



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere
Classe V

Tesina di Laurea

L'avventura al femminile. Salgari e il romance ottocentesco

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureando
Anna Bruna Rossi
n° matr.1232463 / LT

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

Introduzione.....	3
Capitolo I.....	5
Il romanzo d'avventura ottocentesco: le vie del <i>romance</i> e dell'epica nell'evoluzione della letteratura Europea.....	5
1.1 Le origini del <i>romance</i> in Europa.....	5
1.3 Il romanzo d'avventura nel mondo anglosassone: Robert Louis Stevenson.....	9
1.4 Il romanzo d'avventura nel mondo franco: Alexandre Dumas padre.....	12
1.5 Il <i>romance</i> e il romanzo d'avventura in Italia.....	14
Capitolo II.....	17
La figura della donna nel romanzo d'avventura di Emilio Salgari.....	17
2.1 La favorita del Mahdi.....	22
2.2 La capitana del Yucatan.....	26
2.3 L'eroina di Port Arthur.....	30
2.4 Capitan Tempesta.....	33
2.5 Personaggi femminili in Dumas.....	39
2.6 Personaggi femminili in Stevenson.....	45
Capitolo III.....	49
La libertà della donna all'esterno della società patriarcale.....	49
3.1 Conclusione.....	53
Bibliografia.....	56

Ringraziamenti

Ringrazio il professor Simone Carati per avermi seguito con cura e attenzione, il professor Luigi Marfè per l'indispensabile contributo e il professor Claudio Gallo per i suggerimenti e le preziose indicazioni.

Introduzione

Questo lavoro intende esaminare il ruolo femminile all'interno del romanzo d'avventura dell'Ottocento in Europa, partendo innanzitutto dalle origini di questo basate sull'epica e sul poema cavalleresco. Una volta circoscritte le caratteristiche essenziali del romanzo d'avventura, si analizzeranno brevemente due dei maggiori esponenti di questo genere: Alexandre Dumas, con la trilogia dei *Tre moschettieri* e *Il Conte di Montecristo* e Robert Louis Stevenson, con *L'Isola del tesoro* e *Il Master di Ballantrae*. La tesi, però, si concentrerà prevalentemente su un autore italiano: Emilio Salgari, massimo esponente del romanzo d'avventura in Italia e padre di molti personaggi femminili passati alla storia.

La divisione in tre capitoli si articolerà in un capitolo introduttivo sulle origini del *romance* in Europa, le differenze con il *novel* e l'evoluzione del romanzo d'avventura fino all'epoca analizzata, l'Ottocento. Si passerà poi ad una brevissima analisi delle caratteristiche generali di Alexandre Dumas e Robert Louis Stevenson nella caratterizzazione dei personaggi e nelle modalità narrative. Il secondo capitolo si concentrerà su Emilio Salgari, prendendo in esame quattro opere di questo autore in cui compaiono eroine interessanti: *La favorita del Mahdi*, *La capitana del Yucatan*, *L'eroina di Port Arthur* e infine *Capitan Tempesta*. Il terzo capitolo sarà dedicato quindi alle conclusioni sul ruolo della donna negli spazi dell'avventura, dunque esterni alla società "civilizzata", e al rapporto tra la femminilità e il modo romanzesco.

Lo scopo di questo lavoro è di determinare come viene percepita la femminilità nel *romance* d'avventura e le caratteristiche del ruolo femminile all'interno di questo genere letterario.

Capitolo I

Il romanzo d'avventura ottocentesco: le vie del *romance* e dell'epica nell'evoluzione della letteratura Europea

1.1 Le origini del *romance* in Europa

Per comprendere al meglio le caratteristiche del romanzo d'avventura ottocentesco, è necessario partire dalle origini del romanzo e dell'epica, e come il tema dell'avventura sia stato affrontato e sviluppato attraverso i secoli e la letteratura.

Il romanzo, nonostante possa essere considerato come il genere caratteristico della modernità, ha radici molto antiche che si aggrappano a tradizioni millenarie come quelle delle *Mille e una notte* o dei romanzi cavallereschi del mondo anglosassone. Questo genere poliedrico e multiforme comincia la sua «irresistibile marcia di espansione»¹ negli anni della prima rivoluzione industriale, nella seconda metà del Settecento. Ma è nel secolo successivo che il romanzo raggiunge veramente il suo apice in Inghilterra, durante l'età Vittoriana, con lo sviluppo economico e tecnologico che ne consegue. In Francia si diffondono il *cabinet de lecture* e la stampa a buon mercato², che permettono alla borghesia di accedere in gran numero alla letteratura di svago, come i romanzi d'appendice. Questi sono anche, come è noto, gli anni del trionfo della borghesia e dei suoi ideali, del perfezionamento dei mezzi di trasporto e comunicazione, della corsa all'oro. In Inghilterra il genere del romanzo prende soprattutto la forma del *novel*, che rappresenta al meglio la vita e la filosofia del ceto borghese, ma rimane sempre affiancato dalla categoria del *romance*. Questo secondo tipo di romanzi si presenta come «un ventaglio di risposte narrative alla supremazia del *novel*»³. Secondo Northrop Frye:

¹ F. Bertoni, *Letteratura Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma 2018, p. 222.

² R. Guise e J. Guillon, "Il romanzo popolare (I)", in P. Abraham e R. Desné (a cura di). *Storia della Letteratura Francese*, vol. II *Dal 1789 alla fine dell'Ottocento*, Garzanti, Milano 1985, p. 558.

³ P. Bertinetti, *Storia della letteratura Inglese. Dal romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*, vol. II Einaudi, Torino 2000, p. 114.

l'autore di un romance non cerca di creare delle «persone vere» ma piuttosto delle figure stilizzate che diventano archetipi psicologici. [...] Il romanziere ha a che fare con la personalità di un individuo, con personaggi che hanno indosso la loro *persona* o maschera sociale: egli ha bisogno di una società stabile come struttura su cui fondare la sua opera [...] l'autore di un romance invece ha a che fare con l'io individuale, con personaggi *in vacuo* idealizzati dal sogno; e per quanto conservatore egli possa essere, le sue pagine frequentemente sprigionano un che di nichilista e di ribelle⁴.

Nel saggio *Una chiacchierata sul romanzesco*, R. L. Stevenson, scrive che «oggi-giorno (1882) gli inglesi hanno la tendenza [...] a guardare dall'alto in basso le trame dense d'incidenti [...] si considera «intelligente» un romanzo purché non abbia alcuna trama, o se proprio deve concedersela ne offra una noiosissima»⁵. Sempre secondo Stevenson, «non è mai il carattere del personaggio, bensì la situazione o l'incidente che ci scuote facendoci uscire dal nostro contegnoso distacco: quando accade qualcosa che vorremmo accadesse a noi stessi [...] è proprio allora, e solo allora, che possiamo dire di aver letto un romance»².

Attraverso queste considerazioni, ci è facile identificare i romanzi d'avventura all'interno della dimensione del *romance*. Quest'ultima categoria può trattare di molti argomenti diversi e in modi disparati, dalla letteratura per l'infanzia a romanzi del calibro di *Cime Tempestose*. Poiché il *novel* era visto come superiore in certi ambiti sociali, il suo rivale veniva quindi celato o manipolato in modo da non affiorare alla prima lettura, sopravvivendo in forme compromissorie e “clandestine” all'interno di romanzi anche molto diversi tra loro. Northrop Frye racchiude le caratteristiche del *romance* nel mythos romanzesco, un modo archetipico della narrazione umana, una delle «categorie letterarie narrative più ampie e [...] anteriori ai comuni generi letterari»⁶. Il modo romanzesco sviluppa il proprio nucleo essenziale attorno alla trama, frequentemente sviluppata attraverso l'avventura e la ricerca.

⁴ N. Frye, *Anatomy of criticism* (1957); trad. it. *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969, p. 411-412.

⁵ R. L. Stevenson, *A gossip on romance*, in Guido Almansi (a cura di), *L'Isola del Romanzo*, Sellerio, Palermo 1987, p. 31.

⁶ N. Frye, *Anatomy of criticism* (1957); trad. it. *Anatomia della critica*, cit., p. 214.

Nel XIX secolo, il *romance* comincia ad essere identificato come «romanzo d'avventure volto a “educare” le nuove generazioni»⁷, a partire dal *Robinson Crusoe* e al suo spirito di esaltazione della patria Britannica, della colonizzazione dei popoli “selvaggi” e della scoperta delle loro terre, ancora inesplorate dall'uomo bianco. Ian Watt nel suo *Le origini del romanzo borghese* si riferisce al *Robinson Crusoe* con il termine di *novel* (che nella lingua inglese designa il romanzo in generale, ma in origine serviva appunto a marcare la differenza tra i due stili archetipici di *novel* e *romance*) in quanto il romanzo presenta una narrazione di eventi realistici e lascia grande spazio narrativo alla coscienza del protagonista.

La dimensione avventurosa ha sempre fatto parte della narrazione: dalle vicende pagane attribuite ad Omero alle battaglie sacre della Bibbia, dalle missioni cavalleresche di De Troyes alle imprese magiche di Tolkien. Fin dai suoi esordi, il romanzo d'avventura è sempre stato di dominio quasi esclusivamente maschile, popolato da eroi forti e arguti che compiono imprese leggendarie, spesso relegando le donne al ruolo di angeli del focolare, a madri, sorelle, figlie, a oggetti del desiderio, a creature fragili che vanno protette e salvate, o al massimo ad aiutanti astute. È raro che una donna in questo tipo di storie impugnò la spada o la pistola, che cavalchi in prima linea contro l'esercito nemico o comandi una nave da guerra. Di frequente le donne che si allontanano dalla dimensione assegnata loro dalla visione tradizionalmente patriarcale, di esseri gentili e delicati, vengono dipinte come creature dai tratti demoniaci e muoiono tragicamente, oppure si “redimono” e riprendono il proprio ruolo nella società.

