

Strategie narrative e rappresentazione della soggettività in *Jeli il pastore*

Guido Scaravilli

(Scuola Normale Superiore di Pisa)

1. Uscito per la prima volta, in forma parziale, sulla rivista “La Fronda” nel febbraio del 1880,¹ per poi essere pubblicato integralmente nella *princeps* di *Vita dei campi*, *Jeli il pastore* «rappresenta un esperimento quasi unico nell’officina novellistica di Verga».² La gestazione del racconto fu infatti molto laboriosa: prima di arrivare a un testo per lui idoneo, l’autore passò attraverso tre riscritture, apportando numerosi – e talora radicali – cambiamenti.³

¹ Nella versione in rivista, è riportata la prima parte della novella, incentrata sull’infanzia di Jeli a Tebidi, e sulla sua amicizia con un personaggio borghese, Don Alfonso. Il racconto s’interrompe sulla diffidenza del pastore nei confronti della cultura del compagno di giochi, estraneo all’universo rurale e alle sue consuetudini.

² Antonio Di Silvestro, *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, Sassari, EDES, 2017, p. 251. Il critico nota che una simile «fenomenologia compositiva» è paragonabile nel corpus dell’autore solo a «un racconto altrettanto lungo e complesso come *Pane nero*» (*ibid.*).

³ Conformemente alla terminologia dell’edizione critica di Carla Riccardi, indicherò i testimoni con le sigle J1, J2 e J3 (cfr. Giovanni Verga, *Appendice*

Le prime due 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.⁴ 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 a un giovane benestante; mentre J2 è considerevolmente più esteso, ma «sembra arretrare» nel finale: qui, infatti, «Jele visita la casa di Marineo dove la famiglia della ragazza si è trasferita».⁵ 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.⁶ 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 1880.⁷

Nonostante i problemi genetici siano stati adeguatamente approfonditi dalla critica, in quanto le trasformazioni che conducono dagli abbozzi al testo definitivo consentono «di seguire [...] il passaggio» da uno stile ancora conforme «ai modelli

I, in *Vita dei campi* [1880], Firenze, Le Monnier, 1987, pp. 131-178), e con *Tr'* l'opera inclusa nella *princeps* di *Vita dei campi* (ivi, pp. 13-47). Il rinvio agli abbozzi e al testo del 1880 verrà dato attraverso i numeri di pagina corrispondenti.

⁴ In esse si legge come titolo provvisorio della novella *Jele il pastore*.

⁵ A. De Silvestro, *Storia di una novella*, cit., pp. 258-259.

⁶ Significative varianti si registrano inoltre nel testo pubblicato per l'edizione illustrata di *Vita dei campi* del 1897, adottato dall'edizione critica dei racconti curata da Gino Tellini (cfr. G. Verga, *Novelle*, Roma, Salerno, 1980, vol. 1, pp. 171-210).

⁷ Nota Riccardi che questa sezione recava all'inizio una diversa numerazione delle carte (1-21), come se l'autore non avesse in programma di collegarla alla prima. Poi, dopo aver composto l'episodio della fiera, Verga cambiò la numerazione in 23-35, fondendo le due sezioni (cfr. C. Riccardi, *Gli autografi di Vita dei Campi*, in *Vita dei campi*, cit., pp. LXX-LXXXIII).

della letteratura campagnola a uno pienamente verista»,⁸ ri-affrontare la questione con l'ausilio di una strumentazione narratologica aggiornata può rivelarsi un'operazione feconda. In effetti, l'iter compositivo si contraddistingue per il riassetto radicale delle *situazioni narrative* su cui s'impenna il racconto (adottando il lessico di Franz Karl Stanzel). In tal senso, la graduale emersione della coscienza del protagonista, propiziata dagli interventi che Verga apportò di volta in volta nel manoscritto, pare coerente con l'adozione della poetica dell'impersonalità. Riflettorizzazione *in fieri* del racconto che interessa, e che pare meritevole di analisi,⁹ perché il caso di *Jeli il pastore* costituisce una specola privilegiata per osservare una svolta capitale – trasversale alle poetiche e alle scuole – che interessò l'arte narrativa *tout court* a partire dalla metà dell'Ottocento: la canonizzazione – e la progressiva grammaticalizzazione – della *situazione narrativa figurale*, che divenne la modalità diegetica

⁸ Pierluigi Pellini, *Verga diventa verista (1877-1880)*. Vita dei campi e dintorni, in Id., *Verga*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 48. Sullo studio della variantistica del testo è fondamentale A. Di Silvestro, *Storia di una novella*, cit., pp. 249-269.

