

EMILIO SALGARI, TRAIT D'UNION FRA LEPANTO (1571) E LA LIBIA (1911-1912)? IMMAGINARI, IDENTITÀ E CONTAMINAZIONI DELL'ALTRA SPONDA DEL MEDITERRANEO

Gabriele Proglia

Introduzione

Negli ultimi anni alcuni importanti lavori hanno studiato le colonie italiane dal punto di vista dell'imposizione del dominio di genere e di "razza": mi riferisco a *Colonia per maschi* di Gulietta Stefani,¹ *Difendere la razza* di Nicoletta Poidimani,² *Sotto altri cieli* di Catia Papa³ e *Beyond the Black Venus* di Sandra Ponzanesi.⁴ Quelli di Giovanna Tomasello⁵ e Francesco Surdich⁶ hanno approfondito gli aspetti relativi alla descrizione e costruzione dell'idea di colonia nella letteratura. In tutti l'analisi degli immaginari è centrale.

Parlo di immaginari nel senso di traduzioni dell'*altrove* o dell'*altro* partendo dal concetto di cultura inteso sia come insieme di regole che disciplinano le relazioni tra le forme espressive, sia come pratiche artistiche e sociali. Il funzionamento è simile alla

¹ G. Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*, Verona, Ombre Corte, 2007.

² N. Poidimani, *Difendere la razza. Identità razziale e politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini*, Roma, Sensibili alle foglie, 2009.

³ C. Papa, *Sotto altri cieli. L'Oltremare nel movimento femminile italiano (1870-1915)*, Roma, Viella, 2009.

⁴ S. Ponzanesi, *Beyond the Black Venus: Colonial Sexual Politics and Contemporary Visual Practices*; Jacqueline Andall and Derek Duncan, *Italian Colonialism. Legacies and Memories*, Oxford, Peter Lang, pp. 165-189.

⁵ G. Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio editore, 2004.

⁶ F. Surdich, 'La scoperta dell'Africa e i suoi riflessi nell'immaginario collettivo europeo del XIX secolo', in Gianpaolo Romanato (a cura di), *Giovanni Miani e il contributo veneto alla conoscenza dell'Africa*, Rovigo, Minelliana, 2005, pp. 17-44.

84 Emilio Salgari, trait d'union fra Lepanto (1571) e la Libia (1911-1912)?

lingua: per tradurre bisogna attribuire ai nuovi segni e simboli una valenza, una nuova significazione derivata da un codice originario. Se applichiamo queste considerazioni alla relazione dell'Europa con le colonie, con quell'altro mondo definito non-civilizzato, barbaro, arretrato, si giungerà alle conclusioni postulate da Rudyard Kipling, al fardello dell'uomo bianco, alla missione civilizzatrice o all'urgenza di un'opera d'evangelizzazione.

Che cos'è una nazione? Per Ernest Renan è la volontà di un popolo, cioè «una vasta aggregazione di uomini, sani di mente e caldi di cuore». ⁷ In queste parole si possono scorgere almeno due elementi: la capacità, grazie a processi individuali e collettivi, di costruire modalità d'appartenenza alla nazione; le passioni, cioè, la partecipazione dei cittadini alle vicende della nazione. Homi K. Bhabha in *Nazione e narrazione* chiarisce:

studiare la nazione attraverso la sua rappresentazione narrativa non significa soltanto prestare attenzione al suo linguaggio e alla sua retorica; vuol dire anche cercare di alterare quello stesso oggetto concettuale. Se la "chiusura" problematica della testualità mette in dubbio il carattere di "totalità" della cultura nazionale, il suo valore positivo sta nel mettere in luce l'ampia disseminazione con cui costruiamo il campo di significati e di simboli associati alla vita nazionale. ⁸

Dunque, la cultura nazionale agisce accogliendo simboli che sono codifiche della realtà, elementi già trattati e tradotti. Edward Said, in *Orientalismo*, propone un impianto simile per interpretare le rappresentazioni dell'Oriente:

Sebbene gran parte della più recente critica letteraria si sia concentrata sulla narrativa, ben poca attenzione è stata dedicata al posto che questa occupa nella storia e nel mondo imperiale. I lettori di questo mio libro scopriranno presto che la narrativa ha un ruolo centrale nella mia riflessione, dal momento che al cuore di quello che esploratori e scrittori riferiscono circa le ragioni sconosciute del mondo, vi sono proprio le storie. Narrazioni che sarebbero poi divenute anche lo strumento attraverso il quale i popoli colonizzati avrebbero affermato la loro identità e l'esistenza

⁷ Lezione tenuta all'Università Sorbona l'11 maggio 1882 ed apparsa con titolo "Qu'est-ce qu'une nation?" in *Oeuvres complete* (Parigi, 1947-1961), vol. I, pp. 887-907.

⁸ H. K. Bhabha, *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997, p. 35; [trad. it. Antonio Perri, ed. or. Routledge, 1990].

della propria storia. La battaglia principale dell'imperialismo ha riguardato naturalmente la terra; ma quando si è trattato di stabilire a chi appartenesse originariamente un determinato territorio, chi avesse il diritto di insediarsi e di lavorare, chi dovesse continuare a farlo fruttare, chi avrebbe saputo riconquistarlo e chi avrebbe dovuto deciderne il futuro – tutto questo è stato analizzato, contestato e persino, in un certo periodo, deciso nella narrativa. Come ha suggerito un eminente critico (Homi Bhabha), le nazioni stesse sono narrazioni. Il potere di narrare, o di impedire ad altre narrative di formarsi e di emergere, è cruciale per la cultura e per l'imperialismo, e costituisce uno dei principali legami tra l'una e l'altro. Inoltre non dobbiamo dimenticare che le grandiose narrazioni di emancipazione e di edificazione spinsero intere popolazioni del mondo colonizzato a sollevarsi e a rovesciare il dominio imperiale; e che, nel corso di tale processo, non pochi europei e americani furono infiammati da quelle storie e dai loro protagonisti, e combatterono anch'essi per una nuova narrativa, di eguaglianza e di solidarietà umana.⁹

Un Oriente immaginato, “fabbricato” in Europa. Non solo: in quanto segno e simbolo, la rappresentazione fa parte di quell'universo semiotico di riferimento decisivo per orientare e determinare le scelte dell'individuo e della collettività. Said utilizza lo stesso impianto in *Imperialismo e cultura* per parlare della relazione esistente fra cultura europea e colonie:

Fondamentalmente imperialismo significa pensare in termini di territorio, colonizzare e controllare una terra che non è nostra, che è distante ed è abitata e posseduta da altri. Per svariate ragioni esso attira alcuni popoli e spesso comporta miserie inenarrabili per altri. Eppure è generalmente vero che, quando ad esempio gli storici della letteratura si occupano del grande poeta del XVI secolo Edmund Spenser, non collegano i suoi progetti sanguinari relativi all'Irlanda – dove egli di fatto immaginò lo sterminio degli abitanti da parte dell'armata britannica – con le sue realizzazioni poetiche o con la storia della dominazione inglese sull'Irlanda, che ancora oggi continua.¹⁰

Poco dopo Said propone un modello dell'interazione fra cultura e dominio coloniale:

⁹ E. W. Said, *Orientalismo. Immagine europea dell'Oriente*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 9.

