

Guido Scaravilli
Scuola Normale Superiore di Pisa

Due umili verghiani. Strategie della soggettivazione
in *Rosso Malpelo* e *Jeli il pastore*

Abstract

In their theory, the naturalists excluded the possibility of representing inner lives of the characters of the Fourth Estate. However, narrative practice reveals a different scenario. In the two analyzed short stories of Giovanni Verga, *Rosso Malpelo* and *Jeli il pastore*, it is shown that, in the case of the two protagonists, Verga resorts to elegiac forms to delineate their primitive and ferocious psychology.

1. *La sociologia dei Goncourt*

Nella nota prefazione-manifesto a *Les frères Zemganno* (1879), Edmond de Goncourt sviluppa delle cruciali riflessioni sul romanzo e sull'arte. Discutendo dell'*Assommoir* e di *Germinie Lacerteux*, da lui definiti dei "brillants combats d'avant-garde", lo scrittore afferma che la meta ultima del "Réalisme" non è descrivere "ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue" (1879, VII).¹ Per Edmond de Goncourt, la riproduzione fedele dei caratteri e delle ambientazioni del Quarto Stato costituisce solo una fase transitoria, il primo passo necessario verso una meta più ambiziosa e lontana: le basse sfere si sono dimostrate un buon laboratorio per temperare la scienza dei documenti umani, ma il vero obiettivo del Realismo è la rappresentazione di "ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon" (Ibid.: VIII). Nondimeno, l'applicazione dell'"analyse cruelle" di marca zoliana alle alte sfere della società presenta dei problemi difficilmente aggirabili per l'autore:

1 Per una lettura critica di questa prefazione cfr. Ashley 2002, 87-106.

Nous avons commencé, nous, par la canaille, parce que la femme et l'homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, sont des créatures simples et peu compliquées, tandis que le parisien et la parisienne de la société, ces civilisés excessifs, dont l'originalité tranchée est faite toute de nuances, toute de demi-teintes, toute de ces riens insaisissables, pareils aux riens coquets et neutres avec lesquels se façonne le caractère d'une toilette distinguée de femme, demandent des années pour qu'on les perçoive, pour qu'on les sache, pour qu'on les *attrape* — et le romancier du plus grand génie, croyez-le bien, ne les devinera jamais ces gens de salon, avec les *racontars* d'amis qui vont pour lui à la découverte dans le monde (Ibid.: IX).

È qui delineata una bipartizione di ordine sociologico nei criteri della rappresentazione dei personaggi in relazione alla loro condizione sociale: uno per la “canaille”, più facile da osservare e dipingere; un altro per le classi alte, impene-trabili e dedite alla dissimulazione, i cui caratteri specifici “ne peuvent se rendre qu'au moyen d'immenses emmagasine-ments d'observations, d'innombrables notes prises à coups de lorgnon, de l'amas-sement d'une collection de *documents humains*” (Ibid.: X). Insomma, se l’“intérieur d'un ouvrier” può essere colto repentinamente con lo sguardo del semplice “observateur” (Ibid.), per la riproduzione fedele di un “salon parisien” (Ibid.) la questione è sensibilmente diversa: lo scrittore dovrà addestrare e acuire lo sguardo, adeguarlo a tipi e ambienti in sommo grado complessi, e accumulare, nel tempo, un numero di rilievi, dati e testimonianze, sufficiente a dar conto di tale complessità

2. Il metodo dell’“osservazione”

La volontà di rifarsi al principio dell’“osservazione obiettiva” è un punto nodale della teoresi di Verga: è più volte ribadito, nei suoi manifesti di poetica, che il compito dello scrittore naturalista è di informarsi e documentarsi scrupolosamente sui luoghi, i costumi e il tipo di umanità che intende ritrarre; di descriverli, “spingendo l'impersonalità al punto di mostrare tutto soltanto dall'‘esterno’, come se a registrare l'azione fosse una cinepresa che non può leggere nelle menti” (Maffei 2018, 355). Si pensi alla lettera dedicatoria a Salvatore Farina anteposta all’*Amante di Gramigna* (1880): “tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore” (Verga 1979, 202). L'autore intende rappresentare le azioni e i comportamenti dei personaggi senza alcun

commento: si tratta di un ideale per così dire 'behaviorista' (*ante litteram*). A differenza di De Roberto, che riteneva l' "analisi psicologica" uno strumento legittimo del Realismo, un metodo del tutto alternativo all' "osservazione", per Verga il romanziere non è abilitato ad insinuarsi nella psiche dei personaggi, in quanto deve limitarsi alle manifestazioni sensibili della loro psicologia: "Per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere esterno" (Ojetti 1895, 66).

Si comprende dunque perché Verga ritenesse congeniale la prefazione a *Les frères Zemganno*: anche se l'autore non deprezzò mai i suoi esperimenti siciliani – e non considerò un ripiego la rappresentazione degli umili – le analogie tra questa prefazione e quella ai *Malavoglia* sono numerose, a partire dalla teorizzazione della necessità dell'adeguamento del mezzo espressivo al variare delle classi sociali (un assunto cruciale per il naturalismo italiano).² La persuasione di una maggiore semplicità mimetica del personaggio popolare era infatti comune a entrambi gli scrittori. Un personaggio la cui soggettività può essere dipinta efficacemente con colori semplici, e per mezzo di una psicologia *in actu*: nella teoresi dei veristi, le anime degli umili sembrano prestarsi elettivamente, per la loro elementarità e mancanza di raffinatezze, all'osservazione in vitro, dall'"esterno", comportamentista.

In realtà, nella pratica narrativa, i veristi, trattando questi caratteri, non si limitarono a riportare sulla pagina le loro azioni, gesti e parole, né si preclusero la via dell'introspezione: in diversi casi, gli autori ci danno modo di abitare una soggettività del basso ceto, di percorrerla con agio, spingendosi per introspezione tra le pieghe del suo pensiero; e a tali personaggi è attribuito un vissuto, un'"anima", con cui il lettore può simpatizzare.

