

Per la vita e per la morte:
*dentro il laboratorio del racconto fariniano*¹
di Roberta Pirina

All'interno della vasta produzione di Salvatore Farina, il romanzo *Per la vita e per la morte*, licenziato dalla casa editrice Brigola nel 1891, si colloca agli inizi del processo di declino del suo astro, quando, superato il periodo di maggior successo (a cavallo tra gli anni '70 e '80), critica e pubblico iniziano lentamente ad abbandonarlo. Il romanzo fa parte del ciclo *Si muore*, che comprende sette opere, realizzate e pubblicate in un arco temporale di sette anni: *Caporal Silvestro. Storia semplice* (1884); *L'ultima battaglia di prete Agostino* (1886); *Pe' begli occhi della gloria. Scene quasi vere* (1887); *Vivere per amare* (1889); *Più forte dell'amore?* (1891); *Per la vita e per la morte* (1891).²

Lo scrittore di Sorso inizia a lavorare a questo progetto nel 1883, in un momento estremamente difficile della sua vita. Nel 1882 aveva infatti perduto l'amata moglie Cristina,³ da anni malata di tisi, e questo tragico evento lo aveva spinto a concludere rapidamente *Amore ha cent'occhi* e a smettere di scrivere per qualche tempo. Alla fine del 1883 si dedica alla stesura di *Caporal Silvestro*, ma nel febbraio del 1884, poco dopo la conclusione del racconto, viene colpito da una forma grave e invalidante di amnesia verbale.⁴ Solo a settembre riesce a concludere e conse-

¹ Il presente contributo è tratto dalla tesi di laurea della scrivente (relatore il prof. Dino Manca), discussa nel febbraio 2010 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Sassari.

² Scrive a questo proposito Dino Mantovani: «Ma intanto le sorti erano mutate in Italia, dove le lettere avevano già preso avviamenti diversi... mutata l'istruzione dei giovani, mutato il fare degli autori, mutato il gusto della gente, la fortuna del Farina decadde: non però così che non gli si serbasse fedele un suo pubblico, estraneo alle novità rumorose, il quale fece buon viso al ciclo di racconti intitolato *Si muore* e alle altre sue pubblicazioni. Ma queste rimasero fuori dalla letteratura militante; e l'autore solitario, che aveva fatto la sua strada senza i grossi aiuti della réclame a cui tanti devono, nonché la fama l'esistenza, solitario è rimasto a guardare il mondo che si rinnova» (*Salvatore Farina (1846-1918)*, a cura di F. Addis, Sassari 1942, pp. 87-88).

³ A lei l'autore si rivolge nella prefazione del racconto *Caporal Silvestro*: «Io ritorno a te, bimba mia, per dirti che ho trovato fra vecchie carte, quella pagina scritta in un giorno di entusiasmo; e qui la stampo come m'era stata ispirata, nel naturale disordine, perché venga a te come una caparra. Oggi come allora. È un tempo lontano. Te lo ricordi? allora eravamo pieni di vita, di speranza e di amore; io fantasticava quest'arte, che ancor oggi m'innamora e di cui tu non eri gelosa; ora io, senza di te, vivo appena; e tu, mia poveretta, sei morta» (S. FARINA, *Prefazione a (Si muore) Caporal Silvestro. Storia semplice*, Milano 1884, p. VII).

⁴ Così scrive in una lettera ad Angelo De Gubernatis del 9 gennaio del 1888: «Solo il 31 dicembre 83 (mi par di esserci ancora) sentii lo stimolo, che altri dice l'estro, e incominciai una *Serie* di novelle col titolo *Si muore*. La prefazione dice molte cose del mio dolore; a me spiace ripetermele e ripeterle agli amici. La prima novella del ciclo *Si muore* s'intitolava *Caporal Silvestro*. Mi costò due mesi di fatica; il 28 febbraio l'avevo finita; il 29 mi mancò a un tratto la parola, ferito nella memoria, da una malattia che si chiama *amnesia verbale*» (*Il carteggio Farina-De Gubernatis (1870-1913)*, ed. critica a cura di D. Manca, Cagliari 2005, p. 115).

gnare alla tipografia la prefazione, che funge da introduzione all'intero ciclo e ne delinea le tematiche:

Io ti promisi una serie di novelle, che seguissero l'una all'altra, chiudendo, in due parole, un concetto altissimo: si muore. Il titolo diceva troppe cose; e sarà gran ventura se la vita e l'ingegno mi basteranno a guardare alcuni lati dell'idea baldanzosa, che si affacciò quel giorno alla mia mente. Doveva essere una tela vasta, in cui fossero analizzati molti casi psicologici, attinenti ad un identico quesito: «qual parte rappresenta nella vita il pensiero della morte?». Il tema si adattava a un superbo svolgimento. Vi entravano problemi di filosofia naturale, un vario atteggiarsi di passioni buone o cattive, di persone e di istituzioni - e in cima a tutto ciò, una religione: il sentimento.⁵