La cultura occidentale, per quanto riguarda l'avventura in ambito letterario, affonda le proprie radici nell'*Odissea*, nel *Furioso* di Ariosto, nel *Don Chisciotte* di Cervantes (anche se in quest'ultimo prevale la componente satirica), fino ad arrivare al *Robinson Crusoe* di Defoe, che «sintetizza e prepara il romanzo di avventura moderno»⁸, realizzato poi pienamente in autori come Stevenson, Dumas e Salgari. Possiamo notare come tutte queste opere abbiano in comune il tema archetipico del viaggio, che quasi sempre è il fulcro dell'avventura e quasi inseparabile da essa. Nel racconto di viaggio in genere non c'è molto spazio per la dimensione femminile, in quanto tradizionalmente e storicamente la donna è sempre stata legata alla dimensione casalinga e del focolare domestico, mentre l'uomo a quella dinamica dell'avventura e dell'azione. L'eccezione la

⁷ P. Bertinetti, *Storia della letteratura Inglese* volume secondo *Dal romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*, Einaudi, Torino 2000, p. 120.

⁸ C. Gallo, G. Bonomi, *Emilio Salgari*, Oligo Editore, Verona 2022, p. 607.

ritroviamo nell'epica e in seguito nel romanzo cavalleresco, dove ricorrono abbastanza frequentemente le figure di vergini guerriere, paladine e amazzoni, che quindi riescono a ritagliarsi uno spazio, a volte anche importante, all'interno della vicenda avventurosa. Nelle opere fondanti del genere avventuroso abbiamo gli esempi lampanti delle amazzoni omeriche con la loro regina Pentesilea, la dea guerriera Atena per arrivare alle paladine ariostesche Bradamante e Marfisa che combattono con le armi in pugno al fianco degli uomini, sulla scia della loro controparte tassiana Clorinda.

Un'altra donna che si allontana dalla dimensione statica della casa, questa volta senza essere una guerriera ma identificando invece l'oggetto del desiderio, è Angelica, che fugge e corre costantemente senza fermarsi, sottraendosi a chiunque tenti di possederla. Invece le figure femminili dell'*Odissea* come Penelope, Circe, Calipso, Nausicaa sono relegate in un unico posto, sia questo il palazzo d'Itaca, l'Isola di Ogigia o dei Feaci, con la funzione di accogliere l'eroe, Odisseo, e di consolarlo dalle sue disavventure. Ricoprono il ruolo di amanti, di figure ristoratrici e di aiutanti, che in modi diversi "servono" all'eroe per continuare la propria avventura.

In Ariosto invece il dinamismo regna sovrano e tutti i personaggi sono in costante movimento, donne comprese, che sono protagoniste del proprio arco narrativo e hanno spesso una personalità complessa e non limitata ai classici archetipi fissi di donna gentile o strega cattiva. Possiamo vedere come Angelica, nonostante sia l'oggetto del desiderio amoroso, venga dipinta anche come fredda e opportunista, a volte anche spregiudicata.

Notiamo quindi che nella dimensione avventurosa dell'epica e del poema cavalleresco non sono infrequenti personaggi femminili importanti e addirittura essenziali per la trama, capaci di combattere e decidere autonomamente, sfidando i ruoli di genere e riuscendo anche a superare gli uomini in duello. Per questi personaggi "devianti" c'è un'evoluzione dal punto di vista del finale: nelle opere dell'epica classica di Omero e Virgilio, la donna guerriera poteva avere come unico esito la morte, penitenza per aver osato sfidare i ruoli imposti dal fato (vediamo gli esempi di Ippolita, Pentesilea e Camilla). In Ariosto invece Bradamante si sposa con Ruggiero abbracciando il proprio status di moglie devota. La vera eccezione la troviamo nella paladina musulmana Marfisa, che fin dall'inizio imbraccia le armi non per amore ma per pura vocazione guerriera, e non è

punita dal destino per questo, anzi, il suo è un finale felice di battesimo ed ingresso in società⁹.

Nel romanzo d'avventura, invece, si può notare un ritorno della donna alla dimensione prettamente domestica. Forse un cambiamento dovuto alla maggiore attenzione ai dati di realtà sociale del romanzo, e che quindi tende a dimenticare la dimensione fantastica e immaginativa delle vergini guerriere. Non è un caso che il capostipite del genere del romanzo d'avventura moderno, il *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, venga definito una *factual fiction*, un'opera d'immaginazione travestita da memorie e diario di viaggio (espediente ripreso in parte anche da Stevenson nell'*Isola del tesoro*). Forse per adeguarsi alla realtà storica, l'unica donna presente nella storia è la madre del protagonista che rimane innominata e relegata a una sorta di spettro aleggiante nella coscienza del figlio, senza prendere parte all'azione. Viene invocata da Crusoe la prima notte dopo il naufragio, quando il naufrago ha un primo fiavole risveglio spirituale, e poi nuovamente quando l'uomo si ammala e pensa che la sua fine sia vicina e allora la sua fede si risveglia pienamente. La madre perciò ha una funzione consolatoria e, dal momento che viene spesso accostata al nome di Dio, salvifica: «Mi tornavano alle labbra le preghiere che mia madre - povera mamma, chissà in quanta ansia eri allora per il tuo figliuolo – mi faceva dire quando ero bambino»¹⁰. Robinson Crusoe in seguito sarà forzato dal naufragio solitario a imparare le mansioni tradizionalmente associate alle donne, come cucinare e rammendare, ma senza che queste siano viste come degradanti. Quando arriverà anche Venerdì sull'isola, Crusoe assolverà, in un certo senso, al compito della madre: insegnerà all'indigeno prima a parlare inglese e poi a recitare le preghiere, come la madre aveva fatto con lui da bambino, e a credere in Dio.

1.3 Il romanzo d'avventura nel mondo anglosassone: Robert Louis Stevenson

Già nel romanzo di Defoe, pietra miliare del genere avventuroso, sono presenti gli elementi fondanti dell'avventura: il viaggio, la lotta dell'uomo per la sopravvivenza (sia combattendo contro altri uomini, sia contro la natura stessa che si presenta sotto forma di catastrofi naturali e bestie selvagge), l'incontro con il diverso, spesso rappresentato

⁹ P. Cerutti, *L'ambiguità della questione femminile nell'Orlando Furioso. Una lettura attraverso Marfisa*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022).

¹⁰ D. Defoe, *The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe of York -Mariner* (1719); trad. it. Antonio Iannetta, Editrice Saie, Torino 1969, p. 23.

da culture lontane e popoli stranieri, l'isolamento dalla società conosciuta, il confronto con il misterioso e l'oscuro.

Questi elementi si ritrovano in tutta la produzione successiva del romanzo d'avventura, genere che si sviluppa pienamente anche grazie al contributo delle opere di Stevenson, prima fra tutte *L'isola del tesoro*. Stevenson è considerato uno dei maggiori rappresentanti della corrente dell'esotismo¹¹ in letteratura, identificato nell'interesse per il viaggio e soprattutto per il contatto con popoli esotici, stranieri, ma soprattutto *diversi*. I pirati dell'*Isola del tesoro*, rappresentati dalla spiccata personalità di John Silver, rientrano senza alcun dubbio nella categoria del diverso, in quanto vivono al di fuori dalle leggi della civiltà e dell'Inghilterra. Il romanzo era stato pensato inizialmente come libro per ragazzi e pubblicato a puntate su *Young Folk*, ma, dopo la revisione dell'autore e la raccolta in volume, ebbe un largo successo soprattutto con un pubblico più adulto.

La presenza femminile nell'*Isola del tesoro* è estremamente scarsa, relegata unicamente al personaggio della madre di Jim che, anche se molto interessante, ha una parte minore nell'opera. Possiamo però notare come si comportano gli altri personaggi: mentre gli adulti sono guidati soprattutto dalla brama del tesoro e dall'avidità, Jim invece è mosso dalla curiosità e dal piacere della scoperta. Nonostante ci siano due fazioni facilmente riconoscibili in "buoni" e "cattivi", i personaggi non hanno delle personalità bidimensionali e piatte, sia i pirati che gli alleati di Jim dimostrano di avere luci e ombre nel proprio animo. Il ragazzo viene infatti attratto sia da Silver che da Bones, malgrado entrambi siano palesemente dalla parte dei "cattivi", dei pirati che non si fanno molti scrupoli a tradire e uccidere.

Jim, forse per il fatto stesso di essere un ragazzino e non un adulto e perciò non ancora a tutti gli effetti un "uomo", ha una personalità e un modo di comportarsi che richiama quello delle donne. Ha un animo sognatore, che tende a idealizzare la realtà (da qui poi la delusione nel vedere dal vivo l'isola su cui aveva tanto fantasticato), è impressionabile e si lascia manipolare facilmente, almeno all'inizio. Non ha ancora interiorizzato il cinismo degli adulti che lo circondano, e la morte, soprattutto se violenta, ha un grande effetto su di lui. Nella prima parte del romanzo, quando la spedizione per la ricerca del tesoro deve ancora partire, Jim è quasi sempre a stretto contatto con la madre. Ha una funzione di guida nei confronti del ragazzo, prima nel chiedere aiuto al villag-

¹¹ M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Ariccia 2000, p. 619.

gio, poi nel trovare la chiave addosso a Bones e infine nella fuga dalla locanda, anche se poi la sua natura “fragile” di donna ha il sopravvento e perde i sensi.

