

**MOTIVI DI NARRATIVA POPOLARE  
NEL CICLO DEI «PIRATI DELLA MALESIA»**

Antonio Piromalli, *Letteratura e cultura popolare*  
Firenze, Olschki, 1983 - collana "Biblioteca di Lares "

La narrativa di Emilio Salgari, che appare inizialmente a puntate in quotidiani e periodici («La valigia», «La nuova arena», «Il telefono», «L'innocenza», «Il Giovedì», «Il Silvio Pellico», «Il novelliere illustrato», «Per terra e per mare», etc.) e poi in volumi per opera degli editori Donath e Bemporad, è una produzione letteraria di massa. Essa presenta caratteristiche tutte sue, relative ai bisogni psicologici e culturali ai quali viene incontro e alla funzione che svolge. Non è un'attività separata o inferiore ma ha il suo valore come le altre forme di attività letteraria di massa con le quali è certamente in rapporto: la fenomenologia e la tipologia del romanzo storico (eroi positivi e negativi e loro imprese, intermediari, vicende stimolatrici di sensazioni), il romanzo sociale francese del secondo Ottocento (personaggi che sono animati da sentimenti di giustizia, siano individuali o collettivi), narrativa scientifica o di relazioni di viaggi con accentuazione particolare dei motivi di ambiente (dalla botanica alla zoologia, all'etologia, alla medicina popolare, alla gastronomia, ai riti funerari, etc.)

I procedimenti narrativi salgariani sono quelli dei generi della letteratura cosiddetta alta ma hanno tensioni, ideologie e funzioni - certamente giustificate e legittime - assai diverse. Ovviamente, come la letteratura di tutte le altre epoche, anche questa è nata perché ne fruissero

i lettori ma non per questo, per la sua consumabilità, la giudicheremmo come produzione di un piano inferiore. Ci pare, cioè, che la docimologia sia, in questo e in altri casi, uno strumento valido a creare gerarchie retoriche e non ad interpretare i fatti coesistenti della realtà varia e in trasformazione.

Il romanzo di Salgari nasce nell'età dell'imperialismo e del colonialismo, in una società di massa e alle masse cerca di giungere con le caratteristiche di epica popolare anticoloniale. Quando Salgari scrive è consapevole di vivere in un'Italia postrisorgimentale in cui la borghesia dirompe alla conquista dell'egemonia, in cui le speranze di rinnovamento sono fallite ma in cui nuovi ceti popolari e intermedi vanno emergendo; è consapevole di vivere in una Europa il cui volto protervo è effigiato dalle grandi potenze colonialiste e sopraffattrici dei popoli minori, ma sa anche di vivere in un'epoca in movimento che non è soltanto quella degli innumerevoli Enrichi o Pinocchi ravveduti e «per bene», bensì è anche quella che si svolge tra il vecchio e il nuovo e in cui dal nuovo si dipartono disegni che diventeranno rilievi e avranno il risalto delle cose forti e durature. Per una società di massa, di diverse categorie sociali quale egli intravede, viene creando visioni epiche, fatti e personaggi avventurosi.

Salgari destinava i suoi romanzi a un pubblico misto di adolescenti, studenti, artigiani, impiegati, lavoratori, di ceti medi cittadini e rurali che emergevano dallo sviluppo dell'Italia borghese e popolare degli ultimi decenni dell'Ottocento e dei primi anni del Novecento. Si trattava, per lo più, di persone per le quali cominciavano ad operare i primi meccanismi nazionali di istruzione e di promozione civile e politica mentre altri, numerosi, gruppi familiari i cui componenti erano analfabeti venivano espulsi dalla vita della nazione e costretti ad emigrare. Agli innumerevoli lettori o memoratori ancora analfabeti di questa società di massa Salgari propone modelli eroici nei quali identificarsi facendo in essi confluire le speranze frustrate, il riscatto dall'emarginazione e fornendo, nel groviglio

delle contraddizioni sociali, motivi di vita non borghese né corrosa ma semplici e ingenui rispecchiati nella rettilinea semplicità degli eroi primitivi: Sandokan principe due volte spodestato (da *rajah* Borneo al quale gli Inglesi avevano ucciso genitori e fratelli e poi da Mompracem) che riconquista il regno per sé e altro regno per i suoi amici è l'Orlando moderno, quello che solo attraverso imprese sovrumane in cui risalta il valore personale può rivendicare dignità e umanità, lo stesso Rolando in cui, a mano a mano che i canti delle sue imprese entravano in Italia lungo «del Po l'ondisona riviera », le popolazioni padane si riconoscevano ricreandolo di volta in volta povero e generoso, valoroso e vendicatore, vincitore di insidie e di inganni.