Per la vita e per la morte ci è stato trasmesso attraverso un manoscritto autografo, conservato presso la biblioteca universitaria di Sassari (fondo manoscritti, ms. 102) - e donato dallo stesso autore nel 1914, come attestato dalla dedica autografa riportata sul verso dell'ultima carta (c. 219) - e una edizione a stampa (Milano, Brigola, 1891), con riedizione anastatica (Torino, S.T.E.N, s.d.):

Queste pagine sono le prime brutte copie come mi uscirono dal cervello, trattenute malamente dalla penna fruttifera. Tutte le modificazioni e correzioni furono fatte dopo nelle bozze di stampa. Le consegnò al bibliotecario della biblioteca di Sassari, per sua richiesta il giorno 24/4/1914.

L'autografo è formato da 219 carte, rilegate dalla legatoria Gallizzi di Sassari;⁶ queste misurano in media mm. 210 x 130. La numerazione è di mano dell'autore, in cifre arabe, collocata sull'angolo in alto a destra. Lo specchio di scrittura è tutto sul *recto*, tranne le cc. 9, 10, 27, 111, 118, 119, 143, 185, che presentano testo e correzioni anche sul *verso*. Le carte scritte sul solo *recto* sono state incollate su carta rigida (mm. 240 x 160) prima della rilegatura; la c. 185 ha subito lo stesso trattamento per svista e il *verso* risulta attualmente illeggibile; la c. 219 è stata incollata parzialmente per permettere la lettura della dedica. Le cc. 1, 9, 27, 111, 118, 119, 219 presentano il timbro della biblioteca universitaria di Sassari. La c. 113 presenta un timbro rettangolare in inchiostro azzurro alle righe 8-10, su cui è scritto: «*Farina e Ferco, Milano, via G[...] n. 10*», probabilmente presente sul foglio (bianco a quadretti azzurri) prima della scrittura.⁷ Lo stato di conservazione è buono: infatti, non sono presenti né macchie d'umido né danni materiali e le carte presentano un leggero ingiallimento dovuto all'età, che varia in relazione al

⁵ S. FARINA, *Prefazione a (Si muore) Caporal Silvestro* cit., pp. V-VI.

⁶ Il volume presenta il timbro della legatoria, parzialmente leggibile.

⁷ La *Farina e Ferco* era un'azienda fondata dallo scrittore nella seconda metà degli anni Ottanta.

tipo di carta.⁸ La coperta, in pergamena e tessuto, presenta un distacco della tela di rivestimento. La scrittura è calligrafica, leggermente inclinata verso destra, mediamente distribuita su 30/31 righe, in alcuni fogli più spessa e meno regolare. Nelle prime pagine l'inchiostro prevalente è di tonalità nero-marrone, a tratti sbiadito fino al *beige*. Dalla c. 121 in poi prevale l'uso di un inchiostro più scuro. Sono riscontrabili alcune correzioni a matita. Il manoscritto presenta alcune incongruenze relative alla numerazione dei capitoli e alla modifica con oscillazione grafica di alcuni nomi.⁹

Il romanzo uscì in lingua tedesca e a puntate dal 22 luglio all'8 ottobre 1891 (nn. 9663-9740) con la rivista viennese «Neue Freie Presse». In Italia fu pubblicato direttamente in volume dalla casa editrice Brigola, nello stesso anno.¹⁰ Successivamente venne ripubblicato dalla S.T.E.N. (già Roux e Viarengo), in edizione anastatica, non datata, ma collocabile tra il 1900 e il 1924, periodo in cui la casa editrice torinese iniziò la ristampa, poi interrotta, dei romanzi nella collana *Opere complete di Salvatore Farina*.

Il manoscritto autografo (d'ora in poi **A**) e l'edizione Brigola (d'ora in poi **Br**), presentano una intensa e significativa diversità redazionale. **A** si configura come copia di lavoro¹¹ e attesta, secondo le indicazioni stesse dell'autore, una versione

⁸ 104 carte sono scritte su carta bianca da scrittura, senza righe o quadrettatura, 49 su fogli bianchi con quadrettatura azzurra, 31 sul retro di opuscoli pubblicitari, 20 su fogli a righe (di due tipi), 7 su fogli quadrettati (vari tipi e colori), 8 (le cc. 34, 43, 44, 45, 46, 63, 137, 141) su carta azzurra, che le rende molto meno leggibili rispetto alle altre, soprattutto nei punti in cui l'inchiostro è più stinto o sbavato.

