

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

Diretta da:
Giorgio Baroni

Comitato scientifico:

Anna Bellio, Enza Biagini, Giorgio Cavallini, Ilaria Crotti, Davide De Camilli, Željko Djurić,
Corrado Donati, Luigi Fontanella, Pietro Frassica, Pietro Gibellini,
Renata Lollo, Alfredo Luzi, Jean-Jacques Marchand, Vicente González Martín,
Bortolo Martinelli, Franco Musarra, Gianni Oliva, François Orsini, Donato Pirovano,
Andrea Rondini, Riccardo Scrivano

Redazione:

Maria Cristina Albonico, Silvia Assenza, Clara Assoni, Paola Baioni, Elisa Bolchi,
Cecilia Gibellini, Enrica Mezzetta, Federica Millefiorini,
Paola Ponti, Barbara Stagnitti, Francesca Strazzi

Direzione:

Prof. Giorgio Baroni, Università Cattolica del Sacro Cuore,
Largo A. Gemelli 1, I 20123 Milano, tel. +39 02.7234.2574, fax +39 02.7234.2740,
giorgio.baroni@unicatt.it

*

«Rivista di letteratura italiana» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clokss* and *Portico*.

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

2011 · XXIX, 2-3

EMILIO SALGARI:
UN'AVVENTURA LUNGA CENT'ANNI
A CURA DI ANDREA RONDINI



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXI

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 14 dell'1 luglio 1985
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Amministrazione:

FABRIZIO SERRA EDITORE[®]
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050.542332, fax +39 050.574888, fse@libraweb.net

Periodico quadrimestrale

Abbonamenti:

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550 o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

www.libraweb.net

*

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2011 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.
Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0392-825X
ISSN ELETTRONICO 1724-0638
ISBN 978-88-6227-434-0

SOMMARIO

ANDREA RONDINI, <i>Emilio Salgari nell'epoca dell'ultimo testimone</i>	9
--	---

QUESTIONI SALGARIANE

FELICE POZZO, <i>Mompracem, l'isola maschio nel mondo dei giganti</i>	15
GIAN PAOLO MARCHI, <i>Il Borneo salgariano tra James Brooke e James Lacaita</i>	27
MARCELLO VERDENELLI, <i>Circumnavigazione critica dell'isola Salgari</i>	35
GIORGIO CAVALLINI, <i>Noterelle salgariane</i>	49

SCENARI, ESPERIMENTI E VERIFICHE

GIAMPAOLO VINCENZI, <i>Altri tropici: il romanzo storico invisibile</i>	61
GIOVANNA ROMANELLI, <i>I Robinson italiani: l'esotico e l'altrove</i>	71
ELENA FRONTALONI, <i>Le meraviglie del Duemila, una lettura</i>	81
MICHELA MANCINI, <i>Visioni e inquietudini del futuro nelle Meraviglie del Duemila di Emilio Salgari</i>	91
CLAUDIA SANTONI, <i>Lineamenti di modernità nelle figure femminili di Emilio Salgari</i>	103
CRISTIANO PAOLINI, <i>Salgari e la distopia</i>	117
FRANCESCA STRAZZI, <i>Un atlante a portata di libro. Avventure in pallone con Emilio Salgari</i>	129
DONATO BEVILACQUA, <i>Oltre la frontiera. Il West di Emilio Salgari e i suoi eroi</i>	141
MONICA MANZONI, <i>Nel cielo, nello spazio, nel tempo. L'avventura fantascientifica di Emilio Salgari</i>	161
MARIA CRISTINA ALBONICO, <i>La bohème italiana di Emilio Salgari</i>	177

RICEZIONI TRA COMUNICAZIONE E LETTERATURA

ANTON GIULIO MANCINO, <i>Salgari nel cinema italiano. Il 'caso' Gallone</i>	187
FRANCO FORCHETTI, <i>L'ipertrofia dei mondi reali e il piacere dei mondi possibili</i>	203
GAETANO OLIVA, <i>Salgari critico teatrale</i>	211
VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN, <i>Salgari e la Spagna: El regreso de los tigres de Malaisia di Paco Ignacio Taibo II</i>	225
MARIA GABRIELLA RICCOBONO, <i>Lo spettacolo livido delle giornate di riposo. Una nota di Quasimodo su Emilio Salgari</i>	241
ELISABETTA PICHETTI, <i>Perché non possiamo non dirci salgariani. Emilio Salgari negli scrittori contemporanei</i>	249
ANDREA RONDINI, <i>Salgari nostro contemporaneo: Mari, Cacucci, Quilici, Wu Ming</i>	271
ELEONORA ERCOLANI, <i>Tracce dell'India salgariana nella letteratura italiana contemporanea</i>	283
ANNA BERTINI, <i>Sulle tracce del capitano: la ricezione di Salgari nel giornalismo contemporaneo</i>	291

CIRCUMNAVIGAZIONE CRITICA DELL'ISOLA SALGARI

MARCELLO VERDENELLI

Nonostante siano trascorsi cento anni dalla scomparsa di Salgari, il mondo della critica è ancora diviso su posizioni che ne sviluppano l'iniziale isolamento dovuto sia alle sue appropriate caratteristiche narrative, sia alla separazione stessa di una disciplina, quella critica appunto, che nei primi decenni del xx secolo non ha saputo indirizzarsi ai romanzi di un autore richiestissimo dal pubblico ma ancora troppo popolare per essere annoverato tra i grandi narratori coevi. La sua fortuna critica è però stata alimentata nel tempo fino a quando scrittori ed intellettuali del calibro di Carlo Bo, Giovanni Arpino e, più recentemente, Claudio Magris sono riusciti ad oggettivare secondo criteri moderni la narrativa salgariana, filtrandola dai pregiudizi estetici e colti che inizialmente non sembravano appartenere. L'articolo, pur riconoscendo che la figura di Salgari e i suoi romanzi sono appropriatamente ed originalmente isolati rispetto alla critica, ne tenta una circumnavigazione storica.

Although a century has passed since Salgari's death, the critics are still divided on position developing the initial isolation due both to his appropriate narrative characteristics, both to the separation of a discipline, the critical one, that in the first decades of the XX century was not able to consider the novels of an author incredibly requested by the public but still too popular to be considered among the great contemporary writers. His critical fortune was however nourished during the years, up to the moment when writers and intellectuals such as Carlo Bo, Giovanni Arpino and, most recently, Claudio Magris were able to objectify, according to modern criteria, Salgari's narrative, sifting it from aesthetic and cultured prejudices that in a first moment did not seem to characterize it. The article, though admitting that Salgari and his novels are conveniently and originally isolated from the critic, tries an historical circumnavigation.