Per rappresentare modernamente (non per una società di *élites* ma di massa) le imprese degli eroi occorre strutture narrative, meccanismi espressivi e linguistici adatti a essere riconosciuti dalla variegata società di massa. Lo scrittore doveva, cioè, dispiegare omologamente narrazione e stile, gli strumenti della letterarietà, con un *continuum* compatto, semplice, epico, come raramente è avvenuto nella nostra. Non ci riferiamo soltanto, ovviamente, al grande numero di romanzi scritti quanto, invece, a:

1) costanti narrative di situazioni, psicologia, tecnica, coerenza e unità artistica mantenute a un livello che non consente la degradazione nella letteratura di consumo; costanti che con la ripetitività dei moduli essenziali danno il sigillo eroico caratterizzante, il *primum* vitalizzante capace di attirare l'interesse riaccendendo di continuo poi, con la sterminata varietà di «avventure» sempre diverse che trasportano in un mondo superiore; questo stile di narratore non è quello dello scrittore moralista né del rappresentatore di un mondo in crisi ma di un mondo che è agonistico nel contrasto tra vecchio e nuovo e in cui l'«avventura» è il congruente linguaggio come strumento letterario;

2) elementi di intrattenimento che sono calamitanti della psicologia del pubblico di massa quanto erano ritenuti fuorvianti dall'opera letteraria di

*élite* mirante al capolavoro o all'assoluto estetico; l'intrattenimento, cioè, che in altra società e in altre opere era ritenuto un diversivo allotrio o anartistico (e che era talvolta leziosaggine ma sempre significativa) si fa valere, in letteratura, come legittimamente interessante e concorrente alla coerenza e alla naturalezza dell'opera;

3) novità di notizie in relazione agli interessi storici della società di massa e caduta dell'autocensura letteraria che ha straziato autori e critici durante i ricorrenti medioevi e le ricorrenti controriforme; la società di massa ha le sue fami e le sue seti e necessità di suoi cibi e sue pozioni che non possono essere misurate ormai col bilancino dell'interessante proporzionato al vero; in Salgari è, invece, una straripante curiosità per i modi in cui si svolge la vita nella giungla o sul mare o sottoterra; le scienze della natura (botanica, zoologia, mineralogia, oceanografia, etc.) forniscono innumerevoli elementi alla descrizione della natura in riferimento agli svariati usi e comportamenti degli uomini. I modi quasi sconosciuti di vivere nelle isole malesi e in India infoltiscono di fatti la narrazione nella quale si rispecchiano: la potenza mondiale dell'Inghilterra e il suo colonialismo imperialistico, il colonialismo olandese, le misere condizioni delle popolazioni malesi e indiane, le superstizioni religiose indiane, etc.

I motivi della narrativa di Salgari possono essere valutati non singolarmente o sparsamente ma nel quadro della destinazione, delle motivazioni, della costruzione del singolo romanzo o del ciclo: solo in tale quadro hanno significato l'esotismo in quanto vitalizzante o pedagogico, la varietà delle razze (da arabi a cinesi, birmani, malesi, indiani, dayachi, giavanesi, bornesi, macassaresi, etc.) le quali offrono l'immagine dell'unità del genere umano, l'amore del grande, dell'avventuroso, dell'autentico come vitalismo epico e rivendicatore di giustizia (pirati oppressi e liberatori, consapevoli dell'inferno della loro vita la quale essi sono pronti ad offrire a chi è capace di adoperarla per una causa umana). Soffermarci

soltanto sui singoli elementi vorrebbe dire affogare nella tradizione (nella quale tutto si può ritrovare) uno scrittore il quale non ha di fronte a sé il pubblico delle età del classicismo o del romanticismo ma quello di una diversa, moderna società di massa che si libera da quella antica elaborando una visione del mondo più umana, antitetica a quella che hanno gli scrittori estetizzanti colonialisti (da Guido Gozzano a Guido da Verona) sostenitori delle ragioni degli oppressori<sup>1</sup>.

Le «avventure» con la varietà di situazioni, trame, personaggi eroici e loro messaggi sono richieste da un grande pubblico che non è formato soltanto da borghesi cultori della narrativa intimista ma da quel pubblico di massa la cui formazione è stata favorita dalla legge Coppino sull'istruzione pubblica, dalla riforma - pur limitata - che porta il numero degli elettori da 600.000 a due milioni e mezzo («Abbiamo dato - affermò Crispi in quell'occasione - un'arma pericolosa in mano a coloro che non sanno servirsene, preparato il disordine morale e la corruzione»), dalla nuova articolazione di attività lavorative derivanti dalla trasformazione del lavoro da artigianale a meccanico.