⁹ Il cap. XV ha un'indicazione numerica poco comprensibile; sembra di poter leggere «XIII». Il cap. XVIII è numerato «XVIX», il XIX come «XVIII» e il XX come «XIX». Inoltre: il paese di Seizeri è indicato come «Sestri ponente» nel cap. III, nel cap. VI (dove compare quattro volte come «Sestri» e una con il nome completo «Sestri ponente») e al cap. VII (tre volte come «Sestri», una come «Sestri ponente»). Al cap. VIII troviamo «Sestri» all'ultima riga della c. 75 e «Seizeri» soprascritto su «Sestri» all'ultima riga della c. 79. Nel cap. IX abbiamo «Seizeri» soprascritto su «Sestri» alla riga 21 della c. 81, da questo punto in poi troviamo «Seizeri». Nel cap. XI, inoltre, per dodici volte troviamo il nome «Italo» al posto di «Ippolito», corretto in dieci casi (nove volte sovrascrivendo, una attraverso correzione in linea) e non corretto in due (c. 106, riga 9 e c. 107, riga 20). Nel cap. V, nel quale viene raccontato l'inizio dell'amicizia tra Italo Policelli, Ippolito Nulli e il dottor Gemini, i tre personaggi si danno del «tu», lo stesso avviene nel cap. VII (nel cap. VI è presente solo il personaggio di Ippolito Nulli). Dal cap. VIII in poi, in contrasto con le scene precedenti, si danno del «lei». Nel cap. X Italo Policelli chiede a Ippolito Nulli di passare dal «lei» al «tu» e questi rifiuta. È quindi probabile che all'atto di scrivere il cap. VIII Farina avesse già progettato questa scena, e che abbia scritto i dialoghi successivi avendo ben presente questa svolta narrativa. Nessuno dei dialoghi presenti nei capitoli V e VII presenta correzioni volte a emendare l'incongruenza creatasi.

¹⁰ Il cap. IX era però stato pubblicato in anteprima sulla rivista «Vita Sarda» (n. 12 del 30 agosto 1891), erroneamente indicato come cap. IV. Si presentava in una versione redazionale non ancora definitiva, e quindi probabilmente antecedente alla revisione finale del romanzo.

¹¹ Le pagine sono attraversate da molteplici interventi correttori, nessuna di esse si presenta in pulito. Molti degli interventi sono contemporanei al processo di scrittura, sono numerose le varianti in linea e le correzioni che sovrascrivono una lezione cassata per poi proseguire in linea, la lezione soppressa è molto spesso incompleta o costituita da un semplice abbozzo. La soprascrittura è molto frequente, a volte rea-

non definitiva dell'opera.¹² **Br** è un'edizione autorizzata e controllata dall'autore, e riporta la stesura definitiva. Va da sé che la S.T.E.N, in quanto anastatica, è una mera riproduzione di **Br**. La distanza tra **A** e **Br** è consistente dal punto di vista stilistico, ma non dal punto di vista strutturale. Le varianti genetiche interne ad **A**, così come quelle tra **A** e **Br** non riguardano l'impalcatura narrativa e diegetica che rimane pressoché inalterata dalla prima stesura.¹³

Dal punto di vista stilistico il primo e fondamentale intervento consiste in un'attenta revisione della punteggiatura e in una progressiva semplificazione sintattico-narrativa. I lunghi e complessi periodi della primissima stesura vengono via via resi più essenziali e scorrevoli, spesso con la sostituzione mediante ricalco del punto e virgola con il punto fermo, intervento già iniziato nelle varianti interne ad **A**, come possiamo osservare in questo passo del cap. IX:

A_x

Appena entrato in casa venne incontro a Ippolito uno scroscio impetuoso, come di temporale e insieme una zaffata di pesce fritto da risuscitare un morto; in salotto poi gli venne incontro anche la padrona di casa; Essa ebbe per lui, fin dal principio, lo splendido sorriso dalle tre fossette, e nel porgerle la mano nuda gli lasciò indovinare la rotondità d'un bel braccio coperto appena d'una garza.

A

Appena entrato in casa venne incontro a Ippolito uno scroscio impetuoso, come di temporale e insieme una zaffata di pesce fritto da risuscitare un morto; In (← in) salotto poi gli venne incontro anche la padrona di casa. (←;) Essa ebbe per lui, fin dal principio, lo splendido sorriso dalle tre fossette, e nel porgerle la mano nuda gli lasciò indovinare la rotondità d'un bel braccio coperto appena d'una garza.

lizzata in corso di scrittura, a volte in interventi successivi. Altrettanto numerose sono le lezioni ricavate da altre mediante ricalco, soprattutto per la correzione dei tempi verbali.

¹² L'analisi di **A** sembra suggerire l'assenza di una revisione finale, che fu probabilmente realizzata sulle bozze di stampa, come suggerito dalla dedica dell'autore, contenuta nel verso dell'ultima carta (219).