¹⁰ E. W. Said, *Cultura e imperialismo*, Roma, Gamberetti editrice, 1998, pp. 32-33 [trad. it. Stefano Chiarini e Anna Tagliavini, ed. or. Alfred A. Knopf, New York, 1993].

86 Emilio Salgari, trait d'union fra Lepanto (1571) e la Libia (1911-1912)?

la costruzione dell'impero, per realizzarsi, deve essere sostenuta dall'idea di avere un impero, come Conrad sembra aver così profondamente compreso, e a tal fine tutta la necessaria preparazione viene fatta nel campo della cultura; poi, a sua volta, l'imperialismo acquisisce una certa coesione, un insieme di esperienze, e all'interno della sfera culturale, la presenza allo stesso tempo di un dominatore e di un dominato.¹¹

Secondo le tesi di Said la cultura è funzionale agli intenti politici e anticipa la realtà, come nel caso delle colonie, grazie alla rappresentazione degli immaginari.

Parte da queste considerazioni l'idea di intercettare nelle opere di Emilio Salgari la costruzione degli immaginari coloniali italiani. In particolare, vista l'immensa produzione letteraria dello scrittore, in questo saggio l'indagine si concentrerà su *Capitan Tempesta* e *Il leone di Damasco*, romanzi ambientati nei giorni della battaglia di Lepanto. Lo studio di questi due testi si colloca in perfetta continuità rispetto a quanto abbiamo detto finora: l'uscita dell'episodio conclusivo della vicenda è del 1910, cioè l'anno precedente alla spedizione in Libia, allo scoppio della guerra italo-turca. Prima di osservare più da vicino le specificità dei romanzi è necessario proporre alcune considerazioni sul lavoro salgariano.

Intanto, il processo di produzione culturale di Salgari è alquanto particolare. Ho potuto vedere presso il Museo della scuola e del libro per l'infanzia di Torino, diretto da Pompeo Vagliani, la piccola scrivania sulla quale lo scrittore veronese lavorava: uno spazio esiguo, sufficiente per un foglio e poco altro. Si parla, infatti, dell'"officina salgariana", una fase precedente alla scrittura del testo consistente nel minuzioso reperimento delle informazioni sull'*altrove*, sui territori dell'Africa e dell'Asia, sugli indigeni che li popolavano. Così lo sintetizza Antonio Faeti:

Salgari cerca nelle enciclopedie, nei repertori, nei saggi sul costume, nei libri in cui si allude alla botanica o alla zoologia: alle grandi icone del Naufragio, del Pirata, del Vendicatore aggrega i particolari minuziosi che gli consentono di far vibrare una pagina, di renderla sempre leggibile con la frenesia estatica con cui Humboldt guardava i paesaggi. Tutto non mettendo un piede fuori dall'Italia, probabilmente neppure da Torino.¹²

¹¹ *Ibidem*, pp. 36-37.

¹² A. Faeti, "La valle della Luna" in Emy Besegni (a cura di), *La valle della luna. Avventura, esotismo, orientalismo nell'opera di Emilio Salgari*, Perugia, La nuova Italia, 1992, p. 34.

L'operazione consisteva, dopo aver recuperato gli elementi descrittivi, nel costruire la trama non più su di un *pattern* immobile, ma ponendo in relazione le parti specifiche (i personaggi, la flora e la fauna, il contesto sociale e politico). L'effetto di profondità, oggi diremmo di tridimensionalità, non ricerca la veridicità dell'evento storico o dell'ambientazione, ma la più fedele trasposizione del "già visto", del raccontato. Tutto e tutti vi partecipano, ne sono parte, cioè ogni elemento, sentimento, identità, ogni fiore e ogni imbarcazione, il Mediterraneo stesso, sono ri-raccontati partendo dall'osservazione dell'Italia e dell'Europa sull'*altrove*. Definire "fantastico" il mondo salgariano è alquanto pericoloso, si potrebbe perdere la portata delle testimonianze che lo compongono. In questa prospettiva possiamo collocare anche il passo di Giovanni Arpino sulla fine dell'uomo-Emilio Salgari:

L'uomo che essi avevano da ragazzi «tanto pensato e amato, bello, forte come i mille eroi generosi e felici di conquiste sul mare, nei più lontani paesi, vincitori di tutte le più aspre battaglie, altri sui gorghi delle più fantasiose avventure», quegli stessi studenti lo vedevano ora «nudo, sanguinolento, vecchio, miserabile come una povera bestia assassinata e abbandonata alle coltella dei sezionatori». La bara del povero e sconfitto «capitano» uscì dall'obitorio poco dopo le 16 del 28 aprile.¹³

Nel saggio che seguirà, dunque, si utilizzeranno come fonti primarie i due romanzi sopra citati di Salgari compiendo una decostruzione del testo volta ad isolare gli elementi descrittivi delle identità dei personaggi che lungo lo svolgersi della trama diventano degli idealtipi. L'operazione di Salgari è quella di rimettere in scena la battaglia di Lepanto del 1571 in un periodo in cui l'Italia, prima con Crispi e poi con Giolitti, rincorre il sogno coloniale. È perciò possibile che Salgari, come Conrad, Kipling, Spencer, come Dickens per l'Australia in *Grandi speranze*, anticipi o semplicemente riporti gli immaginari dell'avventura coloniale italiana? E in che modo la sua opera recupera la memoria della battaglia di Lepanto? Infine, quale è la nuova valenza simbolica dell'evento storico nel nuovo contesto dell'Italia di inizio secolo: si può parlare di Salgari come raffinato sarto capace di cucire insieme passato e futuro? In tal

¹³ G. Arpino, R. Antonetto, *Vita, tempeste, sciagure di Salgari il padre degli eroi*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 76.

88 Emilio Salgari, trait d'union fra Lepanto (1571) e la Libia (1911-1912)?

senso, Salgari va considerato ideologicamente parte del progetto culturale italiano sulle colonie?

Preludio alla guerra italo-turca: *Capitan Tempesta e Il leone di Damasco*

Si direbbe, aggiunge Sebastiano Veniero, che la pelle del pascià è diversa dalla loro, e i loro nervi sono meno sensibili. Pascià: ma io credo che anche pei Sultani cominci la decadenza.

Nel 1910, dopo il successo di *Capitan Tempesta*.¹⁴ Emilio Salgari finisce di scrivere *Il leone di Damasco*. Le due opere costituiscono un *unicum* e la seconda è il prolungamento e la conclusione dei temi dalla prima. Si tratta, come preannunciato nell'introduzione, dell'annosa guerra tra Croce e Islam, e più precisamente dall'assedio di Candia (l'odierna Creta) fino alla battaglia di Lepanto del 1571.

