode di valori inattaccabili di cui l'autore si fa portavoce. L'intervento momentaneo della voce sentenziosa dello scrittore provoca un inevitabile innalzamento di tono, su una scala linguistica che dal parlare borghese sfuma in una lingua neutra (si pensi alle didascalie, agli *incipit* dei capitoli, ai cambi di scena) per arrivare al grado massimo con le considerazioni della qualificata "voce esterna". Quando l'autore si intromette per meglio delineare il pensiero di un personaggio, la sua entrata non lacerava ancora lo sfondo oggettivo, nel quale la presenza dell'indiretto libero prosegue indisturbata:

²⁷ G. VERGA, *Introduzione a I Malavoglia*, cit.

²⁸ R. BOURNEUF-R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, cit., p. 90.

Aveva bisogno di parer rispettabile; s'era per questo rassegnato allo sfratto intimatogli dal padre; ma certi istinti d'uomo brutale lo portavano spesso a fantasticare sinistre rivolte, che lo avrebbero rivelato terribile. Ebbene! Ci provasse padron Gregorio a vedere il figlio suo ridotto agli estremi! Ne sarebbero nate delle belle! (pp. 10-11).

Le frasi iniziali sono semplicemente esplicative; oltretutto, finendo in un abbozzo di indiretto («che lo avrebbero rivelato»), possono essere riferite al pensiero di Pippo che esplode con «Ebbene!» Ma è da sintagmi come «certi istinti d'uomo brutale» che nascono dichiarazioni verosimilmente d'autore, sempre più estese e linguisticamente riconoscibili:

I Ferramonti presero a frequentare i martedì della signora Minelli, la moglie di un mediatore d'affari. Era l'effetto di un fenomeno poco esattamente definibile; ma che moglie e marito avevano subito in pari grado. Non si affiatavano nel ceto degli impiegati, essi bottegai, figli di bottegai. Loro, di un sangue in cui *non si placa l'acre febbre della caccia al danaro*, sentivano di non potersi mescolare, soli e sperduti, in mezzo ad una folla assopita nei facili contentamenti di uno stipendio mensile (p. 28).

Dagli «istinti d'uomo brutale» – breve accenno subito riassorbito e ancora, in parte, descrittivo – all'«acre febbre della caccia al danaro», la situazione è cambiata. L'autore prende la parola in maniera decisamente più significativa. La sua partecipazione, che sorge dal contesto, non è per niente neutrale: aggredisce e fissa in un giudizio la realtà dei personaggi. Molti dei commenti non sono giustificati come provenienti dal coro; l'autore si ritaglia lo spazio necessario per mettere in evidenza l'immoralità delle sue creature attraverso un distacco che condanna loro senza appello e dà a lui la possibilità di prefigurare quel mondo «di sentimenti alti e puri» che promette ai

lettori nell'avvertenza al romanzo²⁹. Egli non rinuncia a rimarcare la propria estraneità rispetto alla società di carnefici e vittime che descrive. Il suo giudizio, invece di assumere l'aspetto di una glossa, appare quasi provocato dal discorso indiretto in cui è inserito. Il personaggio parla e agisce rivelando la propria corruzione, credendo di poterla contrabbandare in una sfera di normalità: è a questo punto che il narratore si fa avanti e lo smentisce. Se ne *La colpa di Bianca* il racconto è governato da uno scrittore-inquisitore onnipotente, il Chelli regista dell'*Eredità Ferramonti* non dirige più nemmeno i suoi attori; i suoi interventi oppongono sempre l'autore ai personaggi o alle vicende narrate, il suo giudizio non arriva mai ad incidere sulla struttura dei protagonisti e sulle azioni che compiono. Irene Ferramonti e Paolo Furlin sono entrambi dei vincitori, anche se Chelli li condanna.

Tali violazioni dalla norma dell'impersonalità derivano dal fatto che il discorso indiretto libero non riesce a dar conto di tutti i personaggi. Viene usato per i tipi "comici", per la ristretta sfera di cuori semplici (sebbene non troppo innocenti) di Gregorio, Pippo e Teta i cui pensieri, le cui sensazioni non esulano dal campo del "basso", non si spingono più in là delle strade di borgata. I desideri non sono perseguiti con sottili macchinazioni; tutti hanno bisogno di un altro personaggio per realizzare la propria fortuna, per perderla completamente, lasciandosi andare e impazzendo, per vivere gli ultimi giorni della propria vita con l'illusione di aver trovato qualcuno da amare³⁰.

²⁹ Cfr. G. C. CHELLI, *Premessa a L'eredità Ferramonti*, cit.

³⁰ Si tratta, nell'ordine, del caso di Teta che si appoggia allo stridulo Furlin; di Pippo e di padron Gregorio che si lasciano soggiogare dalla spregevole Irene.

Nei primi paragrafi del romanzo sono frequenti certe battute al presente che hanno la funzione dei proverbi verghiani, delle massime appartenenti ad una voce interna al mondo rappresentato; una voce rozza che dà sfogo a pensieri categoriali, senza sfumature individualizzanti («Fin da principio, quando Mario s'era imbarcato coi fannulloni del Corso, lo avevano considerato *come un ladro della fortuna comune, serbandogli un rancore profondo di avari minacciati*», pp. 6-7). Le massime sono strettamente imparentate con l'indiretto libero a cui spetta di trasferire il dialogo nel racconto, di dare alla narrazione le movenze e le inflessioni delle battute, suggerendo, senza bisogno di descrizioni, la psicologia del parlante. Si veda Pippo che chiede aiuto ai bottegai da cui ha comprato il negozio di ferramenta:

Ne parlò ai Carelli, moglie e marito, colla parola insinuante e col sorriso adulatore di chi domanda un favore grande. Essi lo capivano, non era vero? Lui si trovava in bottega sperso, proprio come un uomo bendato. Certamente, per una ventina di giorni, lo avrebbero aiutato: non se ne sarebbero pentiti... no, non se ne sarebbero pentiti (p. 11).

È da notare il consueto modo indolore adottato da Chelli per passare da una narrazione in terza persona alla vivacità del costruito libero: il periodo iniziale viene corroso dall'inciso colloquiale («moglie e marito») e da una massima («colla parola... di chi domanda») che si collega alla similitudine inserita più avanti («come un uomo bendato»).

Chelli usufruisce ancora dell'indiretto libero per svelare i pensieri dei personaggi, suggerirne le fantasie, le intenzioni, i sentimenti e descrivere gli attori nella loro interiorità: «Lo scrittore, prefissosi il compito di smascherare il divario tra il piano dei valori morali cui tutti appa-

rentemente si conformano e il piano del comportamento individuale dominato dall'interesse economico [...] ricorre a un'abilissima utilizzazione del discorso indiretto libero nei dialoghi e nei monologhi interiori per scoprire i reali moventi che determinano l'azione»³¹. Tuttavia, per i personaggi "comici" l'indiretto libero non fa che aggiungere novità e vitalità al ritratto psicologico già offerto dal parlato:

Rimasero così. Pippo accettò disilluso, costretto dalle circostanze, che non gli offrivano un mezzo migliore. Gliene capitavano davvero d'ogni colore! Adesso doveva prender lezione da una povera creatura, che non aveva neppure mai vista in bottega e che considerava come una stupidina, impastata soltanto di vanità (p. 12)³².

Il passaggio dall'indiretto libero all'indiretto tradizionale non veicola ancora interventi d'autore, ma semplicemente riporta spiegazioni oggettive. La tendenza si fa più marcata e diventa sempre meno gestibile quando chi pensa non possiede meccanismi psicologici elementari: l'intonazione esterna subentra a sondare l'intimo di personaggi complessi, impresa che non compete al costruito libero. I tempi verbali sono indici di queste "infrazioni":

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 più dimenticato quella rapida visione, che tradiva in un momento di oblio le arcane energie, la sa-

³¹ F. SPERA, *Un'idea di realtà*, Torino, Marietti, 1977, pp. 147-148.

³² Fa notare Bigazzi che «il *considerava* dell'ultimo periodo disturba però il rigore della sintassi libera (a salvar la quale bastava una virgola: "[...] vista in bottega, una stupidina [...]]"» (cfr. *Nota introduttiva a L'eredità Ferramonti*, cit., p. XV).

pienza dissimulatrice di un carattere eccezionale di donna. *Ebbe* il presentimento confuso di un dramma futuro nel quale Irene avrebbe sostenuto la parte principale (p. 36).

L'introduzione dell'aoristo o del passato remoto implica una scelta precisa del narratore; egli vuole ristabilire il funzionamento del mondo e della società di cui parla, imponendo una gerarchia dei fatti, disponendoli in una sequenza chiarificatrice³³.

Come l'esperienza verghiana ha dimostrato, negli umili pensiero e gesto combaciano perfettamente, venendo a mancare le maschere ipocrite imposte dalla società moderna. Parallelamente, per lo stesso motivo per cui Verga non riterrà adatto l'indiretto libero per l'aristocratica Bianca Trao, così Chelli potrà utilizzarlo solo quando la sua eroina sta recitando con gli altri personaggi la parte di "angelo del focolare":

Irene *parve* persuasa di non poter nulla su tale stato dell'animo del marito. Rassegnavasi al fosco dramma di passioni e di odi che rendeva *realmente* impossibile la felicità della sua casa. Ella ottenne *soltanto* che Pippo cessasse di prenderla confidente dei suoi sfoghi. *Voleva egli farla morire di dolore, di vergogna e di raccapriccio?* Lo supplicava *come si supplica il Signore* (p. 21).

L'indiretto libero funziona perfettamente solo con attori non troppo raffinati ai quali dona colore e dinamismo gestuale; basta, però, un *verbum dicendi* o un *verbum sen-*

³³ Roland Barthes aveva perfettamente intuito questa volontà ordinatrice quando spiegava che «la funzione del passato remoto è di riportare la realtà a un punto, e di astrarre dalla molteplicità dei tempi vissuti e sovrapposti, un puro atto verbale, libero dalle radici esistenziali dell'esperienza [...]. Dietro il passato remoto si nasconde sempre un demiurgo, dio o esecutore» (R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, tr. it., Milano, Lerici, 1966, pp. 46-47).

tiendi per attenuarne la vivacità, arrivando ai due tipi di indiretto. Accade poi che il sostegno cercato nel verbo reggente si trasformi in un commento d'autore, compromettendo definitivamente l'impersonalità che, invece, resiste all'indiretto tradizionale. In progressione, dapprima si tende a mistificare il colore della lingua, poi, con l'impersonalità, il tono si fa più popolare fino a trattenere lievi oscillazioni cromatiche a mano a mano che il discorso indiretto tentenna tra libero e tradizionale. Si assiste ad un vero e proprio «surriscaldamento linguistico»³⁴, per cui la temperatura dello scrittore tende ad alzarsi nel momento in cui la sua presenza nel romanzo sia più o meno rivelata.

Il fatto che il discorso indiretto libero non resista all'entrata in scena di personaggi "complessi" non deve lasciar intendere che la volontà sia stata quella di operare una separazione netta fra il mondo quotidiano degli umili e il raffinato universo dei borghesi, fra rozzi popolani e alfiere di grandi valori. Nell'*Eredità Ferramonti* non esistono personaggi sublimi. Non esistono grandi valori, ma solo la precisazione che il mondo chiamato a sfilare sotto i nostri occhi è composto di persone corrotte. Il disprezzo di Chelli per la condotta dei suoi personaggi, per le trame infime da loro studiate nei dettagli è il biasimo per un mondo mistificato e subdolo, governato da un sistema perverso oltre che immorale:

Rinaldo Barbati gli serbava i suoi più neri sarcasmi di tribuno; un'ironia olimpica di tutto il viso, le cui grandi masse, le sopracciglia folte, e la gran barba fluente, facevano pensare ad una immagine di Padre Eterno. Ebbene? E poi? Pensava per caso Furlin di aver narrato qualche novità? Aveva forse l'inge-

³⁴ R. BIGAZZI, *Nota introduttiva a L'eredità Ferramonti*, cit., p. XVIII.

nuità di credere che qualcuno s'illudesse che le cose potessero andare diversamente? Evvia! era la conseguenza del sistema, e la piaga non poteva sanarla, perdio! che il popolo stanco di pagar lui per tutti (pp. 52-53).

La foga tribunizia di Rinaldo, su cui il narratore ironizza pesantemente, non è altro che «un rancore di borghese deluso» (p. 58), non diverso da «certi orrori di borghese intollerante» (p. 63) di Irene che esclude «un mezzo soltanto: il mercimonio della propria bellezza» (p. 63), ristretto a un'unica forma di corruzione dell'idea di colpa, o dalle volgari facezie di Flaviana, «borghese allegra, che cerca di parlar grasso e si eccita nei racconti pepati» (p. 55). Nelle accuse alla società borghese non c'è però ombra di moralismo³⁵, anche se la condanna del sistema è comunque inequivocabilmente estrema. Il termine "borghese" si trova ad essere usato da Chelli in modo programmatico nelle frasi ironiche, quasi a volerne rafforzare la carica negativa:

Lo sbandamento estivo rese più frequenti e più intimi i ritrovi nel salotto in casa di Irene [...] un piacere pel quale si rinunciava molto volentieri alle passeggiate del Corso, ai concerti di Piazza Colonna, ed agli spettacoli del Politeama e del Corea. I Furlin dimenticarono un progetto di gita nel Veneto; Mario antepose *quella specie di conversazione borghese* ai suoi pasatempi da scapolo (p. 50)³⁶.

³⁵ Cfr. F. PORTINARI, in *Le parabole del reale*, cit., interviene a questo proposito, classificando l'intento di Chelli come anti-*exemplum* di una via più sbrigativa che porterebbe a una «edificazione laica» (p. 178).

³⁶ Nell'articolo *Fantasticando (Malinconie primaverili)*, in «Cronaca bizantina», 16 marzo 1885, Chelli definisce «storia molto borghese, a quattro personaggi: il marito, la moglie, un altro, ed un somaro» il divertito resoconto di un adulterio.

La qualifica di «borghese» è anche attribuita a due personaggi estremamente diversi: Pippo, ragazzotto ingenuo («Una moglie lo avrebbe aiutato, lo avrebbe posato da borghese rispettabile e serio», p. 17; «Era troppo invanito di lei per soffrire di vederla al banco come una borghese qualunque», p. 20; «Ne aveva provato un piacere perfido [...] ma non aveva perciò affettato meno il contegno di un borghese onesto offeso nei suoi sentimenti di dignità, di pudore e di morale», p. 21), e Irene, campionessa d'ipocrisia («Questi ultimi secondavano tale separazione, vivendo in disparte, in un decoroso riserbo di borghesi», p. 180; «Ella avrebbe vissuto tranquilla, da onesta borghese, al riparo di sospetti e di maldicenze», p. 182; «Si era corazzata nella propria onestà di borghese», p. 209).

Dal sistema che la borghesia ha voluto e costruito nascono tutti i mali del mondo; hanno origine effetti conaturali ed endemici, la corruzione sfrenata, l'arrivismo e l'avidità. Se un atteggiamento tipico della letteratura postunitaria è la delusione per il Risorgimento tradito e la sfiducia nelle istituzioni del Parlamento sabauda, in Chelli la volontà critica va oltre l'insoddisfazione generica e generalizzata. Se c'è un accenno ai «mangioni del Parlamento» che rovinano «tutti gli interessi, facendo a chi le commette più marchiane» (p. 53), le «camorre» (pp. 14, 54) non esistono soltanto a livello politico, ma sono entrate a far parte della stessa natura del commercio, della sua dinamica («La voce fessa di padron Giovanni gli lasciava indovinare lenocini, trappole, giuochi di prestigio, raffinatezze del mestiere, ch'egli non aveva neppur sospettato», p. 10; «C'erano delle camorre che un commerciante sagace e risoluto poteva sfuggire: ma ve n'erano altre a cui bisognava invece necessariamente assoggettarsi», p. 14), per cui non stupisce che anche la vita politica, riflesso di quella quotidiana, ne sia coinvolta e sconvolta. In una società come questa il potere dei soldi è immenso,

illimitato, assoluto. Non è un caso che il *primum movens* dell'intera vicenda sia il denaro accumulato dal vecchio Gregorio, cui s'indirizzano le brame dei familiari, dominati da un cupo, ma non celato sentimento di egoismo e posseduti dal demone implacabile del possesso. L'ingordigia di denaro porta a commettere le peggiori ingiustizie, a tradire gli affetti più cari, a cancellare permanentemente i sentimenti forti. Non c'è spazio per la tenerezza, la gratuità, le romanticherie dell'amore in un mondo tormentato da un'insaziabile sete di ricchezza («La passione che aveva vibrato prima nel loro accordo, sembrava morta. Si parlavano e si guardavano, come due persone serie ed avvedute, che trattano insieme un interesse materiale comune», p. 47; «I loro nervi, eccitati nel pensiero costante di interessi materiali, e nel vagheggiamento di lontani orizzonti, parevano talvolta logori alle energie dell'amore», p. 63; «Quando portava alla giovine donna i profitti realizzati colle liquidazioni, i loro ardori svanivano nel linguaggio calmo e preciso degli affari», pp. 122-123); l'*Eredità Ferramonti* «è uno dei pochi romanzi d'ambiente borghese in cui l'amore non è al centro della narrazione»³⁷. Si nota la mancanza dell'usuale storia d'amore, «che, a parte qualche patina di naturalismo tanto per contentare la moda, dominava ancora la maggior parte dei romanzi italiani, sia che l'ambiente fosse popolare, borghese o aristocratico»³⁸. È anche vero che una parvenza

³⁷ F. SPERA, *Un'idea di realtà*, cit., p. 147.