A tale pubblico giungono ormai chiaramente, quando Salgari scrive, i problemi suscitati dal monopolio del potenziale energetico, dell'espansione coloniale europea in Asia e Africa spinta dal binomio «bandiera e commercio», la rapinosa formazione del più grande impero, quello inglese, mai esistito sui mari (nel 1877 la colonia inglese dell'India è dichiarata Impero), ma anche l'eco della Comune di Parigi, delle rivolte operaie e contadine in Italia, delle prime organizzazioni di categoria e del dibattito intorno alla questione sociale.

Questa società di massa è presente allo scrittore quando annota:

---

<sup>1</sup> Sul rapporto tra società e cultura di massa si veda G. PETRONIO, *Letteratura di massa. Letteratura di consumo*, Bari, Laterza, 1979.

Il segreto della popolarità per uno scrittore è narrare ciò che il lettore vorrebbe essere: è stimolare con l'esaltazione del personaggio fantastico lo spirito di avventura che arde nell'animo di ogni lettore.

Nei livelli espressivi (contenuti, linguaggio) Salgari cerca di tradurre quello «spirito di avventura». Nei romanzi del ciclo è originale l'invenzione epica di un pugno di uomini che da un'isola di poche scogliere muovono per combattere contro la più grande potenza marittima di tutti i tempi.

L'invenzione ha una base nel mondo primitivo, selvaggio che corrisponde allo stato di fatto di innumerevoli razze e paesi colonializzati e sfruttati dai paesi europei e dall'America: queste razze sono le protagoniste di un'epopea dalla quale riusciranno vincitrici e Salgari coglie il processo alle origini della lotta. L'invenzione dello scrittore corrisponde alla realtà: narrare le lotte e le condizioni elementari di vita di gruppi di uomini oppressi o servi (che spesso non hanno coscienza di servire), degli oppressori o indigeni alle dipendenze degli stranieri. L'esperienza tecnica di Salgari cronista di giornali si unisce alla conoscenza di relazioni di viaggi (soprattutto degli scritti del naturalista Odoardo Beccari vissuto nel Borneo dal 1865 al '68), di esplorazioni, di divulgazione scientifica ma, soprattutto, all'istinto di narratore vero. I fatti hanno, per così dire, una loro grinta, una tensione di scene che volgono alla catastrofe e che sono sempre sul punto di precipitare nella rovina dei protagonisti e non di rado vi precipitano. Ma ciascuna scena, violenta ed esaltata sia come situazione sia per i particolari crudi e feroci, apre un'altra scena con nuove tensioni e nuove azioni; da una scatola esce altra scatola con diversi oggetti, in ogni elemento della trama c'è l'immedesimazione dello scrittore il quale ha sempre cura di giustificare in modo oggettivo (fornendo le cause dell'azione, i rapporti di forza tra l'uomo e la natura, tra gruppi di uomini) l'apparente eccezionalità degli intrecci, dalle situazioni,

avviando la narrazione verso scioglimenti coerenti. Non c'è aspetto della vita dei pirati, degli abitanti della giungla, dei dominatori, dei dominati che non rientri negli intrecci e nella tensione quasi sempre tragica e precipitante. L'intensità narrativa corrisponde alle componenti dei fatti sicché Salgari stesso poteva scrivere:

Prima ancora che nascesse il cinematografo io concepivo le mie trame con lo svolgersi di quadri che rapidamente mutavano nella mia fantasia. Chiamavo la mia fantasia una specie di lanterna magica. Ora la chiamerei una specie di produzione cinematografica.

Il proscenio dei fatti e dei personaggi è epico. Come i fatti anche i personaggi sono liberatori, vendicatori, sprigionatori di giustizia e libertà: dominati dall'ansia di azione, dediti a imprese generose vivono la loro ideologia eroica passando attraverso sconfitte, abbattimenti temporanei, amare considerazioni sulla necessità dell'efferatezza e della morte ma ricchi sempre di valori epici e umani nella lotta contro la natura e gli oppressori. Le loro lotte sono continue, l'esito sfiora la catastrofe; l'evento salvifico che fa scattare l'azione di recupero non è casuale ma assicura le saldature positive, è interno all'ottimismo della lotta e consente la perpetuazione dei personaggi nel ciclo in una sorta di *Iliade Odissea*, tramanda i messaggi degli eroi e dell'opera, matura le ulteriori vicende. Tale evento non è mai soprannaturale ma è collegato all'uso dell'intelligenza e delle forze umane. Non è fatto mai, a tale fine, ricorso al sentimentalismo o al romanticismo.