⁹ Si ha riflettorizzazione quando il narratore si eclissa e asseconda per larghi tratti la prospettiva del personaggio. Secondo Stanzel sono esistiti storicamente nei testi narrativi tassi diversi di figuralità: solo di rado, e solo dall'inizio del Novecento, si darebbero casi in cui la *mediacy* di un intero testo è affidata a un unico personaggio riflettore: «[n]el romanzo con una situazione narrativa figurale predominante le dinamiche di alternanza fra le forme di base e fra le situazioni narrative sono ridotte, poiché c'è la tendenza a mantenere il punto di vista di un personaggio del romanzo – cosa che riduce il cambiamento frequente della situazione narrativa» (Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], preface by P. Hernadi, translated from German by C. Goedsche, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge UP, 1984, p. 72, trad. mia). Ha proposto un'estensione di tale categoria Paolo Giovannetti, che annette al dominio della narrazione figurale anche la riflettorizzazione pluriprospectica e corale, come avviene nei *Malavoglia* (Paolo Giovannetti, *Dai Malavoglia a Mastro-Don-Gesualdo. Progressi della figuralità verghiana*, in Id., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 67-124).

dominante; soluzione che anche il Naturalismo intercettò, annettendola scientemente alla sua estetica.¹⁰

2. Conviene iniziare dall'incipit della prima redazione, affatto spiazzante per chi avesse della carriera di Verga un'idea linearmente evolutiva:

Jele fu uno dei *miei* primi amici ed anche dei migliori, poiché quando il puledro (...) il quale non ne voleva sapere di *me, mi* buttò con un (...) a rompermi la testa nei ciottoli del vallone, Jele mise un tal grido che *mi* fece più male della mia ferita; egli *m'insegnò* a montare sul dorso nudo delle sue bestie mezz selvaggie, acciuffando per la criniera quella che passava vicina [...]. Sapeva pure lavare con la creta del vallone il suo fazzoletto [...]; e si rappezzava da sé i ginocchi delle brache [...], perciò avea ago e refe e coltello, e un batuffoletto di ogni cosa in fondo alla sacca che portava ad armacollo.

Il ragazzo sapea fare tutte quelle belle cose perché gliel'aveva insegnate mamma necessità, al paese non andava che insieme al suo armento della fiera, il pane glielo mandavano ogni quindici giorni, dalla masseria coll'uomo he veniva a dare un'occhiata alle bestie [...].

Pure *io l'ammiravo*, candidamente (...) [...].¹¹

Sebbene l'autore avesse pubblicato appena un anno prima, sulle pagine del "Fanfulla", *Rosso Malpelo*, celebre per lo sperimentalismo grossomodo zoliano e per l'impianto corale, J1 si caratterizza per una fisionomia polarmente dissimile: a

¹⁰ Cfr. Giovanni Maffei, *L'«osservazione» naturalista II. I mondi-illusione*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano, F. de Cristofaro, Roma, Carocci, vol. II, pp. 363-378.

¹¹ J1, p. 131. Il corsivo è mio. Seguendo l'edizione critica di Riccardi, si indicano le parole risultate indecifrabili nel manoscritto con le parentesi tonde con terne di puntini, e si segnala con lo spazio tra parentesi la sospensione nella scrizione di una parola senza indicazione da parte dell'autore; invece, adopero i puntini tra le parentesi quadre quando sopprimo delle parole all'interno di un periodo compiuto.

prendere la parola è infatti un personaggio dello *storyworld*, ideale proiezione diegetica dello scrittore borghese, che traccia un ritratto di Jele. Si tratta di un narratore omodiegetico e autobiografico, presente anche nell'esordio del secondo abbozzo, che integra sostanzialmente J1, apportando tuttavia delle modifiche significative:

Jele fu uno dei miei primi amici ed anche uno dei migliori, poiché quando il puledro *zaino* il quale non ne voleva sapere di me, mi buttò con un salto a montone a rompermi la testa sui sassi del vallone, Jele si lanciò in mio aiuto da quel precipizio da farmi rizzare i capelli così (...) e sprezzante del pericolo com'era.

Io mi son buscato dei famosi castighi. *Io andavo tutti i santi giorni che Dio mandava a Tebidi a trovare il mio amico Jele in mezzo all'armento dei cavalli che aveva in custodia, ho diviso con lui il mio pezzettino di cioccolata, il suo pane nero, la frutta rubata al vicino. Dapprincipio egli non osava darmi del tu, ma la prima volta che ci accapigliammo per bene, la nostra intimità fu stabilita solidamente. Jele m'insegnò ad arrampicarmi sulle cime delle querce che davano le vertigini, a cogliere un passo a volo con una sassata, a montare di un salto sul dorso nudo delle sue bestie mezze selvagge.*¹²

Al pari della prima redazione, la candida amicizia tra i due personaggi ha origine dal salvataggio del narratore da parte di Jele; ma in J2 la descrizione delle abitudini del pastore viene sostituita da una sezione in cui vediamo consolidarsi la sintonia tra i due amici (in corsivo). È messa in scena «la curiosità del narratore verso un mondo “altro”», e la sua ammirazione per il pastore (esplicitata in J1: «Pure io