³⁸ R. BIGAZZI, *Un verista dimenticato: Gaetano Carlo Chelli*, cit., p. 118. Sul tema delle sottese vicende amorose che riempiono i secondi piani del romanzo si sofferma anche Giulio Carnazzi: «L'ambiente è quello della borghesia romana degli anni posteriori al '70, quello dei bottegai arricchiti, dei piccoli intrallazzatori, degli impiegati ministeriali, descritto dall'autore con un'attenzione minuta ai fatti economici [...]. Poi al filone principale della trama si lega un sottile contrappunto di vicende amorose, una storia di torbida e violenta passione che

di storia d'amore tra Irene e Mario pure attraversa il romanzo, ma troppo forte è la sensazione che serva solo da "contrappunto" al più indagato tema dei soldi. Amore è quello mai ricambiato di Pippo per Irene; un'illusione amorosa la vive anche il vecchio Ferramonti nei confronti dell'amabile nuora; una storia secondaria vede Flaviana Barbati tradita da Mario: resta troppo netta la variazione di importanza; la tirannia dei soldi è la passione che tutto muove e alla quale si sottomettono tutti i Ferramonti, dal vile Pippo («Le impazienze spasimavano, esasperavano intorno all'antico fornaio. Per Pippo era l'ingordigia del danaro paterno», p. 142) al ben più scaltro Mario, per il quale il denaro è un gioco molto serio («Io sono un affamato a caccia della fortuna», p. 46; «Riprese le abitudini di una vita gaia e spenderella [...]. Era presente dovunque gli si offrisse di dare la caccia al danaro e dovunque si poteva spenderlo all'impazzata», p. 181), dalla remissiva, ma ingorda Teta («Era tirchia, gretta, interessata fino all'esagerazione», p. 8) alla risoluta Irene, i cui ambiziosi progetti si fondano sul possesso dell'eredità («Mostrava di amare il danaro, come deve amarlo una donna nata e vissuta nell'ambiente del traffico [...]. Avrebbe voluto guadagnar molto per poter accumulare e spendere in pari tempo», p. 86; «Intuiva nella giovine donna un'altra passione, così ben dissimulata [...]. La passione del danaro che si ha sotto mano, che si può accarezzare, palpeggiare in segreto, inebriandosi del suo luccichìo», p. 123). In un mondo in cui «le passioni del danaro vibravano coi loro stridori d'odio» (p. 58), fra gente che non «placa l'acre febbre della caccia al danaro» (p. 28), ogni legame di

sfocerà in un suicidio: Mario, uno dei figli di Gregorio Ferramonti, si ucciderà perché respinto dalla cognata Irene, la vera protagonista di questo romanzo corale» (*Verga e i veristi*, cit., p. 76).

parentela, ogni solidarietà, ogni lealtà viene annullata per far posto allo sfruttamento più abietto e spietato, a «calcoli segreti» (p. 39), a veri e propri agguati di chi vede nel prossimo solo un mezzo per realizzare i propri guadagni. Coloro che sono integrati nel sistema riescono a nascondere questa spaventosa avidità sotto le buone maniere, nel pieno rispetto di una borghesissima legge del decoro; i «limiti della convenienza» (pp. 106, 165) sono sacri, inviolabili. Ogni nefandezza viene tollerata purché «non salisse la senapa al naso a nessuno» e «le apparenze fossero salve» (p. 106). Ecco elaborato il gioco di finzioni continue che fa da motivo conduttore del romanzo, una girandola di ipocrisie dettate dal «bisogno di parer rispettabile» (pp. 10-11): tutti ingannano tutti, mascherando più o meno abilmente le proprie intenzioni al fine di ricercare e salvaguardare il proprio interesse. A rimarcare con efficacia la mancanza di limpidezza è l'uso molto frequente del verbo «parere» che diventa «il punto di saldatura tra la realtà interpretata attraverso il "libero indiretto" dei personaggi e la realtà riferita all'autore stesso»³⁹. La voce verbale allude contemporaneamente al punto di vista interno (e quindi limitato) del personaggio e all'onniscienza del narratore che, invece, vede oltre l'apparenza («Pareva soffocata dalla commozione», p. 34; «Parevano guadagnati dal suo stesso interesse», p. 61; «Parve sopraffarla un'amarezza infinita [...] Irene ricadde sopra una sedia, con un singhiozzo da cui parve spezzato il suo cuore», p. 98; «Pareva che Irene ignorasse la leggenda che attribuiva al giovinotto una paternità equivoca», p. 118; «Gli pareva talvolta che Pippo fosse emancipato dalla moglie molto più di quello che volesse parere», p. 189).

³⁹ P. P. PASOLINI, *art. cit.*

Chelli si mostra quasi divertito da questa gara di menzogne, che ha effetti di involontaria comicità: come Irene, arrivista senza scrupoli, che può vantare un disinteresse sconfinato, ostentando una modestia ammirevole («Ciò che le stringeva il cuore era l'odio del padre di suo marito», p. 58; «Si voleva evitare ch'egli abbandonasse la propria sostanza a gente indegna e cupida [...]. Ma sarebbe stato odioso mirare a questa sostanza per conto proprio», p. 60; «Ci sono in realtà delle donne capaci di spingere un uomo dovunque vogliono [...]. Ma una ogni diecimila, ed io non sono una di quelle», p. 44), così i nuovi borghesi, tanto determinati nel portare a termine i propri scopi quanto abili nell'adeguarsi alle regole del bel mondo, sembrano campioni di virtù, ostentando, di volta in volta, la maschera più adatta all'occasione. Flaviana Barbati riesce ad essere al tempo stesso la devota moglie del marito Rinaldo («Non cessava di amare il marito come un padre, come un amico», p. 31) e la passionale amante dei suoi colleghi di lavoro («La sua intimità colla cognata di Mario diventava un'ostentazione piena di sottintesi, come s'ella volesse serbare ad una parente stretta dell'amante le carezze manifeste che non poteva fare a lui», p. 32), la pia donna estremamente religiosa («Pregava Dio sinceramente che glie lo facesse ravvedere, liberandolo da certe idee cattive di miscredente. Oh, era religiosissima, migliore assai di altre donne», p. 31) e l'indaffarata signora di mondo («Si vedeva rubare tutte le sue serate dagli spettacoli, dalle visite di riguardo, da mille impegni uno più indeclinabile dell'altro», p. 96), l'amica del cuore di Irene («Volontariamente, le si era profferta a coadiuvatrice ed alleata», p. 109) e la sua acerrima rivale («Cercò di contendere Mario ad Irene, impiegandovi tutta la sagacia, tutta l'abilità, tutta la perfidia di cui si sentiva capace», p. 110).

Macchiato indelebilmente dalla volgarità del denaro e dell'ipocrisia, l'uomo borghese cade in pezzi, condannato

dalla meschinità del suo animo fradicio e prostrato dalla sofferenza fisica («tosse cavernosa», p. 11; «pesantezza di testa» e «vertigini», p. 154), se non dalla deformità («La signora Rosa enorme, sformata dalla pinguedine, che la immobilizzava su una poltrona, e che la soffocava d'affanno al più piccolo sforzo d'attività»⁴⁰, p. 11; «Suo padre, il semplicista, era gobbo», p. 76; «Il marito, logorati i polmoni dall'etisia senile che ne faceva un fantasma, riducevasi in condizioni disperate», p. 201) e dal tormento di seri disturbi psicologici che approdano talvolta alla vera e propria pazzia («Batteva i denti figurandosi di vedersi trascinato a viva forza nella cella di un manicomio», p. 184). È un'umanità grigia, profondamente triste, dominata da uno stuolo famelico di approfittatori e di piccoli imbrogliatori, di «commessi, che si perfezionavano nell'arte dei prestigiatori colle scorte di magazzino» (p. 123). Non ci sono eroi nell'*Eredità Ferramonti*: i paladini appartengono a una «marmaglia ben vestita che vive delle senserie dello strozzo» (p. 181), sono i risultati di una produzione in serie di squallidi omuncoli, di figurine comiche e grottesche. Nella carrellata dei miserabili fanno la loro comparsa il parroco, con «il suo viso scialbo ed astuto [...] che resta al suo posto per obbligo di mestiere» (p. 164); il me-

⁴⁰ Nel racconto *Abissi*, in G. C. CHELLI, *Racconti*, cit., p. 155, Chelli riprende esattamente queste caratteristiche nella brevissima descrizione di un'altra madre, la signora Marola: «Enorme di pinguedine, incassata negli abissi di un seggione mostruoso». L'obesità sembra essere indice di un animo altrettanto pesante. In *Vitello d'oro* (*ibid.*, p. 29) egli forza decisamente la mano nel tratteggiare due personaggi femminili: «E le due cognate, enormi nella loro pinguedine di bottegaie cinquantenni tenevano il campo in quell'attacco supremo, con sguardi lampeggianti, con certi sorrisi convulsi, equivoci, coi furori e cogli ardori della femmina eccitata fino alla febbre. Pigiavansi contro le ginocchia di Rugoni, lo investivano nel calore carnale delle loro membra rignonfie».

dico, «piccolo, calvo, miope, concentrato e taciturno» (p. 159), dall'aria di chi prende molto sul serio la propria professione; l'intrigante Lalla Frati che «aveva la specialità di voler rimettere pace fra le famiglie in discordia» (p. 66); la vedova Geltrude Ferramonti; Federico Vettoni dall'«untuosità pretina dei modi» (p. 107), raccattata in qualche sacrestia, e il legale Frati, che con gli occhi rigonfi di lacrime non si rassegna alla morte dell'amico Ferramonti.

Sul sistema borghese e sugli uomini che lo hanno partorito cade la maledizione del narratore che guarda il mondo «con occhi inspiegabilmente privi di ogni pietà»⁴¹, mirando a tradurre in scrittura questa manchevolezza e soffermandosi sull'aspetto patologico del reale. Chelli si serve degli strumenti del naturalismo per indagare i meccanismi loschi di una realtà geneticamente bacata. Il criterio della trasmissione dei geni trova la sua forma definitiva nella cessione ereditaria. La sfiducia nel progresso è, dunque, la conseguenza di questa catena malsana che ha il suo marcio nella fase iniziale e lo cede agli anelli successivi. Ne risulta che la società postunitaria si ritrovi composta da uomini indegni, perversi ed endemicamente corrotti, che hanno abbandonato i valori della tradizione per affidarsi alle logiche più appetenti del guadagno immediato.

2.2. Lo spazio. Gli interni e gli esterni della nuova borghesia

La vicenda si svolge in una cornice costruita con rigore e curata nei dettagli. La scena trova spazio nella Roma storica, «da piazza di Ponte a Campo de' Fiori» (p. 5), da

Torre Argentina a via del Pellegrino, da via del Corso a piazza Colonna. Sebbene Chelli si preoccupi di fornire immediatamente al lettore le informazioni utili o interessanti sul luogo principale in cui sarà situata l'azione, il quadro d'insieme non nasconde la sua frammentarietà e la rapidità delle annotazioni denuncia la mancanza di un preciso intento descrittivo. Se Zola si preoccupava di tracciare, di volta in volta, degli schizzi che gli permettessero di precisare l'intreccio⁴², i limiti spaziali imposti da Chelli non rivelano i tratti accurati di una scenografia naturalista. Lo spazio come sfondo, le tracce stradali, i cenni sulla Roma-cantiere e gli interni salottieri servono all'autore come simboli, come completamento della psicologia dei personaggi. Chelli non lascia nulla al caso: la camera di ripresa naturalista non passa in rassegna i luoghi e gli oggetti che li compongono così come si presentano sulla scena. Qui l'attenzione si ferma sulle affinità tra personaggio e ambiente. Ognuno è inserito in un contesto a lui proprio; per ognuno si notano le stonature con ambienti troppo lontani da quelli che ci si aspetterebbe. Gli aggettivi utilizzati non svolgono mai una funzione puramente accessoria; la scelta dell'uno o dell'altro non si ferma alla caratterizzazione unicamente denotativa di un oggetto o del contesto in cui è inserito. Il negozio di Pippo si presenta come una «bottega vasta e nera» (p. 15) che può apparire «odiosa» (p. 17) se privata della luce di una donna:

⁴² Per esempio, per Beaumont la piccola città stretta intorno alla sua cattedrale gotica in cui si situa *Le rêve*. Cfr. E. ZOLA, *Le rêve, les Rougon-Macquart*, vol. IV, coll. «La Pléiade», Paris, Gallimard, 1966, pp. 1640-1641. Cfr. Anche P. ALEXIS, in AA.VV., *Le serate di Medan*, tr. it., Novara, De Agostini, 1958, pp. 387-395.

⁴¹ P. P. PASOLINI, *art. cit.*

Allora Irene non si fece più vedere che un paio di volte a settimana, brevi momenti, all'impensata. Era come *l'apparizione di un altro mondo*, in mezzo ai metalli accatastati sugli scaffali, ammuccinati negli angoli oscuri [...]. Lei portava nell'ambiente annerito da un polverio di fucina, una nota di eleganza, un fascino di sorriso ed uno splendore di bellezza (p. 20).

La traslazione dall'oggetto al personaggio è evidente: tutta la vita di Pippo, sottratta la figura di Irene, si perde nelle profondità oscure della malattia, nelle inesplorate sfaccettature della pazzia. La polvere che annerisce la bottega è, dunque, presagio, simbolo, allusione metaforica. Lo spazio si traveste, acquistando valenze evocative, insinuando sottintesi e perde l'oggettività di matrice naturalista; da pannello scenografico si converte in forme determinate, si subordina alla psicologia del personaggio, ne acquisisce le sembianze, ne prevede i movimenti.

È il quartiere di Torre Argentina a far da teatro alle riconciliazioni borghesi, ad ospitare le domeniche della nuova classe sociale:

Il quartiere in via di Torre Argentina cominciò ad essere utile a qualche cosa, empiendosi di un fruscio di gonne, echeggiando di certe risa perlate, fremendo al mormorio misterioso di confidenze frivole, saturandosi di profumi sottili (p. 27).

Lo spazio è funzionale agli avvenimenti, diventa davvero utile al loro succedersi, partecipa all'azione e si affianca ai personaggi. Nel salotto di Irene si meditano affari prossimi, ci si abbandona alle ipocrisie del linguaggio e dei modi che soppiantano le antiche brutali virulenze. Le domeniche borghesi si svolgono tra le tavole imbandite di piatti «di buon viso» (p. 26), i martedì nei salotti burocratici e imprenditoriali della signora Minelli, le serate sui sofà cordiali di casa Ferramonti a Torre Argentina.

Nel salotto di Irene si ritrovano le abitudini e i gusti di via del Pellegrino; nei modi di Pippo, Mario ritrova padron Gregorio. Chelli avvicina abilmente presentimenti e rivelazioni, passato e presente, Gregorio e la nuora Irene.

Solo «una sedia, vicino al tavolinetto rotondo dinnanzi al quale (Irene) cuciva» orna la scena dialogata tra Mario e la cognata. Chelli non si perde in descrizioni particoloreggiate, affidandosi piuttosto ad una scenografia scarna che non distolga l'attenzione da quelle frasi concitate, dai gesti spezzati, dagli sguardi lampeggianti sui visi ardenti che animano la cruciale conversazione.

La tensione è presto smorzata dalle calure estive, dalle lunghe giornate trascorse tra le chiacchiere nel salotto di Irene.

A Chelli bastano poche pennellate per fornire un'immagine completa della borghesia del tempo, affacciata in abitudini eleganti, sparpagliata nei quartieri della Roma bene, interessata a passatempi oziosi e formali. Via del Corso fin dal Settecento era diventata un polo della vita intellettuale, politica e artistica che gravitava intorno ai numerosi Caffè, mentre durante la metà dell'Ottocento l'apertura di negozi di moda e di librerie, oltre all'infittirsi delle sedi di giornali e periodici, davano inizio alla terziarizzazione di una strada che diveniva il simbolo delle passeggiate borghesi, come piazza Colonna il fulcro delle distrazioni mondane, anche in seguito all'ampliamento previsto dal piano urbanistico del 1873, che comportò la distruzione di palazzo Boncompagni Piombino. La vasta attività edilizia, intrapresa nel tentativo di fronteggiare la notevole crescita demografica, rendeva la capitale umbertina un cantiere aperto. I lavori in programma erano numerosi: dagli uffici ministeriali alle case per gli impiegati trasferiti da Firenze; dalle scuole alle strade, alle caserme, agli ospedali; dai sevizi pubblici all'indispensabile riassetto degli argini del Tevere che nel dicembre 1870 non ave-

vano retto la piena del fiume, causando l'inondazione delle parti basse della città⁴³. Chelli esibisce una padronanza insolita per un romano solo d'adozione, nei confronti della vecchia Roma, non scossa nelle sue abitudini provinciali dalle speculazioni urbanistiche. Illuminando i romani più che Roma, interessandosi al comportamento degli uomini più che al colore dei paesaggi, lo scrittore dell'*Eredità* ritrae splendori e miserie di una città «fremete di confusi strepiti» (p. 122), supera il semplice spaccato di vita romana, restituendo senza sconti il clima del passato. Risulta così indovinata la raffigurazione della "Roma nera", bigotta e nostalgica che, non riconoscendo l'autorità dello Stato italiano, sogna la restaurazione dello Stato Pontificio⁴⁴.