Salgari crea, all'interno di una cornice storica, le premesse per l'attualizzazione della battaglia navale. Fin dalle prime pagine, infatti, descrive, non senza abbandonarsi a duri commenti, la relazione tra l'Italia e il mondo turco. Un sistema dicotomico che comprende da un lato la Repubblica di Venezia, il Papato, la Spagna, la Grecia e l'Albania, dall'altro Costantinopoli e i turchi. Si pratica una costante generalizzazione del turco al punto che pare diventi, come si dice in più passaggi, il vero nemico comune di tutti i popoli della 'cristianità'. Osservando la ricostruzione storica si può comprendere l'operazione realizzata dall'autore:

Furono i Sultani che resero spaventosamente sanguinaria la popolazione turca, istillando un odio feroce, senza tregua e senza pietà, verso il cristiano, a cui nessun orribile supplizio dovrebbe bastare per procurargli la morte.

Non il primo, che fondò la dinastia degli Osman, il famoso Bajazet, che assoggettò quasi tutto l'Islam e che non cedette ad altri che dinanzi all'invincibile Tamerlano, che conduceva le orde tartare e che non ebbe nessuna pietà pel vinto Sultano, poiché lo fece rinchiudere in una gabbia di ferro e morirvi dentro di crepacuore; non il secondo, il primo Maometto, il più famoso, il più dolce dei sovrani, che perdonava ai ribelli, e che concesse la vita al suo stesso fratello ribellatoglisi coll'aiuto del principe di Valacchia, e che morì ad Adrianopoli nel 1421, rimpianto dal suo popolo lodato perfino dai suoi nemici.

¹⁴ E. Salgari, *Capitan Tempesta*, Milano, Mursia, 1905.

Fu Maometto II, il più grande dei Sultani turchi, che instillò nei suoi sudditi l'odio contro i cristiani, e che inventò spaventosi supplizi anche pei suoi vizir.

Sotto questo fortunato conquistatore, che pel primo piantò la mezzaluna sulla cupola di Santa Sofia di Costantinopoli, distruggendo per sempre il regno di Bisanzio, la crudeltà turca si sviluppò in modo spaventoso.

Crudele ed inflessibile, non pago di aver fatto del mar Nero un lago turco, di aver conquistata la Crimea, la Trebisonda, e di aver portate le sue armi, sempre vittoriose, fino in vista delle Alpi, aveva mostrato ai suoi giannizzeri come si trattano i prigionieri di guerra, facendo segare, vivi, cinquecento veneziani; fece passare a fil di spada ottocento epiroti caduti nelle sue mani; fece strozzare vizir e principi spodestati, e inaugurò nel Serraglio un sacco di cuoio, entro cui mettersi la donna che più non piaceva al suo signore, insieme ad un gatto, sacco che poi veniva gettato di notte nel Bosforo con una palla di ferro appesa in fondo.

Sembrò che una vera follia sanguinaria s'impadronisse di tutto il popolo turco, follia che gli altri sultani si guardano di lasciar spegnere, per spargere intorno a loro il terrore, e far tremare i nemici lontani.

E si mostrò subito spaventosamente crudele il III Maometto, famoso per le sue barbarie ed anche per le sue vittorie.

Aveva diciannove fratelli quando salì al trono. Temendo che qualcuno potesse più tardi ostacolarli il sultanato, li fece strozzare tutti dai muti del serraglio.

Avido di gloria, osa misurarsi coll'Austria, che allora era la maggior potenza dell'Europa, ed in una furiosa e terribile battaglia sconfigge il duca Massimiliano uccidendogli cinquantamila uomini!

I prigionieri non ebbero quartiere e morirono tutti fra i più orribili supplizi, poiché ormai il turco considerava il cristiano come un essere indegno di esistere al mondo.

Imbaldanzito, porta le sue armi sul Danubio e nell'Asia, e manda galere a devastare le coste italiane, facendo dovunque orribili stragi.

Come se il delitto commesso con l'uccisione dei suoi diciannove fratelli non bastasse, ne commette un altro, che fece inorridire non solo il mondo islamico, bensì anche quello cristiano.

Mahmud, il suo primogenito, principe d'indole ardita e generosa, aveva chiesto più volte a suo padre di condurlo alla guerra invece di lasciarlo chiuso nel Serraglio fra le cinquecento belle dell'harem.

Quella insistenza ispira al sanguinario sultano il dubbio che egli ambisse qualche grosso comando per servirsene poi contro di lui, e lo fa strozzare.

La crudeltà ottomana aumenta a vista d'occhio. Non bastavano più i lacci di seta dei muti, non bastavano più le stragi notturne

90 Emilio Salgari, *trait d'union fra Lepanto (1571) e la Libia (1911-1912)?*

dell'harem, non bastavano più a quel crudele sultano le forche, le esecuzioni in massa, le seghe per tagliare a metà i prigionieri, i tagli dei nasi e degli orecchi; inventò la spelatura operata con rasoi affilatissimi, supplizio divenuto poi quasi popolare, e che, come si vede, non era ignoto nemmeno ad Haradja. Non erano d'altronde i soli sultani a rinfocolare la ferocia ottomana: anche le sultane vi concorrevano facendo strozzare le loro rivali, o gettarle vive nel Bosforo entro il fatale sacco.

Si può dire anzi che rivaleggiarono coi loro padroni e signori, macchiando largamente il Serraglio di sangue.

Perfino le cristiane, rapite sulle coste d'Italia e poi diventate potenti nell'harem, non si mostrarono più umane.

È rimasta famosa la Baffa, nobile veneziana, rapita da corsari turchi, venduta schiava a Costantinopoli, per diventare poi una delle più potenti e delle più crudeli sultane che la storia degli Osmanli ricordi.¹⁵

Aggiunge poco più avanti l'autore su Maometto II e sulle responsabilità nella caduta in disgrazia di Venezia:

Maometto II, che fu uno di quei giganti della storia, che troppo sono conosciuti perché occorra ricordare le sue opere, piantando la mezzaluna a Costantinopoli, fu il primo che preparò la rovina della grandezza veneziana nel levante.

Distrutto l'impero di Trebisonda, tenuto dai Commeni, insignoritosi della Crimea, della Bosnia, rivolge i suoi sguardi rapaci verso le colonie veneziane e s'impadronisce della Morea e di Negroponte, passando a fil di spada le guarnigioni veneziane che le difendevano.

Reso audace dalle sue conquiste, e credendo Venezia non da tanto da misurarsi con lui, col pretesto che l'acquisto di Costantinopoli gli aveva trasferito la sovranità di tutti i possedimenti bizantini, reclama audacemente il dominio delle Puglie e della Calabria, e le sue flotte, per la prima volta, fanno sventolare, alle brezze dell'Ionio, la bandiera della mezzaluna, e nel 1480 espugna Otranto mettendola a sacco fra indicibili orrori. [...]