¹² J2, p. 147. Il corsivo è mio. Sulle valenze autobiografiche del testo cfr. Roberto Mercuri, *Lettura di Jeli il pastore*, “Annali della Fondazione Verga”, XVII (2000), pp. 127-160.

l'ammiravo, candidamente»),¹³ dotato di codici comunicativi preclusi all'uomo civilizzato, segnatamente l'intesa con il mondo animale e la natura nel senso più ampio. Un' autentica isopia del testo,¹⁴ che si manifesta sin dalla descrizione dell'idillio infantile di Jele, collocato nelle prime battute del racconto:

– Ah! le belle sere d'estate che salivano adagio adagio dalla terra al cielo, il buon odore del fieno, in cui si affondava sdraiati, colle braccia sotto l'occipite! Gli uccelli che frusciavano silenziosi nel boschetto e il ronzio degli scarafaggi alati, che andava e veniva e sommesso come il mormorio della fontana! E quelle due note dello zufolo di Jele, sempre le stesse iuh! iuh! che facevano pensare alle cose lontane, alla notte d'estate, alla festa di San Giovanni [...].

Jele, lui, non soffriva di quelle tenerezze [...].¹⁵

Scena cruciale, che rimane strutturalmente inalterata – al netto del considerevole ampliamento – nella seconda redazione:

Ah, le belle galoppate per la valle, ben saldi i ginocchi, e colle criniere al vento. Le belle mattinate della primavera, quando il vento piegava ad onde l'erba verde, e le lodole trillavano nell'azzurro, i bei meriggi in cui il sole ardeva la campagna nuda d'erba di qua e di là. E i monti senz'ombra, e i grilli scoppiettavano fra le zolle, come se le stoppie s'incendiassero [...]. Le belle serate d'estate che salivano adagio adagio dalla terra, il buon odore del fieno [...]; gli uccelli che frusciavano

¹³ A. De Silvestro, *Storia di una novella*, cit., p. 252. Un'ammirazione dietro cui si cela anche una forma d'invidia: «Io gli invidiavo il batuffoletto delle pezze nella sacca di tela, come gli invidiavo la superba cavalla mora [...]. Ei sapeva dire quello che voleva» (J1, p. 131).

¹⁴ Sull'affinità tra il protagonista e il mondo animale – e le modalità con cui tale motivo si declina – cfr. Alberto Asor Rosa, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, in *Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, Palermo, Palumbo, 1973, pp. 45-50.

¹⁵ J1, p. 132. Il corsivo è mio.

per appollajarsi nel boschetto e il ronzio degli scarafaggi alati, che andava e veniva uguale e sommeso come il mormorio della fontana! E quelle due note dello zufolo di Jele, sempre le stesse, iuh! iuh! iuh! che facevano pensare alle cose lontane, alla notte di natale, alla festa di S. Giovanni [...]. Jele, lui, non soffriva di quelle tenerezze [...].¹⁶

Più delle rettifiche di natura stilistica, vagliate da Pellini e De Silvestro,¹⁷ interessano gli squarci lirici, che sono presentati come estranei alla coscienza di Jele («Jele, lui, non soffriva di quelle tenerezze»): dopo una lunga rievocazione di gusto romantico («Ah, le belle scappate pei campi mietuti», «Ah, le belle galoppate per la valle»), il narratore nega a chiare lettere una dimensione soggettiva al personaggio, assumendo temporaneamente prerogative *autoriali* (nel senso che Stanzel dà all'aggettivo). Sarebbe infatti preclusa a un narratore omodiegetico la possibilità di accedere a una mente altrui.¹⁸ Ma è possibile un'interpretazione alternativa: adottando il modello di Alan Palmer, si potrebbe ravvisare in questo lacerto un fenomeno di *mindreading*; il narratore potrebbe aver desunto lo stato d'animo di Jele dalle sue azioni e dai suoi comportamenti.¹⁹ In ogni

¹⁶ J2, pp. 137-138. Il corsivo è mio.

¹⁷ Cfr. P. Pellini, *Verga*, cit., pp. 46-47 e A. De Silvestro, *Storia di una novella*, cit., pp. 253-255.

¹⁸ Quest'evenienza è contemplata nel sistema genettiano. Il narratologo la definisce *parallelisi*, termine con il quale si riferisce a un'infrazione momentanea – e consapevole – alla modalità narrativa dominante, che consiste nel dare più «informazioni di quanto non sia, in teoria, autorizzato dal codice di focalizzazione che determina l'insieme» (Gérard Genette, *Discorso del racconto. Saggio di metodo*, in Id., *Figure III* [1972], trad. it. L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 243).