Quelli a bordo dell'*Hispaniola* invece sono tutti uomini temprati, abituati al viaggio e all'avventura: marinai professionisti, soldati della marina, pirati e anche il dottor Livesey, che potrebbe sembrare il meno “avventuriero” è un ex soldato, perciò sono tutti avvezzi alla battaglia e alla morte. Quando i “buoni” vengono messi a contatto con la morte, nella scena della dipartita del loro alleato e amico Tom Redruth, reagiscono in modo diverso: Trelawney piange «come un bambino»¹², mentre il dottore e il capitano Smollett hanno un approccio ben più pratico, anche se velato di tristezza. D'altro canto non hanno esitazioni nel causare la morte dei nemici e sono ricambiati da altrettanta freddezza. Diversa è la situazione di Jim, che viene messo a contatto con la morte per la prima volta dal decesso per malattia del padre e poi, con la scomparsa traumatica di Billy Bones, si dà il via a una catena di morti che culminerà con l'uccisione del pirata Hands da parte dello stesso Jim.

La morte del padre passa praticamente inosservata, mentre quella di Bones viene descritta nel dettaglio e porta il ragazzo a una crisi di pianto, anche se questa viene addebitata parzialmente al lutto recente del padre. L'uccisione di Hands causa in Jim «malessere, nausea, quasi svenimento»¹³, nonostante fino a poco prima trattasse il combattimento col pirata quasi alla stregua di un gioco: «Avevo fatto mille volte quel gioco a casa mia [...] ma di sicuro non l'avevo mai fatto con il cuore che batteva così forte»¹⁴. Una scena che sintetizza in poche parole l'intero punto di vista del ragazzo rispetto alla vicenda narrata: prima un sentimento di curiosità, di brama di conoscere e scoprire, di vivere in prima persona l'avventura; poi la paura dei pirati, l'ansia della fuga e il trauma della morte.

Nelle opere di Stevenson è facilmente identificabile l'interesse dell'autore per il discorso morale, anzitutto nella dicotomia tra luce e ombra e quindi per l'ambiguità dell'animo umano. Lo vediamo nei personaggi dell'*Isola del tesoro*, ma anche nel *Master di Ballantrae*, e in modo paradigmatico nello *Strano caso del dottor Jekyll e il signor Hyde*. L'indagine psicologica ha quindi un ruolo importante nella narrazione di

¹² R. L. Stevenson, *Treasure Island* (1882); trad. it. *L'Isola del tesoro*, Editrice Saie, Torino 1969, p. 106.

¹³ Ivi, p. 157.

¹⁴ Ivi, p. 154.

Stevenson, anche all'interno del *romance* e del romanzo d'avventura, dove, abbiamo detto, tradizionalmente viene sacrificata a favore dell'azione.

1.4 Il romanzo d'avventura nel mondo franco: Alexandre Dumas padre

A questo proposito, Stevenson dedica alcuni pensieri al modo di scrivere di un altro grande romanziere: Alexandre Dumas padre. Lo scozzese elogia Dumas e la sua abilità di essere in grado di scrivere *romance* in un periodo storico in cui questi sono guardati dall'alto in basso dagli intellettuali. Stevenson si dichiara senza vergogna un grande ammiratore e lettore assiduo di Dumas, le cui trame dense di azione e dall'architettura narrativa complessa ma coinvolgente rendono vivi i personaggi nonostante lo scarso approfondimento psicologico.

«Fra i moderni Dumas è forse il più vicino a quegli anonimi autori arabi nel sapore sanamente materiale di alcuni dei suoi romanzi: la prima parte di *Monte Cristo*, fino alla scoperta del tesoro, è un esempio di narrazione addirittura perfetto; [...] eppure, Faria è un fantoccio malamente imbottito e Dantès poco più di un nome»¹⁵

In Dumas, come in molta della narrativa di avventura, la caratterizzazione dei personaggi è delineata dalle azioni, spesso i pensieri e i dilemmi interiori sono esternati nei dialoghi, esattamente come si farebbe a teatro. Quest'ultimo infatti ha una grande influenza sulla forma narrativa di Dumas, che oltre ad essere stato romanziere fu anche, forse innanzitutto, commediografo. La sua scrittura è estremamente visiva, concentrandosi sulle espressioni dei volti, sull'aspetto fisico e la gestualità dei personaggi. Infatti il suo romanzo più conosciuto, *I tre moschettieri*, è stato soggetto di innumerevoli trasposizioni cinematografiche e teatrali, perché ben si presta a tali rappresentazioni.

In Francia la diffusione sociale del romanzo aumenta e si propaga anche negli strati più popolari grazie all'influenza della Rivoluzione del 1789, mentre prima era un bene¹⁶ consumato prevalentemente dalle donne delle classi agiate e della nobiltà¹⁷. L'allargamento del pubblico consumatore porta, come in Inghilterra, alla divulgazione

¹⁵ R. L. Stevenson, *A gossip on romance*, p. 34.

¹⁶ Introduzione di F. Perfetti a A. Dumas, *Les Trois mousquetaires Vingt ans après* (1844-1845), trad. it. *I tre moschettieri e Vent'anni dopo*, Newton Compton, Roma 1993, p. XIII.

¹⁷ R. Guise e J. Guillon, "Il romanzo popolare (I)", cit., 1985, p. 558.

dei romanzi d'appendice e alla formazione del romanzo popolare, di cui Dumas fu uno dei massimi esponenti. Il romanzo popolare segue il gusto del pubblico, ricerca personaggi e storie archetipiche conosciute, senza badare troppo alla verosimiglianza o all'accuratezza storica.¹⁸ Infatti una delle accuse contro la produzione di Dumas fu proprio legata all'inaffidabilità storica delle vicende narrate, con personaggi ed episodi inventati o vicende storiche profondamente modificate.

Nei *tre moschettieri* e in svariate altre opere, si ritrovano spesso donne intraprendenti e a volte predominanti nella trama: un esempio lampante è quello di Milady, che nella seconda parte dell'opera fa da protagonista con la sua personalità crudele ma intrigante. Non a caso Giorgio Manganelli la identifica come il centro del romanzo, attorno a cui si muovono tutti gli altri personaggi¹⁹.

Molteplici sono gli oggetti del desiderio come Constance e Anna d'Austria, o gli intrighi amorosi di Aramis, Porthos e d'Artagnan, ma raramente entrano nelle scene d'azione al fianco dei personaggi maschili. Milady costituisce un'eccezione, in quanto non teme di difendersi fieramente col pugnale o di mettere in pratica sorprendenti strategie contro i protagonisti.

I tre moschettieri è considerata l'opera fondante del genere dell'avventura di "cap-pa e spada", che racconta le vicende di cavalieri e moschettieri impegnati nelle loro imprese al servizio di sovrani e governi, tra duelli, cavalcate e battaglie all'insegna dell'onore. Nel romanzo assistiamo alle vicissitudini di un giovane guascone, che seguendo il proprio istinto impulsivo e passionale, si ritrova invischiato negli intrighi politici del cardinale di Richelieu contro Anna d'Austria e l'Inghilterra. Dumas descrive molte scene comiche e dal risvolto ironico, soprattutto nella prima parte dell'opera che tende poi ad ombreggiarsi per aprire la strada al seguito più cupo e malinconico di *Vent'anni dopo* e del *Visconte di Bragelonne*. La morte è infatti una presenza costante attorno ai quattro compagni, e li segue ovunque vadano sia sotto forma di nemici sconfitti a duello senza ripensamenti, oppure di morti tragiche e sanguinose come quelle di Constance e di Buckingham.

Il ritmo della narrazione è veloce, il gruppo di amici è in perenne movimento, che sia per recuperare i puntali della regina o per ritrovare i compagni perduti. Sia i moschettieri che i loro nemici sono uomini decisi e arditi, che affrontano le sfide a viso

¹⁸ Ivi p. 556.

¹⁹ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 33.

aperto senza nascondersi o tirarsi indietro, che non hanno paura di lasciarsi alle spalle una scia di sangue. Ma nonostante questo nella trilogia dei *tre moschettieri* non mancano rimandi alle sfumature dell'animo umano, con la natura in un certo senso bipolare di Athos o la trasformazione di d'Artagnan da ardito giovanotto a uomo venale e malinconico.

1.5 Il *romance* e il romanzo d'avventura in Italia

In Italia assistiamo a un processo diverso per il romanzo, che si sviluppa in ritardo rispetto ai suoi cugini inglesi e francesi. Se ci atteniamo ai canoni diffusi in quel periodo in Europa per questo particolare genere, il «primo vero e proprio romanzo»²⁰ italiano viene identificato con *I Promessi sposi* di Alessandro Manzoni, pubblicato per la prima volta tra il 1825 e il 1827, per poi essere ripubblicato finalmente nel 1840 dopo una revisione totale dell'opera; perciò molto più tardi rispetto ai primi esiti di romanzi settecenteschi di Inghilterra e Francia. Il romanzo di Manzoni si iscrive nel periodo romantico, gli anni di riscoperta e riscrittura del passato, ed è infatti catalogato nella tipologia del romanzo storico. Manzoni attraverso le traduzioni francesi arriva a leggere i romanzi storici di Scott, padre fondatore di questo genere, e a istituire a sua volta la tradizione italiana in questo campo. Lo scrittore italiano cerca nella sua opera di eliminare tutti quegli elementi che lui identifica nel concetto di *romanesque*, quelli atti a piacere al pubblico: il forte sentimentalismo, il pathos coinvolgente e in generale «l'exasperazione delle passioni»²¹, ricercando invece un realismo distaccato.