Un altro Maometto, il IV, raccoglie l'eredità del II che suona guerra a Venezia ed a tutta la cristianità, e quantunque l'impero non fosse più possente come prima, lancia le sue flotte nel Mediterraneo e perfino dentro l'Adriatico a tentare la conquista della Dalmazia, ove i veneziani avevano fiorenti colonie.¹⁶

Questo è il teatro storico nel quale Salgari colloca i suoi perso-

¹⁵ E. Salgari, *Il leone di Damasco*, Milano, Mursia, 1990, pp. 25-27

¹⁶ *Ibidem*, p. 34.

naggi. Analizzare le rispettive identità permette di isolare quegli immaginari elaborati in Italia sull'Oriente turco e musulmano. Non possiamo perciò prescindere dal fatto che la bella Eleonora, per tutti Capitan Tempesta, è bianca, bionda e cristiana; che Muley El Kadel, il Leone di Damasco, è un turco convertito alla religione musulmana; che Haradja (la Tigre di Hussif), innamoratasi di Capitan Tempesta nel primo episodio della saga, è musulmana. Inoltre, per completare l'orizzonte dei personaggi, il frutto dell'unione tra la cristiana Elena e il convertito Muley, il piccolo Enzo, cade nelle mani di Haradja. In un'altra imboscata è catturato anche il pascià di Persia, padre di Muley.

I personaggi sono idealtipi che, muovendosi lungo la trama, contribuiscono vicendevolmente alla creazione del paradigma dell'Occidente cristiano e civilizzato impegnato nella lotta contro l'Oriente musulmano e barbaro.

Inoltre esiste una forte relazione tra l'impianto anti-turco e anti-musulmano, la data di pubblicazione e quella della guerra italo-turca: quello di Salgari sembra essere un discorso ideologico che di lì a poco sarà utilizzato per giustificare l'intervento italiano in Libia. La battaglia di Lepanto diventa, improvvisamente, l'icona di una resistenza che riguarda non solo gli uomini, le religioni, ma anche gli dei: la relazione tra Europa e Oriente concerne, su piani diversi, anche il cristianesimo e l'Islam, Cristo e Maometto.

Passiamo ora ad analizzare le identità di due personaggi centrali: la Tigre di Hussif e Eleonora/Capitan Tempesta. Della prima si dice:

Aveva in tutto l'insieme del suo volto, per quanto bello, d'una purezza quasi greca, qualcosa di duro e di energetico che tradiva subito la donna turca, sempre crudele in fondo, come le avevano ormai abituate i sanguinari sultani del XV e del XVI secolo.

Come le grandi dame turche di quell'epoca, portava dei bellissimi calzoncini di seta bianca, ricamati in oro, piuttosto larghi ed imbottiti internamente, in modo che le gambe non potessero trasparire; un giubbettino di seta verde, con larghi bordi d'argento e bottoni formati da grosse perle d'un valore inestimabile, ed ai fianchi un'altra fascia di broccato rosso, annodata sul davanti, con lunghe code che le scendevano fino a toccare le piccole scarpe a punta rialzata, di pelle rossa con ornamenti d'oro.

Diversamente dalle altre donne, sempre smaniose di gioielli, che i sultani, sempre vittoriosi allora, dopo d'aver razzato province o regni, gettavano a destra ed a sinistra colla generosità dei grandi ladri, quella giovane non portava nessun ornamento d'oro né

92 Emilio Salgari, *trait d'union fra Lepanto (1571) e la Libia (1911-1912)?*

agli occhi, né ai polsi, né al collo; invece nella fascia di broccato teneva una piccola scimitarra, coll'impugnatura e la guaina tempestata di zaffiri e di smeraldi.¹⁷

Il doppio personaggio di Eleonora/Capitan Tempesta invece viene introdotta nel contesto della battaglia di Nicosia. Si dice, infatti, che la città:

era stata presa d'assalto, e le orde ottomane, assetate di sangue cristiano, avevano passato a fil di spada quasi l'intera popolazione. [...] Chi era quel giovane guerriero che una galera italiana aveva appena avuto il tempo di sbarcare e di fuggire subito all'avanzarsi delle trecento e cinquanta vele mussulmane? [...]

Era la splendida giovane che tutta Napoli aveva ammirata per la sua bellezza soprattutto, e poi per la sua straordinaria abilità nelle mani. [...]

La giovane duchessa, informata del disgraziato caso dalla Serenissima Repubblica alcuni mesi dopo, aveva preso subito il suo partito.

Salpare per l'Oriente, quantunque la guerra rumoreggiasse e si annunciasse piuttosto triste pei veneziani, andarlo a trovare e riscattarlo, a qualunque prezzo, avendole lasciato suo padre una fortuna invidiabile.¹⁸

Capitan Tempesta/Eleonora e la tigre di Hussif/Haradjia si affronteranno sotto le mura di Candia durante l'assedio turco. Nello scontro tra universi opposti ma rispettivamente contaminati sono molteplici gli elementi chiamati in causa: l'amore e l'odio, la pace e la guerra. Si dice infatti:

La duchessa, per la quale Haradjia era stata presa da una improvvisa simpatia, credendolo un capitano albanese e non già una donna al pari di lei, aveva potuto ottenere la grazia del disgraziato, quando già ormai le sanguisughe lo avevano ridotto in uno stato così deplorabile, da disperare ormai che potesse rimettersi e tornare un giorno un uomo di guerra.

Il giorno della partenza era finalmente giunto, e la duchessa con tutti i suoi, compreso il povero visconte, si erano imbarcati sulla gagliotta colla speranza di guadagnare le coste di Candia, essendo ancora quell'isola tenuta dai veneziani.

Erano partiti da poche ore quando giungeva al castello d'Hussiff il capitano polacco, oramai diventato turco.

¹⁷ *Ibidem*, p. 9.

¹⁸ *Ibidem*, p. 50.

Aveva saputo che il signor Le Hussière si trovava là, e vi era corso colla speranza di trovarvi la duchessa.

Apprendendo dalla bocca di quel rinnegato che il bel capitano non era che una donna cristiana, Haradjia, che non poteva perdonarsi di averla amata, aveva subito fatto armare una galera ordinando a Metiub di raggiungere a qualunque costo i fuggiaschi e di condurli al castello.¹⁹

Le interpretazioni dello scontro tra i due personaggi potrebbero essere innumerevoli: Eleonora ha una seconda identità che diventa preponderante nello scontro (quella di Capitano Tempesta), mentre Haradjia può solo farsi soprannominare 'tigre' per la sua ferocia; oppure la duchessa italiana è capace, compiendo un travestimento, d'ingannare la castellana di Hussif; o, ancora, le azioni della cristiana sono mal comprese dalla musulmana. Certamente, però, il travestimento e l'inganno sono centrali tanto quanto la relazione tra il genere e i sentimenti nei due universi dei personaggi. Se si declina in questo senso la relazione tra le due si scopre che anche Eleonora è in grado d'ingannare la donna musulmana facendola cadere, tra l'altro, in un equivoco amoroso che sconfinava nel proibito secondo gli stereotipi occidentali sull'Oriente arabo.