¹⁹ Cfr. Alan Palmer, *Fictional Minds*, Lincoln, U of Nebraska P, 2004, pp. 39-40. La teoria del racconto di Palmer si impenna sulla centralità del lettore, cui è demandato il compito di costruire l'immagine e l'identità dei personaggi dell'opera. Ricostruiremmo cioè i personaggi che compaiono nel testo non solo in base alle forme dirette della rappresentazione interiore (indiretti liberi, monologhi interiori ecc), ma anche in base a quello che i personaggi

caso, il personaggio popolare sembra osservato dall'esterno da un borghese, dal cui punto di vista è orientata la narrazione nel suo complesso.²⁰

Nondimeno, dopo che il *focus* si è spostato sull'idillio rusticale fra Jele e la fanciulla (il cui nome oscilla tra Santa, Lia, Mara e Giovanna),²¹ il grado di *embodiment* del narratore viene man mano scemando;²² e lo studio contrastivo di J1 e J2 ha in questo caso una notevole valenza euristica:

Come eravamo in villa per sfuggire al calore la sera venivano quasi sempre i vicini di qua e di là e si finiva col suonare e ballare. [...] Il fattore diceva che Jele non faceva peccato se non veniva a messa perché era uno sciocco che del giudizio ne aveva meno di un ragazzo di sette anni. Ma udendo dal piede della montagna quei suoni e quella festa, in fondo alla valle, ei non poteva dormire, e stava a guardare anche lui da lontano, sotto la tettoia, nella campagna nera, e si arrischiava a scorazzare di qua e di là, attorno alla siepe del giardino, sicché i cani abbaïavano nel cortile come sentissero il lupo, e una volta il baccano fu tale che anche i ballerini vennero fuori e le risate

non dicono, o ascoltando quanto di essi viene detto da terzi. Per Palmer, le menti finzionali interagiscono dunque reciprocamente; ne consegue che la sfera soggettiva non è considerata come uno spazio privato e inaccessibile: piuttosto, essa è legata in un rapporto dialettico alle psicologie altrui e allo spazio sociale del romanzo.

²⁰ Tale fenomenologia pare in perfetta continuità con la tradizione interclassista della narrativa campagnola, in cui compare frequentemente un narratore autobiografico, che assume una posa paternalistica nei confronti del personaggio popolare, osservato con uno sguardo compartecipe e commosso. Ma non è chiaro se Verga conoscesse a fondo tale produzione, sicché un approfondimento della questione sarebbe necessario.

²¹ Nella versione definitiva il nome è Mara.

²² Per Stanzel, l'«embodied narrator», tipico della *situazione narrativa in prima persona*, si distingue per la «motivation» con la quale racconta la sua storia: «[p]er un narratore personificato, questa motivazione è esistenziale; è direttamente collegata con le sue esperienze, con le sue gioie e con i dispiaceri che ha vissuto, con i suoi stati d'animo e con i suoi desideri» (F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., p. 93, trad. mia).

furono grandi quando videro Santa (...), che s'era accapigliata con Jele perché l'aveva trovato a ronzare di là dalla siepe e gli aveva messo le mani nelle ganasce con l'ira gelosa di una bambina come se Jele fosse venuto a rubargli cogli occhi una porzioncella della festa che si vedeva nel cortile.²³

Nel primo abbozzo compare l'io narrante («Come eravamo in villa»), che si dichiara testimone oculare degli eventi: l'incontro tra Jele e Santa (Mara) è appena accennato; invece in J2 il narratore arretra, lasciando spazio alle azioni dei personaggi:

La Mara l'aveva conosciuta da bambina, che avevano cominciato col picchiarsi, perché al tempo della villeggiatura i padroni suonavano e ballavano nella cascina coi vicini delle altre campagne, e i contadini nel cortile si disputavano i posti buoni per godersi la vista. [...] Il fattore diceva che Jele non faceva peccato non andando a messa perché era uno sciocco che del giudizio ne aveva meno di un ragazzo di sette anni. Ma udendo dal piede della montagna quei suoni e quella festa, in fondo alla valle, ei stava a guardare anche lui da lontano, sotto la tettoja, nella campagna nera dalla quale sorgeva soltanto la collina alta del Filo, [...] e si arrischiava a scorrazzare fin presso alla villa illuminata, attorno alla siepe del giardino, sicché i cani abbaiano nel cortile come sentissero il lupo, e una volta il baccano fu tale che anche i ballerini vennero fuori e le risate furono grandi quando videro Santa [...] che s'era accapigliata con Jeli perché l'aveva trovato a ronzare al di là della casa e del cortile [...].²⁴

²³ J1, p. 132.

²⁴ J2, pp. 142-143. Il corsivo è mio. Nella terza redazione, l'antefatto della festa dei padroni è espunto, e restano pressoché immutate le prime parole del passo di J2: «La Mara l'aveva conosciuta da bambina, che avevano cominciato col picchiarsi una volta che si erano incontrati presso il vallone a cogliere le more selvatiche e la ragazzina che sapeva di essere nel fatto suo l'aveva agguantato per il collo come un ladro» (J3, p. 152).