SALGARI E L'ESOTICO NELLA LETTERATURA ITALIANA

EMILIO SALGARI (Verona 1862-Torino 1911), autore di ben 82 romanzi, usciti, secondo certa moda del tempo, in appendice e poi in volume, e di 120 racconti, fu, contrariamente a quanto potrebbe far pensare la sua prolifica ed effervescente produzione, una personalità molto inquieta, segnata da una profonda nota di malessere (quella che lo porterà al suicidio) che la sua scrittura, facendo leva sul registro trasfigurativo, cercò di risolvere in una visionarietà di stampo soprattutto esotico. E infatti molte opere di Salgari, a partire dal suo primo volume uscito nel 1887 dal titolo *La favorita del Mahdi*, e continuando, solo per citare i più conosciuti, con *I Misteri della Jungla Nera* (1895), *I pirati della Malesia* (1896), *Il Corsaro Nero* (1899), *Le Tigri di Mompracem* (1900), portano l'inconfondibile segno dell'esotico. Cifra, questa, non solo decisiva per capire certi sviluppi della scrittura di Salgari, ma che gli ha aperto la strada del successo presso il grande pubblico. Successo iniziato già vivente Salgari e continuato, pressoché senza interruzioni, anche dopo la sua morte. Per quanto riguarda il suicidio con cui Salgari nel 1911 pose fine alla sua vita, c'è da dire che di questo tragico gesto c'è una significativa prefigurazione letteraria, là dove nella prima stesura di *Le Tigri di Mompracem* il personaggio di Sandokan, dopo aver perduto l'amata Jenny, muore suicida per amore, tanto è vero che l'iniziale trama prevedeva una parte, dal titolo appunto *Il suicidio*, così articolata: «IL SUICIDIO (Si ripongono in marcia – la barrella – si soffre la fame – Sandokan disperato – Yanez ammazza un cagoaro – Yenny in preda al delirio – fra i monti – si precipita in un burrone – Sandokan l'accoglie – deliri – è morente – muore fra le sue braccia – egli vaga come una belva – poi si fa saltare le

cervella accanto a lei». ¹ Nella stesura definitiva del romanzo, Jenny prenderà il nome di Marianna e Sandokan non morirà più.

Per poter meglio dipanare il discorso sulla ricezione critica di Salgari, crediamo che sia necessario partire proprio da questa pervasiva quanto resistente cifra esotica, davvero croce e delizia per lo scrittore veronese. Perché se è vero che l'esotico è stata una cifra indubbiamente vincente per farsi conoscere e apprezzare presso il grande pubblico (nessuno può mettere in discussione la straordinaria fortuna editoriale), è altresì vero che quella stessa cifra esotica, così marcatamente esibita e corteggiata, là dove Salgari ne ha fatto quasi un centro propulsore del suo universo letterario, ha frenato non poco, panoramicamente parlando, i giudizi della critica, incanalandoli lungo una direttrice tendenzialmente prudentiale, se non in qualche caso addirittura di aperto snobismo, sufficienza, come se all'esotico si facesse fatica ad associare un discorso valoriale della letteratura. Limite di natura storiografica là dove su questo tema la nostra letteratura non ha avuto, forse per il solito e spesso richiamato retaggio classicistico, incontri troppo ravvicinati e facili. Atteggiamento che ha poi finito con il condizionare fortemente, inibendolo in certi approfondimenti, lo stesso discorso critico, generalmente allergico a un pieno riconoscimento letterario di tale categoria esotica. Perché anche là dove a questa categoria sono stati riconosciuti certi meriti letterari, questo è avvenuto, generalmente parlando, con una serie di riserve.

Crediamo che l'esotico, se visto in maniera meno approssimativa e superficiale, possa invece costituire un interessante banco di prova e di verifica della ricezione critica dell'opera salgariana nel corso del tempo, fermo restando, come impaginazione storiografica di fondo, quella linea prudentiale che ha spesso caratterizzato l'approccio al tema. Esotico che è indubbiamente alla base dell'immaginario salgariano non solo nelle sue articolazioni tematiche, ma anche nel simbolismo che quell'immaginario letterario evoca. Se un genere, quale appunto l'esotico, si impone con così tanto successo ed evidenza, al punto da catturare l'interesse di varie generazioni di lettori (interesse arrivato ai nostri giorni), sarà bene interrogarsi sulle ragioni socio-culturali che hanno contribuito a questo tipo di successo, di affermazione, evitando di relegare questa fortuna a un fatto semplicemente di costume, là dove l'esotico viene appunto visto in un'ottica letteraria più secondaria rispetto a certi percorsi culturali più ufficiali e canonici.

Pur con tutti i rilievi che si possono muovere, sotto il profilo artistico-letterario, all'opera salgariana, non esente certo da qualche limite, criticità e caduta di tono, forse per andare incontro al gusto e alle attese di un pubblico più allargato, non v'è alcun dubbio che una sua rivalutazione debba necessariamente passare per una rilettura della stessa categoria esotica, sdoganandola da certi facili e un po' scontati *cliché* di letteratura minore, secondaria, di letteratura cioè di semplice intrattenimento e consumo, e comunque sia per lettori generalmente di modesto livello culturale e anche un po' sognatori. Perché le cose, guardando proprio la significativa e stratificata resistenza del genere nel tempo, non stanno propriamente in questo modo, e una classificazione troppo rigida e schematica rischia di comprometterne seriamente la lettura anche sotto il profilo più propriamente socio-culturale. Dietro quel clamoroso successo di pubblico, di lettori, nel corso del tempo (a partire soprattutto, per quanto riguarda l'Italia, dalla fine dell'Ottocento), pur associando al genere esotico una minore caratura letteraria, si intravedono ragioni storico-sociali più complesse e

¹ GIOVANNI ARPINO, ROBERTO ANTONETTO, *Vita, tempeste, sciagure di Salgari il padre degli eroi*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 91.

stratificate, quali quelle che vanno sostanzialmente a toccare le trasformazioni di una borghesia, italiana ed europea, sul finire dell'Ottocento in forte fibrillazione e in crisi di identità, e come sempre in bilico, come rivela la sua secolare storia, tra un legittimo bisogno di affermazione sociale e un altrettanto legittimo bisogno di evasione che l'esotico sembrò intercettare, come sponda letteraria, al meglio, dando così voce a una più generale istanza di evasione, di sogno.