¹³ Abbiamo tre sole modifiche, realizzate in corso di scrittura: la parte finale del cap. IV (dalla riga 21 della c. 46 alla riga 23 della c. 47), che racconta la visita di Italo Policelli al dottor Gemini, costituiva originariamente l'inizio del cap. V. Farina ha spostato l'inizio del capitolo, inglobando questa scena nel cap. IV, probabilmente per ragioni di ordine tematico. Le cc. 161-167 e le prime sette righe della c. 168 (le righe successive sono state scritte in un secondo momento, come attestato dal cambio di inchiostro e di *ductus*), che attualmente fanno parte del cap. XVI, costituivano originariamente l'inizio del cap. XI. La numerazione originaria delle carte (100-107) è stata corretta in seguito allo spostamento ed è ancora distinguibile sotto la nuova. Le prime cinque righe dell'attuale c. 161 contengono la prima stesura del finale del cap. X, la stesura definitiva (c. 100) presenta una leggera modifica legata allo spostamento cronologico della scena. Alla c. 204, dopo la riga 16, Farina ha lasciato una riga vuota e scritto «XX» (a partire dal cap. XVIII la numerazione dei capitoli risulta erronea, si sarebbe in realtà trattato del cap. XXI, cfr. nota 8), successivamente ha cancellato il numero.

Questo vettore correttorio si accentuerà ulteriormente nel passaggio da **A** a **Br**. Frequente risulta essere altresì la sostituzione del punto esclamativo e dei puntini di sospensione con altri segni diacritici e interpuntivi. La ricerca di un buon ritmo narrativo¹⁴ porta l'autore a un progressivo alleggerimento del testo, ottenuto in **A** attraverso un elevato numero di cassature volte a eliminare unità ridondanti e superflue, marginali e completeive:

A_x «una bestia vera, da umanare con una gran bella polizza *che gli faccia mutare abitudini e gli ispiri un sentimento grandioso*» → **A** «una bestia vera, da umanare con una bella polizza.»; «Oh! la peste dei creditori! *Ah, ma questo malanno Ippolito lo aveva risparmiato.*» → «Oh! la peste dei creditori!»; «E anche Policelli ne convenne *più liberamente quando ebbe ragionato meglio*» → «E anche Policelli ne convenne»; «Noi siamo sicuri che *per tutto un anno lei non si ammazzerà; così* vivendo lei ci pagherà fino all'ultimo centesimo» → «Noi siamo sicuri che vivendo lei ci pagherà fino all'ultimo centesimo»

Alcune espunzioni, soprattutto quelle realizzate in corso di scrittura, sono seguite dalla reintegrazione, in un altro punto del periodo, del segmento cassato. In alcuni casi si nota qualche incertezza nella scelta del luogo in cui realizzare tale integrazione, come in questo esempio, tratto dal cap. II.

A
passasse dall'Assicurazione alla banca, /al t/ poi al teatro/ poi al Monte di Pietà, *e Dio liberi;* al teatro/ o alla borsa, *e Dio li* alle sete ancora, e alle droghe, /in ultimo/ alle saponette *e Dio li* ai fazzoletti, alle noci dorate, *e Dio* /scampi e liberi/ (*liberi*), al cellulare.

Br
passasse dall'Assicurazione alla Banca, poi al Monte di Pietà o alla Borsa, ai cotoni e alle droghe, in ultimo alle saponette, ai fazzoletti, alle noci dorate, *e Dio scampi e liberi*, al Cellulare.

All'espunzione del segmento «*e Dio liberi*», avvenuta in corso di scrittura, seguono due tentativi di reinserimento. Il segmento trova poi la sua collocazione definitiva alla fine del periodo (a questo punto l'autore sceglie anche di sostituire il meno usuale «*e Dio liberi*» con il più comune «*e Dio scampi e liberi*»). Notiamo an-

¹⁴ Afferma in *Come si scrive un romanzo?*: «nemmeno dovete scrivere periodi enfati di parole sonore, di aggettivi senza babbo né mamma, né gemere tenerumi in ogni pagina, né coprire di fronde il pensiero perché sembri più oscuro e nell'oscurità maggiore del vero; a far questo, se anche riusciste a ingannare il lettore grosso, e non è sicuro, l'avveduto leggerà nel vostro libro la vostra miseria pomposa. [...] Se avete fatto buoni studi di lingua e di stile ne potrete dar prova fin dalle prime pagine, con la proprietà del linguaggio, con la semplicità dell'esposizione, scrivendo in modo che paia a ogni lettore di poter quando voglia fare altrettanto. Ma se vuole io scommetto che la prima volta non riesce, perché a voi è riuscito d'essere semplici dopo infinite fatiche e pentimenti. Invece a imitare periodi frondosi o zeppi d'aggettivi spropositati, di parole disusate, rimesse in onore per chiasso di bambini, riuscirete alla prima» (S. FARINA, *Come si scrive un romanzo?*, prefazione a *Il numero 13*, Milano 1893, pp. 26-27).

che l'espunzione di «*al teatro*», seguita da un tentativo di reintegrazione nell'interlinea e da una nuova cassatura.