I due racconti qui analizzati – *Rosso Malpelo* e *Jeli il pastore* – sono esempi emblematici di tale fenomenologia, oltre che fecondi casi di analisi: si tratta di testi tematicamente affini, perché incentrati su un solo protagonista, precisamente un orfano, di cui si mostrano reazioni, sentimenti e ragionamenti nel suo scontro con la società. Racconti in cui sono adoperate molte delle tecniche con cui i veristi riprodussero la vita psichica degli umili, e attraverso le quali essi conferirono loro dignità e rilievo.

2 Cfr. Pellini 2010, 128-135.

3. *Rosso Malpelo*

Uscito per la prima volta, a puntate, sul «Fanfulla», nei giorni 2-3-4-5 agosto 1878, *Rosso Malpelo* è stato il primo dei racconti poi riuniti in *Vita dei campi* (1880) a essere pubblicato dall'autore,³ sulla cui interpretazione si pronunciò lo stesso Verga, in una lettera indirizzata al critico musicale Filippo Filippi, che aveva recensito *Vita dei campi* sulla «Perseveranza di Milano» il 2 ottobre 1880; uno scambio di battute su cui vale la pena soffermarsi.

Restringendo il *focus* su *Rosso Malpelo*, il critico aveva notato una contraddizione fra l'impegno dell'autore a rendere cattivo e “antipatico” il protagonista e l'idea che il fruitore si fa del personaggio durante la lettura, vale a dire l'impressione che Rosso sia “un martire del lavoro, del dovere, un eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale”.

Nella sua risposta, Verga invita il recensore a una maggiore sottigliezza analitica, alla distinzione preliminare tra la voce narrante e l'autore, fondamentale per la comprensione dello spessore problematico del testo:

Il mio studio, in questo come in altri bozzetti simili, è di fare eclissare al possibile lo scrittore, di sostituire la rappresentazione all'osservazione, mettere per quanto si può l'autore fuori dal campo d'azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l'effetto da dar completa l'illusione della realtà, e questo modo parmi racchiuda il nodo di molte cose buone che sono nel detto realismo, l'osservazione diretta, la sincerità della rappresentazione. A questo proposito ti dirò che tutti quei passati imperfetti che mi critichi, sono voluti, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte, della non partecipazione, direi, dell'autore (1977, 7-8).

Rosso Malpelo è una manifestazione esemplare della fenomenologia dell'“osservazione”, e l'uso estensivo dell'imperfetto, fieramente rivendicato, ne è solo un corollario: l'autore si è limitato a ritrarre oggettivamente la realtà in cui vive il

3 L'opera uscì per una seconda volta a Roma nel febbraio 1880 col titolo *Scene popolari – Rosso Malpelo* nella «Biblioteca dell'Artigiano», edita dalla Lega italiana del “Patto di Fratellanza”. In seguito, *Rosso Malpelo* fu pubblicato, in una terza stesura, nel volume *Vita dei campi* (Milano, Treves, 1880), e infine, in una quarta, nella edizione illustrata di *Vita dei campi* del 1897. Tuttavia, nel 1989 Rossana Melis ha dimostrato che la pubblicazione nella «Biblioteca dell'artigiano» avvenne all'insaputa dell'autore, e che si trattò quindi di un'edizione abusiva (1989, 433-446). Per la storia interna del testo e una critica puntuale delle varianti cfr. Luperini 1976.

giovane minatore. Pertanto, la contraddizione individuata da Filippi non sussiste per Verga: dal momento che chi narra non è *compartecipe* emotivamente con la vicenda, la “simpatia” del lettore per Rosso risulterà all’inverso più autentica, perché non imposta coercitivamente dall’orizzonte prospettico e valoriale dello scrittore:

Rosso Malpelo ti sembra un martire del lavoro e del dovere? Un eroe dell’abnegazione e dell’affetto filiale? Bravo! Questo era lo scopo che mi proponevo, e se ti dai la pena di pensarci su un pochino anche tu, vedrai che questo effetto è tanto più sicuro quanto meno sei messo in guardia, quanto meno diffidi dell’interesse che io che racconto avrei potuto mostrare pel mio protagonista, quanto più la tua simpatia è tua, lasciami la frase, senza esser passata sotto la commozione sottintesa dello scrittore (Ibid.: 8).

L’interpretazione ideologica di Filippi è avallata da Verga: lo scrittore si allinea con il suo recensore.

Ora, che Rosso non sia solo un “martire del lavoro” è evidente: per quanto l’affiorare del sottofondo economico, con le chiare accuse agli sfruttatori, all’ingegnere e al padrone della miniera sia un tema portante (in coerenza con la parallela collaborazione alla «Rassegna settimanale»),⁴ nel racconto si intrecciano diversi livelli di significato.⁵ Piuttosto, interessa rilevare la discrepanza tra l’intenzione esplicitata da Verga e la realizzazione estetica nel suo concreto. Perché non è affatto vero che lo scrittore si limita alla riproduzione oggettiva. Da un lato, il lettore è avvertito fin dall’incipit che l’ottica da cui sono raccontati i fatti non è neutrale, ma ostile e risentita: “Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone” (Verga 1987, 50)⁶; d’altra parte, nonostante l’implicito assunto “behaviorista”, il mondo interiore e la *soggettività* di Rosso affiorano gra-

4 Del resto, le pagine sullo sfruttamento dei carusi nelle miniere di zolfo documentato e denunciato con sdegno da Sidney Sonnino sono notoriamente la fonte principale di *Rosso Malpelo*.