È la straordinaria fortuna che ha sempre contrassegnato, e sia detto con estremo riguardo, generi letterari un po' *passé-partout*, come ad esempio anche la fiaba, la favola, generi che sembravano destinati se non al silenzio comunque sia a un drastico ridimensionamento in direzione di una loro precisa identità artistico-culturale di fronte a certi epocali mutamenti della società e della storia, ma che, nonostante queste profonde trasformazioni, ne sono usciti sempre bene e soprattutto vincenti sotto il profilo della ricezione presso il pubblico, forse per quella disinteressata quanto dichiarata, onesta promessa di felicità e di salvezza che è nel loro disegno narrativo. A rendere poi quella salvezza così possibile, quasi a portata di mano, è soprattutto quel timbro di atemporalità che spesso aleggia in questo tipo di narrazioni dove ci si apre, sfruttando al massimo la valenza trasfiguratrice della scrittura, all'avventura, al sogno, all'esotico, a immaginari mondi lontani, facendo credere a una realtà che non esiste, e tuttavia necessaria per liberarsi dal peso opprimente di una vita, con tutte le sue estensioni sociali, sempre più deludente e difficile. E il programma, assolutamente vincente, sotto il profilo culturale e sociologico, dell'esotico sta proprio in questa dimensione aperta e curiosa della scrittura che fa peraltro del "viaggio", proprio per rispondere a una profonda istanza di evasione, di sogno, di visionarietà, una categoria centrale del suo disegno narrativo. Bisogno di evasione strettamente legato a un momento di ripensamento e anche di crisi della borghesia europea, la classe sociale più direttamente interessata, anche in termini di fruizione, da quel progetto artistico-letterario.

Relativamente alla letteratura italiana, quel bisogno di evasione della borghesia, prendendo come riferimento storico e culturale un secolo come il Settecento, ha avuto, solo per rimanere ai momenti artisticamente più rilevanti e sempre seguendo la direttrice dell'esotico, due significativi antecedenti che in un certo qual senso ne rettificano la solita impostazione storiografica, quella che assegna generalmente all'Ottocento (secolo che rimane indubbiamente, soprattutto nella sua seconda parte, decisivo per capire certi sviluppi anche socio-culturali di questa forma letteraria) un'importanza centrale. Il primo antecedente è costituito da Carlo Goldoni, il grande commediografo veneziano che ha fatto dell'esotico una cifra interessante, sia pure intermittente e dal movimento carsico, della sua straordinaria e rivoluzionaria avventura teatrale, là dove l'esotico è andato a incardinarsi, il più delle volte anche come elemento contrastivo, nel più generale movimento della sua riforma. Riforma, ed è questo un elemento non secondario, che non procede linearmente, come generalmente si crede, dall'esotico al realismo, pur costituendo indubbiamente quest'ultima cifra l'approdo più vero e letterariamente più convincente del percorso riformistico di Goldoni, ma una avventura che, una volta compiutamente espletatasi nella sua linea artistico-letteraria (si pensi solo al risultato delle sedici commedie cosiddette 'nuove'), sembra tornare un po' sui propri passi, recuperando, sia pure con risultati artistici decisamente meno convincenti, una qual certa cifra esotica, sia pure in una ottica decisamente più delusiva, segno comunque sia di una profonda e inarrestabile piega involutiva della classe borghese solo qualche decennio prima euforica, laboriosa, sognatrice, e poi invece risucchiata (prendendo come spartiacque proprio il giro

di boa del XVIII secolo) in una dimensione narrativa di segno sempre più atemporale, appunto esotico; atteggiamento che Goldoni rimprovererà, interpretandolo come segno di inarrestabile declino e smarrimento della borghesia del tempo, al clamoroso successo teatrale ottenuto dalle *Fiabe teatrali* di Carlo Gozzi, tutte proiettate e risolte su quel piano di atemporalità che le allontanava dai non facili, per non dire contraddittori, percorsi della storia. Successo che agli occhi di Goldoni aveva il sapore, proprio in quella strategica e attutente dimensione atemporale, di una inappellabile sconfitta di una borghesia ormai sempre più sfigurata e lontana dai suoi ideali di par-tenza; ideali che l'avevano resa credibile e posta al centro di importanti aspettative sociali e politiche.

Ma anche Goldoni non è esente da contraddizioni, ripensamenti, dubbi, figlio, in un certo qual modo, di quella borghesia sempre più ripiegata asfitticamente su sé stessa, se è vero che, dopo gli straordinari capolavori delle sedici commedie 'nuove', si cimenterà ancora con la cifra esotica. Il suo laboratorio è infatti contrassegnato, anche in modo frenetico, da tutta una produzione teatrale (tragicommedie e commedie) caratterizzata da questa cifra. Fra le tragicommedie, dove quella cifra esotica risulta tra l'altro più marcata, cifra che incontrò un notevole successo di pubblico, ricordiamo la *Trilogia persiana* (*La sposa persiana*, *Ircana in Julfa*, *Ircana in Ispaan*) e poi altre curiosità esotiche come *La bella selvaggia*, *La peruviana*, *La dalmatina*, fino alle più tarde *La bella giorgiana* e *La scozzese*. Produzione, per lo più, in versi, e che indirizzerà Goldoni verso quell'esotico romanzesco, dando così alla sua scrittura un evidente tratto di stravaganza, di gioco, di deformazione anche linguistica, che può apparire quasi una contraddizione in termini rispetto a quell'esigenza di realismo che rimane certamente la conquista artistica più esemplare e convincente della sua scrittura teatrale. Cifra esotica che, proprio in quell'anacronistico e un po' forzato ripescaggio, sanciva l'irreversibile declino della società borghese del tempo.

Altro significativo antecedente sul fronte dell'esotico, sempre relativamente alla letteratura italiana, è costituito dal melodramma, quel melodramma che andrà a radicarsi, soprattutto nel corso dell'Ottocento, in un immaginario popolare sempre più stratificato, e la cui lezione si riverbererà, sia pure con carature artistiche diverse, e soprattutto sul finire dell'Ottocento, sul frastagliato capitolo dell'esotico, a partire proprio da Emilio Salgari. Melodramma che, proprio nel Settecento, epoca in cui si snoda la riforma teatrale goldoniana, registra, sempre all'interno di un più generale clima riformistico, l'importante intervento di Pietro Metastasio. Riforma che sostanzialmente rilancia, proprio nel nuovo equilibrio artistico tra parte testuale e parte musicale, il genere del melodramma nei termini anche di una maggiore e più diversificata incidenza e fruizione sociale.

Già sulla base di queste brevi considerazioni, si capisce come il capitolo sull'esotico italiano abbia una storia culturalmente più retrodatata e complessa, anche se è vero che è soprattutto tra Otto e Novecento che l'esotico conosce un particolare e più convincente, anche per i nomi più direttamente coinvolti, tratteggio artistico-letterario. Tratteggio che rimane, panoramicamente parlando, a scartamento artistico più ridotto in Italia rispetto a certi sviluppi europei, anche se c'è da dire che i maggiori frequentatori italiani del genere troveranno proprio in quella sponda europea non pochi elementi di ispirazione e di crescita. Antonio Palermo, al quale si deve uno studio certamente tra i più interessanti sull'esotico italiano in direzione anche salgariana, ha osservato che «letterati di manica stretta», e cioè molto rigorosi, come Emilio Cecchi e Renato Serra subirono l'eccessiva infatuazione dell'opera di Pierre Loti e Joseph Rudyard Kipling. Eccessiva infatuazione derivante sostanzialmente da un esito

artistico-letterario di minore caratura dell'esotico italiano rispetto a scrittori appunto come Loti e Kipling, di ben altra caratura e spessore. Infatuazione che trovava peraltro una sua ragione di essere proprio nella pericolosa equazione con certi discutibili avvenimenti della politica estera italiana di quegli anni.