L'evoluzione del romanzo italiano si ha qualche decennio più tardi, con la diffusione del sentimento scapigliato, tra gli anni '60 e '70 del 1800 e con autori come Cletto Arrighi e Carlo Dossi, a partire anche dai *Cento anni* di Giuseppe Rovani. Negli anni di questo movimento “scapigliato”, così denominato dallo stesso Arrighi, la forma romanzo, «nella sua natura inclusiva»²², è quella più confacente ai bisogni di questi intellettuali grazie alla sua versatilità e pluridiscorsività.

Le sperimentazioni del movimento scapigliato influenzeranno pesantemente un altro grande romanziere italiano: Emilio Salgari²³, attivo tra gli ultimi anni dell'Ottocento

²⁰ P. Italia, “Manzoni”, in G. Alfano et al. (a cura di). *Letteratura Italiana da Tasso a fine Ottocento*, Mondadori Education, Milano 2018, p. 441.

²¹ Ivi p. 443.

²² E. Russo, “La scapigliatura”, in G. Alfano et al. (a cura di). *Letteratura Italiana da Tasso a fine Ottocento*, Mondadori Education, Milano 2018, p. 618.

²³ Postfazione a C. Gallo, G. Bonomi, *Emilio Salgari*, cit., Oligo Editore, Verona 2022 p. 505.

e i primi del Novecento nel nord Italia. Salgari si differenzia dagli altri romanzieri italiani del periodo per il suo allontanamento dal *novel* e la sua passione per la *fiction*, non particolarmente popolare nell'Italia dell'epoca e soprattutto non nella letteratura per adulti. Lo scrittore, al pari di Manzoni e Stevenson legge e si ispira ai romanzi di Walter Scott²⁴, scrivendo svariati romanzi storici. La sua produzione non si limita alla riscrittura del passato e si propaga nel campo dell'avventura spingendosi fino alla fantascienza con *Le meraviglie del duemila* e *La montagna d'oro* (altrimenti chiamato *Il treno volante*). Salgari sicuramente è da considerarsi come il massimo esponente del *romance* in Italia, autore di testi che trasudano eccezionalità ed eroismo, rifiutando la quotidianità della vita borghese. Come per Dumas, di cui era un grande ammiratore, Salgari diffonde le proprie opere grazie ai romanzi d'appendice e alle riviste e si muove in base ai gusti del pubblico, godendo di grande popolarità. Nelle opere di Salgari non manca la rappresentazione femminile, fino ad arrivare ad avere interi romanzi dominati dalla presenza delle donne, come il ciclo di *Capitan Tempesta* o il racconto *L'eroina di Port Arthur*, che analizzeremo dettagliatamente nel seguente capitolo.

²⁴ Introduzione di E. Trevi a E. Salgari, *Il corsaro nero*, Einaudi, Torino 2000, p. XV.

Capitolo II

La figura della donna nel romanzo d'avventura di Emilio Salgari

Come abbiamo detto in precedenza, nella letteratura italiana del secondo Ottocento il *romance* tende a scarseggiare, a favore di romanzi con le caratteristiche tipiche del *novel*. In questa temperie culturale dunque, si collocano i romanzi d'avventura di Emilio Salgari, scrittore veronese che visse tra Veneto, Piemonte e Liguria dal 1862 fino alla sua morte nel 1911. Comincia a scrivere racconti fin da adolescente, spesso accompagnati da «vignette d'azione e carte geografiche»²⁵, che confermano l'essenziale componente visiva delle sue storie, fino a pubblicare i suoi primi racconti nel 1883 sul periodico veronese «La Nuova Arena». Già nei suoi esordi sulla «Nuova Arena» la presenza femminile è ampia e ben delineata in opere come *Tay-See* del 1883 (poi ripubblicato in volume come *La Rosa del Dong-Giang* nel 1897) e *La favorita del Mahdi* del 1884. Anche nella *Tigre della Malesia* del 1884 (ripubblicato in volume come *Le tigri di Mompracem* nel 1900) nonostante non ci sia una donna protagonista come nei primi due, è presente la figura importante di Marianna come oggetto del desiderio del personaggio principale, Sandokan.

In questi anni l'Italia compie i primi passi verso l'espansione coloniale, ignara del fatto che questa porterà magri risultati, e l'interesse del pubblico si rivolge dunque all'esterno della penisola soprattutto verso l'Africa e l'Oriente. Ed è proprio in queste terre misteriose ed esotiche che si muovono i personaggi salgariani. Giungono notizie da oltre il Mediterraneo attraverso esploratori, esploratrici, missionari e viaggiatori, che raccontano tramite diari e resoconti di viaggio la vita e la cultura di popoli lontani e una natura sconosciuta al popolo italiano. Emilio Salgari fu appunto uno dei massimi esponenti dell'esotismo italiano, dipingendo dettagliatamente paesaggi e culture basandosi su mappe, resoconti ed enciclopedie. Anche la scienza ha un notevole spazio nelle opere di Salgari che, ispirato dalle correnti positiviste giunte dalla Francia, mette spesso in luce i meccanismi nascosti delle cose, spiegandoli in parole semplici ai suoi lettori. In

²⁵ C. Gallo, G. Bonomi, *Emilio Salgari*, cit., 2022 p. 35.

parte anche a causa di questo Positivismo razionalista e delle influenze antiromantiche della Scapigliatura, e ovviamente per l'influenza del *romance*, che rimane comunque evidente, in Salgari non si ritrovano approfondimenti psicologici o digressioni introspettive. I personaggi sono delineati unicamente dalle azioni, dai discorsi e dai saltuari pensieri ad alta voce d'impostazione teatrale. Dalla Scapigliatura Salgari prende anche il nuovo gusto per il gotico, il macabro, l'*horror*, concentrandosi spesso su scene violente e sanguinose, su cadaveri straziati e ambienti inquietanti. Conosceva Edgar Allan Poe e i suoi racconti del mistero e dell'orrore. Nel suo romanzo *La Bohème italiana*, ispirata alla *Bohème* di Giacomo Puccini, ritroviamo anche il rifiuto delle regole imposte dalla società, la ribellione al perbenismo e al dovere civile, l'esilio auto imposto. Nella Scapigliatura e nella *Bohème*, la donna abbandona le proprie sembianze di donna-angelo per prendere quelle più sensuali e malevole di demone oppure quelle ironiche della donna brutta e sgraziata. Nella *Bohème italiana* la presenza femminile è rappresentata da una vecchia ebrea di un banco dei pegni, che i protagonisti si divertono a ingannare con storie lacrimevoli per guadagnare qualche lira in più, e da alcune «artiste»²⁶, che si accompagnano al miglior offerente. Oltre a tutto ciò, Salgari esordisce come romanziere d'appendice quindi deve adeguarsi ai gusti del pubblico e guadagnarsi il suo favore, cosa che gli riuscirà per tutta la vita e anche dopo la morte, ispirando un numero enorme di apocrifi.

Dopo aver delineato questo breve ritratto di un autore frenetico e interessato al mondo al di fuori dell'Italia e alle scoperte, un uomo al passo coi tempi e con le tendenze dell'epoca, è essenziale parlare in breve anche della grande passione di Salgari, che influenzò enormemente le sue opere e i suoi personaggi: il teatro.

Inizialmente Salgari comincia a pubblicare su periodici come giornalista, critico e recensore teatrale, dimostrando il suo amore imperituro per l'opera, il melodramma e autori francesi e italiani come Jacques Offenbach e Giuseppe Verdi. Inoltre, è visibile nei suoi articoli l'apprezzamento per le attrici e per le «tante belle signore che occupavano i palchi»²⁷. Emilio Salgari poi sposerà appunto un'attrice, Ida Peruzzi, nel 1892. Leggeva i testi inediti del marito e non è da scartare l'ipotesi che avesse anche un ruolo nella revisione finale di questi, consigliando ed esprimendo le proprie opinioni²⁸. L'impostazione teatrale nelle sue opere è innegabile e preponderante, tanto che lui stes-

²⁶ E. Salgari, *La Bohème italiana*, Elliot, Roma 2017, p. 49.

²⁷ C. Gallo, G. Bonomi, *Emilio Salgari*, cit., p. 75.

²⁸ C. Gallo e G. Bonomi, *Ida Peruzzi, attrice*, «Il corsaronero», 35, 2023, p. 15.

so nel 1889 lavora a una trasposizione teatrale di alcuni suoi romanzi d'appendice con l'autore teatrale Francesco Serravalli²⁹. Nel melodramma, di cui Salgari era un grande appassionato, e nelle opere di Giuseppe Verdi, uno dei suoi autori preferiti, non scarseggia certo la presenza femminile. Possiamo vedere personaggi emancipati come Violetta della *Traviata*, oppure Odabella in *Attila*, o ancora Elena in *Jerusalem*, alla quale si ispira una delle donne più famose uscite dalla penna di Salgari: Capitan Tempesta.