5 Per un efficace riassunto cfr. Luperini 2019, 84-93.

6 Come ha scritto Baldi, si materializza un conflitto “tra il punto di vista anonimo di un narratore [...] dello stesso livello mentale e sociale dei personaggi”, e il dispiegamento della vicenda nella sua concretezza: una storia di “violenza e sopraffazione ai danni di un emarginato” (1973, 507-508). Similmente, Spinazzola osserva come il racconto sia costruito su “un procedimento antifrastico, basato sulla accettazione esteriore del giudizio che la collettività porta su Rosso” (1972, 7).

dualmente, isolandosi dal coro di visioni e percezioni. Un coefficiente tutt'altro che marginale per l'ingenerarsi della "simpatia" nel lettore.

La svolta si registra con la morte del padre del protagonista. A causa del lutto, vissuto come un oscuro flagello contro il quale bisogna sfogarsi cupamente, la malignità della vita è introiettata dalla coscienza di Malpelo, che diviene a sua volta carnefice:

Rosso Malpelo ti sembra un martire del lavoro e del dovere? Un eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale? Bravo! Questo era lo scopo che mi proponevo, e se ti dai la pena di pensarci su un pochino anche tu, vedrai che questo effetto è tanto più sicuro quanto meno sei messo in guardia, quanto meno diffidi dell'interesse che io che racconto avrei potuto mostrare pel mio protagonista, quanto più la tua simpatia è tua, lasciami la frase, senza esser passata sotto la commozione sottintesa dello scrittore (1987, 58).

Il personaggio è osservato dall'"esterno", e i suoi dialoghi sono registrati in presa diretta. Ma si tratta di dialoghi dalla funzione monologica, con i quali il personaggio verbalizza la sua visione del mondo a un interlocutore muto, che ricopre un mero ruolo strutturale. Identificandosi nella parte che gli altri gli hanno imposto, quella del diverso, dell'escluso, del capro espiatorio, Malpelo ne assume anche la logica utilitaristica e violenta, teorizzata in una lucida e disperata visione materialistica del mondo.⁷

Sono altresì rilevanti, nel testo, zone in cui il narratore accede alla sfera psichica *stricto sensu* del personaggio:

Certamente egli avrebbe preferito di fare il manovale, come Ranocchio, e lavorare cantando sui ponti, in alto, in mezzo all'azzurro del cielo, col sole sulla schiena, – o il carrettiere, come compare Gaspare che veniva a prendersi la rena della cava, dondolandosi sonnacchioso sulle stanghe, colla pipa in bocca, e andava tutto il giorno per le belle strade di campagna; – o meglio

7 La critica ha messo l'accento sull'indole speculativa di Rosso. Luperini ha visto nel protagonista un interprete lucido della "filosofia progressista, atea e materialistica" di Verga (2019, 89); e Baldi ha sostenuto che il personaggio "non agisce mai immediatamente e spontaneamente" ma piuttosto in seguito a "una conquista intellettuale": "le sue azioni malvagie sono infatti assolutamente gratuite, svincolate da ogni immediato fine utilitario, e paiono obbedire unicamente ad una volontà dimostrativa, all'intento 'scientifico' di verificare nella pratica le teorie elaborate" (1973, 524). Ha recentemente insistito sull'influsso del pensiero leopardiano in *Rosso Malpelo* Manuele Marinoni (2022, 348-361). Sulla logica, la filosofia e il linguaggio di Rosso è infine sempre fondamentale lo saggio di Asor Rosa (1973, 63-81).

ancora avrebbe voluto fare il contadino, che passa la vita fra i campi, in mezzo al verde, sotto i folti carrubbi, e il mare turchino là in fondo, e il canto degli uccelli sulla testa. Ma quello era stato il mestiere di suo padre, e in quel mestiere era nato lui. E pensando a tutto ciò, indicava a Ranocchio il pilastro che era caduto addosso al genitore (1987, 181. Il corsivo è mio).

Il narratore riproduce indirettamente i pensieri – e i desideri – di Rosso, conferendogli una tonalità elegiaca, come un sentire poetico. Ma l'abbandono è soffocato sul nascere, in quanto subentra la persuasione dell'immutabilità del destino (in corsivo), che induce Rosso a seguire fatalisticamente le orme del padre.

Non si tratta di un caso isolato. Ancorché contaminati con l'affiorare di una voce allotria e tendenziosa, compaiono nel racconto altri momenti di tenerezza:

Malpelo se li lisciava sulle gambe, quei calzoncini di fustagno quasi nuovi, gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo che solevano accarezzargli i capelli, così ruvidi e callosi com'erano. Quelle scarpe le teneva appese a un chiodo, sul saccone, quasi fossero state le pantofole del papa, e la domenica se le pigliava in mano, le lustrava e se le provava; poi le metteva per terra, l'una accanto all'altra, e stava a contemplarsele coi gomiti sui ginocchi, e il mento nelle palme per delle ore intere, rimuginando chi sa quali idee in quel cervellaccio. (Ibid.: 183. Il corsivo è mio).

Malpelo accarezza nostalgicamente i calzoncini che erano stati di Mastro Misciu (tolti al cadavere dopo il suo ritrovamento nella miniera): sono rievocate le uniche manifestazioni d'affetto provate dall'orfano ("gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo"). Ma la voce narrante si insinua nelle maglie del testo (in corsivo), mistificando il momento di sincero abbandono di Rosso.

Anche emblematica è la pagina in cui Malpelo ammira il cielo stellato durante le notti d'estate:

Pure, durante le belle notti d'estate, le stelle splendevano lucenti anche sulla sciara, e la campagna circostante era nera anch'essa, come la sciara, ma Malpelo stanco della lunga giornata di lavoro, si sdraiava sul sacco, col viso verso il cielo, a godersi quella quiete e quella luminaria dell'alto; perciò odiava le notti di luna, in cui il mare formicola di scintille, e la campagna si disegna qua e là vagamente – allora la sciara sembra più brulla e desolata. – Per noi che siamo fatti per vivere sotterra, pensava Malpelo, ci dovrebbe essere buio sempre e dappertutto. – La civetta strideva sulla sciara, e ramingava di qua e di là; ei pensava: – Anche la civetta sente i morti che son qua sotterra, e si dispera perché non può andare a trovarli (Ibid.: 185).