Da questo momento, pur riemergendo occasionalmente («alle case, *come dicevo*, non ci veniva mai, nemmeno per la messa della domenica»),²⁵ la figura del personaggio-narratore si eclissa fino a perdere ogni rilevanza strutturale:

Poi si voltavano le spalle, senza dir nulla, e se ne andavano com'erano venuti, l'uno risalendo verso il monte gridando alle sue bestie [...]. E la ragazza filando quatta quatta verso le case [...]. *Al tempo delle noci* Jele e Giovanna vagabondavano sotto le piante secolari e il pastore ne bacchiava tante delle noci che piovevano fitte come la gragnuola [...].

[...]

Poi nell'inverno venne il tempo delle nespole e della caccia alle gazze che ei le uccideva con una sassata, e andava pure a portare a Giovanna dei ricci di castagne scovate lassù sulla montagna [...].

[...]

Quando tornarono le allodole nel piano, e le siepi ricominciarono a brulicare di nidi, Giovanna si azzardò fuori dal cortile, e si giostrava con Jele, che le scovava le belle nidiate dei merli [...]. *Così passarono anche l'estate* [...].²⁶

Prende forma la storia della tenera amicizia tra Giovanna (Mara), che si protrae per un tempo imprecisato, della cui durata si ha nozione solo per l'alternarsi delle stagioni (in corsivo); ma dell'io narrante non vi è più traccia sino al finale provvisorio dei due abbozzi.

3. Da uno sguardo d'insieme alle prime due redazioni, si deduce che in *Jele il pastore* la *mediacy* non è appannaggio di un narratore autodiegetico; piuttosto, tale ufficio è svolto da quello che Stanzel definisce *io-testimone* o *narratore periferico*: ossia un narratore «che non è al centro degli eventi ma alla loro

²⁵ J1, p. 160 e J2 p. 142. Il corsivo è mio.

²⁶ J2, p. 143. Il corsivo è mio. Questa parte è sensibilmente estesa rispetto alla prima redazione.

periferia», e che sebbene dica io, «non è il protagonista della storia che racconta».²⁷ Un narratore ambiguo per natura: non è infatti infrequente, secondo Stanzel, che nello svolgimento del racconto tale narratore eluda i vincoli dettati dalla propria collocazione, facendosi carico di prerogative “autoriali” (è l'*autorializzazione del narratore periferico*),²⁸ o che all'inverso riduca la sua presenza fino a essere equiparabile, in certi punti, a un narratore impersonale.²⁹

Ma nell'attacco della terza redazione si verifica un cambiamento radicale: Verga introduce un nuovo personaggio, Don Alfonso, espungendo il *narratore testimone* («Jele il guardiano dei cavalli aveva tredici anni quando lo conobbe il suo padroncino Alfonso, ma era così piccolo che non arrivava alla pancia della bianca, la vecchia giumenta delle colline»).³⁰ Tale esordio è ormai assimilabile al testo a stampa, in cui però il «padroncino» è sostituito con «il signorino»: differenza lessicale che attenua il rapporto di subordinazione del personaggio popolare nei confronti del borghese, conferendogli al contempo una maggiore autonomia (psicologica e strutturale): «Jeli, il

²⁷ Filippo Pennacchio, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, p. 232.

²⁸ Sulla parlessi e l'autorializzazione del narratore omodiegetico cfr. Id., «... And now i have to enter Father Mike's head, I'm afraid». Parlessi, onniscienza omodiegetica e “io” autoriali nella narrativa contemporanea (1), “Enthymema”, X (2014), pp. 94-121.

²⁹ La soluzione del narratore periferico era stata esperita da Verga nei romanzi giovanili: in *Una peccatrice* si manifesta un *Io editore*, che narra la storia di Pietro Brusio grazie alle lettere ricevute dall'amico Raimondo Angiolini; mentre in *Eva e Tigre reale* compare un narratore-testimone non particolarmente coinvolto nella storia, e poco propenso a esprimere giudizi. In effetti, in *Jeli il pastore* Verga si trova a fronteggiare «un problema nuovo»: l'ideazione di «un narratore che non appartiene allo stesso *milieu* del protagonista», ma che anzi «si colloca ai suoi antipodi» (A. De Silvestro, *Storia di una novella*, cit., p. 252). Al limite, suggerisce Pellini, *Jele il pastore* sembrerebbe essere più simile a *Nedda* (cfr. P. Pellini, *Verga*, cit., pp. 44-45).

³⁰ J3, p. 147.

guardiano di cavalli, aveva tredici anni quando conobbe don Alfonso, il signorino; ma era così piccolo che non arrivava alla pancia della bianca, la vecchia giumenta che portava il campaccio della mandra».³¹

Si potrebbe ipotizzare che la scelta della narrazione eterodiegetica fosse un modo di radicalizzare la soluzione attuata, quanto a declinazione della voce narrante, nella sezione conclusiva di *J1* e *J2*, dove Verga aveva ridotto il narratore a puro testimone; ma è una strategia applicata tutt'altro che sistematicamente, perché nel terzo abbozzo si riscontra un fenomeno singolare, che è prova delle difficoltà incontrate da Verga nella complessa transizione in atto:

Dapprincipio egli non osava *darmi* del tu, ma dopo che ci fummo presi pei capelli due o tre volte, la *nostra* intimità fu stabilita solidamente. Mentre *ero* in villeggiatura *andavo* a trovare il mio amico Jele tutti i santi giorni che Dio mandava a Tebidi e *dividevo* con lui il mio pezzo di cioccolatte [...]. Jele *mi insegnò* a prendere i nidi delle gazze sulle cime delle querce alte come campanili [...].³²

Malgrado l'ingresso in scena di Don Alfonso, il narratore omodiegetico non si è dileguato; e tuttavia, negli episodi concernenti la nascita della tenera amicizia tra Jele e Mara, esso ritorna nelle retrovie. Insomma in *J3* Verga sembra indeciso tra due modalità narrative: si constata infatti che il secondo troncone della novella, inserito solo nel terzo abbozzo, è pienamente conforme al codice della narrazione eterodiegetica; e in esso il narratore indugia a più riprese sulla sfera soggettiva del protagonista, di cui sono riprodotte le sensazioni e i pensieri. Questi due campioni sono valido esempio di tale introspezione:

³¹ *Tr¹*, p. 13.

³² *J3*, p. 148. Il corsivo è mio.

Jeli non disse nulla, ma tutt'a un tratto come tornò buio, *ei si rammentò dello stellato che se ne stava disteso nel burrone, e che ora lo avevano scuoiato sino agli zoccoli, e tornò a sentire una fitta al cuore pensando pure che egli era rimasto senza padrone.*³³

E Jeli andava pensando – *Costoro che sudano e s'affannano a saltare, come se li pagassero lo fanno per loro piacere e non ci badano tanto pel sottile un soldo dippiù o di meno, e gli è segno che devono averne più di uno, dei soldi in tasca, e devono avercelo il padrone che paga il salario.*³⁴

Si materializzano rispettivamente una psico-narrazione e un monologo citato, adottando la terminologia di Dorrit Cohn;³⁵ pensieri che a rigore il narratore omodiegetico non potrebbe conoscere. Ne deriva che il discorso in sede analitica si complica: perché esaminando il terzo abbozzo nella sua totalità, ossia come organismo unitario e coeso, occorrerebbe considerare tali episodi come infrazioni, in quanto il *narratore-testimone*, pur manifestandosi episodicamente, è parte integrante della semiosi. Tali infrazioni in sé non sorprendono, giacché si riscontrano sovente, nella letteratura ottocentesca, casi di autorializzazione del narratore omodiegetico;³⁶ sorprende invece che l'estensione

³³ J3, p. 165. Il corsivo è mio.

³⁴ Ivi, p. 163. Il corsivo è mio.

³⁵ La psiconarrazione è la rappresentazione indiretta e non dramatizzata della coscienza del personaggio (cfr. Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1978, pp. 12-13), mentre il *quoted monologue* (o monologo citato) 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 (cfr. ivi, pp. 21-31).

³⁶ Si pensi a *Tigre reale* di Verga, in cui a tratti il narratore riproduce diffusamente i pensieri di Giorgio La Ferlita, come negli esempi che seguono: «Allora la donna del passato gli tornava un istante dinanzi agli occhi, fuggibile e luminosa, colle curiosità irritanti che ella gli avea comunicato e le pungenti attrattive che aveva avuto. *Ei rimaneva sorpreso, imbarazzato*

della rappresentazione della soggettività di Jele sia direttamente proporzionale alla perdita della centralità, nell'intreccio, dell'io narrante: i due fenomeni sono pertanto correlati.

Sicché si potrebbe ipotizzare che l'adozione rigorosa, nel secondo troncone del racconto, della narrazione eterodiegetica, obbedisca anzitutto a un criterio funzionale, cioè alla volontà dell'autore – maturata forse lungo il percorso compositivo – di raccontare in maniera più libera e ampia la crescita psicologica del protagonista senza le interferenze tendenziose dell'io narrante: un approfondimento rispetto al quale l'incremento delle forme della soggettivazione è corollario formale.³⁷ Solo in un secondo momento, probabilmente per ragioni di coerenza stilistica, Verga ritornò sul suo manoscritto, ultimando l'imperfetta trasmutazione della terza redazione, e purgandola di ogni residuo del narratore testimone (ormai superfluo, dopo l'introduzione di Don Alfonso, nell'economia globale della narrazione).

4. *Jeli il pastore* ripercorre la vita di un umile dal carattere gentile, giudizioso e affettuoso: dalla sua giovinezza solitaria al suo tentativo (fallito) di inserirsi nell'ordine sociale; e nella versione definitiva l'espunzione del *narratore testimone* si traduce nell'attribuzione sistematica a Don Alfonso degli episodi concepiti in origine come autobiografici:

davanti a lei; quando non si udiva più la sua parola ironica o ghiacciata l'illusione facevasi ancor più completa; egli non osava più parlare [...]» (G. Verga, *Tigre reale*, Milano, Brigola, 1875, p. 43. Il corsivo è mio); *«Egli sentì come un'onda improvvisa di amarezza e di voluttà che gli addentava il cuore e lo afferrava alla gola: erano le stesse lagrime dell'altra volta, le quali sgorgavano dal più profondo, ribelli, schive, amarissime su quel viso impenetrabile, sul quale s'indovinava solo la lotta interna e la collera che sarebbe scoppiata se ella fosse stata sorpresa in quel momento»* (ivi, p. 75. Il corsivo è mio).