La ripetitività è una caratteristica del ciclo e ricorre negli schemi, nei personaggi (psicologia, comportamento, abbigliamento): essa serve sia come tecnica necessaria alla fissazione dei caratteri eroici (o prosastici) dei vendicatori di torti e delle torri di giustizia sia come mezzo didattico per rendere costantemente presenti le condizioni di ambiente di base nella

loro sterminata varietà. I moduli ripetitivi sono le lasse dell'*epos* che avvolge i personaggi anche quando costoro sono, come nel caso di Yanez, figure esemplari per ironia, flemma, imperturbabilità. Nelle avventure, nella lotta con la natura, nei duelli troviamo le costanti più notevoli in quanto l'eroe deve superare numerose prove di coraggio fisico e morale prima di ottenere il trionfo. Tra i duelli decisivi ricordiamo quello di Yanez con il greco Theotokris, di Sandokan (la Tigre della Malesia) con Suyodhana (la Tigre dell'India).

Nella struttura dei romanzi epici per una società di massa c'è lo stacco deciso dagli indugi della letteratura descrittiva o di quella intimistica, ma sentimenti e narrazione tendono verso l'azione; siamo al pre-cinema, alle sequenze continue nei temi, nei titoli, nelle scene miranti al verismo del fantastico avventuroso. La scelta dell'avventuroso (con tutte le conseguenze di stile che ne derivano) è una alternativa globale alla crisi postrisorgimentale e riflette l'esaltazione dei sentimenti e dell'azione, la solidarietà verso i vinti e gli oppressi, motivi di magnanimità, di pedagogia eroica, recupera gli elementi popolari e garibaldini del Risorgimento e le prosopopee umane espresse nel melodramma. Per la prima volta, infatti, le popolazioni di colore non sono viste come popolazioni inferiori ma, anzi, come seme del futuro e protagonisti della storia.

\* \* \*

Nei romanzi del ciclo lo scrittore non si colloca in una prospettiva colonialista eurocentrica (come solevano fare i giornalisti veri e quelli finti quale Guido Gozzano) ma fa suo il punto di vista dell'indipendenza nazionale dei popoli asiatici. Salgari vive durante la fase della politica imperialistica di Inghilterra, Francia, Olanda nell'Asia orientale, l'epoca dei «trattati ineguali», dei «porti aperti» che assoggettavano



commercialmente i paesi asiatici agli europei determinando l'assoggettamento politico e il crollo dell'artigianato rurale indigeno. Nello stesso periodo c'è lo sviluppo dell'imperialismo americano in Estremo Oriente, e Salgari nel suo ciclo, dopo la guerra ispano-americana del 1898, non vede con sfavore il contrasto tra Inglesi e Americani. Un altro elemento culturale di base in Salgari è, al pari di quello politico anticoloniale, un elemento di libertà: la certezza che le pratiche superstiziose rendono schiavo l'uomo. Per quanto riguarda l'India egli è contro le superstizioni induiste sopravvissute alla riforma e contribuenti alla depressione sociale e civile degli Indiani.

Il romanzo *I misteri della giungla nera* (1895; già apparso col titolo *Gli strangolatori del Gange* 1887 e poi variamente rielaborato con altri otto capitoli nel 1903) documenta il carattere di narrativa di avventure di intreccio del raccontare salgariano e presenta alcuni prototipi di quella narrativa: il paesaggio della giungla (qui è quello delle piantagioni di bambù spinosi vegetanti selvaggiamente tra canali e paludi immersi in un «silenzio gigantesco, funebre» che racchiude cadaveri in putrefascenza e animali viventi: tigri, coccodrilli, rinoceronti, serpenti); l'eroe di straordinaria armonia fisica, tormentato da una visione d'amore e melodrammaticamente sofferente anche nel sogno; la fiera addomesticata («una superba tigre reale, di alta statura, di forme vigorose, col mantello aranciato e screziato di nero») amica del padrone e della sua gente e mirifica demiurga nelle più difficili circostanze (in un altro romanzo estraneo a questo ciclo, *Il capitano della «Djumma»*, 1897, l'animale soccorritore è il cane Pandu che salva i suoi dai nemici, dal rinoceronte, dalle sabbie mobili); le imprese eccezionali dell'eroe che qui, fin dal principio, taglia «in due» il pitone con un coltello; la bellezza femminile «coperta letteralmente d'oro e di pietre preziose d'inestimabile prezzo»; il nemico Suyodhana «truce» e circonfuso di sinistra seduzione; i duelli tra animali feroci; l'esempio di fedeltà del servo Kammamuri verso il padrone

Tremal-Naik; le fiabesche raffigurazioni nelle caverne del tempio della dea Kali; i riti dei Thugs strangolatori, il mistero della setta tentacolare diffusa in India, Malesia e Cina, etc.