Nessun riscatto lirico è concesso al protagonista: “il cielo non esercita su di lui nessun influsso benefico”, in quanto “rimane distante e inaccessibile” (Picone 2001, 561). A partire dall’avversativa “ma”, affiora gradualmente la soggettività del personaggio: la logica di Rosso, che preferisce le tenebre e odia la notte lunare, è contrapposta al pensiero comune (e del narratore)⁸. Ciò appare inequivocabile se si presta attenzione ai suoi pensieri verbalizzati mediante la tecnica del *quoted monologue*,⁹ con cui il giovane minatore dichiara apertamente che per chi vive “sotterra dovrebbe essere buio sempre e dappertutto”.¹⁰

L’assimilazione per contagio della crudeltà che lo circonda, il rovesciamento anticonformistico dei valori, che fa di Rosso un personaggio complesso e bifronte, si rendono infine manifesti, nella coscienza di Malpelo, nella scena in cui il protagonista osserva Ranocchio moribondo al suo capezzale:

Il povero Ranocchio era più di là che di qua, e sua madre piangeva e si disperava come se il figliolo fosse di quelli che guadagnano dieci lire la settimana.

Cotesto non arrivava a comprenderlo Malpelo, e domandò a Ranocchio perché sua madre strillasse a quel modo, mentre che da due mesi ei non guadagnava nemmeno quel che si mangiava. Ma il povero Ranocchio non gli dava retta [...]. Allora il Rosso si diede ad almanaccare che la madre di Ranocchio strillasse a quel modo perché il suo figliuolo era sempre stato debole e malaticcio, e l’aveva tenuto come quei marmocchi che non si slattano mai. Egli invece era stato sano e robusto, ed era malpelo, e sua madre non aveva mai pianto per lui, perché non aveva mai avuto timore di perderlo (Ibid.: 187)

Attraverso la combinazione della rappresentazione narrativa della psiche del personaggio (“si diede ad almanaccare [...]”) e l’indiretto libero di pensieri (“e lo aveva tenuto come quei marmocchi [...]”, “e sua madre piangeva e si disperava come se il figliolo fosse di quelli [...]”, “Egli invece era stato sano e robusto [...]”), è riprodotta l’ottica straniata di Rosso, il quale giunge a negare la possibilità stessa di un affetto materno disinteressato. Un amore per lui incomprensibile, perché rivolto a un essere debole e inetto, che in quanto tale è destinato a soccombere nella lotta per la vita. Non per nulla Ranocchio, stremato dalla

8 Cfr. Luperini 2019, 91-93.

9 Il *quoted monologue* è un pensiero diretto con centro deittico sul personaggio, cioè la trascrizione per così dire stenografica di un discorso che il personaggio rivolgerebbe a se stesso, adoperando per designarsi la prima persona e regolando la tempistica dei verbi sul proprio presente (Cohn 1984, 58-98).

10 Cfr. Luperini, p. 93.

fatica e dalle sofferenze, muore poco dopo. E per Rosso, la cui casa è vuota e sbarrata, che ha preso atto dell'irrealizzabilità del suo desiderio di una vita diversa, che ha perduto il padre e il suo *alter ego* (nei confronti del quale alternava un affetto protettivo a una sadica quanto pedagogica violenza), il mondo in superficie appare ormai privo di ogni valore. Non gli resta che l'orizzonte funereo, il dedalo delle gallerie sotterranee nel quale si proietta miticamente come un eroe ctonio, genio pauroso e sublime del mondo inferico: “una esclusione dalla vita sofferta nel profondo, ma anche risarcita nell'orgogliosa assunzione di una parte tragica”.¹¹

4. *Jeli il pastore*

Rispetto alle tinte cupe e ‘infernali’ di *Rosso Malpelo*, in *Jeli il pastore* la “regressione” è decisamente più orientata verso un modulo romantico di fuga verso il primitivo.¹² In seguito a una gestazione problematica, che significativamente condusse Verga a un riassetto radicale delle situazioni narrative su cui si impernia il racconto (dal narratore testimone di ascendenza ‘rusticale’ alla narrazione eterodiegetica, che propizia l'emersione della mente finzionale del protagonista), la novella uscì parzialmente sulla rivista *La Fronda* nel febbraio 1880, per poi essere pubblicata in versione integrale nella *princeps* di *Vita dei campi*.¹³

11 Marchese 1983, 140. Non per caso, come ha notato recentemente Castellana, è soprattutto nel finale che il tono di leggenda popolare – che serpeggia in *Rosso Malpelo* nella sua interezza – “prende il sopravvento sull'aspetto realistico-documentario”, avvolgendo la “di sacralità e di mistero» la vicenda del protagonista, che come la Lupa condividerebbe molti dei tratti del “capro espiatorio, così come sono stati descritti da René Girard” (2022, 71-86).

12 Sull'ambientazione e sul livello eidetico-visuale delle due novelle cfr. Riccobono 2009, 377-389.

13 Prima di arrivare ad un testo per lui idoneo, l'autore passò attraverso tre riscritture (J1, J2, J3), apportando numerosi – e talora radicali – cambiamenti. Nelle prime due redazioni a prendere la parola è infatti un personaggio dello *storyworld*, ideale proiezione diegetica dello scrittore borghese, che traccia un ritratto del protagonista (il cui nome è in origine Jele). Tali redazioni risalgono al novembre del '79 (come si legge nel margine superiore del manoscritto: «15 Nov 1879»), e sono entrambe incompiute, benché si differenzino tra loro per scelte narrative. Più precisamente, il primo abbozzo ha un carattere frammentario (sono numerose le lacune e le parole risultate illeggibili), e si conclude con la separazione tra il pastore e una fanciulla di cui si è invaghito, la quale è destinata in matrimonio con un giovane

Il racconto ripercorre la vita di un giovane pastore dal carattere gentile, giudizioso e affettuoso, dalla sua giovinezza solitaria al suo tentativo di inserirsi nell'ordine sociale: ma al pari di Rosso, egli è un emarginato «che la società in un modo o nell'altro *respinge* o *ignora*» (Asor Rosa 1973, 43). Del resto anche in Jeli è possibile intravedere la figura di “un martire del lavoro e del dovere”: il guardiano di cavalli (e di pecore) che è licenziato dal fattore in seguito alla morte del puledro *stellato*; l'orfano privo di ogni affetto che accetta passivamente il suo fato avverso fino all'epilogo, quando per l'esplosione della gelosia uccide don Alfonso, l'amico di infanzia che gli ha sottratto l'amore.