Nel passaggio da **A** a **Br** avvengono ulteriori potature, generalmente di breve entità:

A «Ippolito avrebbe scritto. *Non è vero che avrebbe scritto?* Ma sì, avrebbe scritto.» → **Br** «Ippolito avrebbe scritto? Ma sì, avrebbe scritto.»; «Dunque puoi trattenermi, impedire... la disgrazia; *perché un amore simile è proprio una disgrazia...*» → «Dunque puoi trattenermi, impedire... la disgrazia.»; «- Virginia mia! si provò a dire facendo la faccia appassionata; che »per solito gli« era sempre riuscita molto bene. *Questa volta non gli riuscì. Vattene, vattene! fu la risposta invariabile.*» → «- Virginia mia! si provò a dire facendo la voce appassionata che gli era sempre riuscita molto bene. - Vattene, vattene!»

A livello lessicale si registra la sostituzione di alcuni arcaismi e preziosismi letterari con parole d'uso più comune (**A_x** «tazza» → **A** «chicchera» → **Br** «tazza»; **A** «cioccolatte» → **Br** «cioccolata»; **A_x** «in istrada» → **A-Br** «per via»), ma anche, e per converso, quella di termini attinti dal serbatoio del parlato con parole proprie della tradizione poetica (**A** «invano» → **Br** «indarno»; **A** «scusarsi» → **Br** «iscusarsi»; **A** «uscire» → **Br** «escire»; **A** «sbaglio» → **Br** «isbaglio»; **A** «formula» → **Br** «formola»; **A** «nemmeno» → **Br** «nemmanco»). Altro fenomeno ricorrente e degno di menzione riguarda la sostituzione dei termini d'origine straniera: **A₁** «New York!» → **A-Br** «Nuova York!», al cap. I; **A** «revolver» → **Br** «rivoltella» due volte al cap. IV, tre volte al cap. XV e una volta al cap. XVI; **A** «revolver» → **Br** «pistola» al cap. XVI; **A₁** «roulette» → **A-Br** «rollina» al cap. XV.

Se da un punto di vista stilistico ciò che emerge è la ricerca di una scrittura oltremodo sorvegliata, attraverso, come detto, il rifiuto di una modulazione barocca ed enfatica, da un punto di vista meramente narrativo il discorso sostanzialmente non cambia. Infatti, l'analisi delle varianti (che, a differenza di quelle stilistiche, nella maggior parte dei casi riguardano solo il manoscritto) evidenzia la corrispondenza di una esigenza simile, di controllo e sobrietà.

Il romanzo, ambientato quasi interamente nella città di Milano, ha una trama semplice e per certi versi essenziale,¹⁵ raccontata da un narratore extra-diegetico,

¹⁵ Ippolito Nulli è un giovane dell'alta borghesia milanese, noto ai suoi concittadini per la sua ingente ricchezza e per la sua abilità nello sperperarla. In realtà egli si trova in condizioni disperate: anni di sprechi hanno esaurito la sua eredità, ed egli, per tacitare i creditori, ha fatto perfino ricorso alla dote della sorella minore. La sua decisione di stipulare una polizza assicurativa suscita l'interesse di Italo Policelli, giovane e abile agente assicurativo, che lo avvicina nel tentativo di convincerlo, inutilmente, a firmare con la propria compagnia. Incuriosito dal comportamento del giovane, il Policelli si convince che in realtà questi stia progettando il proprio suicidio. Dopo aver coinvolto anche il dottor Gemini, medico della compagnia

onnisciente, che scrive in terza persona.¹⁶ L'«io» narrante si dimostra discreto e non invasivo e si limita a mettere in risalto le azioni e i pensieri dei personaggi, a volte in modo ironico, per smascherarne le ipocrisie, a volte con partecipe sofferenza.¹⁷ Osservando le varianti interne ad **A**, notiamo che questo risultato viene ottenuto dallo scrittore di Sorso attraverso un'attenta revisione, volta ad alleggerire o comunque a rendere meno esplicito il giudizio del narratore sui personaggi. Vediamo ad esempio questo passo tratto dal cap. XX:

A	→	Br
Rosetta a questa dichiarazione tarda, si sentì commuovere [e si asciugò gli occhi] (>e pianse<).		Rosetta a questa dichiarazione tardiva si sentì commossa e si asciugò gli occhi...
Oh! Dio! forse? - No, nulla. (← ;) gli uomini >come Ippolito< certe cose non le capiscono,		Oh! Dio! forse? - No nulla. Gli uomini certe cose non le capiscono.

Quello che originariamente era un giudizio morale sul protagonista (non tutti gli uomini, ma solo quelli superficiali ed egoisti come Ippolito possono fraintendere la reazione di Rosetta) in **A** e poi in **Br** diventa una più neutra riflessione sulla diversa sensibilità maschile.