Il Risorgimento eroico è immediatamente alle spalle di Salgari giovane che vive, però, le delusioni postrisorgimentali e vede allargarsi il divario dell'alternativa: all'interno del suo mondo, perciò opera la ricucitura eroico-popolare maturata nella solitudine di un presente neghittoso e lento, gli eroi avventurosi suppliscono alla povertà fantastica e alla mancanza di virtù civili che lo scrittore osserva intorno a sé. Salgari valuta il mondo etnico dei suoi primitivi come la naturalità mancante all'intricata ascesa della borghesia ed esalta il comportamento delle popolazioni dell'India, della Malesia, del Borneo sulla base dei sentimenti naturali e della psicologia popolare di massa. Da questo dato fondamentale bisogna muovere per intendere l'ideologia letteraria di Salgari, lo stile del genere avventuroso (fin dai titoli dei capitoli che sono sempre congruenti agli episodi e ne sono una felice sintesi nonché una connotazione del vitalismo delle avventure), l'ansia di azione verso imprese liberatrici (lotta contro l'imperialismo inglese ma anche contro i Thugs nemici degli Inglesi e alimentatori della «superstizione» nella «credula fantasia degli indù» per fare prevalere le concezioni più arretrate e oscurantiste della dea Kali assetata di sangue).

Lo scrittore, inoltre, presentava una realtà immensamente varia per situazioni, paesaggi e del tutto sconosciuta alla tradizione classico-centrica italiana. Era un infinito fantastico derivante, però, da una natura reale quello che si apriva per la prima volta ai lettori: dai drappelli di *ungho* alle bande di *ascis*, ai giganteschi *arghilab*, alle descrizioni del porto di Calcutta, della foce del Gange, delle isole Sunderbunds, dei sotterranei di Rajmangal gli elementi etno-naturalistici sono connotativi del vitalismo e del desiderio di azione che attrae le masse dei lettori. Si veda la lotta del rinoceronte con la tigre («Il corno del rinoceronte le fracassò il petto

lanciandola poi in aria per più di venti metri. Ricadde, cercò di risollevarsi mugolando di dolore e di rabbia e tornò a volare ancor più in alto perdendo torrenti di sangue [...] la sventrò, poi rivoltandola contro la terra la schiacciò coi suoi larghi piedi riducendola in un ammasso di carni sanguinolente e di ossa infrante») o il tormento del fuoco inflitto a Manciadì («La dura pelle delle piante s'annerì al contatto dei carboni ardenti e scoppiettò. Un nauseante odor di bruciaticcio si sparse per la capanna») e lo sforzo del rematore Kammamuri («Arrancava così furiosamente che i muscoli minacciavano di fargli scoppiare la pelle»). Una vitalità naturalistica collega il modo di sentire con le espressioni del corpo: «Tremal-Naik si contorse come un serpe, afferrandosi il capo fra le mani. D'improvviso scattò in piedi come una tigre che sta per avventarsi sulla preda. Un sinistro lampo guizzava nei suoi occhi».

L'iperbole fissa la cinetica scattante del personaggio come un emblema della sua naturalità gigantesca, eroica, avventurosa, la propone come modello al quale non mancano risvolti che possono apparire grotteschi e che, nell'improvviso dislivello da cui nascono, sono funzionali al fachirismo vitalistico che il corpo assume, nella narrativa salgariana, al pari delle forze elementari della natura: «Il vento ruggiva tremendamente nella giungla, curvando con mille gemiti e mille scricchiolii i giganteschi vegetali e torcendo in mille guise i cento tronchi dei banyan, i rami dei palmizi tara, dei latania, dei pipai e dei giacheri, e fra le nubi scrosciava incessantemente la folgore che veniva giù, descrivendo abbaglianti zigzag». Oltre lo stile anche la lingua - che troppo facilmente è stata definita trasandata (e certamente talvolta era frettolosa per motivi di scadenza di tempi di consegna dei testi agli editori) - è funzionale alla cinetica e ai rumori della giungla fino allo «zigzag» temporalesco, all'«aoug» della tigre, al «niff! niff!» del rinoceronte.

Dai *Pirati della Malesia* (1896, ma già apparso col titolo *La vergine della pagoda d'Oriente*, «Gazzetta di Treviso» del 1891-92) in poi si possono

enumerare gli stereotipi anche nelle varianti come segni del fecondo istinto narrativo di Salgari: il carattere cinetico-figurativo degli elementi della natura per indicare la mobile *vis* dinamica della materia («Non erano più onde ma montagne d'acqua scintillanti sotto la vivida luce dei lampi, che si slanciavano furiosamente su verso il cielo, come attratte da una forza soprannaturale e che s'accavallavano le une sulle altre, cangiando forma e dimensione»), la magnanimità di Yanez verso i prodi, la *ùbris* dell'eroe-superuomo bello di fama e di efferata giustizia, la rinarrazione dei fatti già accaduti con indugio sui particolari mirifici, misteriosi come nelle fiabe e connotativi quali *status symbols* («una corazza d'oro tempestata di grossi diamanti» riveste Anna, «le membra cariche di anelli di rame e il petto adorno di perle di vetro, di denti di tigre, di conchiglie e di ciuffi di capelli» ha il pirata Karà-Olò), le furiose battaglie navali alla foce di un fiume concluse con lo scoppio di una polveriera o con l'abbordaggio o con l'affondamento.