La strategia narrativa si differenzia profondamente da *Rosso Malpelo*: siccome il narratore emerge a tratti scopertamente, e i passi di narrazione polifonica sono marginali e meno intricati, la soggettività del protagonista si distingue in maniera nitida nel testo, stagliandosi su una campitura che le fa da sfondo. Tuttavia, l'emersione dei pensieri di Jeli si riscontra soprattutto nella seconda parte della novella, giacché la mediazione degli eventi è inizialmente affidata al narratore:

Ah! le belle scappate pei campi mietuti, colle criniere al vento! i bei giorni d'aprile, quando il vento accavallava ad onde l'erba verde, e le cavalle nitrivano nei pascoli! i bei meriggi d'estate, in cui la campagna, bianchiccia, taceva, sotto il cielo fosco, e i grilli scoppiettavano fra le zolle, come se le stoppie si incendiassero! il bel cielo d'inverno attraverso i rami nudi del mandorlo, che rabbrivivano al rovaio, e il viottolo che suonava gelato sotto lo zoccolo dei cavalli, e le allodole che trillavano in alto, al caldo, nell'azzurro! le belle sere di estate che salivano adagio adagio come la nebbia [...] (Verga 1987, 11).

È il desiderio di una vita in armonia con il respiro delle stagioni. Non si tratta di una proiezione dei pensieri di Jeli, né le parole con cui il desiderio è descritto sono quelle del personaggio; ad intervenire è la voce narrante, che nega esplici-

benestante; mentre J2 è considerevolmente più esteso, ma sembra arretrare nel finale: qui, infatti, Jeli visita la casa di Marineo dove la famiglia della ragazza si è trasferita. J3 si presenta invece come un organismo narrativo conchiuso: analogo, in quanto a plot e struttura diegetica, all'autografo che l'autore inviò in tipografia. Non per nulla, dopo aver costruito un episodio di raccordo, ambientato alla fiera di Vizzini (contenuto in una sola carta), e aver seguito brevemente le vicende dei due protagonisti dopo la separazione, Verga inserì il secondo troncone del racconto, che non subì significativi mutamenti nel testo del 1880 (cfr. Verga 1987, “Appendice I”, 131-178). Sullo studio della variantistica del testo cfr. Di Silvestro 2017 e Pellini 2012, 44-49. Sul riassetto delle situazioni narrative mi permetto di rimandare a Scaravilli 2021, 203-226.

tamente tale dimensione al soggetto finzionale: “Jeli, lui, non pativa di quelle malinconie”. Il protagonista è presentato come una figura mitica (“Era piovuto dal cielo, e la terra l’aveva raccolto” [...]; “era proprio di quelli che non hanno né casa né parenti”) (Ibid.: 16); un umile che intrattiene un rapporto profondo, misterioso e spontaneo con la natura: un fanciullo autosufficiente, nato e cresciuto tra gli animali.

Jeli, ha scritto Asor Rosa, è “un Individuo puro” che viene dall’ “infanzia dell’uomo” (1973, 57). Fin quando rimane nei confini dell’idillio di Tebidi, egli non patisce le pene del desiderio: “Insomma, purché ci avesse la sua sacca ad armacollo, non aveva bisogno di nessuno al mondo” (Verga 1987, 13). La conoscenza del mondo del personaggio è presentata come primordiale, di carattere puramente istintivo: “conosceva come spira il vento quando porta il temporale, e di che colore sia il nuvolone quando sta per nevicare” (Ibid.:14). Al contrario di Rosso Malpelo, egli non è dotato di una coscienza lucida, né di un particolare acume: “Le idee non gli venivano nette e filate l’una dietro l’altra, ché di rado aveva avuto con chi parlare, e perciò non aveva fretta di scovarle e distrigarle in fondo alla testa [...]” (Ibid.). Emerge a più riprese, nel racconto, la sua difficoltà ad esprimersi: Jeli ha un rapporto privilegiato con i suoi puledri, e comunica più facilmente con loro che con gli uomini. Non per nulla la comunanza tra il pastore e il mondo animale costituisce un’isotopia del testo: oltre a “reagire spesso alla maniera degli animali”, Jeli “comprende il linguaggio delle bestie, legge nel gran libro della Natura, dove venti, nevi, piogge, hanno tutti un preciso significato per lui” (Asor Rosa 1973, 57). È quindi significativo che il primo contatto tra il “primitivo” (Russo 1995, 102), che legge nel gran libro della Natura, e la società avvenga con la scoperta di un’altra possibilità di leggere la realtà, da cui il personaggio è escluso:

Don Alfonso però rispondeva che anche lui andava a scuola, a imparare. Jeli allora sgranava gli occhi, e stava tutto orecchi se il signorino si metteva a leggere, e guardava il libro e lui in aria sospettosa, stando ad ascoltare, con quel lieve ammiccar di palpebre che indica l’intensità dell’attenzione nelle bestie che più si accostano all’uomo. Gli piacevano i versi che gli accarezzavano l’udito con l’armonia di una canzone incomprensibile, e alle volte aggrottava le ciglia, appuntava il mento, e sembrava che un gran lavoro si stesse facendo nel suo interno; allora accennava di sì e di sì col capo, con un sorriso furbo, ei si grattava la testa. Quando poi il signorino mettevasi a scrivere [...], Jeli sarebbe rimasto delle giornate intere a guardarlo [...]. Non poteva persuadersi che si potesse poi ripetere sulla carta quelle parole che egli aveva dette [...] (Verga 1987, 18-19)

Il narratore si insinua sottilmente nella psiche di Jeli, raffigurato in uno stato di ferina subordinazione rispetto a don Alfonso (“con quel lieve ammiccar di palpebre che indica l’intensità dell’attenzione nelle bestie che più si accostano all’uomo”), e sono descritte le sue sensazioni e il suo incantamento mentre ascolta una musica sconosciuta (“Gli piacevano i versi che gli accarezzavano l’udito [...]”).