Proprio in Capitan Tempesta è evidente il processo di emancipazione femminile. In *Jerusalem* Elena è decisa a trovare il suo innamorato Gaston, ma si lascia trascinare dagli eventi e per entrare nel castello dell'emiro di Ramla dove è prigioniero l'amato si fa catturare. Invece Eleonora duchessa d'Eboli, vero nome di Capitan Tempesta, parte alla volta della città assediata di Famagosta, travestita da uomo, come soldato per ritrovare il fidanzato (chiamato Gastone). Nell'opera di Salgari, Eleonora-Capitan Tempesta è più simile alla Bradamante ariostesca, che combatte in prima linea e sfida a duello chiunque si frapponga fra lei e l'amato, o alla Clorinda tassiana.

Anche internamente alla propria opera Emilio Salgari tende a emancipare le eroine. Nella *Favorita del Mahdi* vediamo che ci sono alcune differenze tra la pubblicazione in appendice e in volume: nella seconda, Fathma (la protagonista) viene resa più forte e indipendente. Roberto Fioraso in *Sandokan amore e sangue* scrive che probabilmente questo risultato non è stato ottenuto con la effettiva volontà di emancipare il personaggio, quanto piuttosto di migliorare semplicemente la narrazione attraverso tagli e modifiche³⁰. Ma nelle opere di Salgari con importanti figure femminili assistiamo ad un'evoluzione nel tempo di queste ultime. Prenderò brevemente in analisi alcune delle opere con donne dominanti nella trama.

Nella *Rosa del Dong-Giang*, Tay-See è una ragazza fisicamente debole ma dalla volontà ferrea. È disposta a lasciarsi morire pur di non concedersi al marito impostole dal padre, e rimane fedele al suo primo amore Josè per anni, mentre la loro relazione è ostacolata dalla guerra tra le nazioni di appartenenza dei due innamorati. Tay-See ha una connotazione ultraterrena, un'aura e una bellezza tali da far impazzire gli uomini, che commetterebbero qualsiasi atrocità per lei e sarebbero pronti a rinnegare famiglia, patria e religione (purché questi non siano il Dio cristiano e la patria occidentale).

²⁹ Ivi, p. 227.

³⁰ R. Fioraso, *Sandokan amore e sangue*, Perosini Editore, Verona 2004 p. 161.

Ci sono alcune differenze tra la pubblicazione in appendice (1883) e quella successiva in volume (1897), per le quali rimando a Roberto Fioraso, al capitolo VI di *Sandokan amore e sangue: da Tay-See alla rosa del Dong-Giang*³¹. La prima fra queste molte differenze è certamente il finale. Nella versione originale Tay-See e l'amante José vengono giustiziati in modo atroce, e in particolare la donna viene punita per il fatto di amare qualcuno che non sia il marito. Nella versione in volume, invece, troviamo una svolta essenziale negli eventi: i due si salvano ed è il marito (Tay-Shung) a morire, non prima di aver perdonato e benedetto la coppia. La donna è ricompensata per essere rimasta fedele al proprio amore, nonostante questo sia un amore extra coniugale. L'adulterio è inoltre mitigato, alla pari delle scene sensuali, nella trascrizione in volume: il matrimonio non viene consumato, il marito non ha più trent'anni ma cinquanta e alla fine i due amanti vengono perdonati dal marito stesso. Già nella *Favorita del Mahdi* del 1884, le cose cambiano notevolmente. Fathma è una donna forte non solo nell'animo, ma anche nel corpo, capace di battersi a duello con la sua rivale in amore Elenka. Nei successivi romanzi troviamo Ada (*I misteri della jungla nera*) e Marianna (*Le tigri di Mompracem*), che possiedono sempre le stesse connotazioni divine di Tay-See, capaci di far impazzire gli uomini e di far perdere completamente il senno a coloro che le amano. Marianna, come le donne delle opere precedenti, è molto sensibile alle forti emozioni e spesso queste la portano allo svenimento. Eppure ci viene narrato che la ragazza ha vissuto la sua infanzia a bordo della nave da guerra dello zio, assistendo a battaglie e vivendo a stretto contatto con i marinai. Ma questi svenimenti a causa di forti emozioni coinvolgono, molto raramente però, anche i personaggi maschili. Marianna in principio si ribella alla vita tranquilla imposta dallo zio sull'isola tropicale, ma alla fine cede e ritorna ad una vita consona ad una giovane donna dell'alta società.

Costretta a subire quella strana prigionia, si era interamente data a completare la propria educazione, che fino allora non aveva avuto tempo di curare. Dotata di una tenace volontà, a poco a poco aveva modificato gl'impeti feroci, contratti in quelle aspre e sanguinose battaglie, e quella ruvidità contratta nel continuo contatto colla gente di mare. [...] Col progredire dell'educazione, pur conservando in fondo all'anima qualche cosa dell'antica fierezza, era diventata buona, generosa, caritatevole. Non aveva abbandonata la passione delle armi e gli esercizi violenti, e ben spesso, indomita amazzone, percorreva i grandi boschi, inseguendo perfino le tigri,

³¹ Ivi, p. 69-75.

o a pari di una najade si tuffava intrepidamente nelle azzurre onde del mar malese; ma più sovente si trovava là ove la miseria o la sventura infieriva, recando soccorsi a tutti gli indigeni dei dintorni³².

Marianna perciò ritrova grazie all'educazione femminile, le virtù che aveva "perso" vivendo nel mondo avventuroso e feroce degli uomini, ma non del tutto. Questa raffigurazione del carattere, che varia in base all'ambiente in cui si vive ritorna nelle opere di Salgari, anche come una sorta di "giustificazione", ad esempio della ferocia di Haradja in *Capitan Tempesta*.

Nel successivo *I drammi della schiavitù*, troviamo la seducente Seghira, una schiava che utilizza il suo enorme potere sensuale sugli uomini per raggiungere i propri obiettivi di vendetta. Seghira è disposta a cedere la sua mano in matrimonio ad un uomo che non ama, Niombo, purché questo la aiuti ad uccidere il suo nemico. La donna scatenata ancora la pazzia feroce nell'uomo, ma la sensualità femminile qui diventa un'arma utilizzata consapevolmente dalla donna, anche se probabilmente ciò è dovuto alla natura "selvaggia" africana di Seghira, che l'autore ricorda spesso al lettore. Questo romanzo è particolare non solo per l'emancipazione di Seghira ma anche per il rapporto tra uomini bianchi e neri, schiavisti e schiavi, che in un certo senso si capovolge. Alla fine sono Seghira e Niombo a vincere, riacquistando la libertà e tornando al proprio paese d'origine, sottomettendo gli schiavisti.

Nel *Corsaro Nero*, con Honorata di Van Guld, e successivamente con Jolanda di Ventimiglia in *Jolanda la figlia del Corsaro Nero*, la donna non suscita più una pazzia accecante nell'uomo, come possiamo vedere invece con Tay-See, Ada o Marianna. Tay-Shung, Tremal-Naik e Sandokan vengono posseduti da un'ossessione febbrile una volta venuti a contatto con le donne amate, perdono la ragione e agiscono esortati da puro istinto. C'è quindi, successivamente, una sorta di "imborghesimento" dell'amore, che perde le sue caratteristiche più feroci. Jolanda è una ragazza intraprendente che non teme nulla, possiede una grande forza fisica oltre che interiore. Combatte con i giaguari per difendere il suo compagno Morgan, in un'inversione dei ruoli di genere, dove l'uomo giace a terra ferito e debole e la donna lo difende a colpi di spada.

Nell'opera salgariana troviamo poi donne del calibro della *Capitana del Yucatan* e *L'eroina di Port Arthur*, dove le eroine protagoniste sono pienamente emancipate e indi-

³² E. Salgari, *Le tigri di Mompracem*, RBA Italia, Milano 2020, p. 55.

pendenti, fino ad arrivare al ciclo del Far West con due delle antagoniste più feroci e sanguinarie dell'intera narrativa di Salgari: Yalla e sua figlia Minnehaha. Queste sono donne guerriere che non sembrano avere sentimenti romantici per nessuno, il loro unico scopo nella vita è la vendetta e non temono di ribellarsi all'autorità maschile, come in questo scambio tra Yalla e suo marito Nuvola Rossa da *Le frontiere del far west*:

- ma io sono tuo marito, il tuo padrone. Yalla alzò le spalle e andò a raccogliere il suo mantellone, gettandoselo sulle spalle. [...] - e che cosa vorresti dire? - domandò a sua volta la terribile donna lanciandogli uno sguardo quasi di sfida.

- che anch'io sono un sakem. - va' a farti obbedire dai miei guerrieri allora - disse Yalla - essi non si occupavano nemmeno del colonnello³³.

Assistiamo quindi con l'avanzare degli anni ad una progressiva ma inesorabile emancipazione della donna all'interno dell'opera di Salgari. Perciò non è totalmente da escludere che l'emancipazione di Fathma nella trasposizione da appendice a volume sia stata evidenziata appositamente. Abbiamo confermato che la partecipazione femminile è largamente presente nella narrativa salgariana, ma ci sono dei romanzi in cui è addirittura dominante, mettendo bene in luce quale sia il ruolo della donna all'interno dell'avventura in questo autore.