Gli episodi hanno spesso conclusione catastrofica ma un miracolo preserva eroi positivi e negativi per prossimi scontri e avventure in ambienti diversi, per defatiganti inchieste e soste sulla terraferma. Dal mare alla giungla si passa con pause, rallentamenti chiarificatori, storicizzanti, pedagogici, scientifici. Nelle soste si svolgono - come, ad esempio, presso la dimora del *rajah* Brooke - la necessitata finzione di Yanez a Sarawak e gli improvvisi cambiamenti di scena e di avvenimenti straordinari come la resurrezione di Tremal-Naik e il rinsavimento di Anna. L'irrazionale e il fantastico vincono lo stereotipo e il verosimile facendo giganteggiare la figura di Sandokan vindice dell'indipendenza dei *rajah* e distruggitore della potenza inglese di James Brooke.

Per Salgari l'avventura è un aspetto della visione del mondo guardato non da un interno borghese ma dall'interno del rapporto tra la filosofia della natura e l'ideologia del mondo coloniale: da lì Salgari ha consapevolezza della violenza, del delitto, della lotta per l'esistenza, della

divisione tra nazioni imperialiste e gruppi dominati. Il fallimento della politica coloniale italiana e la tentazione autoritaria dell'ultimo decennio dell'Ottocento gli insegnano che la lotta è alla base della vita e che l'autoliberazione si attua con la lotta sicché la sua pedagogia è all'antitesi dell'ottimismo deamicisiano, della selezione moralista borghese, della retorica letteraria del colonialismo. I temi narrativi salgariani sono, invece, correttivi della mentalità provinciale dell'Italia borghese e della «nevrosi di classe» (Giuseppe Petronio) che caratterizza gli intellettuali di fine Ottocento.

Nato scrittore come appendicista (1883) di «Nuova arena» di Verona Salgari vede l'uomo della Malesia nel suo ambiente selvaggio e primitivo, costretto a essere truce pirata per sopravvivere, per indipendenza politica ed economica, perché stretto in spazi sempre più angusti dall'«affamata Inghilterra» e sempre più simili, i gruppi di pirati, a «squadre di demoni colore verde-oliva e giallo-sporco». Nella prima stesura appendicistica (1883-84) di *La Tigre della Malesia* Sandokan è ancora ferino e antropofago:

un uomo che più di una volta era stato visto bere sangue umano, e, orribile a dirsi, succhiare le cervella dei moribondi. Un uomo che amava le battaglie le più tremende, che si precipitava come un pazzo nelle mischie più ostinate dove più grande era la strage e più fischiava la mitraglia; un uomo che, novello Attila, sul suo passaggio non lasciava che fumanti rovine e distese di cadaveri [...] Nel passare, il pirata mise i piedi su di un teschio umano, che s'infranse crocchiando. Maledetto! esclamò la Tigre.

La geografia psicologica dei personaggi è quella degli inferi in cui i pirati vivono, con le loro passioni vitali consonanti con l'ambiente oceanico o della giungla dove la vita prorompe dalla lotta, ogni cosa è carica di vitalità, dal grande al frammento, e la morte violenta (spesso è deformazione per stritolamento, scorporamento, sfracellamento) è

assorbita dall'ambiente. Ognuno si muove con la sua passione vitale, privo di altro, astro che scompare fra astri e terre; nessuno ha tomba.

In *Le Tigri di Mompracem* (1901) Sandokan s'innamora dell'«incantevole creatura» che è la Perla di Labuan e si presenta alla donna amata come «vendicatore» della propria famiglia e del proprio popolo. Vinto in battaglia e vinto d'amore, Sandokan-Orlando Furioso («si mise a camminare come un pazzo, rovesciando le sedie, rompendo le bottiglie ammucchiate negli angoli, spezzando i vetri dei grandi scaffali pieni zeppi di oro e di gioie») attraversa momenti di ubriachezza e di furore che lo rendono distruggitore di tutto. In questi episodi si dispiega l'amicizia del controllato e ironico Yanez, moderatore dell'amico imprudente e precipitoso.