Un *turning point*: la nascita di una rudimentale cultura e i sentimenti per Mara sono legati in un rapporto analogico nella psiche del personaggio; infatti, la presa di coscienza del valore della parola è ciò che stimola il pastore a confessare all’amico i suoi sentimenti per la fanciulla, e il suo sogno di sposarla quando «avrà sei onze all’anno di salario» (Ibid.: 144). Mara è per Jeli “il primo e decisivo stimolo a farsi uomo tra gli uomini”, ciò che lo induce ad abbandonare lo “stato di natura”, che precede la costituzione della società con le sue strutture e le sue leggi (Asor Rosa 1973, 54).

Il dialogo si interrompe, e inizia una lunga analessi, in cui è ripercorsa la storia dei due giovani innamorati: mansueto e tardo l’uno, lesta e vana l’altra. Il *flashback* termina quando la fanciulla lascia Tebidi, partendo con la famiglia verso Marineo.¹⁴ La sua assenza è un vuoto incolmabile: “Mara, come se ne fu andata a Marineo [...] si scordò di lui; ma Jeli ci pensava sempre a lei, perché non aveva altro da fare, nelle lunghe giornate che passava a guardare la coda delle sue bestie” (Verga 1987, 26). L’autosufficiente figlio dei campi soffre per la prima volta la solitudine, che è acuita per la perdita recente del padre; e il lettore è ricondotto a un momento cronologicamente posteriore alla precedente interazione: “Egli rivide soltanto la ragazza [Mara] il dì della festa di San Giovanni, come andò alla fiera coi puledri da vendere: una festa che gli si mutò tutta in veleno [...]”.

Inizia la seconda parte del racconto. Il “primitivo” si scontra con il mondo ostile degli uomini attraverso una serie di tappe significative; e il catalizzatore di tutte le sue relazioni sociali, nonché causa prima dei suoi tormenti, è Mara.¹⁵ Il pastore che viveva felice e spensierato nella sua Arcadia diviene ora triste e incline alle “malinconie”; sicché il narratore asseconda sempre più la prospettiva del personaggio, cui è delegata per ampi tratti la *mediacy*. In altri termini, esso

14 È l’episodio con cui si concludono le prime due redazioni.

15 Ha evidenziato la tensione psicologista di questo racconto Bigazzi 1975, 36-44.

diventa un personaggio *riflettore* (nell'accezione stanzeliana).¹⁶ Nella notte in cui accompagna la mandria dei cavalli alla fiera di San Giovanni, l'istanza diegetica dà agio al personaggio di mostrare il suo mondo interiore: Jeli racconta ad Alfio – in un lungo dialogo, che assume la funzione e l'andamento di un monologo – del suo amore d'infanzia, che spera di incontrare a Vizzini. Ma tale rievocazione gli è fatale: distrattosi un attimo, smarrisce il puledro *stellato*, che precipita nel burrone. L'orfano perde il lavoro, non prima di aver visto il fattore finire rapidamente, con un colpo di schioppo, l'animale in fin di vita; perdita dolorosa che costituisce un episodio centrale nel suo un percorso di formazione – o per meglio dire di “deformazione”, come l'ha definito Angelo Marchese (1983, 219-220) – che coincide con l'ingresso del personaggio nel consesso sociale, di cui apprende a sue spese le leggi e i meccanismi. Perché “i cavalli che gli sono affidati, da liberi compagni di vita, si trasformano in merce”: “la logica del mercato si rivela dominante in tutti gli aspetti dell'esistenza” (Pellini 2012, 43). Accanto all'idillio si affaccia la realtà, con la sue storture e le sue aberrazioni.

Partito alla ricerca di un nuovo padrone, Jeli vaga sconsolato per il paese, ma basta l'incontro con Mara per ritrovare conforto e speranza. E una volta arrivato in piazza, può ammirare lo svolgersi della festa:

Arrivando in piazza, Jeli rimase a bocca aperta dalla meraviglia: tutta la piazza pareva un mare di fuoco, come quando s'incendivano le stoppie, per il gran numero di razzi che i devoti accendevano in cospetto del santo, il quale stava a goderseli dall'imboccatura del Rosario, tutto nero sotto il baldacchino d'argento. I devoti andavano e venivano fra le fiamme come tanti diavoli, e c'era persino una donna discinta, spettinata, cogli occhi fuori della testa, che accendeva i razzi anch'essa, e un prete colla sottana in aria, senza cappello, che pareva un ossesso dalla devozione (Verga 1987, 33-34).

16 La teoria di Franz Karl Stanzel si impernia sul concetto di *mediacy*, con il quale si designa la facoltà di un'istanza narrativa di mediare un contenuto finzionale. Secondo Stanzel, tale mediazione può avvenire essenzialmente in due modi: in maniera esplicita, per mezzo di un narratore, o implicitamente, grazie a un personaggio cosiddetto *riflettore*, un personaggio cioè attraverso la cui soggettività i contenuti vengono filtrati. Quando la mediazione è affidata al personaggio *riflettore*, si materializza ciò che il narratologo definisce situazione narrativa figurale, cioè quel tipo di narrazione in terza persona in cui il lettore ha la sensazione di un'esperienza diretta degli eventi narrati, come se il racconto si producesse da sé. Le opere di Stanzel non sono mai state tradotte in Italia. Sta mediando nei nostri studi le idee stanzeliane Paolo Giovannetti (2012, 217-238).