2.1 La favorita del Mahdi

Partiamo da questa prima opera, già analizzata da Roberto Fioraso, che si sofferma soprattutto sulle differenze tra pubblicazione in appendice e volume più che sulla figura della donna. In questo romanzo troviamo Fathma, una delle donne dell'*harem* del profeta Mohamed Ahmed detto il Mahdi, che scappa da quest'ultimo travestendosi da *almea* (artista di strada) e si innamora del guerriero Abd-el-Kerim. Fathma dovrà combattere, e infine ucciderà, Notis innamorato di lei, ed Elenka, promessa sposa di Abd-el-Kerim. Perciò in questa storia sia Fathma che el-Kerim sono in qualche modo adulteri: Abd-el-Kerim che rinnega la sua fidanzata Elenka dopo averla sedotta e fatta innamorare di lui; Fathma che faceva parte dell'*harem* del Mahdi e lo rinnega per essere libera. Già dalla sua prima comparsa, Fathma viene descritta come sensuale, procace e bellissi-

³³ E. Salgari, *Sulle frontiere del Far West*, RBA Italia, Milano 2020, p. 201.

ma, ma anche come robusta e feroce. Gli uomini che la applaudono dopo la sua *performance* di danza la temono perché un uomo che ha provato a toccarla senza il suo consenso è stato pugnalato e gettato nel fiume da lei stessa, e la donna non si fa remore a minacciare un militare che osa chiederle un bacio. Durante un viaggio nel deserto Fathma viene aggredita da un leone, ma Notis e Abd-el-Kerim la salvano, al che la donna si innamora di el-Kerim, ricambiata da questo, suscitando lo sdegno di Notis che teme per la felicità e l'onore della sorella Elenka, che dovrebbe sposarsi con l'arabo. È interessante notare come sia el-Kerim ad aver pensato per sedurre Elenka quando questa lo rifiutava, e una volta che la donna si innamora finalmente di lui e i due stanno per sposarsi, questi la dimentica per Fathma. Perciò in questo caso non è la donna che seduce l'uomo contro la volontà di quest'ultimo per poi abbandonarlo crudelmente, ma il contrario. Però è Elenka l'antagonista del romanzo, perché cerca di separare Fathma ed el-Kerim che sono legati da un amore travolgente. Elenka gioca la parte dell'amante possessiva, gelosa del nuovo amore del promesso sposo e pronta a tutto per riconquistarlo eliminando l'avversaria. Notis, fratello di Elenka e innamorato di Fathma, fa catturare el-Kerim dal nemico in modo da allontanarlo dall'amata e permettere alla sorella di riconquistarlo. Ma Fathma non cede, spinta dalla forte passione per el-Kerim, al punto che lo cerca nel deserto, ostacolata dai due fratelli, dalla guerra e dalla selvaggia natura africana.

Fathma è un'implacabile guerriera, che non esita a uccidere crudelmente chiunque si frapponga fra lei e la liberazione dell'amante: «Fathma s'era gettata a testa bassa su di lui col pugnale d'Omar in mano. Lo afferrò per la gola e gli sprofondò l'arma fino all'impugnatura nel cuore, gettandolo esanime al suolo»³⁴. La donna è non solo un'abile duellante ma un'infalibile cecchino, non ha paura di morire e di posizionarsi in prima linea per difendere sé stessa e i suoi alleati. Persino dopo un terribile naufragio che causa la morte atroce di tutto il suo equipaggio, con l'eccezione del suo servo Omar, rifiuta di arrendersi:

- Temo che per noi la sia finita.- - No, finita! - esclamò Fathma con veemenza. - Sono ancora troppo forte per arrendermi.- - Ma che volete fare? Non sappiamo più su chi contare ora che tutti sono stati divorati. Ho dei terribili presentimenti che mi fanno perdere quel po' di coraggio che ancora mi resta. - - Se tu hai dei presenti-

³⁴ E. Salgari, *La Favorita del Madhi* (1884), RBA Italia, Milano 2021, p. 168.

menti devi scacciarli, Omar. Qui abbiamo bisogno di risolutezza, forza e coraggio per uscire da questa pericolosa situazione. Orsù, fatti animo, tutto ancora non è perduto³⁵.

Infine, dopo essere riuscita ad uccidere Notis in un assalto, Fathma è in grado di trovare Elenka tra i nemici. Infiltratasi nel campo avversario travestita da soldato, sfida Elenka in un duello notturno all'ultimo sangue dove sgozza la rivale e getta il suo corpo in un fossato, nonostante questa la supplichi di ringraziarla. Quindi già nei suoi esordi Salgari non esitava a rappresentare le donne come guerriere assetate di sangue, al pari di uomini come Sandokan o Il Corsaro Nero. Anzi, possiamo notare che nella scena del naufragio, Fathma è colei che rifiuta di arrendersi spronando il compagno a continuare a combattere per sopravvivere. Si potrebbe obiettare che Omar ha una posizione sociale inferiore a quella di Fathma, essendo uno schiavo, e che quindi non possa essere considerato al pari di un comune personaggio maschile. Ma Fathma mantiene la propria fierezza e audacia anche davanti al capitano Daùd, e quando questo le intima di nascondersi sottocoperta prima di un attacco lei si rifiuta e si apposta sul ponte con un fucile, pronta a uccidere il nemico:

L'almea si rizzò fieramente con gli occhi accesi. - io qui rimango - diss'ella. - Voi vi battete per me e io mi batterò per voi. - Ma la pugna sarà forse tremenda. Vi saranno dei cadaveri e del sangue.- - E credi tu che la Favorita del Madhi abbia paura del sangue? Ho assistito senza tremare al massacro degli 8000 egiziani di Yussif a Kadir e meno tremerò oggi che abbiamo a massacrare un pugno d'uomini.- Strappò un fucile dalle mani di un barcaiolo e andò ad appostarsi dietro a una cassa gridando: - Tutti a posto di combattimento. Attenti al comando! - [...] Ella puntò verso di lui la carabina. Il greco cercò di scendere, ma s'avvide che non era più in tempo. - Uccidetela! Uccidetela! - urlò egli con voce spaventata. Alcuni egiziani tirarono su Fathma, ma senza colpirla. Ella premette il grilletto e Notis capitombolò sul ponte del suo legno, bestemmiando Dio e gli uomini³⁶.

L'espedito del contesto storico utilizzato come sfondo del romanzo è frequentissimo non solo in Salgari ma anche in altri autori di romanzi d'avventura. Salgari si concentrò molto sulle dinamiche della colonizzazione, come attesta il suo ciclo di romanzi

³⁵ Ivi, p. 191.

³⁶ Ivi, p. 177-179.

più famoso, quello Indo-Malese, che ha come protagonisti Sandokan e Yanez. In questo ciclo una delle figure femminili principali è Marianna, figlia di lord James Guillonk, che decide di abbandonare il suo alto status sociale tra i colonizzatori per schierarsi dalla parte di Sandokan e di coloro che reclamano le proprie terre e la propria libertà dall'uomo bianco. Marianna è una ragazza delicata anche se determinata, non una guerriera o un'avventuriera, tende a stare al di fuori dell'azione nonostante la ferrea forza di volontà. Si potrebbe pensare quindi che le donne più "selvagge" e guerrafondaie appartengano a quei popoli che all'epoca venivano visti come "meno civilizzati", ma come vediamo proprio nella *Favorita del Madhi*, non è così. Elenka è sanguinaria e passionale quanto Fathma, tanto che nel loro duello finale le due sono paragonate a tigri in lotta: «Era qualche cosa di strano, di fantastico, di terribile, il vedere quelle due donne assetate di vendetta, cieche pel furore [...] stringersi vicendevolmente e cercare tutte le astuzie, tutti i mezzi possibili per iscannarsi. Parevano proprio due tigri che volessero divorarsi»³⁷.

Ci sono due donne che si contendono l'amante, motivo che ricorre spessissimo nella letteratura, ma stavolta invece di contenderselo con sotterfugi e inganni, le due si sfidano apertamente a duello. Ricalcano quindi più il motivo di due uomini che si contendono una donna, e che molto spesso ricorrono alle armi e ai duelli per decidere chi tra i due sia più degno di averla. Anche nella dinamica tra Fathma e il suo schiavo Omar c'è una sorta di sovvertimento dell'ordine tradizionale: è la donna a far coraggio all'uomo. In *Capitan Tempesta* è sempre presente questo motivo del "rovesciamento" dei ruoli, in quanto Gastone ricopre il ruolo classico della "donzella in difficoltà" ed Eleonora del valoroso principe azzurro che parte all'avventura per salvarla. Ricordo come anche in *Jolanda la figlia del Corsaro Nero*, sia la ragazza a proteggere il pirata ferito. Questo rovesciamento dei ruoli tradizionali potrebbe essere ricollegato al concetto del ruolo "castrante" che la donna ricopre nelle opere di Salgari, concetto espresso da Fioraso sempre in *Sandokan amore e sangue*. Secondo Fioraso le eroine salgariane tendono a indebolire gli uomini che le affiancano, come Marianna che sopisce lo spirito della tigre in Sandokan. Infatti vediamo che Gastone viene messo in ombra da Eleonora perché debole a causa delle torture subite, Morgan è stato colpito da un proiettile e perciò ha bisogno della protezione di Jolanda, il Corsaro Nero è perennemente perseguitato dal lutto dei fratelli e dal senso di colpa. Perciò sono uomini non nel pieno delle proprie forze che vengono scavalcati dalla potenza femminile, e anzi sembra quasi che, per met-

³⁷ Ivi, p. 259.

tere in luce la donna, l'uomo debba per forza essere indebolito. Nella *Favorita del Mahdi* è proprio così: Fathma riesce a trionfare perché Abd-el-Kerim, che secondo lo schema tradizionale dovrebbe essere l'eroe della storia, è prigioniero, ed è palesemente molto meno indomito di altri eroi salgariani, Omar è uno schiavo e Notis è l'antagonista. Questo permette a Fathma ed Elenka di brillare e rubare la scena a tutti gli altri.