³⁷ *Jeli il pastore* è infatti un racconto di formazione; o per meglio dire una formazione rovesciata, una «deformazione», come ha scritto Marchese (cfr. Angelo Marchese, *Il segno letterario. I metodi della semiotica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1987, p. 220).

Jele mi insegnò a prendere i nidi delle gazze sulle cime di querce [...]. Ah, le belle scappate pei campi mietuti colla criniera al vento; le belle mattinate di Aprile quando il vento accavallava ad onde l'erba verde e le cavalle nitrivano nei pascoli, i bei meriggi d'Agosto in cui la campagna taceva, bianca, sotto il cielo smorto e i grilli scoppiettavano fra le zolle [...]; le belle serate che salivano adagio adagio dalla terra [...] e quelle due note dello zufolo di Jele il pastore, sempre le stesse, iuh! iuh! iuh! che facevano pensare alle cose lontane di là, alla notte di Natale, alla festa di San Giovanni [...].
Jele, lui, non soffriva di quelle malinconie [...].³⁸

Jeli insegnava al suo amico come si fa ad arrampicarsi sul nido delle gazze [...]. 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, [...] le belle sere di estate che salivano adagio adagio come la nebbia [...] e quelle due note dello zufolo di Jeli, sempre le stesse – iuh, iuh, iuh– che facevano pensare alle cose lontane, alla festa di San Giovanni, alla notte di natale [...].
Jeli, lui, non pativa di quella malinconia [...].³⁹

Un caso paradigmatico: il cambio della *situazione narrativa* comporta che la descrizione di quei paesaggi, di quelle giornate, delle esperienze fanciullesche che ancora emozionano, nel ricordo, il personaggio-narratore risulti, nel testo a stampa, non priva di ambiguità. Perché non è chiaro se gli sgarci lirici siano mediati da Don Alfonso o dal narratore eterodiegetico; ma una complessiva sensazione di autorialità, che si diffonde per la prima parte della novella, è innegabile. Ciò che rimane inalterato è la preclusione dell'approfondimento interiore di Jeli; inibizione che anche nella versione ultima si configura

³⁸ J3, pp. 147-148. Il corsivo è mio.

³⁹ Tr¹, pp. 13-14. Il corsivo è mio.

come una psico-narrazione negativa: «Jele, lui, non soffriva di quelle malinconie» (e nelle prime due redazioni: «Jele, lui, non soffriva di quelle tenerezze»).

Un altro esempio di trasposizione:

Ma quando gli dicevo che bisognava andare a scuola e studiare, ei sgranava gli occhi e stava tutto orecchi ad ascoltare. Se leggevo guardava prima il libro e poi me, e poi di nuovo il libro in aria sospettosa; gli piacevano i versi che gli accarezzavano l'udito coll'armonia di una canzone incomprensibile. Alle volte aggrottava le ciglia, appuntava il mento, aguzzava le labbra, e sembrava che un gran lavorio si stesse facendo dentro di lui; allora accennava di sì e sì col capo, con un sorrisetto furbo e si grattava la testa. Sarebbe rimasto delle giornate a vedermi scrivere steso bocconi, tenendo sollevato il mento colle mani e aveva quel lieve *ammiccar di palpebre che tradisce l'attenzione (...) nelle bestie inferiori*, tutt'a un tratto scappava un'occhiata ombrosa: non poteva persuadersi che io potessi far dire alla carta quello che non era uscito di bocca e tornava a fare quel sorriso furbo.⁴⁰

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 lavorio 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 [...].⁴¹

⁴⁰ J3, pp. 150-151. Il corsivo è mio.

⁴¹ Tr¹, pp. 18-19.

È il primo contatto tra il «primitivo»,⁴² che legge nel gran libro della Natura, con la società, mediante la scoperta di un'altra possibilità di leggere il reale, da cui il personaggio è escluso. La tipica diffidenza contadina – mista a curiosità – del protagonista (ammaliato dal suono dei versi) è resa, in *J3*, attraverso l'orizzonte valoriale dell'io narrante (in corsivo): il prezzo di una differenza e di un pregiudizio di classe. Ma nel testo a stampa la situazione muta sensibilmente: alla descrizione del personaggio, filtrata dalle percezioni di Don Alfonso («Jeli allora sgranava gli occhi [...]»),⁴³ segue la riproduzione indiretta dello stato d'animo di Jeli («Gli piacevano i versi che gli accarezzavano l'udito con l'armonia di una canzone incomprendibile»), e poi l'osservazione dei suoi comportamenti.