L'avamposto dell'Occidente, la Serenissima Repubblica di Venezia, è oramai prossima allo scontro con i turchi. È evidente, come si diceva pocanzi, l'accentuarsi delle contrapposizioni tra i due universi: Venezia contro Costantinopoli, Cristo contro Maometto, il cristianesimo contro l'Islam, la civiltà contro la barbarie. Anche se pare che tutto il meccanismo narrativo si muova in funzione del duello finale, bisogna tenere conto del ruolo di alcuni personaggi. Come Enzo, il figlio nato dall'unione della cristianità con la conversione musulmana (quella del Leone di Damasco), emblema del dominio del cristianesimo non solo in Europa. Oppure come il Pascià di Damasco, che prende le sembianze del saggio: «un vecchio – scrive Salgari – dalla lunga barba bianca, avvolto in una magnifica coperta di seta damascata [...] quantunque dovesse aver varcata già la sessantina, era un uomo d'aspetto imponente, dai lineamenti nobilissimi e ad un tempo energici».²⁰ L'uomo, che prima quasi non vuol sentir parlare del figlio che ha rinnegato la fede islamica, si convertirà al cristianesimo poco prima della batta-

¹⁹ *Ibidem*, p. 54.

²⁰ *Ibidem*, p. 22.

94 Emilio Salgari, trait d'union fra Lepanto (1571) e la Libia (1911-1912)?

glia finale: rappresenta il destino dell'Islam secondo una prospettiva occidentale e cristiana.

Dopo varie peripezie, passando per l'assedio di Candia, avamposto ormai perduto dal cristianesimo, si profila lo scontro finale tra le due parti. È la battaglia di Lepanto. Nel romanzo scendono in campo, al fianco dei rispettivi eserciti, gli stereotipi dei due universi culturali. Alla croce rossa su campo bianco corrisponde, come già detto, il cristianesimo e la cristianità, ma anche la civiltà, la bontà d'animo e il sacrificio per un ideale (quello di Capitan Tempesta), l'amore e la volontà di creare un governo giusto. A fianco della mezza luna rossa, invece, l'Islam con tutti i musulmani, l'Oriente appiattito sui concetti di *altro e nemico*, l'odio e l'inciviltà, con sultani capaci di uccidere i propri figli pur di continuare a governare e d'imporre agli europei crudeli torture. Inoltre, come detto, il cristiano è in grado di eludere i confini del genere travestendosi o giocando sull'ambiguità (Eleonora), mentre il musulmano può solamente tentare di camuffarsi da cristiano (come fanno le truppe che rapiscono il piccolo Enzo): una disparità netta tra le rispettive posizioni. Al primo è consentita la mobilità del cambiamento, al secondo la staticità del paragone col cristiano. C'è differenza anche sulle armi (cannoni/archibugi) come sulle bevande (vino/acqua): tutto è elevato a metafora di questo conflitto. Più volte si usa il termine 'razza' per indicare le specificità dei due universi contrapposti.

La decisione di un attacco risolutivo è presa, secondo Salgari, dai vertici della Chiesa Cattolica. Si dice infatti:

Papa Pio V insistette perché i più forti stati cristiani si unissero nella lega anti-turca. Spagnoli, cavalieri di Malta, veneziani, Vaticano – Settembre 1571 flotta riunitasi a Messina sotto il comando di Don Giovanni d'Austria – sulla caravella pascià che abiura la sua fede, dicendo che se riuscirà a giungere in terra italiana diventerà cristiano perché “ero stanco di appartenere a una nazione così barbara che non parla che d'implorare e di scorticare. Sia dannato quel bugiardo di Maometto, che ha fatto di noi, prodi e valenti guerrieri, tanti selvaggi assetati continuamente di sangue umano”.²¹

Poi lo scontro:

²¹ *Ibidem*, p. 240.

Il 7 Ottobre del 1571, verso l'una e mezza, le due squadre avversarie si trovano improvvisamente di fronte, dentro il canale di Lepanto.

Il momento era terribile: o trionfava la Cristianità, o restava l'Islam a continuare i suoi massacri.²²

Nella confusione della battaglia Capitan Tempesta sente il grido di Enzo che è in braccio alla Tigre di Haradja e sta per essere ucciso. Prima che ciò avvenga la seconda muore con due colpi di pistola esplosi dalla duchessa. Il «Pascià – si aggiunge nel testo – colpito da un'archibugiata cadeva alla testa dei suoi guerrieri. I turchi, spaventati, ormai fuggivano, mentre la testa del famoso ammiraglio veniva tagliata e piantata su una picca altissima, affinché tutti potessero scorgerla. Le spade cristiane trucidarono trentaseimila turchi [...] la Cristianità aveva vinto e rovinato per molti e molti anni la potenza marinaresca turca».²³

Lepanto fra memoria e ri-utilizzo

Ciò che interessa a Salgari non è l'evento storico "battaglia di Lepanto", ma il significato che assunse nell'immaginario italiano, europeo, occidentale. Cecilia Gibellini in *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana del Cinquecento*²⁴ parla della costruzione accuratamente gestita dalla Serenissima del mito della vittoria col concorso di più opere culturali: tanto i dipinti di Paolo Veronese quanto le strofe di Celio Magno. Venezia, perciò, può utilizzare la memoria ereditata come scudo simbolico contro i pericoli che la minacciano, ma deve anche vigilare sul mito evitando possibili strumentalizzazioni.

Esiste dunque un primo recupero dell'immagine di Lepanto in funzione identitaria, per un uso interno e difensivo della stessa Venezia. Ma, parallelamente, la rappresentazione della battaglia, soprattutto in affreschi e quadri, intende l'evento come spendibile anche nella prospettiva religiosa della difesa delle terre della cristianità. Il Mediterraneo è il confine naturale tra cristianità e Islam, tra Occidente e Oriente, tra Europa e il suo *altro* ad est. Il rapporto

²² *Ibidem*, p. 244.

²³ *Ibidem*, p. 247.

²⁴ C. Gibellini, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana del Cinquecento*, Venezia, Mursia, 2008.

di Venezia con l'Oriente, però, è tutt'altro che a senso unico: come fa notare Maria Pia Pedani, nel suo interessante lavoro *Venezia porta d'Oriente*, il Mediterraneo è, ben prima dell'anno 1000, un mare islamizzato, attraversato da *mamlūk* (schiavi), da scapoli, cioè marinai liberi, da pellegrini e crociati; un mare con le sue regole, nel quale vigono tregue d'armi (*hunda*), salvacondotti (*amān*), alleanze e guerre, ma anche relazioni diplomatiche. Pare, cioè, che le relazioni tra i due mondi approdino a un codice di condotta tanto legale quanto sociale al punto che persino le figure dei convertiti – i musulmani nell'Europa cristiana e i veneziani entrati a far parte della classe dirigente ottomana – entrino a far parte dei due mondi. Forse proprio per porre un *limes* simbolico ad una condizione di profonda contaminazione, l'immagine di Lepanto assume la connotazione della battaglia della cristianità contro l'Islam.