La favorita del Mahdi riscosse un enorme successo nel pubblico, anche grazie alla potente opera pubblicitaria degli editori, nonostante appunto la storia segua le gesta di una donna che faceva parte di un *harem* e fa la danzatrice, quindi con una chiara connotazione di donna promiscua, che fa innamorare di sé un uomo già promesso ad un'altra e che per continuare ad amarlo uccide chiunque le si pari davanti. Una figura decisamente scandalosa, ma non per questo meno affascinante.

2.2 La capitana del Yucatan

Un altro grande successo di Salgari fu *La capitana del Yucatan*, che racconta sempre le gesta eroiche di una donna, ma questa volta con una connotazione completamente diversa. Donna Dolores del Castillo è una marchesa, è vedova e ha quindi già "adempito" al suo ruolo nella famiglia patriarcale e combatte per la propria patria, non per amore. Vediamo che nella *Capitana del Yucatan* i sentimenti romantici sono del tutto assenti, la donna agisce per un puro spirito patriottico e di giustizia, e così anche gli uomini che la circondano sono spinti dall'ammirazione per lei senza che questa sia "contaminata" dalla passione sensuale. Però questo è possibile appunto perché Donna Dolores ha già avuto un marito, è già stata "posseduta" da un uomo, ha già ricoperto il ruolo assegnatole dalla società. Però non ha figli, può essere considerata ancora "pura", una sorta di moderna vergine guerriera. Il romanzo utilizza come sfondo la guerra d'indipendenza di Cuba, si svolge quasi interamente sull'oceano a bordo del Yucatan, una nave da guerra progettata dal padre di Dolores, e amata da quest'ultima come se fosse sangue del suo sangue. Al contrario di Fathma, che è spinta dalla ferocia e conosce l'uso delle armi più per istinto che per addestramento, Donna Dolores è un soldato, pratica all'uso delle armi e alle dinamiche della guerra, a cui è avvezza. La donna è tenuta in altissimo rilievo sia da alleati che nemici, considerata una terribile minaccia per le sorti della guerra, il suo secondo in comando la descrive come «una donna che vale mille capitani»³⁸.

³⁸ E. Salgari, *La capitana del Yucatan*, RBA Italia, Milano, p. 56.

Una scena emblematica è certamente quella della colazione, quando lo Yucatan è avvistato da un incrociatore nemico molto più grosso e potente, difficile da abbattere. Dolores decide quindi non di scappare come suggerisce Cordoba, il suo secondo, ma di ingannare il nemico travestendo la nave e se stessa da innocui viaggiatori. La nave, infatti, è in grado di essere completamente trasformata, i cannoni vengono nascosti, le torrette abbassate, il nome occultato. E allo stesso modo la sua capitana si “trasforma” in donna, si toglie le vesti da soldato, si mette un abito elegante e si agghinda di perle e diamanti.

Donna Dolores usa la propria femminilità per farsi sottovalutare e per ammaliare il nemico, vince grazie al proprio ingegno e al sangue freddo, mentre il suo equipaggio trema al pensiero di far salire i nemici sulla nave per ingannarli. La sensualità in Salgari è un’arma che solo la donna può impugnare. Non è raffigurata in nessuno dei suoi romanzi una scena di violenza sessuale e non viene nemmeno mai accennata, il pensiero non sfiora le menti degli uomini, neppure dei più vili. Si potrebbe parlare forse di violenza nella *Favorita del Mahdi*, ma solo in certa misura. Però le donne spesso utilizzano la propria femminilità per avere la meglio o risolvere una situazione. Vediamo qui la scena della colazione, oppure nei *Drammi della schiavitù* dove Seghira seduce l’uomo che odia per fargli confessare il suo crimine, o ancora Eleonora d’Eboli che travestita da uomo seduce Haradja per liberare Gastone. Mentre non è mai l’uomo a sedurre la donna per risolvere la situazione, o per raggiungere il proprio scopo, come invece succede nei *Tre moschettieri* quando d’Artagnan seduce la serva di Milady per avvicinarsi quest’ultima.

Tornando alla *Capitana del Yucatan*, vediamo che al contrario di Fathma Dolores è una donna che usa la logica e l’arguzia per sbaragliare i nemici, anche se non si fa scrupoli ad attaccare le navi avversarie o a sparare contro gli insorti. Però queste scelte razionali sono molto spesso suggerite dal suo secondo in comando. È interessante notare che il romanzo comincia *in medias res*, con la marchesa che dà voce al proprio animo indomito e il suo interlocutore che invece cerca di persuaderla alla prudenza. Spesso le donne in Salgari sono introdotte da una descrizione del loro aspetto fisico, che si concentra prevalentemente sulla loro bellezza. Qui invece la presentazione giunge parecchie pagine dopo, e sebbene Dolores sia descritta come una donna meravigliosa, non è la bellezza la sua caratteristica predominante.

Quella donna, che comandava la manovra come il più intrepido lupo di mare, e che guidava di suo pugno la propria nave, avventandola con una sicurezza meravigliosa attraverso i frangenti della costa yucatanese, era davvero ammirabile. Aveva deposte le vesti femminili, niente affatto adatte in mare ed indossava un elegante costume [...] poteva avere venticinque anni e fors'anche meno. Come si disse, era alta, dal portamento elegante, da grande dama; ma ad un tempo risoluto, fiero, che tradiva un'energia indomabile³⁹.

In varie occasioni donna Dolores viene fermata dai compagni o da Cordoba, perché il suo primo istinto sarebbe sempre quello di lanciarsi a capofitto, di morire per la patria e per il proprio nobile scopo. Come nel dialogo iniziale:

- Giuocheremo d'audacia e passeremo.
- Badate, signora! Se venite presa la vostra bellezza non vi salverà. [...]
- siate prudente.
- o meglio, decisa a tutto, signor Viscayno⁴⁰.

Oppure quando la capitana e alcuni dei suoi marinai sono intrappolati in una galleria, lei preferirebbe la morte alla resa, ma il suo secondo le propone un piano:

«- non ci rimane che arrenderci o farci uccidere. - Impegniamo la lotta dunque! - esclamò la marchesa, con tono deciso»⁴¹.

Nell'epilogo drammatico del romanzo, la morte della capitana per sua stessa mano è nuovamente evitata da Cordoba, in una scena di fortissimo patetismo:

un vero urlo di disperazione era uscito dalle labbra della capitana. - Cordoba! ... - aveva gridato, con esaltazione. - andiamo anche noi a morire assieme a quei valorosi!...- Poi senza attendere la risposta del lupo di mare, fuori di sé per la disperazione e per la rabbia impotente, aveva dato due giri di ruota al timone per avventare l'Yucatan in mezzo ai colossi americani e tentare una lotta disperata o meglio per cercarvi la morte. Cordoba però non aveva perduto il sangue freddo, con

³⁹ Ivi, p. 10-11.

⁴⁰ Ivi, p. 1.

⁴¹ Ivi, p. 160.

un balzo si era slanciato verso la marchesa e presala fra le robuste braccia l'aveva strappata alla ruota, dicendo: - no, donna Dolores, io non devo permettere una tale pazzia⁴²!

Queste scene denotano l'istinto indomito della donna, ma allo stesso tempo la sua impulsività passionale, che le impedisce di riflettere lucidamente. Invece l'uomo che la affianca, Cordoba, è razionale e freddo, calcolatore e pacato. Mitiga la passione della capitana e contemporaneamente le fa prendere la connotazione tradizionale della donna irrazionale, che non segue la ragione e che agisce solo sulla base dell'istinto e della passione. Però ritroviamo una dinamica simile nella coppia Sandokan-Yanez del ciclo indomalese. Sandokan molto spesso segue l'istinto e agisce d'impulso, mentre Yanez calcola e razionalizza, prevenendo le pazzie del compagno. Quindi vediamo che l'impulsività passionale non è una caratteristica prettamente femminile nelle opere di Salgari, però è comunque molto più legata alla donna che all'uomo. Donna Dolores rimane fisicamente una donna, per quanto il suo animo possa essere considerato virile, e perciò non possiede una forza e prestantza fisica pari a quella degli uomini, infatti durante la fuga tra i boschi «la marchesa si trovava imbarazzata a seguire i suoi compagni»⁴³. Ciò non significa che sia debole nell'animo, anzi quando viene catturata vengono poste due sentinelle alla sua porta e una serva per sorvegliarla, perché è ritenuta una donna formidabile, capace di qualsiasi cosa. Anche i suoi alleati la ritengono tale:

E vide la marchesa ritta dinanzi ad una feritoia, col fucile ancora fumante in mano, nel quale introduceva tranquillamente una nuova cartuccia. - avete ucciso l'uomo che cercava di avvicinarsi? - le chiede Cordoba. - Lo credo – rispose la marchesa senza voltarsi. - [...] - Sapete donna Dolores, che io ammiro il vostro sangue freddo?... Uccidete un uomo e non vi commuovete menomamente. Per una donna ciò è straordinario. - Siamo in guerra, amico mio – rispose la marchesa. - pensa che quell'uomo poteva, con un colpo ben aggiustato, uccidere me o te⁴⁴.