Il narratore riporta fedelmente le sensazioni di Jeli: è la percezione indiretta libera. La *contrainte* a cui il narratore si sottopone obbedisce alla strategia dello straniamento: il guardiano di cavalli è inesperto di ciò che sta accadendo, e osserva meravigliato uno spettacolo che non comprende. Ma vedendo Mara danzare con massaro Neri, Jeli si sente nuovamente perduto:

Jeli [...] andava dietro la comitiva come un cane senza padrone, a veder ballare il figlio di massaro Neri colla Mara, la quale girava in tondo e si accoccolava come una colombella sulle tegole, e teneva tesa con bel garbo una cocca del grembiale, e il figlio di massaro Neri saltava come un puledro, tanto che la gnà Lia piangeva come una bimba dalla consolazione [...] (Ibid.: 34).

Le similitudini zoomorfe (in corsivo) rispecchiano la sfera linguistica e psichica del pastore: è indubbiamente una visione in soggettiva. L'orfano vede il suo sogno svanire, ma gli tocca assistere a una scena ancor più dolorosa:

Jeli non ne poteva più dalla stanchezza, e si mise a dormire seduto sul marciapiede, fin quando lo svegliarono i primi petardi del fuoco d'artificio. In quel momento Mara era sempre al fianco del figlio di massaro Neri, gli si appoggiava colle due mani intrecciate sulla spalla, e al lume dei fuochi colorati sembrava ora tutta bianca ed ora tutta rossa. Quando scapparono pel cielo gli ultimi razzi in mucchio, il figlio di massaro Neri si voltò verso di lei, bianca in viso, e le diede un bacio (Ibid.: 35).

Alla vista del bacio, l'emergere dello sconforto: "Jeli non disse nulla, ma in quel punto gli si cambiò in veleno tutta la festa [...], e tornò a pensare a tutte le sue disgrazie, che gli erano uscite di mente" (Ibid.).

Passa del tempo. Jeli trova lavoro come pecoraio alla Salonia, e impara presto il mestiere. Ma un giorno gli giunge voce della relazione tra Mara e il Signorino. Addolorato per la notizia, ripensa alla sua infanzia a Tebidi; e Verga concede al suo 'eroe' un'ampia zona introspettiva:

Mentre conduceva al pascolo le pecore tornò a pensare a Mara, quando era ragazzina, che stavano insieme tutto il giorno e andavano nella valle del Jacitano e sul poggio alla Croce, ed ella stava a guardarlo col mento in aria mentre egli si arrampicava a prendere i nidi sulle cime degli alberi; e pensava anche a don Alfonso, il quale veniva a trovarlo dalla villa vicina, e si sdraiavano bocconi sull'erba a stuzzicare con un fuscellino i nidi di grilli. Tutte quelle cose andava rimuginando per ore ed ore, seduto sull'orlo del fossato, tenendosi i ginocchi fra le braccia, e i noci alti di Tebidi, e le folte macchie dei valloni, e le pendici delle colline verdi di sommacchi, e gli ulivi grigi che si addossavano nella valle come nebbia, e i tetti rossi del

casamento, e il campanile «che sembrava un manico di saliera» fra gli aranci del giardino. – Qui la campagna gli si stendeva dinanzi brulla, deserta, chiazata dall'erba riarsa, sfumando silenziosa nell'afa lontana (Ibid.: 38).

Una rievocazione dell'idillio, che si sostanzia nei toni e nelle forme dell'elegia; un'elegia potenziata dalla leva poetica del narratore, che si avvale della psiconarrazione per tradurre nel suo linguaggio le fantasie liriche del personaggio, che ripensa ai tempi in cui Mara e don Alfonso rallegravano le sue giornate (“tornò a pensare a Mara [...]”, “e pensava anche a don Alfonso [...]», «Tutte quelle cose andava rimuginando per ore ed ore”).

Nella parte finale della novella, Mara sposa Jeli per coprire la sua relazione con il Signorino. Ma il pastore non sospetta nulla, e crede ciecamente alla fedeltà di sua moglie:

Mara era bella e fresca come una rosa, con quella mantellina bianca che sembrava l'agnello pasquale, e quella collana d'ambra che le faceva il collo bianco.
[...]

Infatti Mara non era nata a far la pecoraia, e non ci era avvezza alla tramontana di gennaio, quando le mani si irrigidiscono sul bastone, e sembra che vi caschino le unghie, e ai furiosi acquazzoni, in cui l'acqua vi penetra fino alle ossa [...]. Almeno Jeli sapeva che Mara stava al caldo sotto le coltri, o filava davanti al fuoco, in crocchio colle vicine, o si godeva il sole sul ballatoio, mentre egli tornava dal pascolo stanco ed assetato [...] (Ibid.: 41)

Ai suoi occhi, Mara rimane sempre pura e innocente, una principessa da trattare con cura e con riconoscenza per averlo scelto. La cecità di Jeli, che non conosce la gelosia, è resa evidente dal narratore popolare, che mostra il punto di vista degli abitanti del paese, che sono a conoscenza delle magagne della sua consorte, e lo sbeffeggiano alle sue spalle: “e non osava soffiarsi il naso col fazzoletto di seta rosso, per non farsi scorgere; ma i vicini e tutti quelli che sapevano la storia di don Alfonso gli ridevano sul naso”.¹⁷

La scoperta avviene solo nell'epilogo, quando, davanti a lui, e nonostante il suo divieto, la moglie accetta l'invito di don Alfonso, che le chiede un ballo (“Non andare! – disse egli a Mara come don Alfonso la chiamava perché venisse a ballare cogli altri. – Non andare, Mara! – Perché? – Non voglio che tu vada! Non andare!”):

¹⁷ Ivi, p. 165.