⁴³ Marta Savini, sulla scorta delle osservazioni di Libero Bigiaretti in *Roma borghese* (1945), afferma: «A distanza di anni, non è difficile interpretare i risultati architettonici ottenuti, come l'effetto dello sforzo compiuto da Roma per spersonalizzarsi e farsi simile al tipo medio dei suoi cittadini» (*op. cit.*, pp. 82-83).

⁴⁴ Negli anni 1870-1880 molti cattolici conservatori appoggiarono il Vaticano nella sua "guerra privata" contro lo Stato italiano. L'atteggiamento della Santa Sede fu sempre di netta, totale intransigenza: l'anatema di Pio IX, dopo il fatidico 20 settembre, contro gli usurpatori; il mancato riconoscimento del regno; il persistente rifiuto delle garanzie d'indipendenza e libero esercizio dell'autorità spirituale della Santa Sede, sancite, dopo il plebiscito del 2 ottobre 1870, dal decreto legge del 9 ottobre e dalla successiva legge delle guarentigie (13 maggio 1871); il *non expedit* del 1874 che vietò ai cattolici la partecipazione alle elezioni. Ancora nel periodo del pontificato di Leone XII (1878-1903) e del regno di Umberto I (1878-1900) non mancarono forme decise di irrigidimento sulle posizioni assunte, sia da parte della Chiesa (si pensi all'espulsione dall'ordine del gesuita padre Curci e alle ripetute minacce del Pontefice di abbandonare Roma, inveendo contro gli usurpatori), sia da parte italiana (il ripiegamento di Crispi su posizioni decisamente anticlericali dopo il fallito tentativo di conciliazione del 1887 e le dimostrazioni in occasione dell'inaugurazione del monumento a Giordano Bruno). A queste vicende si fa riferimento in molti

Le discussioni politiche, però, si inseriscono nel clima salottiero degli incontri a casa Ferramonti; le posizioni ideologiche vengono incarnate da personaggi che se ne fanno portavoce e presto sminuite dalle conversazioni leggere degli altri, dallo schioppettio delle loro risate, dal non pensare affatto «a vuotarsi la testa con la politica» (p. 54). Nel «clericale accanito» (p. 53) Pippo Ferramonti, preoccupato esclusivamente del proprio benessere e incapace persino di concepire l'idea di nazionalità, di dignità, di libertà, inutili «chiacchiere senza sugo» (p. 53), Chelli riporta la sordida abiezione e il vuoto moralismo di tutti i clericali. Confrontando il pensiero di Pippo con le posizioni antitetiche di Paolo Furlin, «difensore convinto del potere costituito» (p. 52), e di Rinaldo Barbati, «patrocinatore ardente del principio repubblicano» (p. 53), il narratore forza volutamente le tinte, per illustrare il grigiore, la miseria, le piccolezze di tutta la Roma nera, papalina e reazionaria, ancora tenacemente attaccata ad un passato tutt'altro che glorioso. La moderna metropoli, caotica e convulsa, macchiata dalla corruzione e pressata da nuove forze politiche, prende posto al fianco della vecchia Roma. Ambiente e personaggi sono così fortemente legati da fondersi insieme; l'ambiente diventa la naturale proiezione della personalità

romanzi dell'epoca, da *Rome* (1896) di Zola a *Le vergini delle rocce* (1896) di D'Annunzio, all'*Apostolo* (1901) di Zena, al *Santo* (1905) di Fogazzaro. Cfr. M. SAVINI, *op. cit.*, pp. 246-247: «Il romanzo imperniato sulla Roma nera era nato quasi come un "pamphlet" politico, con le caratteristiche della letteratura del genere: enfasi retorica nella difesa di certe posizioni ideologiche, mitizzazione di una città che deve rimanere il centro del potere ecclesiastico come una potenza invincibile, eroizzazione dei pontefici prigionieri o degli apostoli innovatori. Ma col passare del tempo la polemica si era smussata, filtrata per un diaframma di nostalgia, ed una vena di crepuscolarismo si insinuava ad addolcire quei temi, insieme all'amore per la ricostruzione accurata di un mondo cristallizzato ma ancora capace di rare suggestioni».

dell'individuo. Come Pippo Ferramonti è l'incarnazione di Roma nera, così il fratello Mario simboleggia la Roma brillante dei salotti e delle feste, preferendo alle animate discussioni politiche dei parenti i pettegolezzi delle signore e il gelato da prendere in giro per il Corso.

Tra i pettegolezzi padroneggia la notizia del prossimo matrimonio di padron Gregorio, che con estrema puntualità introduce nel romanzo i luoghi del vecchio Ferramonti come contraltare alle già borghesi case dei figli. La scena si sposta da Torre Argentina a via del Pellegrino, sui tavolini del Caffè delle Alpi in via Banco di Santo Spirito, disinteressati ai «bagliori delle cento fiammelle della strada», «allo strepito di quella promiscuità di folla plebea»; «insensibili al formicolio della corrente umana irrompente dal lato di Campo de' Fiori e sperdentesi nel buio della Piazza di Ponte» (p. 69). Padron Gregorio trova rifugio nella cortese casa della signora Frati, al riparo dai pettegolezzi che lo volevano futuro marito di Mimma Scozzi, una ragazza di venticinque anni, «bellissima, che non s'era maritata ancora, per certe storie compromettenti» (p. 76). La signora Frati si mostra di conforto al vecchio Ferramonti, i cui spazi vengono progressivamente «contaminati» dalla figura della nuora che si insinua delicatamente nei discorsi prima, negli ambienti e nella vita del suocero a partire dal capitolo X (pp. 80-90).

La contrapposizione congetturata tra Torre Argentina e via del Pellegrino si risolve a favore del secondo quartiere in uno stacco decisivo che prevede un netto cambiamento di fondale. L'abbandono delle pratiche abitudinarie con i Furlin, la relazione non più così segreta tra Mario e la cognata, la trasformazione di Pippo e il suo progressivo «acconciarsi allo sfregio» (p. 112) gettano un'aria di decadenza e disonore su casa Ferramonti. Irene si trasferisce come protagonista dell'altra scena che ha per scenografia la vecchia mobilia della casa di padron Gregorio:

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 serva 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 e inevitabili (p. 113).

La donna si inserisce senza mezzi termini nella vita di Gregorio; ne sconvolge le abitudini, ne rinnova la casa e lo spirito. Assume i modi ingenui di una bambina per celare i moti perversi di donna («spingevasi fino a sedere sulle ginocchia del suocero, per accarezzarlo con le mani gentili, per tenere il suo viso acceso di vecchio vicinissimo al proprio [...]. Rideva a sentire il suocero fremere tutto sotto di lei», p. 116); si impossessa di spazi non propri con l'unico fine di diventarne la padrona. Chelli non esita a porre l'accento sulla restaurazione che Irene mette in atto anche sul nuovo versante del romanzo, nella scena di Gregorio, prostrato anch'egli alla grazia della nuora, sbalordito al punto da impegnare le proprie energie nella creazione di una stanza di lusso per farla felice:

Irene fu la regina della casa; prese a governare a suo talento, istigata, pressata, spinta dal suocero. Cambiò, rinnovò, trasformò quel semenzaio di tarli, quello stringicore di vecchiume e di abbandono. Ella ebbe una stanza esclusivamente sua; un letto di ferro vuoto, pel caso che se ne dovesse servire; belle cortine a ricami, un tappeto, un comò di palissandro, un grande specchio, dei fiori artificiali, un amorino colle poltroncine e le sedie di compagno, un pouff (sic), una toeletta grandissima ed uno scrittoio. Un lusso da camera mobiliata, che Ferramonti non sarebbe mai arrivato a mettere insieme da sé. Erasi affidato al tappezziere, ordinando che non si badasse a spese (p. 114).

Quella della stanza di Irene è una delle descrizioni più lunghe del romanzo: ancora una volta lo spazio si fa simbolo dell'azione, emblema del rinnovamento che porterà alla disfatta. L'ambiente voluto da Irene è il gradino che precede il suo trionfo, meditato, calcolato nei dettagli. Ella ostenta anche la sua relazione con Mario, senza i pudori della donna-angelo che le piaceva impersonare. I suoi percorsi sono gli stessi dei pettegolezzi che diffonde, fatti di quel «polverio sottile» (p. 119) che arroventava il selciato, intrisi di «chiacchiericci», di «sogghigni equivoci», di «occhiate imprudenti» (p. 119), dal Pellegrino a Torre Argentina, fra l'angolo di via Larga e lo sbocco di Campo de' Fiori.

Seguono le «grandi follie del carnevale popolare» (p. 120), descritto attraverso le finestre delle abitazioni, ricco di richiami simbolici tra finzione e realtà, maschere e personaggi. Si assiste ad una città in preda alla follia, tra grida, mandolinate e strepiti popolari, frastornata dal «rotteare continuo dei legni» (p. 127). Chelli si era già mostrato affezionato al carnevale, nelle molte pagine che gli dedica nell'altro romanzo, *La colpa di Bianca*; pagine che non nascondono, «al di là della violenza eccessivamente bardata del linguaggio, un certo lievito figurativo»⁴⁵, una simbologia arcana, una forza di straneamento che esula i personaggi dal contesto. La gente guarda lo spettacolo dalle finestre chiuse, quasi a non voler prendere parte ai giochi di Mario e Irene, a non voler restare coinvolta nella pazzia che lacera Pippo ogni giorno di più. Alla rovina dell'uomo fa seguito quella del commerciante, entrambe provocate dalla volontà di una donna senza pietà come Irene, felice di aver domato l'uomo tra i singhiozzi, «sollevata, quasi ebbra» (p. 131). La bottega di Pippo diven-

⁴⁵R. BIGAZZI, *Un verista dimenticato: Gaetano Carlo Chelli*, cit., p. 126.

ta un «bugigattolo» (p. 132), mentre Irene è impegnata a guadagnarsi le cinquecentonovantatremila lire del capitale nominale di padron Gregorio.

Tocca a fasci di luce scandire i tre momenti significativi del capitolo XVII:

Un pomeriggio caldo di maggio mandava dalla finestra aperta *uno sprazzo di sole*. La figura di Irene era vivamente illuminata (p. 150).

Lo sprazzo di sole che occupava nei pomeriggi un lembo della stanza, batté sulla tenda, filtrò attraverso il tessuto, con un barbaglio diffuso, nell'afa dell'ambiente che faceva appassire i fiori (p. 156).

Nella stanza, *appena rischiarata da una candela sul comò*, regnava un raccoglimento funebre, rotto da un alitar lieve e rantoloso dell'infermo, che conservava un'immobilità di cadavere (p. 161).

«La luce costituisce l'elemento fondamentale della composizione in molti quadri romanzeschi, sia che vogliano essere perfettamente spogli [...] sia che tentino di ricreare una realtà completa»⁴⁶. Pochi elementi completano l'arredo: Irene si ritrova illuminata dalla sua vittoria imminente sul vecchio Ferramonti; il «barbaglio diffuso» sostituisce significativamente la «luce perlacea delle tende abbassate» (p. 155) che illuminava la stanza da pranzo nel faticoso giorno del *Corpus Domini*; la candela nella stanza di Gregorio introduce i componenti della camera mortuaria.

La calura, gli affanni, l'afa sempre più insopportabile contribuiscono a surriscaldare il clima di festa stranita

⁴⁶R. BOURNEUF-R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, cit., p. 105.

che la tavola imbandita di Gregorio non è riuscito a soppiantare. Se anche viene vigorosamente descritta, «la mensa preparata per due convitati» nel suo candore di tovaglie e «nel vivo luccicare dei cristalli e del vasellame» (p. 155), con un mazzo di fiori che arricchisce una tavola già sontuosa, il pranzo non conserva la stessa esuberanza di accenti:

Nondimeno il pranzo non cominciò con trasporto eccessivo [...]. Del resto succedeva sempre così: quel tu per tu ad una tavola che faceva pensare ai simposi di una grande brigata di buontemponi, metteva nella stanza troppo vasta come un *fredo di solitudine* (p. 156).

L'arsura estiva, i «fumi delle vivande», le «gote scarlatte» (p. 156) dei convitati trovano una contrapposizione netta in quella nota di gelo che Chelli introduce intenzionalmente come preannuncio di morte, così come la regia pone in contrasto la tavola ordinatamente apparecchiata con la stanza sottosopra appena dopo il malore di Gregorio, i movimenti rallentati dal caldo durante la mensa e la concitazione di Irene dopo aver visto il suocero cadere disteso («S'alzò, urtando il tavolo e rovesciando una bottiglia piena, che andò a spezzarsi accanto alla testa del vecchio, sul pavimento [...]. Ebbe dei comandi rapidi e netti, mentre, china, cercava di sollevare il suocero», pp. 157-158).

Il resto della famiglia invade la casa di Gregorio nei giorni successivi. Le stanze ospitano un andirivieni di mormorii sommessi, soffocati («un'eco prolungata di discorsi e di passi, che aveva dei fiotti strepitanti e dei fremiti poderosi all'aprirsi di qualche uscio che la lasciava irrompere», p. 164). La camera del vecchio era già stata trasformata in una cappella mortuaria:

Avevano fatto del comò una specie di altare, stendendovi sopra una tovaglia e collocandovi un crocifisso fra due ceri, il vasetto dell'olio santo, una stola (pp. 163-164).

Non c'è spazio tra le pagine per il dolore dei parenti; si arriva immediatamente a fissare gli appuntamenti per «ogni discussione d'interessi» (p. 168). Una volta a casa, Pippo ragguaglia Irene sul trasporto funebre («Si erano fatte le cose decorosamente. Si era chiamata la compagnia delle Stimato, trenta frati e dodici preti. Intorno alla bara dodici torce; sopra la coltre, a nome della famiglia, una corona di fiori freschi: un'idea di Furlin. Insomma, *nessuno poteva dire che i figli di padron Gregorio avessero dimenticato i propri doveri*», p. 170), ma solo come pretesto per avvertirla che la riunione d'affari era fissata a casa Furlin. I discorsi severi e scrupolosi sull'eredità non lasciano infiltrare parentesi descrittive, la meticolosità è affidata tutta a quella precisione di particolari, alle alleanze contro Irene, alla sicurezza spavalda di Paolo («Lascia pur fare a me – dice a Teta – Ti garantisco la fortuna di tuo padre fino alle ultime cinque lire di rendita. Ti basta?», p. 178).

L'attenzione si sposta sui percorsi di Mario, sulla dissenatezza dei suoi affari, sulla precarietà delle sue distrazioni. Egli scappa dal ricordo di Irene; è ora a Monaco, ora a Parigi, a Londra, rincorso dall'idea di un suicidio, «confusamente abbozzatasi nel suo spirito durante l'agonia del padre» (p. 183) e adesso sempre più definitiva:

Ritornava a Roma perché subiva l'attrazione misteriosa degli sciagurati che vanno a cadere sulla stessa scena dove si è svolto il dramma che li uccide (p. 183).

Ritorna nei luoghi di sempre, da «Morteo» al Corso, all'angolo di piazza Colonna, in via del Teatro Valle fino ad entrare in piazza Sant'Eustachio, sul lato dove si apri-

va la bottega di Pippo. Percorre le strade che lo riconducono ad Irene, alla scelta finale, all'idea meditata di un viaggio che sia «una cosa seria» (p. 187), che gli faccia mutare aria definitivamente. Arriva «senza rendersene conto» (p. 192) nel salotto della cognata, «dove erano stati tante altre volte, in altri tempi» (p. 192): una sedia e un canapè. Si parlano minacciosamente, trovano il modo di schernirsi l'un l'altra, si scoprono trasalire lividi, convulsi. Mario si impadronisce teatralmente della scena, la attraversa, si dirige in fondo al salotto sotto gli occhi sbarrati della cognata che guadagna, invece, l'angolo più lontano da lui. Il dramma si consuma su poli opposti, nella disfatta del vinto e nell'immobilità della vincitrice. Di nuovo una casa in subbuglio, sommersa tra le grida, invasa da figure che si affacciano alla porta del salotto, incapaci di resistere alla vista di uno spettacolo così raccapricciante:

Mario, sopra una poltroncina, era rimasto riverso sul dorsale colla testa un po' inclinata verso la spalla destra, colla mano penzoloni, stringente ancora il revolver. Il sangue gli scorreva a fiotti dal naso, imbrattandogli la camicia sul petto e gli abiti. I suoi occhi aperti restavano fissi sul punto dove egli aveva visto Irene per l'ultima volta (p. 196).