Un *turning point*: la nascita di una rudimentale cultura e i sentimenti per Mara sono legati in un rapporto analogico nella psiche del personaggio;⁴⁴ difatti, 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». ⁴⁵ 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.⁴⁶

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

⁴² Luigi Russo, *Verga* [1919], Bari, Laterza, 1995, p. 102.

⁴³ Anche in questo caso è incerto se la mediazione sia a carico del personaggio o del narratore.

⁴⁴ *T¹*, p. 19. Dopo aver chiesto a Don Alfonso di «scrivergli il nome di Mara su di un pezzetto di carta», Jeli esterna una riflessione non banale, che è il primo sintomo della sua maturazione: «Uno che sappia scrivere [...] è come uno che serbasse le parole nella scatola dell'acciarino, e potesse portarsele in tasca, ed anche mandarle di qua e di là» (ivi, p. 20).

⁴⁵ Ivi, p. 144.

⁴⁶ A. Asor Rosa, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, cit., p. 54.

fanciulla lascia Tebidi, partendo con la famiglia verso Marineo.⁴⁷ 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».⁴⁸ 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.⁴⁹ Il pastore che viveva felice e spensierato nella sua Arcadia diviene ora triste e incline alle «malinconie»; e il narratore asseconda sempre più la prospettiva del personaggio, cui è delegata per ampi tratti la *mediacy*. In altri termini, esso diventa un personaggio *riflettore*. Nella notte in cui accompagna la mandria dei cavalli alla fiera di San Giovanni, l'istanza narrante 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 rincontrare 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.

Partito alla ricerca di un nuovo padrone, Jeli vaga sconsolato per il paese, ma basta l'incontro con Mara per ritrovare

⁴⁷ È l'episodio con cui si concludono le prime due redazioni.

⁴⁸ *Tr*¹, p. 26.

⁴⁹ Ha evidenziato la tensione psicologista di questo racconto Roberto Bigazzi, *Il "narratore" e gli eroi*, in Id., *Verga Novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, pp. 36-44.

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 godersi 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.⁵⁰

Il narratore riporta fedelmente le sensazioni di Jeli: è *la percezione indiretta libera*, nella terminologia di Seymour Chatman.⁵¹ 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 [...].⁵²

Le similitudini zoomorfe (in corsivo) rispecchiano la sfera linguistica e psichica del pastore: è indubbiamente una visione

⁵⁰ *Tr*^l, pp. 33-34.

⁵¹ Cfr. Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978], trad. it. di E. Graziosi, Parma, Pratiche, 1981, p. 219.

⁵² *Tr*^l, p. 34. Il corsivo è mio.

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.⁵³

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».⁵⁴

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

⁵³ Ivi, p. 35.

⁵⁴ *Ibid.*

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, chiazza dall'erba riarisa, sfumando silenziosa nell'afa lontana.⁵⁵

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 psico-narrazione per tradurre nel suo linguaggio le fantasie liriche del personaggio, il quale 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: ai suoi occhi, Mara rimane sempre pura e innocente, una principessa da trattare con cura e con riconoscenza per averlo scelto.

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!»):

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

⁵⁵ Ivi, p. 38.

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.⁵⁶

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!...». ⁵⁷

5. Per concludere, un bilancio sintetico. Si è visto che le trasformazioni che conducono dagli abbozzi al testo definitivo della novella consentono di assistere alla graduale emersione della mente finzionale di Jeli, che nelle prime redazioni è quasi del tutto assente: qui, infatti, tolte le rare infrazioni, il narratore omodiegetico riporta le azioni del personaggio dall'esterno, e non di rado interferisce nella diegesi con dei commenti o delle invocazioni al lettore. Ma con il cambio di *situazione narrativa* la voce si insinua *ab ovo* nella mente del pastore.

Tuttavia, parlare di «conversione» sarebbe fuorviante: l'individuazione di una fase intermedia, in cui le modalità della narrazione omodiegetica ed eterodiegetica convivono, suggerisce piuttosto che l'accostamento di Verga (in linea con tanti narratori coevi, francesi ed europei) alla *situazione narrativa figurale*, più che una consapevole scelta di poetica, fosse un frutto "spontaneo" maturato lungo il percorso, attraverso tentativi ed errori.

Del resto, anche nella versione definitiva il racconto non è integralmente figurale. Nelle scene iniziali, forse perché concepite in origine come autobiografiche, il narratore autoriale predomina; solo nella sezione conclusiva, in concomitanza con la

⁵⁶ Ivi, p. 47.

⁵⁷ *Ibid.*

Bildung (negativa) del pastore, il racconto si riflettorizza: allora il filtraggio sentimentale e percettivo diventa pervasivo; e il narratore concede a una soggettività remota da quella dell'autore, a un'anima umile e marginale, il privilegio di mediare al lettore i sensi del racconto.