Si pensi soprattutto a certo *revival* coloniale rappresentato dall'impresa libica italiana del 1911, impresa che spianò indubbiamente la strada a certe avventure nazionalistiche, alimentando di conseguenza un gusto generalizzato per l'esotico sostanzialmente di modesta caratura letteraria. Nazionalismo che andò a rafforzare una lettura più banalizzante della stessa cifra esotica, naturalmente con tutte le ambiguità e i rischi che quel sogno di evasione portava con sé. In questa ottica di una storia italiana alla ricerca, non senza contraddizioni e limiti, di una propria personale epopea, l'esotico, di cui Salgari è certamente da considerarsi uno dei suoi migliori interpreti e cantori, sembrò la cifra più adatta a intercettare tutta quella esigenza politica e sociale, dove però la letteratura, tranne qualche significativa eccezione, era destinata a pagare un caro prezzo in termini di risultato artistico. Fuga nell'esotico e dunque dalla realtà che segnalava inequivocabilmente un momento di grande difficoltà e smarrimento soprattutto della piccola borghesia che trovava proprio in quella fuga il suo sogno di affermazione e di rivincita. Sintomi, insomma, di profondo disagio di un'epoca, e nella fattispecie di una classe sempre in fermento come la borghesia, cui l'opera di Salgari seppe dare esemplarmente voce. Il che spiega non solo lo straordinario successo salgariano presso il pubblico, ma anche il risvolto di vera e propria epopea che la sua opera assunse. Opera da leggersi, quella salgariana, come un panoramico quanto calzante affresco della società italiana del tempo.

Approfondendo le ragioni di fondo della fortuna di certa letteratura coloniale in quel periodo, e cercando anche di affrancare l'esperienza dell'esotico italiano da certe discutibili velleità imperialistiche, Antonio Palermo ha giustamente osservato: «Mostrare o meglio suggerire che le cose non stanno propriamente così, che all'esotismo fra l'estremo Ottocento e l'inizio del nuovo secolo dobbiamo ascrivere non solo gli eterogenei sintomi letterari del nostro "mal d'Africa", ma anche i segni della piccola epopea salgariana, che con il primo ben poco ha da spartire e forse più di qualcosa invece con la letteratura senza aggettivi: ecco, è uno degli intenti delle pagine qui riunite. Nelle quali, oltre all'attenzione dedicata al maggiore, e più indigente, degli autori visitati da una musa che non è mai riuscita ad ottenere la nostra cittadinanza, vi è l'avvio di un'indagine sull'entità e l'incidenza dell'*esotico* all'interno del contemporaneo livello letterario alto. Gozzano fornisce, naturalmente, la prima testimonianza, valida altresì per la prevalente ubicazione del suo *altrove*, che corrisponde al luogo 'Kipling' di Cecchi e di Serra, e anche di Boine (perlomeno nella lettera del 5 giugno 1915 a Cecchi): "Quello che penso eccolo: se avessi i quattrini, 10.000 lire, mi imbarcherei domani per l'India. Laggiù c'è Kipling, le pantere e i pitoni...". Laggiù – ma Boine forse non se n'era accorto – ci sono pure i luoghi più deputati di Salgari».¹

Ed effettivamente la letteratura italiana di quegli anni diventa sempre più una letteratura di 'luoghi', di luoghi soprattutto esotici e immaginati, che cominciano a catturare sempre più l'attenzione, pur con approcci molto differenti, sia di scrittori di riconosciuto valore (Cecchi, Serra, Gozzano, Ungaretti) sia di scrittori di caratura letteraria decisamente più contenuta e minore (Salgari), ma non per questo meno importanti per verificare la tenuta di una cifra letteraria, appunto l'esotico, che evo-

¹ ANTONIO PALERMO, *La critica e l'avventura. Serra Salgari il primo Novecento*, Napoli, Guida, 1981, pp. IX-X.

cava qualcosa di più di un semplice bisogno di evasione, di fuga. Renato Serra, autore di quelle straordinarie *Lettere* che sono il testamento umano e letterario di un'intera generazione, non poteva certo sfuggire a quel richiamo 'kiplinghiano' ben colto da Ezio Raimondi¹ lungo una linea che va dal *Rudyard Kipling alla Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*, al *Ringraziamento per una ballata di Paul Fort*, all'*Esame di coscienza di un letterato*, facendo vedere anche il movimentato grafico emotivo sotteso a quell'interessante percorso esotico. Già a partire dal *Rudyard Kipling* (1907), la categoria dell'esotico prende rilievo e forza soprattutto per quella «legge del contrasto» che, oltre a evocare necessariamente un altrove, diventa la vera porta per accedere, senza condizionamenti psicologici, all'universo kiplinghiano.

Solo dopo aver capito la funzionalità della «legge del contrasto» («Ma tutti questi trucchi in fondo si riducono a una forma sola: l'applicazione sistematica della legge del contrasto»), si può pensare di sentenziare sui meriti di Kipling («Quando uno ha capito questo e ha provato a rendersi conto del vigore necessario a *giocare* a questa maniera, allora ha il diritto di sentenziare sui meriti di Kipling»), restituendo così all'esotico maggiore autorevolezza e anche maggiore autonomia artistico-letteraria. Più in generale, la lezione kiplinghiana, recuperata peraltro da Serra sulla base di certa memoria desantisiana in una accezione robustamente critica, sfociava «in un dosatissimo effetto di straniamento, con il quale testimonia e ricorda, con polemica ironia, al frastornato lettore della affluente età giolittiana che "... forse il quaranta per cento di ciò che si stampa è roba mancata, imperfetta, che avrebbe dovuto restar nei cassetti [...] e invece vien fuori tutto"». ² Insomma, «effetto di straniamento» che riscattava, sia pure in parte, tutta quella massiccia e non sempre ispirata produzione letteraria. E Serra lo dice sempre da quel privilegiato e unico osservatorio provinciale, che lo pone sulla lunghezza d'onda della grande letteratura europea.