Irene si risolve nella decisione irremovibile di prendere le distanze da casa Ferramonti. Si trasferisce in via Gregoriana, «lontano dalla bottega di suo marito, che non voleva più incontrare, più vedere per alcun motivo» (p. 200) e per un momento Chelli lascia credere che si lasci «annegare in un ambiente ostile» (p. 199), nei tribunali e nelle aule di giustizia. Incontra il marito all'angolo tra il Corso e via Condotti, «senza che un solo tratto del suo viso si alterasse» e lascia che Pippo cominci la sua agonia sul canapè nel salotto di Teta e Paolo per poi consumarsi in una cella della casa di salute di Sant'Onofrio.

Il trionfo di Irene si legge su un viso assorto in pensieri tetri che scemavano in «un'ironia incosciente» (p. 208): guarda uno scorcio di Roma al tramonto e domina dal «balcone aperto di una stanza che le serviva da gabinetto da lavoro e da salotto da pranzo e da ricevere» (p. 208) l'unica panoramica che l'autore concede della capitale:

Oltre i tetti di via Due Macelli, la città si offriva agli occhi della giovine donna, stendendosi a ventaglio, troncato dalle alture di Monte Mario. Dal Quirinale a San Pietro, un grigio mare di vapori ondeggiava sulla metropoli. Nei limiti estremi dell'orizzonte, dietro il Vaticano, l'azzurro del cielo cangiava da un'intonazione di vermiglio ad un colore di porpora scintillante, indicando il lembo abbandonato dal sole (p. 208).

La città sacrificata come su un altare si offre alla potenza della sacerdotessa, la cui vittoria si illumina di scintille. È una vittoria che ha il colore del sangue, ma che sovrappiunge anche quando gli eventi l'avevano attribuita alla scaltra macchina calcolatrice di Paolo Furlin.

2.3. Il tempo. Presagi e rivelazioni: due anni di tragedie borghesi

«Studiare l'ordine temporale di un racconto – scrive Genette – significa operare un confronto fra l'ordine di disposizione degli avvenimenti o segmenti temporali del discorso narrativo e l'ordine di successione che gli stessi avvenimenti o segmenti temporali hanno nella storia»⁴⁷. Se si eccettua l'*excursus* riassuntivo del primo capitolo che ragguaglia sulle vicende della famiglia Ferramonti,

⁴⁷ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Torino, Einaudi, 1976, p. 83.

l'intero romanzo si fonda su una compatta armonia tra *tempo testuale* e *tempo reale*. In un sommario, si sa, «il tempo del racconto è inferiore a quello della storia, per cui la narrazione accelera (TR<TS)»⁴⁸, ma l'arco narrativo di quasi tre anni su cui Chelli costruisce la storia non ha arresti lunghi né cospicue anticipazioni, né emblematici salti di tempo. Lo svolgimento lineare della vicenda contribuisce a collocarla sul piano della realtà, in una scelta narrativa utile a non compromettere il livello unico (narratore-personaggi) del racconto verista. La veloce carrellata sui fatti di casa Ferramonti dei primi anni Settanta serve solo a presentare i personaggi, ad offrire loro la scena e il copione da interpretare.

I diciotto anni di Irene (p. 13) e i ventisette di Pippo (p. 17) non bastano a ripetere la precisione dei riferimenti temporali di cui è invece pieno il primo capitolo. La storia di Pippo, anticipata da poche righe di regesto («Pippo non aveva affatto preveduto di trovare nella bottega di ferrarecce anche la moglie. Nondimeno il suo matrimonio fu proprio la conseguenza necessaria dell'acquisto», p. 10), è scandita dal succedersi di espressioni di tempo indeterminato («un giorno», p. 15; «un mese», «tre o quattro giorni», p. 17; «una domenica mattina», «altri sei giorni», «il sabato successivo», p. 18) che fanno da cornice ad una narrazione rapida, precaria, immediata:

I giorni passavano così rapidamente. Pippo, sgomento all'idea che quei lunghi abbozzamenti dovevano pur cessare *prestissimo*, faceva apposta l'idiota per prolungarli (p. 15).

Fretta e concitazione supportano una narrazione febbrile, quasi ansimante che prepara allo sconcerto dell'uomo

⁴⁸ A. MARCHESI, *L'officina del racconto*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1983, p. 146.

quando si fa concreta l'idea di restare solo ad occuparsi della bottega. Il ritmo incalza come i pensieri di quella notte insonne che lo induce a sperare di poter sposare Irene. Sopraggiunge l'assalto di quei «veri sgomenti da uomo timido che aspira a cose straordinarie» e la lotta con se stesso si protrae per altri «tre o quattro giorni interminabili» (p. 17). Nel giro di poche battute sottintese i Carelli prendono il tempo necessario per riflettere, ma si accontentano di soli sei giorni:

Una domenica mattina, *all'improvviso*, salì dai vecchi Carelli a far loro sapere che perdeva la testa appresso ad Irene, e che desiderava la ragazza per moglie. Si mostrarono sorpresi, incerti [...] domandavano il tempo necessario per ben riflettere [...]. La condussero *per le lunghe altri sei giorni* [...]. Ma il sabato successivo dissero di sì [...]. Il matrimonio *fu affrettato*, prendendo *il tempo strettamente necessario* per le formalità legali (p. 18).

Chelli dilata i tempi nel racconto degli affari della bottega; si sofferma sulla lenta trasformazione che Irene andava operando nel marito; giunge ad introdurre la storia di Teta e Furlin, il cui avvicinamento con Irene era stato taciuto a Pippo, da sempre restio a riprendere i rapporti con la sorella:

Due giorni dopo, la riconciliazione era un fatto compiuto (p. 23).

Il peso della volontà di Irene si fa sentire dall'immediatezza con cui l'autore le consegna la messa in atto delle proprie decisioni di contro all'inefficienza del marito, i cui pareri non sembrano rivestire la stessa importanza. L'incontro con i Furlin si snoda tra i discorsi interminabili di Paolo che fa di tutto per «porsi naturalmente sotto un punto di vista favorevole» (p. 25), la continua smentita

delle diffidenze che Pippo aveva maturato nei confronti del cognato («Ha delle buone qualità, Paolo! – sentenziò Pippo appena partiti i Furlin», p. 26) e i sorrisi compiaciuti di Irene, la cui macchinazione aveva raggiunto l'esito sperato. L'appuntamento per il prossimo incontro è più vicino di quel che si poteva credere: Paolo invita i parenti a mangiare insieme «*quattro risi*» (p. 25) la domenica successiva. Chelli fa ricorrere più volte nel romanzo i convegni domenicali come abitudine tipicamente borghese. È di domenica mattina che Pippo va a chiedere in moglie Irene; è prevista per la domenica seguente la tavolata a casa Furlin e saranno fissati di domenica i concilii familiari che verranno. Il martedì è invece il giorno degli affari borghesi, degli interessi da tutelare. La casa della signora Minelli, «moglie di un grande mediatore d'affari» (p. 28), ospita le storie di impiegati, bottegai e uomini della finanza nei tempi decisi che ricalcano quelli dell'economia. Furlin e Mario segnano un passo troppo sostenuto per Pippo che non comprende le logiche stabilite da una classe in cui si ritrova per volontà della moglie, di gran lunga più lungimirante di lui. Non è a suo agio in un mondo distante dal suo e riveste grottescamente un ruolo che lo rende ridicolo («Si montava la testa, incapace oramai di distinguere tra i fumi di vanità, e le speranze di fortuna. Assumeva delle aree da signore, *non volendo sfigurare* fra le nuove conoscenze che incontrava», p. 27). Egli, però, da rozzo accumulatore di denaro, sa di poter avvantaggiarsi dalle situazioni che gli si presentano con l'aiuto del cognato:

Allora Pippo, nella sua logica di uomo interessato, *rammaricò il tempo perso* a fare il sostenuto. Quante vantaggiose combinazioni erano probabilmente andate a monte *nel frattempo!* E dire che, senza Irene, egli non avrebbe mai consentito a riaccomodarsi con Teta ed a stringere la mano a Paolo. Oh, gli uomini! che imbecilloni sono talvolta! (p. 27).

I tempi di Pippo risultano sbagliati solo perché non gli sono propri, perché dipendono dalla volontà di altri. Egli cambia rapidamente idea, pressato dalle opinioni della moglie: si ricrede su Paolo, su Flaviana e «si (trova) trascinato inevitabilmente alla riconciliazione» (p. 32) con Mario, senza neppure fiutarne il profitto. Difficilmente riesce ad adeguarsi ai ritmi della finanza, ai tempi ristretti e rapidi dell'economia che Mario incarnava, essendo per questo molto più vicino a Irene e a Paolo che ai suoi due fratelli, avidi, ma assolutamente privi di scaltrezza. Nell'attesa della comparsa di Mario, a casa Ferramonti, Pippo è l'unico a non badare alle impazienze dei parenti, che riescono ad ingannare il tempo «parlando di cose frivole, con una fatuità *nervosa*, che accusava una preoccupazione fissa» (p. 34); a non accorgersi dell'espressione trionfante che illumina la moglie. Mario si fa aspettare per «più di un'ora» (p. 34), abbandona i parenti allo scoccare della mezzanotte, affrettandosi nel salutarli. Si trattiene «più a lungo» (p. 37) solo con Irene, rimasto affascinato e spaventato ad un tempo:

Lo colpiva l'espressione della cognata: un lampo di disprezzo e di collera negli occhi di lei anneriti; una ruga sulla sua fronte marmorea [...]. Ebbe il presentimento di un dramma futuro nel quale Irene avrebbe sostenuto la parte principale (p. 36).

Il nero degli occhi e il marmo della fronte avvicinano ad un'immagine di morte. Il presagio di Mario, stemperato e ingannato dal vago pensiero che sarebbe stato lui a dominare la cognata, completa uno sfondo lugubre, del quale egli stesso muoverà i meccanismi per poi uscirne tragicamente sconfitto.

Si avvicinano gli affari promossi da Mario e la famiglia si lascia prendere da avidi appetiti («I calcoli segreti delle loro cupidigie erano appagati dall'esperimento di

cui risentivano un beneficio indiretto; palpitavano di speranze per l'avvenire», p. 39); i tempi si impennano in un'accelerazione di due giorni precisi: il 17 e il 18 maggio, «tempo sufficiente per coprire varie volte l'offerta» (p. 39) per le azioni della Banca Italcia. Il tempo degli affari si svolge nell'attesa di cogliere il momento giusto, di festeggiare una buona notizia. Mario riesce a far impazzire i suoi parenti, accendendo «nel loro sangue la febbre dei subiti guadagni, la passione della caccia rabbiosa al danaro, che si fa senza rischio e senza fatica, nell'agguato sicuro del furbo che lavora sulla cupidigia e sulla credulità umana» (p. 41); egli si rende indispensabile, insostituibile; entra nella vicenda in un secondo momento, ma l'attenzione è già tutta su di lui e sulla sua padronanza della scena.

È con grande fretta che l'autore arriva già a dare una prima svolta al romanzo. I tempi si dilatano nell'equilibrio di una scena dialogata che ha una sua inequivocabile collocazione. L'importanza dell'incontro tra Mario e Irene, nel salotto della donna, è sancita da quella precisazione temporale che Chelli non nasconde affatto tra le righe:

Era la mattina del 23 maggio. I due cognati si trovavano soli per la prima volta (p. 42).

Una data esatta è quello di cui l'autore ha bisogno non solo per un cambio di scena, ma anche di prospettiva. L'espedito sarà utilizzato soltanto in un'altra occasione-chiave: il giorno del *Corpus Domini* alle tre si consuma il pranzo tra Irene e Gregorio (cap. XVII).

La parentesi estiva dà respiro al racconto e anche gli incontri tra Mario e la cognata diventano «un'abitudine di tre sere per settimana almeno» (p. 50), a cui alternare le serate tra parenti fatte di dialoghi a vedute incrociate che l'autore intarsia di generiche connessioni temporali

(«adesso», p. 56; «frattanto», p. 58; «alla fine», p. 59). Si insinua la notizia del matrimonio di Gregorio, e Irene si guadagna la fiducia dei familiari che non ci tenevano a perdere neppure una piccola parte di ciò che sarebbe loro spettato («Avrebbero aspettato quanto occorreva; fatto, ciascuno, quello che Irene avrebbe consigliato di fare. Parevano guadagnati dal suo stesso disinteresse», p. 61). Trascorrono i cinque mesi di amore tra Irene e Mario, ma la loro storia assomiglia sempre di più ad un accordo di affari. Mario ha la forza del sottomesso, dando cenni di cedimento a tutto vantaggio di lei, spregiudicata e calcolatrice. Ella aveva già previsto un incontro con Gregorio, fissato per l'indomani.

La narrazione si immobilizza per soffermarsi sulla *routine* di Gregorio Ferramonti, amante delle serate trascorse al Caffè con «tre o quattro vecchioni, che occupavano con lui le ore d'ozio a *rimpiangere il passato*, ed a rivedere le bucce al prossimo» (p. 69), conosciuto e rispettato per «la superiorità che gli derivava dai quattrini» (p. 70), impegnato ancora ad accumulare il denaro «con una ingordigia di avaro» (p. 71). A turbare la quiete del vecchio fornaio è proprio la notizia del suo prossimo matrimonio, «un pettegoletto infame che lo fece andare su tutte le furie, e che si era accreditato in un modo incredibile» (p. 74). Egli trova conforto nella signora Lalla Frati, della cui amicizia ha sempre più bisogno («Un giorno ella non si fece trovare; poi un altro; poi un altro ancora», p. 76). L'assenza dell'amica non lascia presagire nulla di buono finché padron Gregorio prende egli stesso l'iniziativa, attendendo la signora nello stanzino d'ingresso, per «quasi tre minuti» (pp. 76-77) che gli parvero interminabili. I tempi dell'attesa preparano l'avvento di Irene, capace di manovrarli a suo piacimento. L'incontro con il suocero avviene per caso, ma non è affatto casuale il riferimento al tempo meteorologico che fa Chelli per introdurlo:

Quel mattino addensavasi sulla città un *uragano estivo*: nuvole fitte, nere, da fare accendere i lumi a mezzodì; sbavate di *vento caldo, da togliere il respiro*; un *balenio* sinistro, un ruggire profondo di tuoni. La tempesta saliva dai punti bassi dell'orizzonte; le bufere s'indovinavano scatenate in giro, incalzanti a stringere un cerchio, attratte a confondersi, a diventare tutt'insieme un solo terribilio. Sotto le raffiche ardenti che spazzavano la strada e sbattevano porte e finestre, la gente s'affrettava a ripararsi, fiutando la pioggia in un odore di terriccio, greve e diffuso (p. 81).

Ferramonti si affretta nel portone di casa Frati, spaventato, in cerca di persone amiche. La pioggia sembrava rincorrerlo:

All'aprirsi dell'uscio, l'antico fornaio si precipitò dentro, pallidissimo. Andò innanzi, nella confusione, fino al salotto della signora Lalla [...] entrando volle scherzare: - Che razza di risciacquata! Roma fa il primo ba... Non finì. *Nel bagliore di un altro lampo*, scorse ritta dinanzi a sé, sorridente e pallida, Irene (p. 81).

L'uragano estivo, descritto febbrilmente, scatenatosi quasi esclusivamente contro Gregorio, ha in embrione i tratti dello scompiglio che Irene avrebbe scatenato in casa del vecchio Ferramonti. La donna si configura nella luce dei lampi, in un pallore smorzato da un sorriso pieno di ipocrisia. Nella descrizione dell'uragano, Chelli non tralascia elementi che saranno emblematici anche più avanti, proprio nel pranzo del capitolo XVII, fatto di afa e respiri faticosi, scandito da fasci di luce pronti, come qui, ad illuminare la perfida eroina, gelato da un freddo sottinteso, presagio di morte. Irene si impossessa del suocero da subito, lo rapisce, lo porta a sé («S'impadronì ancora delle mani del suocero, e le tenne tra le sue, bianche, morbide, gentili [...]). Scoppiò una saetta. Irene, con uno

strido, si avvinghiò al collo del suocero. E per un lungo istante l'uno e l'altra rimasero così, sbalorditi e tremanti», p. 82). La bufera si placa e Ferramonti incalza nel cercare nuove occasioni per rivedere la nuora. Ai tempi della *routine* settembrina, battuta dagli appuntamenti settimanali in casa della Frati, si intervallano le giornate terribili di padron Gregorio, le volte che Irene «facevasi attendere lungamente, o restava appena pochi minuti. A due o tre appuntamenti mancò del tutto» (p. 85). Gregorio comincia a vivere per quella presenza che si ritaglia uno spazio sempre più vasto nella sua vita. Ella si conferma padrona assoluta del tempo, riuscendo a scardinare anche la radicata veduta di lui: «il passato è passato» (p. 87), è il varco che la donna apre all'antico fornaio ed egli non rifiuta l'invito, fiondandosi nella nuova prospettiva temporale fissata da Irene. Da esperto accumulatore, Gregorio si assesta in un tempo economico di guadagno immediato che ha il suo svolgersi non più nel passato, ma nel presente o nel futuro più prossimo. «Ti voglio tutti i giorni» (p. 90) egli ordina alla nuora, in un atto di fede all'attualità delle cose, senza più balzi all'indietro, senza più rancori insoluti. La sua esistenza, fondata sul passato, si sposta nella visuale dell'oggi, dell'immediato. Il cambiamento del punto di vista e il rammarico per aver vissuto all'ombra dei vecchi rancori si rende esplicito in Gregorio mentre riflette sul suo destino:

Che destino imbecille, quello degli uomini! S'invecchia nella fatica e nei dispiaceri per incontrare la creatura che vi dà tutte le delizie del paradiso, quando il corpo è logoro e non resta che aspettare la visita del becchino! (p. 115).