Seppur con profonde differenze estetiche, di stili e di tratti, si può affermare con certezza che esistono canoni espressivi comuni nelle rappresentazioni della battaglia. Paolo Veronese, proprio nel 1571, propone alle gallerie dell'Accademia, l'*Allegoria della battaglia di Lepanto*. L'opera raffigura lo scontro tra nere nubi, che simboleggiano la minaccia musulmana, con i cieli cristiani. Le nuvole sono il *limes* tra due scene che si specchiano l'una nell'altra: quella nella parte superiore raffigura la mobilitazione delle gerarchie celesti per affrontare il “male” musulmano; quella sottostante, invece, è affollata delle navi della Santa Alleanza, prossime allo scontro con i turchi.

L'interpretazione dell'opera richiederebbe più spazio. Basti qui notare tre elementi principali: il pugnale tenuto in mano da uno dei santi e le frecce scagliate dagli angeli che indicano un coinvolgimento diretto, nella battaglia, dell'aldilà cristiano; il leone, simbolo di Venezia e parte della cristianità, che assiste, in disparte ma sullo stesso piano etereo e santo, agli esiti della battaglia; la “traiettoria verticale” fra battaglia navale e battaglia celeste: la prima determina la seconda, i raggi del sole che dissipano le nubi confermano questa gerarchia.

Gianclaudio Civale, in *Guerrieri di Cristo*, ne dà la seguente spiegazione:

La tela di Paolo Veronese [...] come parecchi altri quadri votivi, si articola in due zone distinte. Nella parte inferiore si svolge la battaglia navale, mentre in alto, sulle nuvole, i santi protettori delle forze che compongono la Santa Lega sono disposti a semi-

cerchio attorno alla Vergine del Rosario, alla quale rendono omaggio. Dietro di loro, gli angeli si uniscono in un coro di preghiera in suffragio della vittoria; a destra, uno di loro si sporge dalle nubi per scagliare saette su vascelli turchi che infuriano nel campo di battaglia.

I motivi dell'allegoria celeste sono da interpretare in chiave fortemente patriottica. L'apparizione dei santi che perorano per la vittoria dinanzi alla Madonna è sbilanciata, infatti, a favore di Venezia, invece, le altre due potenze sono rappresentate attraverso il loro principale patrono. A simboleggiare lo speciale favore goduto dalla Serenissima, essa è rappresentata da due santi: l'evangelista Marco e Giustina, la martire veneta festeggiata il 7 ottobre, il giorno della vittoria. I due santi introducono al cospetto della Vergine una dama genuflessa, priva di attributi iconografici se non il manto bianco che la avviluppa completamente.²⁵

Veronese, utilizzando una prospettiva non solo verticale, ma anche orizzontale, cioè continua all'evento bellico, propone presso il palazzo del Doge a Venezia un'altra rappresentazione dello scontro navale. In questo secondo lavoro è possibile notare la duplice subordinazione ideologica: i cieli cattolici premono sui tetti delle abitazioni, quasi a minacciare una venuta in terra, un'apocalisse; la battaglia navale è confinata in uno spazio minimo sulla sinistra, in lontananza, quasi si tratti solamente di una conseguenza scontata.

Francesco Sansovino, in *Venetia città nobilissima* del 1581, usa queste parole per descrivere l'opera d'arte: «in faccia del soffitto, a punto al di sopra al Trono, vi è figurata per Venezia una bellissima regina coronata, la qual corona del corno Ducale, Sebastiano Veniero, che l'è dinnanzi in ginocchioni vestito di bianco».²⁶ Anche in questo caso Venezia, fattasi regina (della cristianità), entra a far parte della schiera celeste.

Questi elementi – cioè il coinvolgimento della sfera divina nella battaglia, il rapporto verticale-orizzontale nelle rappresentazioni delle opere – saranno ri-utilizzati da altri pittori successivamente (Andrea Vicentino, Tintoretto, Vasari e Sabbatini).

A ciò va aggiunto che la riproduzione della battaglia uscì dai territori della Serenissima, dalla volontà di celebrare un mito, entrando nella quotidianità di milioni di persone come parte di un uni-

²⁵ G. Civalale, *Guerrieri di Cristo. Inquisitori, gesuiti e soldati alla battaglia di Lepanto*, Edizioni Unicopli, Milano 2009, p. 1.

²⁶ F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Venezia, 1581, p. 123.

98 Emilio Salgari, trait d'union fra Lepanto (1571) e la Libia (1911-1912)?

verso religioso. Lepanto non fu solamente più la vittoria della Lega Santa contro l'Impero ottomano, ma della cristianità sull'Islam, della croce sulla mezzaluna. I due elementi che segnano questa trasformazione furono l'istituzione, decisa da Pio V, della festa di Santa Maria della Vittoria per celebrare la vittoria navale e la costruzione a Napoli, nel 1572, della chiesa di Santa Maria della Vittoria. Il tema della Vergine della Vittoria era già esistente perché legato al successo della Lega Santa sugli eserciti francesi di Carlo VIII (1496): venne iconograficamente aggiornato dopo gli eventi del 1571.²⁷

Della celebrazione di Lepanto nella letteratura e nella pittura ne ha trattato Cecilia Gibellini in *L'immagine di Lepanto*.²⁸ L'autrice chiarisce che negli ambienti popolari la battaglia fu intesa come simbolo della fine dell'invincibilità turca, quale elemento di rinascita per il cristianesimo. L'iconografia rappresenta i turchi come draghi che solo di fronte alla croce e all'unione della Lega Santa possono essere battuti.

La commemorazione non termina nel sedicesimo secolo ma perdura fino al diciannovesimo. I canoni espressi di Veronese, e più in generale della cultura cinquecentesca, sono ripresi in *Origini delle feste veneziane* di Giustina Renier Michiel²⁹, nei versi di

²⁷ C. Dionisotti, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, pp. 163-182; Id., *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, in *Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto*, a c. di G. Benzoni, Firenze 1974, pp. 127-151; M. Cortelazzo, *Plurilinguismo celebrativo*, in *Il Mediterraneo*, op. cit., pp. 121-126; N.M. Παναγιωτάκης, Νικόλαος Παπαδόπουλος, Κρητικός στιχουργός του 16ου αιώνα στη Βενετία, «Thesaurismata» 16 (1979), 113-152; *Venezia e la difesa del Levante da Lepanto a Candia 1570-1670*, Venezia 1986; I. Fenlon, *Lepanto: the arts of celebration* in *Renaissance Venice*, «Proceedings of the British Academy» 73 (1987), 221-226; D.E. Rhodes, *La battaglia di Lepanto e la stampa popolare a Venezia. Studio bibliografico*, in *Metodologia bibliografica e storia del libro. Atti del seminario sul libro antico offerti a Dennis E. Rhodes*, a c. di A. Scarsella, «Miscellanea Marciana» 10-11 (1995-1996), 9-63; U. Rozzo, *La battaglia di Lepanto nell'editoria dell'epoca e una miscellanea fontaniana*, «Rara Volumina» 1-2 (2000), 41-69.