In *Le due Tigri* (1904) il sentimento di amicizia di Sandokan verso Tremal-Naik (al quale i Thugs hanno rapito la figliola Darma) si collega alla realtà storica della rivolta indiana (1857) contro gli Inglesi. Sandokan pone al servizio dell'amico anche le sue «immense ricchezze accumulate in quindici anni di scorrerie» e muove alla liberazione di Darma. Le ideologie antinglesi e contro le superstizioni religiose che riducono gli uomini a «feroci assassini» sorreggono più che in altri romanzi la narrazione delle avventure nella giungla. Il ripetitivo insiste epicamente sull'insurrezione antinglese a Cawnpore, Lucknow, Merut: «Tutto il Bundelkund era in fiamme e Delhi, la città santa, era già in potere degl'insorti e pronta alla resistenza. L'antica dinastia del Gran Mogol vi era stata ricollocata sul trono, in uno dei suoi ultimi discendenti», «la Rani di Jhransie aveva inalberato il vessillo della rivolta dopo d'aver fatto fucilare la piccola guarnigione inglese». Sandokan entra a Delhi, uccide Suyodhana e libera la piccola Darma.

Nel ciclo la sterminata infiorescenza dei fatti, la loro rutilante successione costituiscono l'attesa della libertà e della giustizia. In questa atmosfera il destino dei pirati è leggibile e tutto appare precipitoso e

guizzante. Durante una pausa di undici anni, da quando il malese Sandokan ha ucciso l'indiano Suyodhana, Sandokan e Yanez hanno migliorato le condizioni di vita di Mompracem e Tremal-Naik si è dedicato nell'isola di Pangutaran, nella Malesia orientale, a coltivare la sua piantagione.

In *Il re del mare* (1904-1905) i dayachi di Tremal-Naik si ribellano, sobillati da un pellegrino della Mecca (che era in realtà un Thug) e contrastano Yanez che viene in aiuto dell'amico: fuochi galleggianti sorgenti da noci di cocco pieni di bambace inzuppato di materia resinosa, catene stese nelle acque del fiume, incendio delle foreste di caucciù, assalto di elefanti sono alcune delle difficoltà che gli uomini di Yanez devono superare. L'iniziativa dovuta al coraggio ma anche alla precisa organizzazione dei pirati, ai ritrovati scientifici è l'elemento di successo nei confronti di gruppi di uomini più numerosi: alcuni dei punti che richiamano l'attenzione del lettore sono nel romanzo l'assalto dei dayachi al *kampong* di Tremal-Naik, la sconfitta dei dayachi allontanati ora dal caucciù bollente riversato sulle loro teste («la loro pelle cade a brandelli e fuma», il caucciù brucia «ad un tempo i loro capelli e la cotenna») ora dalla tigre Darma (che con un «*aoug* ferocissimo abbranca un dayaco rimasto sospeso e miracolosamente illeso e gli pianta i denti nel cranio»), ora dalla bevanda chiamata *bram*. Ma anche quando il manipolo di Yanez sta per essere sopraffatto definitivamente giunge la salvezza per opera dell'incrociatore americano «Re del mare» che è acquistato da Yanez stesso e diventa, con i suoi quattordici pezzi, strumento di pirateria contro gli Inglesi che avevano occupato e distrutto Mompracem.

Un motivo costante è la lotta contro gli Inglesi, «il leopardo dell'Europa», «insaziabile leopardo» irrispettoso verso i liberatori dai Thugs strangolatori. Ma nel romanzo c'è un'atmosfera più riposata e meno feroce: i capi dei pirati hanno undici anni in più, Yanez oltre quarantenne è al suo primo amore per Surama, Sandokan è un eroe spodestato il quale

ama le armi ma comprende l'amore delle due donne Darma e Surama. Nell'amore di Darma e Moreland l'elemento popolare del destino avverso (dovere sacro di Moreland figlio di Suyodhana uccidere il padre di Darma e Sandokan) ha gran parte («il destino m'imporrà di dimenticarvi», «la nostra sorte ormai è scritta a lettere di sangue sul gran libro del destino», «i decreti della sorte»). Né mancano motivi che nella loro ingenua finalità popolare (la salvezza dell'eroe, l'umanizzazione della fiera) sboccano consapevolmente nell'umorismo: Sandokan avvolto nella sua rossa bandiera prima di sprofondare con la nave negli abissi e che non può sprofondare perché la nave si posa sul fondo, la tigre Darma con la quale Kammamuri «divide fraternamente un pollo arrostito» dopo la grande strage di dayachi. In questo contesto più umano si sviluppano due elementi tematici abilmente profilati dal punto di vista narrativo e stimolanti in modo diverso e contrapposto l'attenzione e le sensazioni del pubblico popolare che in essi riconosce motivi propri: la sconfitta tragica dell'eroe Sandokan vinto da forze superiori e perdente anche il proprio territorio; il distacco ironico, beffardo di Yanez che diventa personaggio con i suoi *tic* tipici (fumare l'ultima sigaretta mentre sta per essere ucciso o sta per sprofondare con la nave; fare considerazioni filosofiche sul comunismo dell'isola di Mangalum, etc.) simboli di imperturbabilità di fronte al destino casuale o ingannatore nonché di speranza perenne finché esiste la possibilità di vivere.