Irene, proiettata nel futuro, scardina l'ordine costruito sul passato di casa Ferramonti, illudendo in progressione Pippo, Mario e Gregorio e ingannando gli altri, nella cer-

tezza di guadagnare un riscatto alla sua vita di trascurabili entrate solo in virtù di una situazione futura che la avrebbe consacrata vincitrice. Ella, ripetendo con significativa frequenza di non aver tempo da perdere («Non ho tempo da perdere», p. 96; «Non perder tempo» bisbiglia Irene a Mario, p. 130; «Aveva forse perduto mai il tempo, lei», p. 152), coinvolge in un vortice tutti gli altri personaggi, anch'essi dominati dalla logica di ottimizzazione delle risorse. Per Mario il tempo si accorcia velocemente, rubato da Irene, dal rifiuto sprezzante di lei che lo costringe ad allontanarsi; per Paolo, spettatore paziente e fiducioso, il tempo porterà i guadagni sperati. L'ottica del tempo non appartiene soltanto ad Irene. I sospetti dei Furlin, evidenziati in una rapida analesi di una settimana incentrata sul presunto matrimonio di Gregorio; il fluire paratattico della lite tra Irene e Mario che asseconda freneticamente la passione dei due personaggi e sfocia nella pausa di quarantotto ore che la donna chiede al cognato; l'esaurirsi del rapporto di amicizia tra Irene e i Barbati («Si accorsero appunto ch'erano stati ciechi stromenti nelle mani di un'intrigante emerita, *perdendo*, per proprio conto, *il loro tempo*», p. 109) e le notti di Irene viste da Pippo nel fluire dei festeggiamenti carnevaleschi, senza, però, che a lei riesca di mascherare – sempre che ne abbia l'intenzione – i ripetuti tradimenti; si servono del tempo come elemento scatenante le vicende sia in una prospettiva che privilegi il risparmio e l'accumulo dei giorni a disposizione, sia nella visuale dello scorrere inesorabile delle ore.

Le giornate e le notti di Irene a casa di padron Gregorio servono a ringiovanire il vecchio i cui malesseri non gli impediscono di mostrarsi «inalterabilmente felice» (p. 139). Ella lo costringe ad incontrarsi con Mario, ma non per ottenere una riconciliazione tra padre e figlio: le interessa liberarsi del cognato, della passione che la rende schiava; Irene non sopporta di trovarsi ancora enormemente indietro, di

dover prolungare l'attesa per rendersi conto della fortuna del suocero («Per disgrazia, *il tempo che passava senza costrutto* le faceva smarrir la ragione», p. 143). Sembra che le intralci il cammino anche la lettera anonima spedita a Gregorio, ma, con grande freddezza, riesce ugualmente a dominare la scena, fulminea, scossa, ma non battuta. È Gregorio, quello che risente maggiormente dell'accaduto. Le sue abitudini sono quasi dimenticate, non accetta osservazioni e consigli da nessuno, vive nella solitudine e nell'angustia di aver creduto invano all'amorevole nuora. Nel desiderio di sincerarsi della sua reale amenità la mette alla prova e ne esce soddisfatto e con la voglia di festeggiare. Non lascia passare che qualche giorno. Di nuovo la puntualità di Chelli non si lascia sfuggire l'altro avvenimento centrale previsto dal romanzo: per il giorno del *Corpus Domini* Gregorio organizza il suo banchetto di morte. I tempi sono precisi, l'ansia cresce soffocante, la tragedia si consuma velocemente, «d'improvviso» (p. 157). Irene, sfoderando con fermezza la sua lucidità, non perde la testa, nonostante l'agitazione del momento. Dopo le prime cure prestate dal medico e la notizia che restavano ben poche speranze al vecchio Ferramonti, la donna raccoglie tutto il coraggio che possiede e sfrutta ogni attimo a sua disposizione:

Certa di non essere pel momento disturbata, aprì il primo cassetto del comò, prese la chiave del forziere e si avvicinò da quella parte coi movimenti cauti e sospettosi di una ladra presa dalla commozione [...] cercava di costringere se stessa alla calma, per essere maggiormente sicura dei propri tentativi. Fu un'ardua impresa. *Durante quasi un quarto d'ora*, la giovane donna non seppe venirne a capo. Poi, quando meno se lo aspettava, lo sportello del forziere cedette, si aprì (p. 160).

Gesti e fremiti, sussulti, frenesia accompagnano i movimenti gelidi della donna. Sembra un attimo di concita-

zione interminabile. Ella esce fuori dal mondo che la circonda per ottenere ciò che bramava da tempo («Ramentavasi di non aver neppure pensato, *da quasi mezz'ora*, a ricambiare le borse da ghiaccio sulla testa dell'infermo», p. 161). Il tempo è fermo per entrambi, nella dilatata mezz'ora risolutiva; all'agonia del vecchio si affianca quella della donna, in cerca dell'obiettivo da raggiungere. Per Ferramonti era questione di pochi giorni ancora. Ne passarono cinque, tra le visite dei parenti fino a quel martedì in cui il parroco, «alle tre del pomeriggio»⁴⁹ (p. 165), annuncia che padron Gregorio sarebbe spirato all'imbrunire. Fino alle nove la famiglia rimane sparsa nell'appartamento del vecchio in attesa della riunione per fissare il trasporto funebre: «ogni discussione d'interessi fu rimandata all'indomani della cerimonia funebre» (p. 168). Nello spazio di poche pagine si consuma la logica del non poter perder tempo; si assegna alla concretezza del tempo dell'economia lo svolgersi degli avvenimenti; ogni cosa perde di importanza nel paragone con un guadagno sicuro e prossimo. Il tempo degli affari prende il sopravvento sul resto; la divisione dei beni testamentari diventa «l'affare di un paio d'ore» (p. 173). Un'altra volta Irene si conferma padrona assoluta del tempo del romanzo. La sua entrata in casa Furlin, mentre si svolge la riunione per l'eredità, sconvolge i piani dei personaggi. Ella non ha tempo di trattenersi «un minuto secondo di più» (p. 177), né ha voglia di concedere ad altri attimi preziosi. La sua venuta inaspettata e tempestiva mette nuovamente sottoso-

⁴⁹ La scelta dell'orario, a questo punto, non può considerarsi casuale. Erano le tre del pomeriggio anche durante il pranzo tra Gregorio e Irene (p. 155) che introduce alla morte di Gregorio. Non è del tutto forzato il riferimento alla morte di Cristo, avvenuta nello stesso momento. Le tre del pomeriggio diventano, quindi, simbolicamente, un orario di morte, di rivelazioni, di presagi mai smentiti.

pra lo sviluppo lineare dell'intreccio. Se la sua presenza confonde la vita di padron Gregorio, anche ora lei è pronta a fare tutto quello che è in suo potere per rivoluzionare le aspettative degli avidi parenti. Ha potuto giocare con le vite delle sue vittime; è responsabile della pazzia del marito e della disperazione di Mario. L'incontro con il cognato è incalzante, improvviso, repentino, ma Irene riesce a gestirlo prontamente, con la freddezza che la contraddistingue. Mario le annuncia una partenza imminente, ma non riesce a fare a meno di tirare in ballo il passato («Il tempo vola così veloce, che il passato mi pare un sogno lontanissimo...», p. 193). Irene è già su un versante opposto. Non ha mai vissuto per il passato e non intende cominciare a farlo. Ha tentato in tutti i modi di sradicare dal passato Gregorio e i suoi figli e condurli con lei nella prospettiva futura del guadagno. È netta la sua risposta a Mario: «Vuoi ascoltare un mio consiglio? [...] *dimentica*, allora, *che il passato abbia esistito*» (p. 193). Mario è vinto, desideroso di vendetta, deluso dal congedo della cognata che immaginava meno duro. I due si scambiano addii sprezzanti, nel trasalimento di quei brevi, tragici istanti di morte. Al giorno dei funerali succedono quelli fissati per le sentenze giudiziarie. Il racconto si dilata, dando nota degli avvenimenti solo per scandire lo scorrere del tempo; la madre di Irene muore sul finire di gennaio, il padre «ai primi scirocchi primaverili» (p. 201). Irene si riappropria del tempo, trascinando per le lunghe gli incontri in tribunale e allontanando, dai Ferramonti, il momento in cui avrebbero potuto appropriarsi dell'eredità:

Le bastava sapere che frattanto, per causa sua, i Ferramonti non potevano toccare un centesimo dell'eredità paterna. Ella *poteva mantenerli* in questa pena di Tantali, per dei mesi, per degli anni forse, e *non voleva concedere loro la grazia di un minuto secondo* (p. 201).

La pazzia di Pippo si trascina per quasi due mesi, Irene costruisce faticosamente il suo trionfo di donna onesta e si assicura la ricchezza di un mercante che la avrebbe sposata tre mesi dopo la morte del marito. Il tempo si riassume plagiato dalla perfidia di lei che ne ha governato le trame a suo vantaggio. Lo ha fermato per frenare personaggi scomodi e lo ha reso precipitoso per raggiungere i propri obiettivi; ha scelto che alcune occasioni si sovrapponevano e che altre si sbrogliassero simultaneamente. Irene non aspetta che altri la acclamino dominatrice assoluta e si dichiarino vinti: si dà vincitrice dal principio, attendendo con pazienza che lo svolgersi degli avvenimenti le dia ragione.

2.4. I personaggi

Gli sconfitti

Gregorio Ferramonti e il tema dell'eredità

Egli seguiva con sguardi lunghi, muti ed oziosi, le figure che andavano e venivano in punta di piedi, nella fitta penombra della camera: parenti e conoscenti che s'inginocchiavano ai piedi del letto, pregavano un momento e sparivano (p. 164).

È la scena della morte di Gregorio Ferramonti, che dà risalto all'egoismo e all'avidità dei parenti. Dinanzi al moribondo essi ostentano un dolore e una tristezza che non provano, avendo la mente rivolta alla questione dell'eredità. Appena morto il vecchio, i figli si radunano e ascoltano con attenzione il discorso pratico e interessato del genero Paolo Furlin:

Dobbiamo anche pensare ai gravi interessi che richiederanno la nostra attenzione... Non pare che papà abbia lasciato al-

cun testamento. Allora, se agiremo d'accordo, con prontezza e con sagacia, c'è da risparmiare la tassa di successione sui capitali della Banca Romana (p. 165).

Nessuno sgomento tra i parenti, forse non del tutto affranti dalla tragicità del momento. Non sconcerta pensare nell'immediato al da farsi e non lasciare il posto alle lacrime, seppure false, e alla disperazione, sebbene affettata e di convenienza. Non è più da salvaguardare neppure l'apparenza, una volta messi di fronte al luccichio del denaro.

La letteratura verista è ricca di queste situazioni. Vengono alla mente i fratelli Casamonti nell'*Eredità* di Mario Pratesi che «stettero fermi a vedere morire il padre com'era d'obbligo loro sacrosanto», ma subito dopo, «mancato Eolo, o la forza legittima che li aveva sino allora infrenati, i venti si scatenarono... né i fratelli smisero di gridare finché non ebbero avuto la loro parte»⁵⁰.

Scene analoghe si ritroveranno nel *Mastro-don Gesualdo*, ove Speranza, sorella di don Gesualdo, davanti al cadavere «ancora caldo» di Mastro Nunzio, dopo aver gridato ed essersi graffiata la faccia, come vuole il rito meridionale, chiede il testamento della buonanima, rivendicando un'eredità inesistente. Non molto diversa è la rappresentazione dell'agonia della baronessa Rubiera, paralizzata, «col sangue agli occhi», che assiste impotente alla dissoluzione della sua roba finita nelle mani del figlio, lo scapestrato Ninì. Le due situazioni, naturalmente, non fanno che anticipare la più significativa sequenza della morte del protagonista che si spegne abbandonato da tutti, tra l'indifferenza dei servi e la freddezza della figlia, mentre il suo patrimonio viene dilapidato dal genero.

⁵⁰ M. PRATESI, *L'eredità*, a cura di R. Bertacchini, Milano, Bompiani, 1965, p. 46.

Anche un altro romanzo del realismo provinciale italiano, *La tragedia di Senarica* (1887) di Giuseppe Mezzanotte, si apre con la scena di un'agonia, quella di don Pellegrino Pinti e da lì si delineano i destini degli altri personaggi.

Chelli, dunque, si può dire che funga da battistrada, dando un così gran rilievo alla morte di Gregorio, alla morte di *chi possiede*, carica di intense connotazioni anche per la posizione centrale che essa occupa nella struttura del libro. Se negli altri romanzi l'assedio al moribondo è collocato di solito all'inizio o alla fine del racconto, in Chelli è in posizione strategica, al culmine della più alta tensione drammatica. Si direbbe anzi che il flusso narrativo è organizzato intorno a quella scena. Preparata da un ritmo incalzante, da un'attesa frenetica; eletta scusante dei comportamenti di tutti i personaggi, essa si propone come il momento di più alta tensione (*spannung*), come l'episodio-chiave che indirizza la vicenda verso lo scioglimento finale. Da questo momento, con la rivelazione dei veri caratteri dei personaggi, ma soprattutto delle loro intenzioni, si fa chiarezza nell'intricato groviglio narrativo.

Gregorio Ferramonti, uomo pratico e intelligente, dotato di lucido senso degli affari, brucia le tappe di una brillante carriera borghese, diventando, in breve, padrone da garzone di bottega e coronando il proprio successo con l'accorto matrimonio con una ricca vedova. Quest'ultima, che gli porta in dote «capitali d'origine misteriosa» (p. 5), lo favorisce nel suo cammino verso la grande industria:

Gli piovevano le protezioni; si slanciava nella grande industria, approvvigionando seminarî, conventi, educandati e caserme. Per anni e anni, il forno Ferramonti aveva avuto un lavoro da sbalordire, conservando le sue apparenze modeste di bottega aperta al cuore del quartiere popolare (p. 6).

Gregorio si fa beffe delle maldicenze e delle invidie e costruisce rapidamente la propria fortuna. L'ascesa sociale, la potenza economica e il benessere raggiunti, tuttavia, non lo rendono felice. Rimasto vedovo, è costretto a constatare con amarezza il fallimento dei suoi progetti. I figli lo deludono, rivelandosi indegni del padre e incapaci di «fondare una dinastia di Ferramonti fornai» (p. 6). Il primogenito, Mario, nato «dopo sette mesi scarsi di matrimonio» (p. 6), è un gaudente donnaiole che sperpera a piene mani il denaro, contraendo debiti che il genitore si affretta a saldare per tutelare l'onore della famiglia. Per tale motivo si attira il rancore dei due figli legittimi, i quali temono avidamente l'assottigliarsi della futura eredità. Cinici e interessati, freddi e calcolatori, «cogli istinti dell'ambiente bottegaio» (p. 6), Pippo e Teta non nutrono alcun affetto per il padre, pensando solo alla sua morte:

Egli [Pippo] aspettava ancora la morte del padre, come l'occasione di un'acre gioia: l'ebbrezza immensa di una vendetta ottenuta dal caso (p. 21).

Crepava sempre di salute il genitore? C'era sempre da aspettare un pezzo? (p. 154).