Se per Serra l'esotico ha un tracciato così stratificato e lineare nella sua progressione, per Ungaretti, secondo un'attenta lettura fattane da Mario Petrucciani, sulla linea peraltro di alcune precise affermazioni ungarettiane, l'esotico ha un andamento più complesso e sostanzialmente più carsico, andando da aperte prese di distanza ad assunzioni di certe suggestioni e atmosfere quali quelle che si leggono, in modo particolare, nella prosa di Ungaretti. Petrucciani, scandagliando anche a livello lessicale l'incidenza della cifra esotica nell'*Allegria* e nel *Sentimento del tempo*, arriva alla seguente quanto parentoria conclusione: «L'esotismo è bandito dalle prose africane di Ungaretti». ³ Affermazione che si lega, come ha riconosciuto lo stesso Palermo, a un certo ridimensionamento ungarettiano, là dove il poeta Ungaretti, il poeta "africano" Ungaretti ha scritto: «Quanto al particolare influsso che possa avere avuto l'Oriente su di me, dirò di essere insensibile al pittoresco dei *bazar*». ⁴

Affermazione che sembra circoscrivere, ridurre (ma le cose non stanno propriamente così) l'esotico al «pittoresco dei *bazar*», in un approccio quasi banalizzante del tema, ma che va presa anche con molta cautela, là dove soprattutto nel *Quaderno egiziano* l'esotico si riprenderà nella scrittura ungarettiana una importante rivincita, sottraendosi a una lettura pittoresca e vagamente superficiale, e riemergendo con un tratto di freschezza inventiva che è indice di un rapporto certamente più profondo

¹ EZIO RAIMONDI, *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980.

² ANTONIO PALERMO, *op. cit.*, p. 19.

³ MARIO PETRUCCIANI, *Il fahir, l'angelo, il deserto*, in IDEM, *Idoli e domande della poesia*, Milano, Mursia, 1969, p. 212.

⁴ GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, p. 504.

e stratificato. Si legge infatti ne *Il povero nella città*: «Nelle strade che hanno meglio conservato il loro carattere, strette, piene di botteghe, con le insegne che pendono da un'asta orizzontale sulla testa del passante, coi ghirigori delle scritte, con tutti i tessuti che sventolano, colla donna imbacuccata davanti a un monte d'arance sul marciapiede, coll'uomo che rimestola nell'orcio nero dove da ventiquattro ore bollono le fave; con quelle *taamie*, polpette d'aglio, menta e fave, che friggono, con quel *cabab*».¹ Quadro, a leggerlo nella sua impaginazione anche emotiva, ben poco pittoresco quanto invece particolarmente significativo e pregnante e che ci fa capire la convinta adesione da parte di Ungaretti a una cifra culturale, l'esotico appunto, che conoscerà nella sua opera, e preferibilmente lungo la direttrice del 'viaggio', importanti riaffioramenti. Ed è proprio visitando alcuni luoghi italiani, ma non solo (per esempio: Amsterdam, Lucera, Foggia, Venosa, Napoli, Comacchio), che Ungaretti incrocerà quella significativa e sempre palpitante cifra esotica.

Altro autore che in quel primo Novecento seppe incrociare, con indubbia sensibilità letteraria, l'esotico, facendone persino una struttura di fondo della sua scrittura, è il torinese Guido Gozzano, la voce indubbiamente più alta e ispirata della sensibilità crepuscolare, ma che al tempo stesso seppe andare al di là di quella pur centrale sensibilità utilizzando, da par suo, proprio quella condizione di straniamento che solo l'esotico poteva dargli. Esotico che in Gozzano ha la sua punta più significativa in *Verso la cuna del mondo*, opera uscita postuma nel 1917 e che raccoglie, al ritorno di un lungo viaggio in India compiuto nel 1912, alcune prose pubblicate su vari giornali (in particolare «La Stampa» di Torino) e dedicate appunto al tema del viaggio. 'Luogo', quello indiano, che ispirò anche poesie e novelle: *Il martire vendicato* (1913), *Sull'oceano di braccie* (1915), *Melisenda* (1916). Ma approdi all'esotico, e non necessariamente indiano, si trovano anche in alcuni significativi versi di *La signorina Felicità ovvero La Felicità*; versi che rivelano, al di là della effettiva collocazione geografica del viaggio gozzaniano, la necessità del viaggio; viaggio quasi come una patologia dell'erranza, per «fuggire – secondo una felice e calzante intuizione di Gozzano – altro viaggio»: «“Dove andrà?” – “Dove andrò? Non so... Viaggio, / viaggio per fuggire altro viaggio... / Oltre Marocco, ad isolette strane, / ricche in essenze, in datteri, in banane, / perdute nell'Atlantico selvaggio» (vv. 393-398). Versi che rivelano, pur nell'incertezza stilistica di quel «Non so...» carico di indecisione e di smarrimento, la fisiologica necessità del viaggio per «fuggire altro viaggio»; modalità che ci dice di una avventura psicologicamente impegnativa, profonda, soprattutto coinvolgente.

Dunque: viaggiare per «fuggire altro viaggio», in un inestricabile intreccio di salvezza e condanna, di libertà e necessità. È l'India di Kipling, paradigma di un viaggio, per certi versi, al quadrato, a suscitare tutto questo interesse letterario. Viaggio nel segno soprattutto di un esotico indiano (quello che nel corso del Novecento troverà nel *Notturmo indiano* di Antonio Tabucchi uno degli esiti artistico-letterari più significativi) non vagamente e banalmente misterioso, ma un esotico che sappia dare senso e voce a certa vocazione narrativa e romanzesca della scrittura, quella che deriva, come ha giustamente annotato Antonio Palermo, dalle tante pagine indiane di Giuseppe Pecchio consegnate a una rivista come il «Conciliatore»; rivista di punta non solo delle tesi, ancora acerbe, approssimative quanto lungimiranti nelle loro proposte, del Romanticismo italiano, ma che seppe anche affrontare, in un'ottica estremamente moderna, la delicata questione del romanzo in Italia, prima ancora della

¹ IDEM, *Il deserto e dopo*, Milano, Mondadori, 1969, p. 90.

straordinaria soluzione prospettata, di lì a poco, con i *Promessi sposi* da Alessandro Manzoni.

Quanto quell'esotico indiano abbia inciso sulla storia del romanzo italiano nel corso dell'Ottocento, è questione molto complessa e ancora tutta da studiare. Ma non v'è dubbio che quando l'esotico, in un'epoca tormentata e complessa quale quella a cavaliere tra Otto e Novecento, assume un profilo letterariamente sempre più definito e convincente, anche per i nomi dei protagonisti, una cosa è certa e cioè che non è più possibile parlarne, proprio alla luce di certi significativi antecedenti letterari, nei termini di categoria minore, tanto che il primo Novecento segnerà una tappa fondamentale per stabilire un operativo spartiacque tra un prima e un dopo di una categoria letteraria, appunto l'esotico, che nel corso del xx secolo conoscerà ulteriori e significativi sviluppi, approfondimenti. Discorso, questo, che ci porterebbe molto lontano, facendoci perdere di vista l'oggetto Salgari, la cui soluzione esotica va certamente inquadrata in un respiro storico-culturale, quale quello che venne determinandosi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Sia pure con le cautele del caso, per evitare il rischio di imbarazzanti enfattizzazioni, Salgari rimane un figlio, per certi aspetti anche talentuoso, di un'epoca che seppe elaborare una moderna categoria dell'esotico; certo di un esotico letterariamente più ridotto, e tuttavia capace di alludere, almeno in termini sociologici, a scenari nuovi. E in questa direzione crediamo che vadano lette tutte quelle voci anche autorevoli della critica che hanno cercato, soprattutto negli ultimi anni, di rivalutare, con più obiettività e adducendo ragioni stilistico-formali più convincenti, la figura e il ruolo di Salgari.