Vediamo altri esempi:

A «Questo non lo volle dire» → **Br** «Questo non lo disse»; **A₁** «subendo quel bacio» → **A-Br** «finché durò quel bacio»; **A₁** «tornò con incredibile audacia in casa di Virginia.» → **A-Br** «tornò in casa di Virginia»; **A_x** «si ricordò di non aver domandato di Policelli, come avrebbe dovuto fare» → **A-Br** «si ricordò di non aver domandato di Policelli»; **A_x** «Virginia si degnò di sorridere ancora» → **A-Br** «Virginia trovò ancora un sorriso»; **A_x** «Però il dottore non chiese mai a Virginia la ragione della famosa visita

assicurativa rivale, e aver avuto dal Nulli stesso la conferma delle proprie intuizioni, si impegna per cercare di convincere il giovane, del quale è diventato amico, a non cercare nella morte la soluzione ai propri problemi. L'amicizia con il Policelli permette a Ippolito di conoscere l'affascinante moglie di questi, Virginia, della quale si invaghisce e verso la quale rivolge ben presto tutte le proprie attenzioni.

¹⁶ Bruno Pischetta sottolinea come sia propria questa la tipologia di narratore più consona alla scrittura fariniana: «In verità il massimo di efficacia Farina lo ottiene dando spazio a un narratore pienamente onnisciente, capace di occultare sotto stringenti effetti di regia il suo *habitus* di moralista laico e umoristicamente atteggiato» (Cfr. B. PISCHETTA, *Il feuilleton umoristico di Salvatore Farina*, Napoli 1997, pp. 150-151).

¹⁷ Nei romanzi di Salvatore Farina il narratore è sempre figura fondamentale di mediazione tra il lettore e l'opera. Scrive Dino Manca, analizzando la figura del narratore in *Amore ha cent'occhi*: «commenti, osservazioni, spiegazioni *metadiegetiche*, riflessioni filosofiche, moraleggianti e altri tipi di interventi, tipici della funzione ideologica e morale, rimandano a un narratore moralista-pedagogo, ma anche a un narratore conversatore-umorista la cui funzione è prevalentemente comunicativa; un narratore etico, prodigo di consigli, lezioni, norme, precetti morali e comportamentali, che, nel suo intento pedagogico-educativo, cerca un rapporto col narratorio quasi colloquiale» (D. MANCA, *I cent'occhi dell'amore. Farina e l'isola*, in *Salvatore Farina. La figura e il ruolo a 150 anni dalla nascita*. Atti del Convegno (Sassari-Sorso 5-8 dicembre 1996), Sassari 2001, p. 144).

all'avvocato» → **A-Br** «Però il dottore non chiese mai a Virginia la ragione della visita all'avvocato»; **A₁** «piantare la donna *adultera*» → **A-Br** «piantare la donna *d'altri*»

L'autore mostra inoltre la volontà di non caricare oltremisura la narrazione, di non eccedere mai nei giudizi e nelle immagini. Abbiamo quindi interventi volti a smorzare i toni più melodrammatici (**A₁** «Venne finalmente *il mese fatale di maggio dell'anno fatale.*» → **A-Br** «Venne finalmente *un altro* maggio.»), a eliminare le immagini più convenzionali (**A₁** «egli piangeva come un *fanciullo ubbriaco di pena; le lagrime sue cancellarono le ultime parole*» → **A-Br** «egli piangeva come un ubbriaco di pena»), a prendere le distanze dal punto di vista dei personaggi (**A₁** «tanto la pittrice *era* brutta» → **A** «tanto la pittrice *gli parve* brutta» → **Br** «tanto la pittrice *gli parve* brutta *anche senza averla guardata*»), e a evitare potenziali ambiguità ideologiche e morali (**A₁** «la poveretta a cui *si sentiva* legato» → **A-Br** «la poveretta a cui *si era* legato»).

Anche nel lessico notiamo questo alleggerimento dei toni, sia nelle varianti interne ad **A**, che nel passaggio da **A** a **Br** (**A₁-A₂** «scioperato» → **A-Br** «dilettante della vita»; **A₁** «della sua vittima» → **A-Br** «del suo cliente»; **A₁** «il vecchio avaro» → **A₂** «il vecchio strozzino» → **A-Br** «il vecchio Martino»; **A₁** «usuraio» → **A₂** «ladro» → **A₃** «usuraio» → **A-Br** «uomo d'affari»; **A₁** «il poveraccio» → **A-Br** «L'ispettore»).

In generale viene lasciato maggior spazio alla interpretazione del lettore (anche se il narratore mantiene, come abbiamo visto, il proprio ruolo di osservatore attivo). L'insegnamento morale non viene esposto in maniera didascalica, ma emerge attraverso il confronto e la contrapposizione di personaggi diversi per indole e morale, delineati spesso con caratterizzazioni abbastanza rigide, che richiamano alla mente figure analoghe presenti nei precedenti romanzi fariniani, pur senza esserne un mero ricalco.¹⁸ L'autore raffigura nel romanzo più delle personalità 'esemplari' che delle individualità uniche, dei modelli (positivi o negativi) di essere umano.