Il vecchio Ferramonti, disgustato dalla meschinità e dalla grettezza dei figli, dà loro il benservito di tremila scudi ciascuno e giura di diseredarli. Si chiude così in un'arida misantropia che esaspera i lati più ottusi della sua personalità di uomo d'affari, tanto che arriva ad esercitare l'usura, concedendosi solo qualche serata al Caffè. In fondo egli stesso cerca la rovina della sua famiglia: i figli, almeno i due legittimi, sono come lui, avendo ereditato dal padre l'indole sospettosa, l'avidità e il senso dell'accumulo, nonché l'istinto alla doppiezza, cresciuti, come sono, in un arido ambiente bottegaio che li ha abituati alla tirchieria e al

calcolo. Ciò che Ferramonti non riesce a trasmettere è l'intelligenza e la forza del carattere: sia Pippo che Teta diventano marionette mosse dalle abili mani di personaggi di ben altra tempra, nati per dominare. Del resto anche padron Gregorio cade vittima delle cure amorevoli della nuora, delle effusioni e delle attenzioni che ella sa riservargli. Anch'egli è un vinto. Si lascia sedurre e sconvolgere; permette che Irene stravolga i suoi spazi e la sua vita radicata nel passato. Tutto crolla nell'immediatezza di un presente privo delle certezze e dei rancori su cui si fondava solidamente l'esistenza dell'antico fornaio. Egli scopre un nuovo mondo e non gli serve più il vecchio per mantenersi in equilibrio; Irene ottiene che egli smarrisca la necessità di un equilibrio. La perde e ne muore, inadeguato ai meccanismi sottili che regolano le nuove generazioni; risulta sconfitto nella sua idea di privare i figli della propria fortuna. Gregorio Ferramonti non ha più potere di decidere neppure per se stesso; non è padrone dei suoi sensi né delle sue ricchezze; cede ai nuovi vincitori, esibendo una voluttà senile che non riesce a governare.

Pippo Ferramonti: l'inettitudine di un *parvenu*

La sete di denaro, che raggrinzisce tutti i personaggi, si manifesta in Pippo allo stadio primario. Non il potere ambito da Furlin, né il prestigio sociale a cui mira Irene; la ricerca del denaro è per il neobottegaio desiderio di accumulo e di rivalsa sui componenti della sua famiglia. La sua ingenuità di carattere, però, è il più forte deterrente. Sebbene meschino e ingordo, Pippo non sa fare sue la scaltrezza e l'abilità della borghesia; si ritrova in una classe sociale in cui risulta inadeguato, della quale non comprende i giochi sottili e le trame di avida raffinatezza. Guidato dalla sagace

compagna, compie i passi dovuti, si trasforma, perde lentamente il suo temperamento e la sua fragile individualità:

Irene trasformava il marito, *facendone un uomo possibile* [...] 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. 21).

Se i primi capitoli gli sono dedicati, introducendolo come personaggio protagonista e seguono la sua vicenda da vicino, egli perde progressivamente importanza a mano a mano che ne guadagna Irene. Pippo vive all'ombra della donna, sembra servirsi di lei e sfruttarla a suo piacimento negli affari di bottega, ma ne resta presto vittima. Cade facilmente nelle braccia sapienti della bella Irene, «una smorfiosa che faceva la contessina» (p. 7), e si rivela debole e senza spina dorsale, anche se perfido e diffidente, come lo sanno essere gli sciocchi. Se il lettore aveva pensato di individuare in lui il personaggio positivo dell'intera vicenda, colui che avrebbe potuto tenere le file della situazione, immediatamente sarà costretto a ricredersi dinanzi alla mancanza di ogni astuzia e alla sua totale dipendenza dal prepotente carattere di Irene. Al contrario, la presenza di Pippo esalta ancora di più l'eccezionale personalità della donna, la sua precoce maturità di ragazza cresciuta in ristrettezze economiche e decisa alla rivalsa sociale.

Figlio maschio di padron Gregorio, Pippo eredita dal padre l'arroganza, la grettezza, l'avidità del vecchio fornaio, che non bastano a salvarlo dal pericoloso fascino della ben più abile Irene. Egli appare, almeno inizialmente, come il ragazzotto prepotente, egoista e presuntuoso che, da buon arricchito, è attento esclusivamente al proprio tornaconto, anche nelle scelte importanti e delicate come quella del matrimonio:

Perché non avrebbe sposato Irene Carelli? [...] Tutto gli consigliava un tal passo. A ventisette anni, padrone di negozio, egli non poteva restare celibe. Una moglie lo avrebbe aiutato, lo avrebbe posato da borghese rispettabile e serio. Poteva senza dubbio aspirare ad una dote che Irene non aveva; ma ella valeva ben più che una dote. Lei sola, coi suoi modi da signorina e colla sua grande abilità, avrebbe fatto prosperare il negozio, attirandovi una clientela da guadagnarci dei capitali (p. 17).

Pippo riprende i tratti paterni, le «massime sordide di egoista» (p. 70) del vecchio Ferramonti e la sua figura sembra essere tutta qui: il trafficante disonesto e insaziabile («[...] tornato alle cure del guadagno con una febbre smaniosa d'uomo ingordo», p. 154; «[...] ingordo bottegaio, che non adorava proprio più che il dio Quattrino», p. 163), il figlio ingrato e crudele («Rivolgeva spesso alla giovine donna delle domande ciniche. Ebbene? come andavano le cose al Pellegrino? Crepava di salute il genitore? C'era sempre da aspettare un pezzo?», p. 154), il marito vigliacco e opportunista («Una cinica filosofia spazzava le sue ribellioni. Che cosa avrebbe guadagnato a guastarsi colla moglie e col fratello? E d'altra parte, non subiva forse la legge comune ai mariti?», p. 133). Ma ben lungi dall'essere una ripresa stanca della riuscita figura di Gregorio o la caricatura del commerciante arricchito, Pippo ha qualità insospettabili, buon cuore, il grande, disperato, patetico affetto per il fratello maggiore, la capacità ancora intatta di provare sentimenti autentici in un mondo dominato dalla menzogna, dall'inganno, dall'ipocrisia dei nuovi ricchi. Con vivo stupore Chelli avverte della profonda sincerità del personaggio, meravigliato che la «putredine borghese» non si sia impadronita del tutto di quest'uomo semplice e ingenuo, capace di abbracciare con «tenerezza» (p. 35) il fratello che l'ha derubato, di rivolgersi con «ammirazione sincera» (p. 133) al-

la moglie che lo ha tradito, di piangere «senza menzogna» (p. 165) il padre che lo ha cacciato di casa. Anche il nascere della passione per la giovane Irene è narrato con inusuale delicatezza e con benevola ironia. Abissalmente lontano dalle «sorde sensualità di vecchio» (p. 82) di Gregorio e dallo «scoppio di febbri contagiose» (p. 126) di Mario, il grossolano Pippo, «forte, positivo e brutale» solo in apparenza, è l'unico Ferramonti a coltivare un affetto vero, importante, serio verso Irene, uno di quei «sentimenti alti e puri»⁵¹ sconosciuti alla società borghese, soffocata dalla pienezza di sé. Egli si lascia magneticamente attrarre dalla ragazza, comportandosi come un perfetto innamorato, portato «a bamboleggiare lui pure in cose tenere, come un effeminato o un imbecille» (p. 16), a sopportare lo spasimo e il dimagrimento dell'attesa amorosa, a farsi schiavo della donna, in una volontaria sottomissione da cui l'uomo forte non riuscirà più a liberarsi. Pippo non è dominato essenzialmente dal demone del possesso, ma è vinto dall'amore per quella che ai suoi occhi resterà sempre «una donna-miracolo»⁵²; Irene è il centro, il motore della vita del marito e le tappe della sfortunata esistenza di Pippo seguono passo passo gli alti e bassi del suo matrimonio. Umiliato dai continui tradimenti di Irene, ingannato negli affetti e negli interessi, egli tenta di autodistruggersi, una volta che il suo annullamento è già cosa fatta. Comincia a bere, trascurando la

⁵¹ G. C. CHELLI, *Premessa a L'eredità Ferramonti*, cit.

⁵² Il punto di vista di Pippo è sempre molto limitato. Roberto Bigazzi, in *Un verista dimenticato: Gaetano Carlo Chelli*, cit., p. 112, afferma a proposito di Irene: «Il carattere della donna non viene rivelato in pieno, perché è attraverso gli occhi di Pippo che per ora la vediamo, ed egli, pur comprendendo che Irene ha una forte personalità, non riesce a darle un giudizio, e si appaga del compiacimento di avere per moglie una donna così capace, occupata, secondo lui, in disegni misteriosi ma certo fruttiferi».

bottega, ma poi, per riconquistare la moglie, è pronto a smettere e dedicarsi completamente agli affari («Egli chinò la testa disperato. Ma la rialzò quasi subito, sorpreso, udendo la giovine donna parlargli con voce affatto mutata, e con *parole che a lui sembravano un sogno*», p. 134); dopo la morte di Gregorio, il marito innamorato non esita a staccarsi dalla famiglia per abbracciare senza riserve la causa della moglie, perdonando e dimenticando con estrema facilità («Era in realtà una posizione delle più bizzarre e delle più delicate. In ogni modo le sue collere svanivano, ed egli tornò, *come per incanto*, un marito compiacente e bonario», p. 179). Il suo rapporto con Irene si fonda sull'incanto in un'atmosfera di sogno. Egli si stacca dalla realtà; vive il suo matrimonio lontano dagli accadimenti che lo hanno logorato, cancellando volontà, ambizioni, desideri e accettando ingiurie, umiliazioni, offese pur di continuare ad amare, a proclamarsi orgoglioso della sua consorte-carnefice. Questa primitiva "malattia della volontà" è dilaniata da un amore totale, costretto a sfociare nella patologia psichica e che comincerà a dominarlo, prendendo il testimone lasciato da Irene. La follia ha fasi terribili nella tragica storia di Pippo. Chelli, narratore-scienziato, si dilunga nelle manifestazioni fisiche del male, diagnosticando una malattia misteriosa «che gli uccideva l'intelligenza, prima di uccidergli il corpo» (p. 203):

Nella magrezza cadaverica, che disegnava l'ossatura della sua costruzione grossolana, egli era diventato di un pallor terreo [...]. Lo assaliva un tremolio di tutte le membra, una vibrazione spasmodica dei nervi sconvolti, uno sbattimento delle mascelle producente un rumore sordo dei denti urtati tra loro [...]. Dagli occhi fissi e tetri gli colavano sulle gote delle lagrime di cui non si accorgeva (p. 205).

Scosso da crisi raccapriccianti, rallentate da brevi momenti di torpore, Pippo consuma la sua esistenza in una «meccanica animalità» (p. 206), travolto dalla passione incontrollata per la moglie. Una passione totalizzante, estrema, disperata che affiora teneramente nelle invocazioni del malato in preda ai deliri di follia:

Chiamava Irene; l'accusava di farlo morire; e delle frasi interrotte di amore si mescolavano nei suoi balbettamenti ad altre frasi di terrore e di orrore [...] disimparò anche a pronunciare parole, eccetto il nome di sua moglie, che ripeteva giorno e notte, migliaia di volte, senza espressione, come un suono meccanico dei suoi organi vocali (p. 206).

Chelli non condanna Pippo con lo stesso spietato moralismo che riserva agli altri, lo osserva, commosso, nella sua disgraziata incapacità di gestire la ritrovata libertà. L'antieroe paga la sua inettitudine con la vita; sconta la cieca remissione nella donna che ama e che, da buona borghese, ama solo se stessa con lo smarrimento della ragione. Irene riesce a sbarazzarsi incredibilmente di un marito scomodo e dell'ignominia di averlo fatto, ma essere stata capace di tradire la fiducia di uomo innamorato è, fra i suoi crimini, il più terribile.

Mario Ferramonti, da figlio illegittimo a *dandy* sconfitto

Mario, il suo primogenito, sciupato dalla madre, aveva sortito tutte le disposizioni possibili alla vita dello scavezzacollo. Vestiva da elegante; nuotava nei debiti; era un donnaiolo sfrenato, capace di ogni porcheria (p. 6).

Riprendeva le abitudini di dissipazione e di scapestrataggine abbandonate nell'accostarsi alla cognata. Riviveva in lui l'uomo dagli appetiti sfrenati che si getta all'azzardo e che fa

volare il danaro in un turbine di pazzi piaceri. Aveva delle amanti che gli costavano un occhio del capo; giuocava nelle case clandestine dove una società equivoca di avventurieri e di parassiti spennacchia gli ingenui (p. 180).

Stando a questi dettagliati ragguagli, Mario sembra l'unico della famiglia Ferramonti ad aver avuto a che fare con la perfida Irene e ad esserne uscito incolume, niente affatto cambiato. Egli modifica le sue abitudini a contatto con la cognata, ma la sua personalità appare integra, senza gravi sconvolgimenti. Si presenta come un uomo forte e arguto, in grado di dominare i propri appetiti e quelli della intrigante donna, e, almeno fino a questo punto del romanzo, risulta vincente. Basta voltare pagina, però, perché il quadro della situazione assuma contorni sempre meno simili. Si racconta di un problema di Mario con la giustizia e della sua improvvisa sparizione per non alimentare lo scandalo. Un accenno alla sua «imperturbabilità d'apparenza» lascia tracce importanti perché il profilo dell'uomo venga fuori nella sua autenticità:

Un dramma segreto, intimo, occupava tutto il suo essere, sfatando l'importanza di quella rovina fatale, ch'egli prevedeva senza il più lieve fremito [...] egli voleva proprio finirla, cercando di riuscirvi come un uomo che brucia fino all'ultimo le sue polveri e non concede agli oziosi lo spettacolo di un solo minuto di debolezza (pp. 181-182).

La stanchezza dei patimenti d'amore sale in superficie, denunciando la fragilità e l'incapacità a risolversi di un uomo che ha già scelto la sconfitta come strada da percorrere, nella rinuncia definitiva e totale ad ogni possibile soluzione «L'idea di un suicidio, confusamente abbozzatasi nel suo spirito durante l'agonia del padre, si era maturata in quei giorni, assumendo il carattere di un proget-

to definitivo», p. 183). La persona che più suscitava ammirazione nella famiglia Ferramonti e di cui tutti bramavano il consenso amichevole per portarsi lontano, perdé le sue caratteristiche da vincitore per vestire i panni dimessi dello sconfitto. L'attesa eccitata del suo ingresso nella casa di Torre Argentina introduce un personaggio risoluto, audace, sicuro di sé, capace di prendere in mano la situazione e girarla a proprio favore («La sua figura giganteggiava in mezzo agli appetiti della famiglia eccitati. Sarebbesi detto ch'egli si prestava colla maestà di un nume allo sfruttamento sperato dai suoi nel riavvicinarlo», p. 39; «Avrebbero voluto portarlo in trionfo. Li faceva impazzire», p. 41). La sua maniera di padroneggiare la scena è eloquente, rimanda alle sue ottime doti di persuasore, se egli riesce – anche con Irene – ad avere il sopravvento e a godere, per qualche tempo, del vantaggio guadagnato. Rapisce le attenzioni della cognata su di sé, percependo i punti deboli di lei e allettandola con proposte che ella non avrebbe saputo rifiutare. Dalle prime battute tra i due, Mario ha pieno possesso degli accadimenti e Irene appare quasi un'altra; il suo personaggio sembra indebolirsi come gli altri dinanzi alla statuaria figura di Mario («Ella era trasfigurata, nel fremito della passione, che tradiva tutti i suoi orgogli, tutte le sue gelosie, tutte le sue esclusività di donna», p. 44). «Davvero mi fai perdere la testa» (p. 44) confessa Irene al cognato e questa momentanea perdita di lucidità pone nettamente la donna in una posizione subalterna. La fermezza di Mario la spiazza; le intuizioni di lui, capace di leggerle l'animo nel profondo, la mettono a disagio, scoprendone lentamente la vera indole, fino ad ora opportunamente celata:

– Non ho mai creduto alle tue arie di donna modesta e timida. Ho indovinato la tua forza e la tua abilità, quand'ho saputo che un uomo della stoffa di mio fratello ti sposava, senza

dote, dopo aver speso l'ultimo soldo a comprare la bottega di tuo padre. Poi hai trasformato Pippo [...] l'hai riconciliato coi Furlin [...]. Ed io? Guardami bene in viso: negami, se ti basta l'animo, che sono qui perché mi ci hai voluto, e che mi ci hai voluto perché hai bisogno di me (p. 45).