LE CULTURE E LE ENCICLOPEDIA DI UNO SCRITTORE

All'interno del variegato capitolo sull'esotico italiano, almeno così come esso venne configurandosi tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, Salgari occupa, sia pure con i fisiologici limiti letterari spesso richiamati, un ruolo rilevante, di tutto rispetto. Ruolo che gli deriva soprattutto da quella immediata, ma in fondo anche comprensibilissima, se rapportata a certi scenari sociologici del tempo, fortuna presso il grande pubblico, là dove appunto l'universo salgariano fu capace di intercettare, e anche con una certa abilità strategica, il sogno, le aspettative, risolvendole su un piano atemporale, di una piccola e sempre più smarrita borghesia. Ecco perché l'opera di Salgari ha il tratteggio e quasi lo stile di una vera e propria epopea borghese, anche se spesso si dimentica che per costruire una vincente e credibile epopea occorre talento, fiuto, soprattutto costruzione. Perché nell'opera salgariana, a differenza di quello che solitamente si crede, c'è anche tanta e robusta costruzione. In questa ottica è forse da rivedere il binomio Verne-Salgari, solitamente richiamato per rimarcare la netta superiorità del primo sul secondo, là dove la critica ha rintracciato anche in certa produzione verniana, per esempio *La casa a vapore* (1879) di ambientazione indiana, non poche situazioni salgariane, «ma – come ha scritto Palermo – con un rapporto, a vantaggio dello scrittore italiano, più che di raddoppiamento, si direbbe di decuplicazione».¹ Tesi che permette di rivedere, dunque, il binomio Verne-Salgari in termini più aperti e certamente meno bloccati, là dove solitamente il valore artistico-letterario è fatto ricadere con decisione su Verne; giudizio che è figlio di una visione storiografica che divide, troppo seccamente, tra lo «scrivere bene» di Verne e lo «scrivere male» di Salgari, là dove quest'ultimo non è poi tutto da buttar via sotto il profilo letterario.

In Salgari c'è poi un elemento che lo rende molto diverso dagli altri «scrittori della

¹ ANTONIO PALERMO, *op. cit.*, p. 37.

sua famiglia scrittoria», vale a dire quel suo togliere continuamente dalla scena della scrittura il proprio 'io', non ritenendolo più così funzionale all'esito narrativo; operazione che invece altri, almeno in Europa, più qualificati frequentatori del genere fanno con un certo esibizionismo. Questione metodologica dirimente su cui molta critica ha giustamente indugiato, là dove Salgari tende a una sorta di «protagonismo strutturale», quello che la dinamica del racconto in fondo presenta e persegue. Semmai quell'«io' in Salgari, che pure qua e là fa capolino nella sua opera, è ridotto a una funzione quasi di ascolto. Antonio Palermo ha giustamente parlato di «ascoltatore di avventure altrui! – in qualche cornice di racconto e/o di racconti» (in particolare nella raccolta *Le novelle marinaresche di Mastro Catrame* del 1894), come se quell'«io' ascoltatore, e dunque risolto in una funzione più corale e appunto più strutturale del racconto, si mettesse strategicamente da parte nella sua funzione autoriale per calarsi completamente nella funzione di lettore, divenendo quasi tutt'uno con questa figura che Salgari guarda sempre con estrema bonomia e non certo con sufficienza. Il che spiega la sua naturale fortuna presso i lettori, là dove l'autore diventa, senza depistanti filtri, veramente uno di loro. Insomma, un Salgari primo e attento lettore di sé stesso, primo e sensibile ascoltatore delle proprie avventure, là dove si lascia trasportare e catturare dalla forza strutturale del racconto. Ecco perché, come è stato detto, «il "signor Emilio" dentro i suoi libri non c'è», mentre altri fanno di tutto per dichiarare quella presenza, che suona, per Salgari, come una indesiderata e soprattutto artificiosa intrusione. Insomma, un atto di forza, di superiorità dell'autore sul lettore che Salgari, a rischio di annullarsi come autore, non vuole più. Dunque: Salgari non più autore, ma lettore tra tanti anonimi lettori.

Se è vero che Salgari come 'io' si fa da parte, lasciandosi inglobare strutturalmente dalla dinamica narrativa, sarà bene interrogarsi, evitando facili e banali interpretazioni sociologiche, sugli elementi di forza della sua scrittura, elementi che sono risultati decisivi per costruire un edificio narrativo così valido e sempre amato nel corso del tempo. Quel mettere da parte il proprio 'io', in un'epoca in cui questo pronome personale stava freneticamente ed esponenzialmente crescendo dando alla letteratura, certo quella di ben altro respiro artistico, un segno di assoluta e inequivocabile modernità, fu una scelta, per certi versi, vincente per Salgari, che, avendo piena consapevolezza dei propri limiti artistici, pensò bene di rivolgere la propria attenzione a percorsi letterari per lui più a portata di mano, meno impegnativi, intercettando da par suo, e calandosi nelle vesti di un comune lettore, quell'esigenza di sogno, di evasione della piccola borghesia del tempo, cucendole addosso una vera e propria epopea.

E un elemento decisivo di questa epopea che guarda con estremo interesse, per riprendere un passaggio che si legge nell'*Ivanhoe* di Walter Scott (autore col quale Salgari ha, da un punto di vista letterario, più di un debito di riconoscenza), la «lontana contrada d'oriente», è proprio il tema del 'viaggio', tema che svincola Salgari da quell'autoritario e presuntuoso ruolo di autore (di qui il suo non esserci nella narrazione a differenza di altri scrittori che invece fanno di tutto per marcare la loro presenza), calandosi nelle vesti, certamente a lui più congeniali, di un comune lettore. Naturalmente, quel 'viaggio', o meglio il racconto sempre più impersonale e quasi corale di quel 'viaggio', là dove l'«io' salgariano si ritira appunto dalla scena della scrittura come protagonista per insinuarsi nelle pieghe di una narrazione di timbro più orale, ha le sue coordinate, i suoi spazi, le sue curiosità culturali, le sue emozioni, insomma tutto ciò che certa moda di fine Ottocento andava presentando, anche con precise strategie editoriali, al grande pubblico. Si pensi, per esempio, alla fortunatissima *Biblioteca di viaggi* inaugurata nel 1884 dall'editore Edoardo Perino, attraverso la

quale *Biblioteca* si andò sempre più affermando un qual certo interesse per le scoperte geografiche e per le figure di esploratori, ampliando così sensibilmente l'orizzonte letterario, culturale dell'esotico italiano, e intercettando, Salgari, in quella raddomantica e frastagliata mappa culturale le aspettative di molti lettori.