Farina mostra, fin dalle prime stesure, una completa padronanza dei personaggi. Ciò che abbiamo di fronte sono interventi lievi, che mostrano però un'attenzione alle sfumature, soprattutto nel delineare i caratteri, che vale la pena mettere in risalto.

Prendiamo ad esempio il personaggio di Ippolito Nulli, il protagonista della vicenda, giovane «dilettante della vita» dalla faccia «annoziata o stanca», che cerca

¹⁸ Affini a Ippolito Nulli sono ad esempio Pompeo Molli in *Fino alla morte* (1881) e Riccardo Celesti in *Fiamma vagabonda* (1872), sfaccendati ereditieri portati all'egoismo e all'autoinganno, mentre vicini a Italo Policelli per mentalità e serenità sono, tra gli altri, Epaminonda Placidi in *A mio figlio* (1877-1881) e Michele Silvestro in *Caporal Silvestro* (1884).

nel divertimento e nella vacuità le ragioni della propria esistenza. Ippolito è l'emblema dell'uomo privo di ideali e affetti, capace di cogliere solo gli aspetti più superficiali dell'esistenza e, per questo, imprigionato in una disperazione e in un dolore che egli stesso alimenta. Il suo comportamento, fin troppo ingenuo e trasparente nelle prime stesure, diventa progressivamente più riservato e controllato:

A «Ippolito Nulli aveva sulle labbra il sorriso *ipocrita*, mentre Italo baciava sua moglie» → **A-Br** «Ippolito Nulli aveva sulle labbra un sorriso *strano*, mentre Italo baciava sua moglie»; **A_x** «Ippolito *balbettò* sommessamente a Virginia: grazie!» → **A-Br** «Ippolito *bisbigliò* a Virginia: grazie!»; **A_x** «Il palazzo dell'orco! disse *ad alta voce* Ippolito *immaginando che nessuno lo udisse*» → **A-Br** «Il palazzo dell'orco! *pensò* Ippolito.»; **A₁** «Che è stato *domandò paurosamente* Ippolito, con lo stupido sgomento di sentirsi rispondere: io so tutto;» **A-Br** «Che è stato? *balbettò* Ippolito, con lo stupido sgomento di sentirsi rispondere: io so tutto;» **A₁** «la volle *abbracciare*, ma Virginia si mostrò inorridita.»; **A₂** «la volle *stringere*, ma Virginia si mostrò inorridita»; **A** «le volle *'dar [yfar'] forza con una carezza*, ma Virginia si mostrò inorridita».

Discorso analogo vale per Virginia, il personaggio femminile centrale del romanzo, donna dal carattere volubile e capriccioso, affascinante, più che bella, gentile, ma senza dolcezza, raffinata fino all'artificio, conscia del proprio ruolo sociale di signora 'per bene', che interpreta con convinzione. Mentre nelle prime stesure Virginia ha atteggiamenti esplicitamente seduttivi, nelle revisioni successive passa a gesti e discorsi meno diretti, assumendo volutamente un atteggiamento più passivo e misurato:

A₁ «gli mostrò la rotondità d'un bel braccio» → **A-Br** «gli lasciò *indovinare* la rotondità d'un bel braccio» **A₂** «Virginia lo fissò e non celiò più.» **A-Br** «Virginia gli *dié un'occhiata furtiva* e non celiò più.»; **A₁** «dica di sì.. e le do un bacio» → **A₂** «dica di sì... e non si pentirà» → **A-Br** «dica di sì...»; **A₁** «Essa si arrese subito e lo baciò lungamente in silenzio» → **A-Br** «Essa si arrese subito e *si lasciò baciare* lungamente in silenzio»; **A_x** «Virginia sembrava agitata e non lasciava che la pazzia del suo innamorato avesse il suo legittimo sfogo» **A-Br** «Virginia sembrava agitata *dall'impazienza*, ma pur [in **A** «pure»] lasciò che la pazzia del suo innamorato avesse il suo legittimo sfogo»;

L'immaturità e la superficialità del personaggio rimangono, ma sono attenuate, come nel caso di Ippolito, da un comportamento più ambiguo, interpretabile dai lettori in maniera meno univoca.

Al contrario una delle figure più importanti del romanzo, Italo Policelli, non subisce, nel corso delle varie fasi di revisione, mutamenti sostanziali. Marito felice, padre affettuoso e amico generoso e altruista, Policelli è un uomo capace di accettare con serenità ciò che di bello e di cattivo la vita gli riserva e di cercare, per istinto, sempre il lato positivo delle cose e delle persone. Questi tratti lo ren-

dono uno dei casi più rappresentativi di quello che potremmo definire l'*eroe borghese* fariniano. Ed è proprio l'importanza che questo tipo di esistente acquisisce nell'ultima fase della produzione dell'autore¹⁹ a spiegare la sostanziale staticità di questa figura, funzionale all'esaltazione di un modello ideale.