Irene è smascherata. Mario ha avuto la capacità di farlo e lo ha fatto nel modo più vigoroso. Ha affrontato la donna, indovinando il suo essere e portandola a giocare allo scoperto. Chelli si inserisce, pronto a non sbilanciare la situazione e a marcare, piuttosto, l'efficienza della coppia, l'intesa tra i due, evitando di dare al lettore l'impressione di un ribaltamento totale delle parti. Irene riacquista la sua forza proprio dalla possibilità di non dover più dissimulare «le segrete energie della sua temprà eccezionale» (p. 47) e Mario dà l'avvisaglia di un coinvolgimento maggiore nei confronti della ammaliante donna («Credeva davvero possibile vivere insieme tutti i giorni, come due pezzi di ghiaccio?», p. 49). Ma nonostante le regole del gioco siano state concordate da entrambi, gli atteggiamenti di Irene vengono giudicati da Mario sempre più come violazioni agli accordi presi, in una progressiva mancanza di *ratio*, prepotentemente messa in secondo piano da fantasie di possesso che presto soggiogheranno l'uomo alla scaltrezza della concupiscente Irene («Quella donna lo possedeva, dandogli sensazioni mai provate presso nessun'altra», p. 63; «Mario trasalì, come un cavallo di razza che morda il freno», p. 97; «Le domandava perdono [...]. Ma era però perché l'amava, fino al punto di perderti la ragione», p. 100). I due amanti non si curano di tenere nascosta la loro relazione: Irene intercede presso Gregorio tessendo le lodi del figlio e Mario sfida i pettegolezzi della gente, spingendosi fin sotto casa del padre per prendere la cognata e riaccompagnarla a casa («La coppia rifaceva la strada contorta ed angusta [...]. La se-

guiva un'onda di pensieri osceni; come un dilagamento di sogghigni equivoci e di occhiute impudenti», p. 119). Mario comincia con lo smarrire le sue sicurezze; ha bisogno di conferme continue che la donna gli nega; si perde nella meditazione di una fuga con lei che li renda liberi di amarsi. Quasi dimentica i suoi obiettivi per la passione che sopraggiunge e che non è più in grado di fronteggiare («Egli dimenticava i motivi di cupidigia che lo avevano in origine avvicinato alla cognata: voleva lei soprattutto, anzi solamente», p. 121). Ma Irene è presa da ben altre bramosie. Sebbene ceda «con una docilità assoluta» (p. 122) ai desideri capricciosi di Mario, la sua passione resta quella del danaro «che si ha sotto mano, che si può accarezzare, palpeggiare in segreto» (p. 123); sente l'amante sempre più come un peso, una catena di schiavitù che le «si stringeva tanto da lacerarle le carni» (p. 142). Mario è ormai vittima volontaria della donna. Non sa reagire ai rifiuti di lei; fugge, ma cerca i luoghi dell'amore che lo sta uccidendo più di ogni altro allettante paradiso («Ritornava a Roma perché subiva l'attrazione misteriosa degli sciagurati che vanno a cadere sulla stessa scena dove si è svolto il dramma che li uccide»; «Aveva bisogno di sentirsi vicino ad Irene; di respirare l'aria ch'ella respirava»). Si perde nel ricordo di lei, nell'idealizzazione di un amore che in realtà ha subito i calcoli e le macchinazioni congegnate a tavolino e miranti ad altri fini; comincia a delirare nella febbre e nello spasimo, nella disperazione di non poter più fare sua l'amata cognata. L'amante dei salotti e della bella vita, il donnaiolo spietato e distaccato, l'uomo d'affari spregiudicato e autorevole cade colpito a morte proprio sul sofà di una donna che ha meditato di raggiarlo nella corsa al soldo. Le ultime tragiche speranze dell'uomo vinto dalla passione scrono travolte dal frotto di sangue del suicida per raggelarsi nell'impatto gelido con il pavimento della sala.

*I vincitori*Irene Carelli, lo zoomorfismo della *femme fatale*

Seppure, seguendo strettamente le file del romanzo, Irene si ritrovi senza aver portato a termine gli obiettivi prefissatasi, va tenuto conto che lo svolgimento degli avvenimenti non la danneggia affatto. È vero che ella deve con rammarico rinunciare all'eredità per cui ha lottato con tutti i mezzi a sua disposizione, ma è anche vero che niente le dà diritto di sentirsi parte della folta schiera dei vinti verghiani, ambiziosi arrivisti che «la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimmate del suo peccato»⁵³.

Irene, nella fiorente leggiadria dei suoi diciotto anni, era, per ciò che rifletteva la sua indole, *un fiore delicato di modestia angelica*, e per ciò che rifletteva la sua figura ed il suo tratto, una bellezza affascinante di signorina. [...]

Era un tipo di bruna; ma *di bruna calma*, senza linee capricciose, *senza bagliori provocanti*. Una di quelle bellezze tutta simpatia, che suscitano pensieri di voluttà miti, desideri vaghi, soavi, pieni di serenità (p. 13).

La donna descritta da Chelli sembra non aver nulla della protagonista del romanzo, la bella Irene determinata e consapevole, così duttilmente inserita nel sistema borghese da non poter perdere. Con la sua dissimulata scaltrezza, mascherata da angelo, ella riesce in breve a creare le premesse per il proprio riscatto in società. Il suo profilo lievita in un epico crescendo, il suo temperamento calcolatore, la sua freddezza che contrasta con l'affa-

⁵³ G. VERGA, *Prefazione ai Malavoglia*, cit.

scinante bellezza, ne fanno un perfetto *mixage* di carne e denaro. Un unico accenno alla strana metamorfosi dei suoi occhi lascia intravedere un'indole nascosta, sotterranea («Soltanto i suoi occhi bruni restavano impressi talvolta [...] due grandi occhi profondi, che si velavano sotto le palpebre [...] ma che, in certi momenti di oblio e di animazione, scintillavano di ferezza e di energia. Era una trasformazione rapida, che faceva presentire *un essere ignoto* sotto le calme *apparenti* della fanciulla», p. 13). In Irene, Chelli condensa il modello delle eroine romantiche e decadenti, dalla bellezza medusea e dal comportamento inquietante, una sorta di *belle dame sans merci*⁵⁴, di donna fatale che non sfigurerebbe accanto a certe eroine di Flaubert, di Huysmans, di Wilde, di Baudelaire e di D'Annunzio. La sua ammaliante perfidia, il suo irresistibile fascino hanno un che di ferino, di selvaggio, che richiama le femmine dalle «feline pupille» e dalle «reni feline» dell'*Intermezzo* dannunziano. Una volta svelata la vera natura dell'eroina, Chelli non perde occasione di evidenziarne i tratti animaleschi, primitivi e feroci, la selvatichezza dei modi, l'impetuosità degli istinti mal domati.

Subito ella prende i tratti degli animali più efferati; difficilmente si difende perché è sempre pronta ad attaccare. Non si lascia addomesticare da Mario, contro il quale «si [slancia] come un tigre, quasi avesse voluto schiaffeggiarlo» e sebbene si mostri «soggiogata dal suo sguardo dominatore», indietreggia, ma non rinuncia, facendo sentire il suo dissenso in «un singulto che parve un ruggito» (p. 45). Il fervore della passione accentua sempre più i suoi connotati felini quando può respingere nuovamente Mario «con un atto selvaggio, con uno scoppio di risa

⁵⁴ Cfr. M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 3ª ed., Firenze, Sansoni, 1973, pp. 171-263.

rauco che parve un ruggito». Con Gregorio si mostra dapprima una «gattina amorosa» (p. 140), pronta a guadagnarsi il cibo in cambio di qualche carezza e poi tira fuori gli artigli quando si accorge dei tentativi di invadere il proprio territorio, abbandonandosi a fremiti «di leonessa inferocita» (p. 145). L'impresa che la vede affannarsi a recuperare il testamento del vecchio, appena dopo il tragico incidente, è scandita dagli appostamenti e dai movimenti rapidi di un animale vicino alla sua preda:

I suoi occhi restavano fissi sul forziere aperto, con una immobilità magnetica, mentre la sua fronte, di una bianchezza d'avorio, bagnavasi di sudore. Ma d'improvviso ebbe un moto felino: frugò il forziere; s'impadronì del foglio che cercava (p. 161).

Più volte serpeggia «come una vipera» (p. 95, p. 171), sfuggendo ai Furlin che avrebbero voluto vederla tacere «senza avere un mezzo per [schiacciarle] la testa» (p. 112).

Ma è davanti al cadavere di Mario che Irene si svela in tutta la sua brutalità di donna crudele:

Il cadavere di Mario assorbiva di nuovo il suo spirito. Ed una rabbia forsennata saliva in lei [...]. *L'assaliva un desiderio selvaggio di gettarsi come una tigre sul corpo esanime che sorrideva nella calma suprema della morte, per sputargli in faccia, per strappargli il cuore.* Allora, non seppe più frenarsi. La vide stravolta, nella crisi della sua ira infernale; la udirono balbettare tre volte la stessa parola: - Infame! infame! Infame!... (pp. 197-198).

Ai gelidi sentimenti umani di vendetta si mescolano i comportamenti dell'animale che, una volta sulla carcassa della preda, si ciba prima degli organi e delle interiora, assettato di sangue. Irene nulla può sull'anima di Mario,

che è riuscito a sfuggirle seppure con un gesto estremo, sacrificale. La tigre, ormai «in gabbia», sembra assistere inerme alla sua disfatta, facendo i conti con una solitudine che diventa «assoluta», definitiva. L'animale passionale e feroce dei primi capitoli spegne la sua ira costretto da una scelta tattica in ritirata, che non denuncia, però, l'arresto di ogni tentativo di rivalsa («Erasì chiusa in una solitudine assoluta, *come una tigre in gabbia*, resa impotente ad azzannare i nemici; *ma non domata*», p. 200). Riacquistata, infatti, la sua libertà, è pronta per fare sua una nuova preda, sicura di aver trovato «un'altra individualità da soggiogare» nel mercante Desiderio Pennucci, «un uomo sui quarantacinque anni» che «faceva buoni affari, ed era già ricco» (pp. 208-209). Irene riacquista le sembianze demoniache e raccapriccianti del «mostro in gonnella» (p. 199), della «sirena» ingannatrice (p. 202); si trasforma in un vampiro, capace di «succhiare sangue e quattrini» (p. 207). Ciò che la muove va oltre il semplice desiderio di affermazione sociale o l'avidità di denaro; Irene è guidata da una più inquietante volontà di dominio, di possesso incontrastato. Ella vuole far suoi i desideri degli altri, le loro anime; non si ferma all'accumulo, alla ricerca spasmodica del denaro; «diventa l'eroina della volontà e del male»⁵⁵. La sua sete è alimentata dalla poderosa intenzione di tenere in pugno l'individualità dei personaggi che la circondano; «ha più globuli metafisici che categoriali, perché a Chelli interessa una rapida etichetta zoliana che giustifichi l'avidità della sua protagonista»⁵⁶. In altre occasioni la centralissima figura femminile dell'*Eredità* viene, invece, vista come vittima della forza del denaro e ob-

⁵⁵ C. A. MADRIGNANI, *Regionalismo, Verismo e Naturalismo in Toscana e nel Sud*, cit., p. 80.

⁵⁶ R. BIGAZZI, *Nota introduttiva a L'eredità Ferramonti*, cit., p. XXVIII.

bediente alle logiche avidi degli altri personaggi, inserita totalmente nel condizionante ambiente borghese, perché «unisce gli attributi della "femme fatale" ai requisiti di uno spregiudicato utilitarismo borghese»⁵⁷. La verghiana *felis mulier* di *Tigre reale* e della *Lupa* diventa cittadina borghese, acquisendo modi sempre più raffinati, ma conservando la selvatichezza dell'animo. Quel sentirsi «ardere le carni sotto al fustagno del corpetto»⁵⁸, proprio della fase dell'innamoramento, si estende alla fame di decoro sociale; il possesso fisico dell'uomo diventa l'appropriazione di un ruolo all'interno della gaudente borghesia romana. Al fagismo erotico si sostituisce il fagismo sociale, ponendosi come istinto biologico del vincitore; il circolo trofico dell'universo subisce un'inversione di rotta che è un viaggio senza ritorno all'interno dei nuovi meccanismi sociali.

Ella incarna mitologicamente la contraddizione, tipica della nuova società, fra dignitosa apparenza e squallida realtà, nascondendo le sue ambizioni sotto le mistificazioni degli idealismi che la ricoprono⁵⁹. Il fatto è che la parte demoniaca della figura di Irene ha il sopravvento sulla parvenza di «modestia angelica» (p. 13) di cui si ricopre; la sua rabbia accompagna ogni gesto, la sua determinazione ne fa un autentico genio del male, una mantide che distrugge i suoi amanti, una creatura mostruosa⁶⁰ che conosce ogni perfidia e gode del dolore altrui:

⁵⁷ G. CARNAZZI, *Verga e i veristi*, cit., p. 76.

⁵⁸ *La lupa* in G. VERGA, *Vita dei campi e altre novelle*, a cura di G. Oliva, Milano, Mondadori, 1992, p. 113.

⁵⁹ Cfr. F. PORTINARI, *Le parabole del reale*, cit. Si insiste sull'immagine «mitograficamente maledetta», sull'alone di perversione disumana, quasi mitica, che circonda l'eroina di Chelli.

⁶⁰ Molti racconti di Chelli sono incentrati su donne demoniache, anche rendendo conto dei riferimenti offerti dalla letteratura di quegli

Non si contentò di non vedere più il marito e di non sentirlo. Lo cercò, attraverso il buio dell'appartamento, ponendosi ad orecchiare cauta alla porta dello stanzino che gli serviva da camera da letto. *Ed ella respirò più libera, nell'udire i singhiozzi dell'uomo domato* e le scosse del lettuccio dov'egli si avvolgeva nella crisi del suo dolore. *Non ebbe alcun senso di pietà; si allontanò in punta di piedi, sollevata, quasi ebbra* (p. 131).

Non si ferma davanti a nulla; sconvolge e dissolve cinicamente le esistenze delle persone che avanzano verso di lei; distrugge e ricostruisce la sua posizione nella società con un alone di decoro che la protegge da ogni possibile, e non del tutto infondata, calunnia. Il potere resta il motore principale di tutto il vasto piano della donna che utilizza il denaro solo come mezzo per giungere al dominio.

anni e influenzando quella posteriore (si pensi alla precoce *Fosca* di Tarchetti, alla Marina di *Malombra* [1881], alla Lucia di *Fantasia*, ad Angelica della *Conquista di Roma* [1885], fino ad Elena Muti e a donna Ippolita nel *Piacere* [1889]). In *Vendetta* Anna e Maria sono rivali in amore capaci di qualsiasi malvagità; in *Amori claustrali* suor Maria giunge a pianificare l'omicidio della moglie del suo innamorato; in *Di un ritratto di donna* Ginevra Flores è l'infelice *lionne* che passa con disinvoltura da un amore all'altro. Degno di riguardo è il personaggio di Paolina Marola in *Abissi*, che tante somiglianze ha con Irene Ferramonti: «La sirena s'impadroniva di tutto il suo essere [...]. Ella voleva uno schiavo capace per lei d'ogni eroismo e d'ogni viltà [...]. Bisognava dire che la razza dei creditori e dei fornitori fosse diventata in cospetto di Paolina malleabile come la pasta frolla e che il danaro, passando fra le mani della giovine donna, si moltiplicasse» (*Abissi*, in «La Domenica Letteraria - Cronaca bizantina» 19 luglio 1885). Una nota anche per la protagonista di *Don Lorenzo*, Enrichetta Bonavigo, nei suoi tentativi di sedurre un prete: «Lo circonvinse gradevolmente ed abilmente di gentilezze e di premure, debellando con un sorriso [...] le resistenze d'uomo austero [...]. In fondo, ella era mossa da un diabolico disegno di tentare quella incorrotta virtù di sacerdote» (*Don Lorenzo*, in «Fanfulla della Domenica», 27 luglio 1885).

L'esistenza è una lotta dell'individuo con la società, piena di varie vicissitudini. Chi perde, è un imbecille se non si prepara a vincere in un assalto successivo (p. 202).

Ella riemerge dalle acque di «un ambiente ostile» (p. 199) non con la forza del sopravvissuto, ma con la spavalderia di chi ha previsto anche quello smarrimento momentaneo. Irene non solo vince, ma lascia che gli altri vengano i panni dei perdenti.

Paolo Furlin e il nuovo potere politico

«L'uomo di potere medio della politica italiana – spiega Pasolini – è tutto prefigurato da questo abietto Paolo Furlin; la carriera di costui sarebbe stata la carriera tipica di ogni deputato borghese futuro, e la sua figura avrebbe costituito il modello reale degli uomini che avrebbero fatto la storia italiana»⁶¹. La conclusione, volutamente sospesa, del romanzo accenna alla deludente situazione politica italiana dopo l'Unità. Il peggiore dei borghesi, Paolo Furlin, «un impiegato a duecento lire al mese» (p. 9), medita di farsi eleggere deputato, avendo assimilato egregiamente gli ingranaggi corrotti della procedura. *L'eredità Ferramonti* non si ferma ad occuparsi della negatività della famiglia borghese di cui segue le vicissitudini; dalla microstoria la sfiducia si allarga alla Storia comune, con esiti altrettanto devastanti. Gli ideali del Risorgimento si infrangono davanti allo sconcertante scenario che si offre agli occhi degli italiani una volta completato, sulla carta, il processo di unificazione. I criteri d'elezione mettono a dura prova la democrazia: salgono al potere coloro che

⁶¹ P. P. PASOLINI, *art. cit.*

già precedentemente detenevano il potere; i ricchi possidenti terrieri, gli esponenti della vecchia aristocrazia diventano i membri del parlamento. La sfiducia nel potere precostituito, coacervo di arrivismi e di meccanismi falsati, viene aspramente denunciata dalla letteratura del tempo che vede ricalcato nel parlamento il contrasto individuo-società. Cronisti brillanti come Ferdinando Petruccelli o Francesco Domenico Guerrazzi, le visioni da *reporter* di Leone Fortis o di Giovanni Faldella favoriscono la fioritura di quel filone di letteratura parlamentare a cui si aggregano anche la Serao, De Roberto e, se anche solo nelle intenzioni, Verga⁶². L'itinerario ben noto del borghese che lascia la campagna per la città ha le sue varianti, sebbene le tappe dell'*iter* previsto restino: «a) il progetto dell'eroe b) il viaggio attraverso la nuova società dominata solo dall'aspirazione al benessere c) la inevitabile sconfitta»⁶³. Paolo Furlin esce significativamente dagli schemi: il suo è un lento cammino, studiato nei dettagli, verso la vittoria finale, conquistata con amoralità e scalrezza. Il trionfo dell'uomo medio è possibile per il perfetto adeguamento al sistema, nell'accettazione passiva delle regole che lo governano, nel soffocamento di ogni inconcludente tentativo di ribellione. L'umile *travet* «condannato alla eterna galera del suo ufficio» (p. 50) volge a proprio vantaggio una situazione obiettivamente difficile, conquistandosi la stima della famiglia con la quale ha la «libertà di sfogare i suoi dispiaceri» (p. 50) e dell'ambiente lavorativo di cui è disposto a sopportare l'ipocrisia pur

⁶² Verga non ha mai portato a compimento il progetto del ciclo dei Vinti che prevedeva la storia di un rampollo di famiglia aristocratica, *L'onorevole Scipioni*, figlio di Isabella e del duca di Leyra.