In *Alla conquista di un impero* (1907) Yanez diventa conquistatore di un impero per rendere giustizia a Surama. Nella conquista Yanez, avventuriero coraggioso e astuto, deve affrontare con vece alterna molte prove. Finto *mylord* vince gli inganni del greco Theotokris consigliere del *rajah* dell'Assam, Sindhia, e salva Surama che era stata fatta rapire; egli appare come un cavaliere errante che lotta per la donna amata («Cinquantamila rupie non valgono un dito di Surama» dice quando vede bruciare la dimora dell'amata), Sandokan è l'amico munifico, sprezzante



del pericolo ma realista («Se io avessi risparmiati tutti i miei nemici, non sarei diventato la Tigre della Malesia, né avrei potuto rimanere per tanti anni nella mia Mompracem»). In questo romanzo Sandokan e Yanez sono gli epici conquistatori di un impero usurpato dal *rajah* e una loro impresa, in un momento sfortunato, è paragonata da Sandokan alla grande ritirata compiuta nel 1857 da Tantia Topi, il generalissimo degli insorti indiani che tenne in scacco tre corpi armati inglesi.

Nei successivi romanzi (che narrano la riconquista di Mompracem, la caduta dell'impero di Surama) l'avventura continua ad essere lo strumento per il pubblico di massa: mare, giungla, animali, guerra di riconquista sono le sue cifre. In *Il bramino dell'Assam* (1911) c'è anche una tinta di giallo nell'inchiesta che tende a scoprire chi è l'avvelenatore dei ministri del *maharajah* Yanez e l'organizzatore della rivolta all'interno dell'impero. Anche qui le situazioni e la letteratura hanno precise funzioni liberatrici:

Ed è tempo che anche noi indiani facciamo un grande strappo alle nostre antiche abitudini e che sacrifichiamo un bel numero di numi assolutamente inutili. Il risveglio verrà, te lo assicuro [dice Tremal-Naik], e allora gl'indiani, coscienti delle proprie forze, caceranno gl'inglesi e proclameranno la propria indipendenza;

Ma il risveglio verrà; un po' tardi ma verrà, e quel giorno non vorrei trovarmi nella pelle di uno di questi principi. Tardi, ma qualche cosa di spaventoso succederà, e farà impallidire l'insurrezione di Delhi.

Nella conclusione trionfale del ciclo (*La rivincita di Yanez*, 1911-1912) Sandokan affronta con la «colonna infernale» di cento malesi, cinque elefanti e nuove armi, le mitragliatrici, i ventimila uomini di Sindhia. Questo finale è preceduto dalle imprese del piccolo gruppo di Kammamuri che vince le insidie dei serpenti, dei coccodrilli; pure in tali difficoltà si dispiegano gli umoristici dialoghi (che rappresentano le pause

del quotidiano nell'epico) tra il *gurù*, Kammamuri, il *rajaputo* affamato. Nelle gole delle montagne in cui Sandokan e Yanez sono assediati, e i cui ingressi avevano cercato di ostruire con i corpi degli elefanti e dei cavalli uccisi, arrivano in aiuto i quindicimila uomini di Surama che vincono le forze di Sindhia decimate dal colera mentre il *rajah* usurpatore si suicida. Il ciclo si chiude con una nota di pace e i due capi abbandonano le armi e si dedicano al bene dei loro popoli.

Dalle prime traduzioni in francese (1899) ad oggi è venuto sempre crescendo il mito di Salgari attraverso uno sterminato numero di lettori, attraverso la grafica, la cinematografia. Non è stato proporzionato all'interesse dei lettori quello della critica accademica la quale non si è chiesta a quale pubblico si rivolgesse lo scrittore e in nome di quali motivazioni né ha considerato l'espressione letteraria in relazione al pubblico di massa. Sicché le censure più frequenti sono state quelle intorno all'elementarità delle situazioni, allo stile, alla lingua. Ci pare, invece, che oggi si possa togliere il paravento del genere letterario e dello stile, e che l'opera salgariana possa essere considerata nel suo particolare stile, nel suo sistema di letteratura di avventure destinata a un pubblico di massa; con un esame e un giudizio che non possono essere quelli con cui sono stati giudicati i classici o i narratori borghesi di fine Ottocento e di primo Novecento.