Più marcata è invece l'evoluzione del personaggio del dottor Gemini. Anche qui ritroviamo un carattere tipicamente fariniano: il dottore laico, razionalista, fiducioso nella scienza e ostile a ogni forma di superstizione è infatti una figura ricorrente nella sua narrativa. In questo caso è però assente quella nota comica che caratterizza frequentemente questo tipo di personaggio. Egli vorrebbe, come il Policelli, cercare il bene negli uomini, ma non ne ha l'entusiasmo e l'ottimismo. A differenza del Nulli però, il percepire le ipocrisie del mondo non lo spinge a ritenere legittimo un identico opportunismo. Il dottor Gemini, testimone involontario del tradimento di Ippolito e Virginia, usa nelle prime stesure toni ed atteggiamenti più duri e accusatori, poi attenuati dall'autore:

A₁ «che significa questo? *Una tresca?...*» → **A-Br** «che significa questo?»; **A₁** «E s'intendeva dire che usassero almeno il riguardo di non farsi scorgere, quando l'avvocato venisse col pretesto di tener compagnia al malato, ma in realtà per contemplare la faccetta bianca; e certamente anche per baciarla di nascosto.» → **A-Br** «E s'intendeva dire che usassero almeno il riguardo di non farsi scorgere, quando l'avvocato venisse col pretesto di tener compagnia al malato, ma in realtà per contemplare la faccetta bianca»; **A₁** «Ma il dottore *le afferrò un braccio e le impose silenzio*» → **A-Br** «Ma il dottore *con un'occhiata severa le impose silenzio*»; **A_x** «l'amico mio era quello; ma ora non è altro che carne gonfia. *lo guardi bene; non ho altri amici.*» → **A-Br** «l'amico mio era quello, ma ora non è altro che carne gonfia dall'idrope.»

Egli ci appare meno severo, ma anche più rassegnato e stanco, configurandosi come il personaggio più dolente del romanzo, molto più del Nulli che, nel suo egoismo e nella sua vacuità, non può non provocare da parte del lettore un certo distacco.

Per la vita e per la morte ci mostra vari modi di vivere e di amare, tentativi diversi di dare un senso alla propria esistenza. Una rappresentazione che, nelle opere fariniane, è condotta sempre con sguardo attento e ironico, ma intriso di

¹⁹ È in personaggi come «Innocente, Italo Policelli, Epaminonda Placidi, che si risolve l'esperienza narrativa di Farina. Con il loro temperamento retto e operoso, dimesso, ma tenace, essi testimoniano allo scendere dell'Ottocento di una civiltà piccolo borghese ormai affermata: universo bidimensionale entro cui si muovono tipi d'uomo anelanti le gioie semplici del focolare, tutti dediti a un impiego che consolidi le fondamenta e il decoro della famiglia» (B. PISCHEDDA, *Il feuilleton umoristico di Salvatore Farina* cit, p. 126).

umana pietà e quindi mai giudicante.²⁰ Quella che emerge è una visione disincantata e malinconica della vita, che mostra l'ottimismo come qualcosa di necessario: è l'uomo a dover cercare nel caos dell'esistenza ciò che c'è di buono e di solido, ovvero affetto, amore e amicizia, e trovare così la propria serenità. Al di fuori di questi valori non esistono che piaceri vani e ingannevoli, modi vuoti di riempire l'esistenza che non possono che condurre alla disperazione. Scrive, a tal riguardo, Nicola Tanda:

[...] non poteva non piacere a quel grande maestro del Novecento che è Pirandello. Anche per la visione dell'uomo che in Farina è amara e, a mala pena, trova un punto di riferimento nella famiglia. Al di fuori di essa non vede che disperazione, e suicidi intenzionali e preterintenzionali, proprio come tanti suoi amici, giovani e non più giovani, nei quali egli avverte una solitudine piena di angoscia. [...]Insieme a quello della famiglia, perciò, egli pone il culto dell'amicizia e di tutti quei valori positivi del vivere insieme in maniera urbana e solidale che sola può attenuare le angustie dei suoi personaggi [...]²¹

²⁰ Osserva Luigi Falchi: «ma pure essendo amico di quegli uomini animosi, il Farina, artista di gran razza, non cedette mai alle politiche rabbie la sua anima. E, in mezzo alla letteratura tumultuosa di quell'età, fiori, nella sua arte serena, il suo sano umorismo, che non è scherno di egoista, ma compatimento benevolo delle umane debolezze. (L. FALCHI, *Scrittori contemporanei di Sardegna: L'arte di Salvatore Farina*, in «Mediterranea: rivista di cultura e di problemi isolani», VI, 5-6 (1932), p. 6).

²¹ N. TANDA, *Prefazione a (La mia giornata) Dall'alba al meriggio*, Sassari 1996, p. X.