⁶³ G. OLIVA, *Sulla Conquista di Roma di Matilde Serao: Francesco Sangiorgio personaggio decadente*, in *Centri e periferie. Particolari di geo-storia letteraria*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 99-108.

di costruirsi energicamente una solida facciata di rispettabilità. Egli comprende la necessità di fare attenzione alle convenzioni sociali, alle formalità, al galateo per assicurarsi la stima del bel mondo. La delusione di non essere tra i meritevoli funzionari ai quali veniva fatto dono della croce equestre è tale da fargli sfoderare un'insolita rabbia di uomo scontento («Posava da filantropo, e da uomo disinteressato, superiore a certe miserie. Ridevasi di uno straccio di croce, che non si era mai dato il pensiero di sollecitare. Ma costretto a controgenio di vivere nella baronda burocratica, non ne poteva più», p. 51). Nella calma borghese del salotto di Irene i «rancori giustissimi» (p. 52) del *travet* vengono interpretati per quello che sono, «maldicenze dei corridoi e dei gabinetti», «storie piccanti», semplici pettegolezzi sul mondo impiegatizio («Avevano promosso alla prima classe, per merito, e gli avevano dato la croce, un segretario la cui specialità era quella di temperare i lapis», pp. 37-38). Le «piccole miserie del mondo burocratico» (p. 37) indispettiscono più di una volta Chelli, che non lascia da parte tutta l'irriverenza di cui è capace⁶⁴. L'elegante uomo di mondo diviene

⁶⁴ Al mondo impiegatizio Chelli dedica il racconto *Burocrazia* (*Macchiette*), una raccolta di curiosi profili di impiegati al «dicastero delle Tenute Demaniali», simili ai burocrati del ministero ritratti da Paolo Furlin: «Il suo predecessore vi occupava le sue ore d'orario, fabbricando certe cassette di carta da empirsi di fumo per farlo uscire a ciambelle [...]. Egli va all'ufficio quando si rammenta [...]. Il più vecchio, un segretario, suona il violino [...]. Un altro conduce un minuto commercio di cravatte uso inglese [...]. Il terzo disegna a penna e a lapis, sulla carta e sul rovescio delle pratiche!» (in «Nabab», 28 dicembre 1884). Anche in *Fantasticando* (*Malinconie primaverili*) Chelli disegna un'altra figura comica di impiegato, un giovane segretario «emulo di S. Luigi Gonzaga», ma i toni si fanno più seri nel sottolineare la povertà intellettuale e morale, lo squallore profondo che mina tutto il mondo impiegatizio. È con estrema severità che Chelli descrive Orazio Cacciatori, protagonista di *Rancori* («La figura più in ombra

«una figura buffa: alto, magro, cogli occhi bigi, i capelli di un rosso sbiadito, pieno di smorfie e di gesticolazioni curiose» (p. 24); l'integerrimo servitore dello Stato viene sorpreso nei suoi momenti di ribellione («La sua vanagloria di funzionario lusingato gli rimproverava spesso le sue escandescenze di ribelle [...]. La sua indole maldicente si sfrenava in una rabbiosa protesta d'uomo deluso, in una intemperanza di linguaggio da fargli meritare la destituzione», p. 51). Il «pubblico funzionario» (p. 136), insignito di prestigiose onorificenze e conquistato il rispetto incondizionato della gente, non può perdere e Paolo Furlin, consapevolmente, affronta una battaglia già vinta in partenza «senza ostentazioni» (p. 135) di forza e di arroganza. Nella sua marcia trionfale verso il mezzo milione dell'eredità, Paolo non è solo come Irene, ma trova l'appoggio del sistema, della legge che egli correttamente invoca prima per reclamare la dote di Teta («Si ritirò per

della triade; ma, praticamente, erane anche la più utile. Nel suo avvenire non si disegnavano incognite, né lotte, né conquiste»; «Si gonfiava gravemente del suo titolo di cavaliere» (in «Cronaca bizantina», 1° marzo 1885). Gli stessi difetti, seppur mitigati dalla naturale ingenuità del provinciale, sono riscontrabili in Amilcare Santovetti, l'impiegato di *Abissi*: «Era salito all'Olimpo delle pubbliche amministrazioni, risoluto a farsi strada come lo sono tutti i figli della patriarcale provincia, morigerati e giudiziosi, che hanno le braccia da lavorare, gli occhi da piangere, se non riescono, e che sognano il ritorno nei giorni lontani della giubilazione, per riposarsi, cavalieri e consiglieri municipali, nel cenacolo delle notabilità locali», cit. Un grande ritratto delle individualità dei funzionari statali scorre nelle prime righe di *Abissi*: «Sono lavoratori, cittadini ed uomini che non offrono presa alla censura [...] individualità consacrate alle aspirazioni, alle speranze e agli orizzonti delle loro "mansioni"; spiriti incontaminati delle audacie del pensiero che mettono in cuore gli istinti della ribellione, refrattari alle pericolose ginnastiche della fantasia e dell'intelletto, che sconvolgerebbero il quietismo del loro innocente buonsenso; caratteri misurati e pratici, rifuggenti dall'ignoto e dall'avventura, che s'acconciano ad una vita senza colore e senza calore» (*ibid.*).

tentare delle vie più lunghe forse; ma meno pericolose di certo. Reclamò la dote con un'intimazione giudiziaria, che colse Ferramonti di sorpresa», p. 9), poi per schiacciare Irene («I tribunali decideranno, e sarà colpa delle circostanze se i nostri mezzi di difesa ti parranno troppo crudeli», p. 177). Furlin si garantisce la preziosa complicità delle istituzioni, affidandosi con tranquillità ad un potere da cui si sente protetto e tutelato. Gregorio non si affida al sistema per paura e ignoranza, decretando il successo del borghese sulla rozza famiglia di bottegai. La burocrazia schiaccia totalmente la piccola imprenditoria, un po' come accadeva al *monsù Travet* berseziano, costretto a ritirarsi dal mondo impiegatizio per non assimilarne le gerarchie e i soprusi. Con Paolo Furlin il sistema dei funzionari statali ha già vinto; la società borghese regala al suo cavaliere una vera e propria «apoteosi di gente onesta e di cuore» (p. 210), applaude calorosamente lo spettacolo allestito per mettere in scena il dolore del parente affettuoso e lasciare dietro le quinte l'eccitazione di esser diventato quasi milionario («Si montava la testa con mille progetti grandiosi. Mulinava di entrare nella carriera politica, facendosi eleggere deputato», p. 210). La carriera politica diventa il mezzo più redditizio per placare le ambizioni borghesi e soddisfare, a spese dello Stato, un irrefrenabile desiderio di dominio. Alla delusione del narratore, amareggiato e sconfitto, si aggiunge la prostrazione della vecchia Roma dei Ferramonti, che sprofonda in «adorazioni idolatre»⁶⁵.

⁶⁵ Sul paragone Teta Ferramonti-vecchia Roma si sofferma Pascale Budillon che, in *L'immagine di Roma nella narrativa italiana della prima generazione dopo l'Unità*, cit., p. 208, definisce l'opera di Chelli «il romanzo della fusione tra la piccola borghesia della vecchia Roma e quella immigrata dal Nord» e, a p. 210, conclude: «Non è indifferente però che *L'eredità Ferramonti* si concluda con il trionfo del buzzurro monarchico liberale e futuro deputato Paolo Furlin, al quale Te-

Teta Ferramonti e le nuove donne borghesi

Pur essendo figure minori e poco influenti sulla scena, le donne della nuova società, inserite nel romanzo chelliano, rivestono funzioni complementari, di raccordo o di tramite, utilissime all'economia del narrato.

Flaviana Barbati, moglie del repubblicano Rinaldo Barbati, «un galantuomo; ma un esaltato» (p. 31), è inizialmente l'amante di Mario, poi si fa amica di Irene per diventare, in seguito, motivo di scontro tra i due. Si creano, in questo modo, i collegamenti tra le vicissitudini del romanzo; si svelano le trame di Irene e le perplessità di Mario, non più padrone dei propri progetti. Ella incarna la borghesia immorale e corrotta, superficiale e fatua, amante di feste e lustrini e facile ai cedimenti e ai tradimenti più o meno autorizzati. La donna di salotto ama il marito «come un padre, come un amico» (p. 31), innamoratasi dei suoi passati avventurieri e ora avvinta dalle romantiche che la portano a commettere qualche debolezza e soggiogata da futili e passeggerie gelosie che la condurranno a infangare il nome di Irene presso Gregorio («Il vecchio le pose in mano una lettera col timbro postale della città, e la invitò a leggerla ad alta voce. Era una denuncia anonima [...] Irene pensò un momento anche a Flaviana Barbati», pp. 145, 148).

Svolge una funzione di tramite la signora Lalla Frati «che aveva la specialità di voler rimettere pace fra le famiglie in discordia», «una specie d'intrigante con le migliori intenzioni del mondo» (p. 66). Ella ricongiunge Ire-

ta reca il tributo della vecchia Roma». Anche Lorenzo Mondo, in *A Roma conquistata*, cit., giunge a conclusioni simili: «Il vincitore del romanzo, il veneto Paolo Furlin, sembra porsi come un simbolo di questa Roma ancora una volta conquistata».

ne a Gregorio, ma seppure sembra voluta da Chelli solo come accorgimento tecnico per permettere il fluire della *fabula*, non restano sottintesi i caratteri del perbenismo borghese, che trapela dagli atteggiamenti lusinghieri e volontaristici («Trovò nella signora Lalla Frati il conforto di un'amicizia discreta e consigliatrice [...]. Lei trovava il modo di calmargli il dispiacere; pigliava sopra di sé l'impegno di far cessare gradatamente le ciarle che avvelenavano il suo povero amico», p. 75).

A Teta spetta un posto nella società borghese per merito degli abili giochi del marito che garantisce alla donna la permanenza nel bel mondo. Mossa dalle abili mani di un personaggio di ben altra tempra come Furlin, Teta si sottomette umilmente e felicemente al padrone («Stava attorno al marito cogli atti di una cagna domata che guaisce d'amore ed è pronta a saltare alla gola di chi le minaccia il padrone», p. 24; «Una serva non sarebbe stata più sottomessa, non avrebbe rinunciato alla propria volontà più di quello che lei non facesse con il marito. *Bisognava creder davvero, che non ci avesse più una goccia di sangue nelle vene*», p. 28; «Piegava con la passiva docilità di una intelligenza incompleta, dinnanzi ad una superiorità di spirito riconosciuta», p. 137), si lascia correggere le inflessioni di dialetto romanesco («Paolo introduceva la moglie a poco a poco nelle conversazioni e nei ritrovi del mondo burocratico [...] educandola, frattanto, con cura minuziosa, ai modi, al linguaggio ed alle abitudini di cui non poteva ormai fare più a meno», p. 25; «La educava con cura, perché non gli commettesse qualche sproposito da figlia di fornaio. Avrebbe voluto ch'ella smettesse l'accento del dialetto *romanesco*; non glie ne permetteva le frasi, nemmeno nell'intimità», p. 136) e apprende i modelli comportamentali per essere accettata nei salotti. Teta, sin dalle prime battute, rivela la propria debolezza e inconsistenza, catapultata in un mondo non suo, del qua-

le ha già l'avidità e la grettezza e tenta di acquisirne la necessità dell'apparenza. Ella conserva i caratteri rozzi di popolana, ma non sotto forma dell'ingenuità del fratello; l'avidità che la contraddistingue si ferma allo stadio primordiale del possesso, dell'accumulo della fortuna⁶⁶ («Era tirchia, gretta, interessata fino all'esagerazione, ed aveva stravaganze cocciute di cervello guasto», p. 8). Teta svolge una funzione di raccordo per la riconciliazione con Pippo, ma da quel momento diventa un semplice strumento nelle mani di Irene («Teta e Mario non sapevano risponderle, dominati da lei», p. 58; «Teta e Pippo si dipingevano come due idioti, lasciatisi abbindolare da due intriganti», p. 72), anche se talvolta è l'unica che dà a intendere di capire i marchingegni di Irene:

Una diffidente sorpresa annuolava ad intervalli la fisionomia di Teta, intenta a spiare la cognata; ma un sorriso d'indefinibile ironia vi succedeva; e le due cognate si colmavano di amabilità, con inflessioni di voci tenere: come di donne vinte da un abbandono molle di sentimentalismo (p. 34).

Affettazione e adulazione sottolineano i gesti banali della donna, ombra sbiadita di figure dominanti, incapace di ritagliarsi un proprio ruolo, amabile confidente di Irene finché può trarvi dell'utile e sua acerrima nemica quando si fa un'idea delle mire della cognata («Irene e Teta, sedute sullo stesso amorino, si facevano delle confidenze di donna», p. 24; «Se i Furlin avessero potuto parlare!... Spasimavano, ruggivano nella loro rabbia di schiavi incatenati; sentivano

⁶⁶ Cfr. R. BIGAZZI, *Un verista dimenticato: Gaetano Carlo Chelli*, cit., p. 118: «La borghesia vi è rappresentata nei suoi momenti successivi: il primitivo raccogliersi della fortuna (Gregorio) – e Pippo e Teta si fermano a questo livello – e il grado susseguente in cui alla raggiunta ricchezza si vuole aggiungere il decoro (Irene) – ché anzi la ricchezza è mezzo al decoro – o la potenza (le ambizioni politiche di Furlin)».

tutta la rude pesantezza del giogo, che la cognata teneva loro sul collo. Dire ch'essi dovevano vedere, tacere, soffrire, ingozzar tutto, senza avere un mezzo di schiacciare la testa alla vipera», p. 112). Una sola volta ha il sopravvento su Irene, riappropriandosi del ruolo umano di figlia («Irene e Teta curavano il moribondo. Peraltro, Teta mostravasi evidentemente la più assidua tra le due [...] era continuamente al letto del padre, di giorno e di notte; non pensava più a se stessa», pp. 162-163), ma se anche il suo pianto per la morte del padre si dichiara sincero, «senza menzogna» (p. 165), non si può fare a meno di pensare ch'ella non pensi già al momento di ereditare il denaro così aspettato. Dopo la morte di Gregorio, Teta perde totalmente la sua individualità per essere associata sempre a Paolo, vero promotore della sua fortuna («I Furlin», pp. 179-199-200-201-203; «Teta e Paolo», p. 203; «Moglie e marito», p. 210). Le «adorazioni idolatre» (p. 210) ch'ella prodiga al vincente compagno concludono significativamente il ritratto della donna senza qualità, che non si accontenta dell'inefficienza di cui è capace e la riscatta, servendosi della forza delle persone che la circondano.

V.

I RACCONTI

All'intensa attività di cronista, Chelli affianca, sull'«Apuano», i primi tentativi creativi che, se non sono prove di estrema valenza artistica, si rivelano importanti tappe di un percorso narrativo che proprio nei retroscena del pubblicista affonda le sue più profonde radici. Cominciano a proporsi situazioni borghesi in embrione, nell'atto del loro delinearsi come tali. Ad una forma imperfetta, ricca di licenze e anacronistici ripescaggi letterari, si affianca un miscuglio di contenuti niente affatto privi di quell'attenta ironia tipica di Chelli, già opportunamente usata nel suo farsi denuncia di vizi e strapoteri. Fatti di cronaca cittadina si propongono come spunti originali, escursioni tra amici diventano pretesti narrativi più che validi, scenari teatrali si alternano a sfondi che paiono immaginari, memorie letterarie riaffiorano senza freni inibitori e si mescolano alle tendenze più attuali. Ritroviamo le suggestioni estive del *Corriere dei bagni* nell'indugio descrittivo del racconto *Rimembranze d'estate*; l'interesse mostrato negli articoli cittadini per la costruzione di un orfanotrofio diventa *un sogno dialogato*; le lunghe pause malinconiche sull'alternarsi delle stagioni uniscono al sentimento di *spleen* la pena per una trovatella infreddolita; l'eterna e sempre viva battaglia con il giornale cattolico rivale si concretizza in un *reportage* sul campo seguendo l'idea di un *Pellegrinaggio spirituale*.