²⁸ C. Gibellini, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana del Cinquecento*, Marsilio, Venezia 2008.

²⁹ G. R. Micheal, *Origini delle feste veneziane*, 1817, a c. di F. Pellegrini, Venezia 1994, pp. 24, 187-196.

Ferdinando Martini per l'inaugurazione della nave *Lepanto*, nel lavoro di Pompeo Molmenti³⁰ e Camillo Manfroni.³¹

Un progetto (culturale) del colonialismo italiano?

Lepanto, dunque, non è solo un'importantissima battaglia nel Mediterraneo, lo scontro tra due eserciti, tra due aree geograficamente in opposizione, tra Occidente e Oriente. Il simbolo della vittoria è riattualizzato, per fini religiosi-politici-sociali, in epoche successive. Possiamo così riassumere: prima la creazione del mito e la sua santificazione, la sua celebrazione nelle feste, nelle cerimonie, nelle chiese d'Italia, poi la ripresa in funzione coloniale.

Salgari, infatti, recupera questi immaginari e li rimette in scena in un quadro politico-sociale profondamente diverso. Infatti, dopo i fallimenti di Francesco Crispi – fallimento politico per un'iniziativa coloniale troppo costosa che lo costrinse alle dimissioni nel 1891, fallimento militare/diplomatico iniziato con il sibillino trattato di Uccialli e culminato con la sconfitta di Adua del 1896 – i migliorati rapporti con la Francia condussero l'Italia, con la fine della “guerra doganale”, ad un'intesa per la spartizione delle aree del nord Africa: il Marocco alla Francia, la Libia all'Italia. La stampa e l'editoria affrontano i temi coloniali non mancando di sottolineare il desiderio di conquista. Sono molti gli interventi che animano

³⁰ P. Molmenti, *Sebastiano Veniero e la sua tomba*, «Nuova Antologia» 66 (1896), pp. 240-273; *Sebastiano Veniero e la battaglia di Lepanto*, Firenze 1899, pp. 248-259, 371-376. Si vedano anche le fotografie del trasporto delle ossa di Venier da Murano a Venezia pubblicate da G. Secrétant, *Fra la grandezza e la decadenza di Venezia (Lepanto, il suo eroe, i suoi monumenti)*, “Il secolo XX” 10 (1907), 793-813. Cfr. A. da Mosto, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Firenze 1983, pp. 293-297.

³¹ C. Manfroni, *Gli studi storici in Venezia dal Romanin ad oggi*, Venezia 1909, p. 22 (estratto da “Nuovo Archivio Veneto”, 16 (1909), 18-38). Tra gli altri interventi del Manfroni ricordo: *Don Giovanni d'Austria e Giacomo Foscarini, 1572 (da documenti inediti degli Archivi di Padova e di Venezia)*, “Rivista Marittima” a. 36, fasc.11 (1903), 233-253; *Storia della Marina italiana dalla caduta di Costantinopoli alla battaglia di Lepanto*, Roma 1897; *La marina di Venezia all'Esposizione Nazionale di Roma*, Padova 1911; *Tripoli nella storia marinara d'Italia*, Padova 1912; *Venezia e l'impresa di Tripoli 1559-1560*, Padova 1913; *L'Italia e il Levante dalle invasioni barbariche alla caduta della Repubblica di Venezia*, in *L'Italia e il Levante*, a c. di T. Sillani, Roma 1934.

100 Emilio Salgari, *trait d'union* fra Lepanto (1571) e la Libia (1911-1912)?

il dibattito: Ferdinando Martini che descrive le “cose africane”,³² i discorsi a favore dell’impresa coloniale del senatore Pasquale Stinislao Mancini, le testimonianze del cardinal Massaja³³ e dell’esploratore Antonio Cecchi,³⁴ la storia delle imprese coloniali in *Fino a Dogali* di Alfredo Oriani³⁵ che teorizza l’intervento e la distruzione dei popoli africani perché inferiori. Poi l’attenzione mediatica viene catturata dall’ampia campagna che Enrico Corradini muove a sostegno dell’impresa libica introducendo i concetti di “nazione proletaria”, l’Italia, e di “nazioni capitalistiche”, l’Inghilterra e la Francia. Secondo Corradini, inoltre, il socialismo applicato alla condizione di sudditanza militare e politica dell’Italia dovrebbe insegnare al paese a liberarsi non con metodi pacifici, ma con la guerra:

Ebbene, amici, il nazionalismo deve fare qualcosa di simile per la nazione italiana. Deve essere, a male agguagliare, il nostro socialismo nazionale. Cioè, come il socialismo insegnò al proletariato il valore della lotta di classe, così noi dobbiamo insegnare all’Italia il valore della lotta internazionale.

Ma la lotta internazionale è la guerra?

Ebbene, sia la guerra!

E il nazionalismo susciti in Italia la volontà della guerra vittoriosa.

È superfluo avvertire che la nostra guerra non è un precipitarsi alle armi, e che la nostra guerra vittoriosa non è un’ingenuità poetica, o profetica, ma un ordine morale. Noi insomma proponiamo un «metodo di redenzione nazionale» e con un’espressione estremamente riassuntiva e concentrata lo chiamiamo «necessità della guerra».³⁶

Corradini, che nelle pubblicazioni successive teorizzerà la sottomissione dei “popoli morti” dell’Africa perché simili alle bestie,³⁷ postula la ricerca e la costruzione di un nazionalismo “in ritardo” rispetto agli altri stati europei.

³² F. Martini, *Cose africane. Da Sahati ad Abba Carima*, Milano, Treves, 1896.

³³ G. Massaja, *I miei trentacinque anni di missione nell’alta Etiopia*, Roma, 1895.

³⁴ A. Cecchi, *Da Zeila alle frontiere del Kaffa*, Roma, Loescher, 1887.

³⁵ A. Oriani, *Fino a Dogali*, Bari, s.i.p., 1889.

³⁶ E. Corradini, *Classi proletarie: socialismo; nazioni proletarie: nazionalismo*, s.l., s.i.p., 1910.

³⁷ E. Corradini, *L’ora di Tripoli*, Milano, Treves, 1911.