Esotico che Salgari incrocia ed elabora sulla base di precise suggestioni culturali e letterarie, facendo così i conti con quella che è la sua biblioteca di riferimento. Salgari è figlio del proprio tempo nel farsi acuto e non banale interprete della allora diffusa cultura geografica. È nota infatti la sua grande passione per la geografia, campo che egli guarda con estremo interesse e curiosità, cercandovi materiali grezzi per la propria ispirazione. Ha scritto giustamente Daniele Ponchiroli¹ che Salgari «s'era studiato le carte geografiche e la storia delle imprese marinaresche da Colombo in giù»; per dire, in sostanza, di una lunga, paziente e soprattutto scrupolosissima preparazione in questo settore, se è vero, come è stato osservato, che persino l'invenzione onomastica di Yanez potrebbe derivare dal capitano, certo Yáñez Pinzón, della caravella Niña. E altre significative affinità (per esempio il nome Gomera che prima di diventare cognome dell'eroe salgariano è stato il nome dell'ultima tappa di Colombo alle Canarie) con il mondo del grande navigatore genovese sono state rintracciate dalla critica. Così come altre importanti derivazioni culturali (per esempio le pagine di *Navigazione del capitano Pedro Alvarez* [1500] confluite poi nella grande raccolta del Ramusio) sono state richiamate relativamente al tema della perla e/o del diamante, tema tra i più ricorrenti nelle storie salgariane di corsari e pirati.

Ora al di là di queste pur importanti suggestioni che allargano decisamente la rete culturale e simbolica del mondo di Salgari, riscattandolo da interpretazioni troppo riduttive e semplicistiche, c'è da dire che tutta quella aperta e vivace curiosità culturale si iscrive in una più generale tendenza dell'epoca caratterizzata da certo positivismo classificatorio, là dove in quella tendenza è da leggersi una chiara connotazione sociologica, e segnatamente quella di certa borghesia positivista dell'Europa del tempo. Salgari sembra voler salvare nei suoi cataloghi, ponendosi sulla lunghezza d'onda di quella pervasiva e più generale esigenza positivista del tempo, tutta quella esigenza culturale in cui l'ispirazione esotica trova peraltro la sua cifra espressiva più congeniale e diretta. E anche su questa particolare direttrice classificatoria, catalogatrice, e comunque sia sempre all'interno del più generale capitolo dell'orientalismo, si possono rintracciare altre interessanti affinità, convergenze, non si sa quanto effettivamente volute da Salgari, con l'opera di altri importanti scrittori di respiro più europeo: Scott, Dumas, Defoe, Stevenson, Zola, Flaubert. Salgari si pone su questa lunghezza d'onda avvalendosi soprattutto, forse per ribadire una propria identità più italiana, della grande lezione del melodramma che altri scrittori anche letterariamente più talentuosi, pensando che questo richiamo potesse costituire una diminuzione del loro risultato artistico, non hanno fatto. Lezione del melodramma che ci fa capire meglio in Salgari proprio quel timbro di epopea popolaresca di cui la sua scrittura parla ampiamente. Scelta che gli ha certo facilitato l'irruzione e la permanenza in un immaginario più popolare, là dove appunto quella lezione è più di casa e familiare. Soprattutto, Salgari ha tratto da quella lezione del melodramma una forza incredibile, quella che ha deciso del tono, del ritmo, del fraseggio della sua scrittura, là dove appunto la scrittura trova la sua impaginazione più naturale in una rete di magie, di incantesimi, di sogni, di azioni sempre rocambolesche e meravigliose, ma anche con

¹ DANIELE PONCHIROLI, *Introduzione a EMILIO SALGARI, Avventure di prateria, di giungla e di mare*, Torino, Einaudi, 1971, p. 16.

inevitabili incursioni in una dimensione più drammatica e sanguinaria, che è il segno di una presenza non scontata dell'Oriente, proprio di quell'Oriente che ha sì le sue magiche e impalpabili luci, atmosfere, ma anche le sue beffarde, terribili e inquietanti ombre.

Questa importante radice culturale, che riscatta tra l'altro Salgari dal pressoché generale ostracismo e silenzio dei manuali della letteratura, è stato acutamente colto da Pietro Citati, là dove ha osservato che Salgari «continua ad estrarre l'affascinante enormità dell'Oriente: un sogno di sangue, morte, putrefazione, fanatismo, deliri, il presentimento di un destino truce, la rivelazione di misteri terribili, i trionfi di una fantasia melodrammatica».¹ E sono proprio questi «trionfi di una fantasia melodrammatica» a dare alla scrittura salgariana quella vivacità, quell'incanto, quel ritmo, quella freschezza inventiva che è il segno delle grandi e riuscite narrazioni. Fantasia melodrammatica, soprattutto in certi riusciti incroci e ripescaggi esotici, che ripara Salgari dalle insidie di una sempre più crescente alienazione, quella che è figlia della civiltà industriale dell'epoca. Ecco perché Salgari, come ha osservato giustamente Giulio Nascimbene, rovista, con fervore e curiosità, «nel grande emporio dei contrasti romantici, delle sfide teatrali, dei lampi spaventosi, degli agghiacciati presentimenti. E per raccontare questo mondo e i suoi contrasti saccheggia enciclopedie, dizionari, giornali di viaggi, diari di navigatori».² E dove il fascino del contrasto, sia pure attutito dalla cifra esotica, è al centro di una narrazione davvero polifonica, a più voci, una volta che l'io si è ritirato dalla sua funzione di autore a tutto vantaggio della coralità dei lettori. In questa direzione, in cui la lezione del melodramma tendenzialmente accentua ed enfatizza i contrasti, le storie, per certa impaginazione romantica che il melodramma conosce nel corso dell'Ottocento, andranno lette quelle che Giuliano Gramigna ha chiamato, ma senza alcuna connotazione negativa, le 'storpiature' di Salgari. Storpiature di natura prettamente linguistica (il 'dizionario' salgariano è a dir poco vasto quanto seducente in questo suo tratto), proprio per la straordinaria capacità che Salgari ha di evocare intorno alle parole un qual certo alone di mistero, di magia, di non detto. Parole dal particolare e inconfondibile fascino fonico, e dunque espressivo, e che deriva loro sostanzialmente da quella significativa sottotraccia di una memoria che affonda nei ritmi, nelle visioni anche esotiche, nella cantabilità del melodramma.