Mara si strinse nelle spalle, e se ne andò a ballare. Ella era rossa ed allegra, cogli occhi neri che sembravano due stelle, e rideva che le si vedevano i denti bianchi, e tutto l'oro che aveva indosso le sbatteva e le scintillava sulle guance e sul petto che pareva la Madonna tale e quale. Jeli s'era rizzato sulla vita, colla lunga forbice in pugno, così bianco in viso, così bianco come era una volta suo padre il vaccajo, quando tremava dalla febbre accanto al fuoco, nel casolare. Tutt'a un tratto, come vide che Don Alfonso, colla bella barba ricciuta, e la giacchetta di velluto e la catenella d'oro sul panciotto, prese Mara per la mano per ballare, solo allora, come vide che la toccava, si lanciò su di lui, e gli tagliò la gola di un sol colpo, proprio come un capretto (Ibid.: 47).

Preso atto del tradimento, la catastrofe è inevitabile: “gli tagliò la gola di un sol colpo, proprio come un capretto”. Trascinato davanti a un giudice, senza aver opposto resistenza, a Jeli non resta che un grido di dolore: “– Come! – diceva – non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!...” (Ibid.).

Bibliografia

- Ashley, Catherine. 2002. *Naturalisme and Decadence*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi.
- Asor Rosa, Alberto. 1973. "Il primo e l'ultimo uomo del mondo." In *Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, 63-81. Palermo: Palumbo.
- Baldi, Guido. 1973. "Ideologia e tecnica narrativa in Rosso Malpelo". *Lettere Italiane*, no. 4: 507-530.
- Bigazzi, Roberto. 1975. *Su Verga novelliere*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Castellana, Riccardo. 2022. "Due 'leggende' vittimarie." In *Lo spazio dei vinti. Una lettura antropologica di Verga*, 71-85. Roma: Carocci.
- Cohn, Dorrit. 1984. *Transparent Minds*. Princeton: Princeton University Press.
- Di Silvestro, Antonio. 2017. "Storia di una novella. Jeli il pastore, dagli abbozzi alle stampe." In *La comunicazione letteraria degli italiani. I percorsi e le evoluzioni del testo. Letture critiche*, a cura di D. Manca, 249-269. Sassari: EDES.
- Filippi, Filippo. 1880. "Recensione a Rosso Malpelo". *Perseveranza*, Milano.
- Giovannetti, Paolo. 2012. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci.
- Goncourt, Edmond de. 1879. "Préface." In *Les Frères Zemganno*, VI-XII. Paris: Charpentier.
- Luperini, Romano. 2019. "Lettura storico-ideologica e confronto con Ciàula scopre la luna." In *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, 81-III. Roma: Carocci.
- Luperini, Romano. 1976. *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su Rosso Malpelo*. Liviana: Padova, 1976.
- Maffei, Giovanni. 2018. "L'osservazione' naturalista I. Le certezze della scienza". In *Il romanzo in Italia. In L'Ottocento*, vol. II, a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro 351-359. Roma: Carocci.
- Marchese, Angelo. 1983. *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*. Milano: Mondadori.
- Marinoni, Manuele. 2022. "Verga, Leopardi e il nulla. Per una lettura tematica di Rosso Malpelo." *Critica letteraria*, no. 2: 348-361.

Melis, Rosanna. 1989. "Sulle prime edizioni di *Rosso Malpelo* e di *Cavalleria Rusticana*. Con una lettera di Giovanni Verga al quotidiano «Fanfulla»". *Giornale Storico della Letteratura*, no. 166, 433-46.

Ogetti, Ugo. 1895. *Alla scoperta dei letterati*. Milano: Fratelli Bocca Editori.

Pellini, Pierluigi. 2010. *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*. Firenze: Le Monnier.

Pellini, Pierluigi. 2012. *Verga*. Bologna: Il Mulino.

Picone, Michelangelo. 2001. "Lettura simbolica." In *Da "Rosso Malpelo" a "Ciàula scopre la luna", sei letture e un panorama di storia della critica*, a cura di B. Porcelli, 553-562. Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

Riccobono, Maria Gabriella. 2009. "Aspetti eidetico-visuali delle novelle *Jeli il pastore* e *Rosso Malpelo*." *Italianistica*, no. 2: 377-389.

Russo, Luigi. 1995. *Verga* [1934]. Bari: Laterza.

Scaravilli, Guido. 2021. "Strategie narrative e rappresentazione della soggettività in *Jeli il pastore*." In *Narratologie. Prospettive di ricerca*, a cura di C.M. Pagliuca e F. Pennacchio, Atti del Seminario permanente di narratologia, Napoli, 20-21 ottobre 2020, 203-226. Milano: Biblion.

Spinazzola, Vittorio. 1972. "La verità dell'essere. Tre novelle verghiane". *Belfagor*, no. 1, 1972: 4-32.

Verga, Giovanni. 1977. "Lettera a Filippo Filippi (Cadenabbia, 11 ottobre 1880)." In P. Trifone, *La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su Rosso Malpelo e Cavalleria rusticana*, 7-8. In *Quaderni di filologia della letteratura siciliana*, no. 4.

Verga, Giovanni. 1979. *Tutte le novelle*. Milano: Mondadori

Verga Giovanni. 1987 (1881). *Vita dei campi*, edizione critica a cura di R. Riccardi. Milano: Mondadori.

Verga, Giovanni. 1988 (1881). "Prefazione." In *I Malavoglia*, a cura di R. Lupe-
rini, 7-12. Milano: Mondadori

Zola, Émile. 1881. "Les frères Zemganno. La préface." In *Le Roman expérimental*, 262-78. Paris: Charpentier.

Laureatosi in Filologia moderna all'Università di Napoli Federico II con una tesi sulla narrativa di Federico De Roberto, Guido Scaravilli ha recentemente conseguito il titolo di perfezionamento alla Scuola Normale Superiore di Pisa (in cotutela con l'Université libre de Bruxelles), discutendo una tesi dal titolo *Soggettività e Quarto Stato: modalità della rappresentazione interiore nella narrativa realista e naturalista*.