In questo quadro Emilio Salgari dà alle stampe i due lavori di cui abbiamo parlato precedentemente, utilizzando Lepanto come emblema di una vittoria che permette sia di riconquistare la libertà, sia di riottenere un territorio. Ben si comprende quando questo progetto si coniughi con i propositi coloniali sulla Libia, su di un territorio che per la retorica nazionalista spetta all'Italia, che è già Italia. Non si tratta perciò di riconquistare un territorio perso, ma di ristabilire un equilibrio. Proprio come a Lepanto.

Conclusioni

Tornando al periodo in esame possiamo parlare, senza ombra di dubbio, di un vasto e composito movimento culturale italiano che si pronunciò sul tema delle colonie.³⁸ Come rientra Salgari in questo panorama? Ne è certamente parte attiva ma, dalle fonti che abbiamo oggi a disposizione, non possiamo essere certi che l'autore abbia volontariamente tentato di esaltare l'impresa coloniale riproponendo la battaglia di Lepanto come emblema di future vittorie nei territori d'Oltremare. D'altro canto, però, la ripresa dell'immaginario su Lepanto in funzione anti-turca non è una novità: molti altri intellettuali, Corradini in *primis*, riutilizzano l'evento del 1571 per veicolare l'idea di una battaglia contro l'ingiustizia della schiavitù imposta dall'impero turco, di un nemico anche simbolicamente opprimente e pericoloso, del male supremo rappresentato da un credo erroneo e mistificatore.

In tal senso, perciò, l'operazione di Salgari non è unica, ma certamente, se letta nel contesto della sua produzione culturale, pare distaccarsi in modo netto dai modelli dei romanzi precedenti. I suoi eroi sono espressione dell'opposizione più tenace alle velleità del potere occidentale. Basti pensare a Sandokan, icona dell'anticolonialismo. In ambito mediorientale e nord-africano vanno certamente ricordati i personaggi di alcuni romanzi quali *La favorita del Madhi*, *Le pantere di Algeri*, *I predoni del Sahara* e, più in generale, tutto il ciclo dedicato all'Africa. Come si spiega, dunque, que-

³⁸ Sull'argomento la letteratura è molto vasta. Si legga: P. Borruso, "Note sull'emigrazione clandestina italiana (1876-1976)" in Matteo Sanfilippo (a cura di), *Emigrazione e storia d'Italia*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2003, pp. 243-267; E. Sori, *L'emigrazione italiana dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna 1984; L. Goglia, F. Grassi, *Il colonialismo italiano da Adua all'Impero*, Laterza, Roma 1993.

102 Emilio Salgari, *trait d'union* fra Lepanto (1571) e la Libia (1911-1912)?

sto passaggio repentino in difesa dell'Europa, dell'Occidente colonialista? Per tentare di dare una risposta è necessario addentrarsi nella biografia dell'autore: sono note le turbolenti vicende dell'uomo Salgari, del complicato rapporto con la moglie da un lato e delle difficoltà economiche dall'altro. La vastissima produzione salgariana, senza mai cadere in modelli ripetitivi e *cliché* scontati, è influenzata da queste circostanze.

Si tratta, come si diceva in apertura, degli ultimi due lavori dati alle stampe prima del suicidio nel 1911. Si può dunque ipotizzare che si tratti, come in altri casi, di un lavoro su commissione che lo stesso Salgari svolse senza però, sia precisato, mai far venir meno il suo genio.

Ciò, però, non toglie il significato e la valenza dei due lavori: si tratta di importanti tasselli che si uniscono, indipendentemente dalle posizioni dell'autore, alle voci della propaganda interventista e si radicano nelle coscienze degli italiani. Se poi consideriamo il gran successo avuto e l'adozione del testo nelle scuole, certamente si può parlare di un peso rilevante nella formazione degli immaginari italiani sull'altra sponda del Mediterraneo.

Salgari, come detto più volte in questo scritto, utilizza un metodo di lavoro che impone la ricerca d'informazioni e il loro assemblaggio in fase di scrittura. L'officina salgariana permette di rintracciare la "memoria culturale" – formula coniata da Ian Assmann³⁹ – della battaglia di Lepanto, ma anche di considerare quanto gli immaginari ereditati vengano riadattati ad un nuovo contesto, per una nuova funzione.

Se evocando Lepanto Salgari lascia intravedere i presupposti culturali che porteranno all'operazione coloniale in Libia, allora i suoi testi permettono di comprendere come le trasformazioni semantiche, cioè l'elaborazione dei significati soggettivi e collettivi, in epoche diverse vadano collocate in un ordine ben più ampio, transnazionale e globale. D'altro canto, però, ciò non fa venir meno le specificità di ogni cultura e luogo. In sintesi: la colonia fu conquistata con la forza delle armi solo dopo che la si immaginò, imponendo narrazioni elaborate dall'Europa su territori e popolazioni da dominare: tra le opere che partecipano a questo processo ci sono certamente *Capitan Tempesta* e *Il leone di Damasco*.

³⁹ I. Assmann, *Memoria culturale, La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997; [trad. it. Francesco De Angelis].

Nella costruzione di un progetto coloniale alcuni elementi della cultura sono adoperati dal potere politico per legittimare e sostenere le operazioni fuori dal territorio nazionale. Nel caso studiato si tratta della ricostruzione romanzata degli eventi storici della battaglia di Lepanto, delle identità dei personaggi, dello scontro ideologico tra cristianesimo e Islam, tra Occidente e Oriente. Non possiamo essere certi che Salgari parlando di Lepanto intendesse dire "Libia", ma certamente i due lavori concorsero a ri-creare un immaginario anti-turco e di revanscismo delle mire italiane nel Mediterraneo.

Bibliografia di riferimento:

- Capponi N., *Lepanto 1571. La lega santa contro l'impero ottomano*, Roma, Il Saggiatore, 2008.
- Crowley R., *Imperi di mare. Dall'assedio di Malta alla battaglia di Lepanto*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- Del Boca A., *Italiani in Africa Orientale: dall'Unità alla Marcia su Roma*, Bari, Laterza, 1985.
- Id., *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori e sconfitte*, Bari, Laterza, 1992.
- Id., *Italiani brava gente?*, Venezia, Neri Pozza, 2005.
- Gibellini C., *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio, 2008.
- Motta G. (a cura di), *I turchi, il Mediterraneo e l'Europa*, Milano, Franco Angeli, 1998.
- Pollone E., Re Fiorentin S., Vagliani P. (a cura di), *Atti del primo convegno internazionale sulla fortuna di Salgari all'estero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.
- Pozzo F., *Emilio Salgari e dintorni*, Napoli, Liguori, 2000.
- Said E. W., *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991 [ed. or. Pantheon Books, 1978].
- Id., *Cultura e imperialismo*, Roma, Gamberetti, 1999 [ed. or. Alfred A. Nkopf, 1993].
- Tomasello G., *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Roma, Sellerio, 2004.
- Traversetti B., *Introduzione a Salgari*, Bari, Laterza, 1989.