Su questa importante quanto pervasiva presenza del melodramma nella scrittura salgariana, è possibile persino rivedere i termini, nell'ottica di una decisa rivalutazione dello scrittore italiano, del binomio Verne-Salgari, là dove appunto la semplicità di Salgari, quella semplicità che rimane in testa come un dato prezioso, è, in un certo qual senso, figlia di quella lezione. Lezione, quella del melodramma, che è un insieme di intreccio narrativo, a sfondo anche esotico, di cantabilità, di azione viva e rocambolesca, senza però mai risultare freddamente drammatica e non comunicativa, perché Salgari «ti fa "giocare" ai pirati, e lì ti lascia, per inventare altri pirati. Salgari non coltiva gli incubi dell'Averno. Verne annoda fili cartesiani e speranze tecnologiche mirabolanti. Salgari balza dal bugigattolo dove solitamente se ne sta rinchiuso il suggeritore dei melodrammi. L'uno è glaciale, l'altro è mediterraneo. Il primo imbulona e scruta i cieli, il secondo si sbraccia in romanze tenorili, appassionate e furenti,

¹ Cfr. PIETRO CITATI, *Prefazione* a EMILIO SALGARI, *Il primo ciclo della Jungla*, a cura di Mario Spagnol, Milano, Mondadori, 1969.

² GIULIO NASCIMBENE, *Il linguaggio dell'avventura*, in *Il mondo salgariano trionfo e primato della fantasia* (Atti del Convegno svoltosi a Verona il 26-27 ottobre 1984), Verona, Cassa di Risparmio di Verona Vicenza e Belluno, 1986, p. 24.

ma che non escono più dall'orecchio che le ha ascoltate».¹ Salgari che, dunque, si spoglia del ruolo di suggeritore per calarsi in quello di tenore, un tenore che canta romanze, 'arie' narrative, che una volta ascoltate non escono più dalla testa.

Come ha osservato Claudio Magris,² il mondo salgariano possiede «una forza incomprensibile a chi non l'ha vissuta nel momento giusto e nell'età opportuna», e tuttavia a quella forza, pur con quel suo tratto di incomprensibilità, anche il lettore di oggi non può sfuggire; forza che è un ingrediente non secondario nella definizione della popolaresca epopea salgariana. Silvio Pasquazi si è soffermato, per esempio, sul gioco coattivo dei tanti superlativi e diminutivi che affollano, in un impasto assolutamente vincente, la scrittura salgariana, trovando certa affinità, proprio per il particolare ritmo di quella scrittura, con la tecnica del film d'azione: «[...] il romanzo salgariano è simile a un film d'azione nel suggerire innumerevoli rivelazioni, meravigliose e terribili, eroiche ed estatiche, alla fantasia del lettore; ma rispetto al mezzo filmistico, che per la sua estrema concretezza sensibile, per l'assoluta determinatezza dell'immagine, finisce per imprigionare nel particolare quella stessa fantasia che viene sollecitando, costringendola a ripetere e impedendole di creare, rispetto, dicevo, al mezzo filmistico il romanzo salgariano è più fecondo, perché la stessa scarna semplicità delle parole, delle idee, dei personaggi, concede spazio all'autonomo sognare del lettore».³

Come si può vedere, tanti sono, come la critica sempre più autorevolmente dimostra, i percorsi, le suggestioni che costituiscono il tessuto della scrittura di Salgari e che meriterebbero senz'altro maggiori approfondimenti, studi, a dimostrazione che Salgari, bollato persino come «uomo-scrittoio» per la sua enorme produzione, è uno scrittore che non può essere circoscritto in una zona laterale e periferica della nostra letteratura, ancorché quella sua esponenziale produzione e il grande successo che ne è seguito siano stati spesso visti, come in epoca fascista dove per bocca del ministro della cultura popolare Alessandro Pavolini si arrivò a sostenere apertamente la lettura 'benefica' di Verne contro quella corrotta, pericolosa di Salgari, come degli elementi frenanti e ostativi al suo pieno riconoscimento letterario.

Salgari, portandosi fuori dalla moda dei «romanzi svenevoli» e «pieni di sentimentalismo», quelli che stavano sempre più invadendo il mercato librario dell'epoca, pensò invece a una forma di romanzo esotico che potesse giovare all'Italia, che potesse ritemperare, nel disegno anche politico di una Nuova Italia, soprattutto nei giovani il senso virile. E quel progetto di rifondazione di una Nuova Italia Salgari lo riversò principalmente sul mare, intuendone tutta la potente forza salvifica e trasfiguratrice. Salgari ebbe a sintetizzare in questi termini i punti del suo ambizioso progetto artistico-letterario: «I romanzi svenevoli, pieni di sentimentalismo, che riempivano il mercato librario, non servivano ad altro, secondo me, che ad infiacchire sempre più la giovinezza italiana, che mi appariva già troppo fiacca ed inerte. Io avevo considerato la passione per il mare come una potente forza che avrebbe giovato all'Italia... Così nacque in me il proposito di dedicarmi con fervore alla composizione di alcuni romanzi che ritemperassero nei giovani italiani il senso virile, che li preparassero a una vita ardimentosa, al senso della libertà, che infondessero loro amore per i viaggi, i rischi, le belle avventure».⁴

¹ GIOVANNI ARPINO, ROBERTO ANTONETTO, *op. cit.*, p. 114.

² Cfr. EMILIO SALGARI, *Il Corsaro Nero*, a cura di Emanuele Trevi, contributi critici di Goffredo Parise e Claudio Magris, Torino, Einaudi, 2007.

³ SILVIO PASQUAZI, *La popolaresca epopea salgariana*, in *Il mondo salgariano...*, cit., p. 28.

⁴ Cfr. EMILIO SALGARI, *Le mie memorie*, Milano, Mondadori, 1928.

Salgari cercò di realizzare questo non facile e ambizioso programma richiamandosi non solo alla straordinaria lezione del melodramma, ma soprattutto innestando questa lezione in una forma di racconto che ha i tratti inconfondibili di una vera e propria popolaristica epopea, la sola forma che potesse dare voce, senso, dignità persino italiana, a quei tanti 'ulissidi' di cui è ricca la sua opera. In questa ottica, Salgari si poneva sulla lunghezza d'onda di quella 'italianità' che l'Ottocento, all'altezza in cui Salgari esordiva ufficialmente a soli 21 anni come narratore, e cioè il 1883, era venuto elaborando e costruendo non senza fatica, e che già a quell'altezza cronologica rivelava non pochi limiti e contraddizioni, solo che nell'opera salgariana tutto quel difficile, faticoso e complesso percorso storico-culturale è come risolto e attutito nell'atemporalità narrativa di una cifra esotica, che però, nel momento in cui sembra più allontanarsi dalla realtà e dalla storia, dichiara il proprio e sempre più necessario e ineludibile valore.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Settembre 2011

(CZ 2 · FG 13)