La capitana agisce come un soldato, vede il nemico e spara. La particolarità è che questa azione viene vista dalla donna come perfettamente naturale, di fatto è il suo lavoro.

⁴² Ivi, p. 350.

⁴³ Ivi, p. 254.

⁴⁴ Ivi, p. 135.

ro essendo un soldato, però stupisce gli uomini attorno a lei. “Per una donna” non commuoversi davanti alla morte, anche di un nemico per legittima difesa, è motivo di stupore e di meraviglia. Cordoba si stupisce ancora di ciò nonostante conosca perfettamente la situazione in cui si trovano e la natura della marchesa.

Questo però mette in luce la peculiarità di tali eroine: sono le uniche in grado di realizzare imprese così meravigliose. Un'altra donna non sarebbe stata in grado di compiere la stessa azione, e spesso questo è legato alla guida e all'istruzione di un uomo, la stragrande maggioranza delle volte il padre. Il padre di Donna Dolores ha progettato la sua nave straordinaria, Capitan Tempesta ha imparato la scherma dal padre, Jolanda è la figlia del famigerato Corsaro Nero e nelle sue vene scorre il suo sangue, Shima è la figlia del Grand Daimio. Vediamo quindi che in certa misura le figlie sono una sorta di prolungamento del genitore, non sono figure totalmente autonome. Spesso infatti le donne vengono chiamate con epiteti quali «la figlia del corsaro nero⁴⁵» o «la figlia del gran *daimio*⁴⁶». Nel ciclo del Far West invece, Minnehaha viene sempre accostata al nome della madre, mentre il padre è rappresentato spesso come un uomo debole e inetto. Le due guerriere però hanno una connotazione decisamente malvagia e moriranno tragicamente.

2.3 L'eroina di Port Arthur

L'eroina di Port Arthur è un racconto di Salgari pubblicato nel 1904, con il nome di Guido Altieri, uno dei molti pseudonimi dell'autore, ambientato tra il Giappone e le coste russe durante la guerra tra questi due Paesi. Il racconto ha molte tematiche in comune con altri lavori dell'autore, tra cui la rivalità amorosa tra due donne, come abbiamo già visto nella *Favorita del Mahdi* e che vedremo in *Capitan Tempesta*, ma questa competizione viene chiarita tramite l'alleanza delle due donne. Sia nella *Favorita del Mahdi* che in *Capitan Tempesta*, la rivalità, invece, viene sempre risolta con le armi, e risulta nella morte della nemica della protagonista. Qui troviamo la protagonista, Shima, una bellissima ragazza giapponese figlia del Gran Daimio di Foyama, che sta per sposarsi con un soldato russo, Boris Siloff, che però il giorno prima del matrimonio fugge dal Giappone portandosi appresso la sua nuova amante, la geisha Naga. Il padre di Shima, per ripulire l'onore della figlia, si suicida aspettandosi secondo tradizione che il rus-

⁴⁵ E. Salgari, *Jolanda la figlia del Corsaro Nero*, RBA Italia, Milano 2020 p. 102.

⁴⁶ E. Salgari, *L'eroina di Port Arthur*, RBA Italia, Milano 2022 p. 93.

so lo imiti, e Sakya, il fratello dell'eroina, sfida a duello il soldato, ma questo rifiuta vilmente l'una e l'altra provocazione. Shima e Sakya dunque partono per Port Arthur, meta di Boris, per uccidere l'uomo e vendicare l'onore di Shima e la morte del padre. La rabbia della ragazza si sposta quindi dal soldato russo a Naga, la donna che secondo Shima le ha rubato l'uomo (seguendo la tradizionale *forma mentis* che ritiene più colpevole il motivo del tradimento più che il traditore stesso). Sakya stesso però cerca di convincere la sorella a risparmiare la *geisha*, in quanto l'unico vero colpevole è Boris: «- e uccidergliela sotto gli occhi – rispose Shima freddamente. - No, Shima: quella donna non ha nessuna colpa e forse ignora che Boris sia il tuo fidanzato»⁴⁷. Shima promette allora di non toccare la *geisha*, ma in uno scatto d'ira tenterà comunque di ucciderla e verrà fermata solo dal pronto intervento del fratello. Alla fine, dopo la fuga della *geisha* e di Boris verso Port Arthur, il fratello cede ai desideri di Shima e i due decidono di spartirsi i traditori: «rispose la fanciulla – a me la vita di quella donna, a te quella di Boris, e sarò implacabile»⁴⁸.

C'è perciò un feroce odio verso Naga, che spinge Shima a lasciare la morte del suo nemico alla vendetta del fratello, pur di mettere invece le mani sulla *geisha* che nella sua visione le ha rubato il fidanzato. Ma appena giunge finalmente faccia a faccia con la donna decide invece di risparmiarla, vedendo in lei non più una rivale, una nemica, ma solo un'altra vittima degli inganni del russo, che considera le straniere come «delle donne che gli europei disprezzano e fors' anche deridono»⁴⁹, come semplici passatempi da manipolare e poi gettare via. Le due allora si alleano, accomunate da un rinnovato affetto reciproco e da un ardente amor di patria, decidendo di prendere parte anche loro all'attacco giapponese contro la base russa di Port Arthur. Lo scopo principale della protagonista si sposta quindi dalla vendetta personale all'odio verso i nemici della propria patria. Qui appunto abbiamo la novità: che due donne prima rivali, vengano riconciliate dall'affetto. Questa dinamica è abbastanza rara anche tra i personaggi maschili, soprattutto in Salgari dove buoni e cattivi sono di solito nettamente delineati non solo dagli ideali seguiti ma anche dai tratti caratteriali. Spessissimo i buoni sono anche fieri, atletici e valorosi, mentre i cattivi sono viscidati, sgraziati e vili. Perciò è difficile che un personaggio della schiera degli antagonisti “cambi bandiera” e improvvisamente venga delineato come un personaggio positivo. Da notare che “buoni” e “cattivi” raramente coin-

⁴⁷ E. Salgari, *L'eroina di Port Arthur*, cit., p. 25.

⁴⁸ Ivi, p. 51.

⁴⁹ Ivi, p. 76.

cidono con schieramenti politici e religiosi: possono esserci benissimo soldati nemici, e quindi antagonisti, valorosi, così come alleati vili. Un esempio lampante è quello del ciclo di Capitan Tempesta, dove Muley-el-Kadel dell'esercito turco e nemico di Capitan Tempesta diventa prima suo alleato e infine suo marito, mentre il capitano Laczinki dell'esercito cristiano tradisce i suoi alleati. Però è comunque molto più comune che un intero popolo o schieramento assuma delle caratteristiche positive o negative a seconda della storia e del background del protagonista. Qui gli europei sono degli assassini, nemici implacabili e vili, ma in Capitan tempesta questo ruolo lo assumono i turchi e gli europei sono invece i buoni, che portano pace e giustizia.

Tornando all'*Eroina di Port Arthur*, l'epilogo della storia vede la morte drammatica di Shima e Naga, che catturate dalla nave del generale dell'esercito russo decidono di farsi saltare in aria assieme ad essa per favorire le sorti delle truppe giapponesi. Ormai le due hanno già dichiarato molte volte nel racconto di vivere solamente per la propria patria dopo il tradimento di Boris, e perciò questo è il finale che chiunque si aspetterebbe. Troviamo quindi la fine classica della donna che si ribella al proprio ruolo tradizionale. Né Shima né Naga sono sposate, non hanno figli e non hanno nemmeno più un amante, di fatto non hanno nessun uomo nelle loro vite, in quanto perdono entrambe tutti i loro parenti e affetti (il padre e il fratello di Shima sono morti e Naga non ha famiglia). Non rimane loro nient'altro che la patria. Probabilmente la loro morte risente degli strascichi delle fini tragiche di personaggi come la Camilla virgiliana, le amazzoni o Clorinda. Vediamo infatti che le eroine con un lieto fine si sposano o sono già sposate: Fathma si ritrova con el-Kerim, Tay-See con Josè, Jolanda con Morgan, Seghira con Niombo, Eleonora d'Eboli con Muley el-Kadel ecc ecc... mentre antagoniste come Elenka, Haradja, Yalla e Minnehaha muoiono tragicamente. Un'eccezione potrebbe essere donna Dolores, che nonostante sia stata sposata in passato, è ancora giovane ma non sembra avere intenzione di risposarsi. Nell'eroina di Port Arthur la novità si trova nel fatto che le due donne sono coloro per cui il lettore parteggia, non sono antagoniste crudeli (anche se in realtà nel ciclo del far west il lettore è quasi spinto a parteggiare per Yalla e Minnehaha, che hanno subito un torto terribile dalla razza bianca) e nonostante questo muoiono tragicamente. Succede spesso che personaggi maschili positivi sacrificino la vita per il bene della patria, anche se per la maggior parte si tratta di personaggi secondari e non di protagonisti, però è appunto molto raro che ciò succeda con le donne. In questo racconto troviamo perciò due elementi insoliti per i personaggi femminili dei

romanzi d'avventura: un'amicizia sincera tra due donne protagoniste e la morte tragica delle due per amor di patria.

2.4 Capitan Tempesta

Capitan Tempesta è una delle opere più conosciute di Salgari dopo i cicli dedicati al Corsaro Nero e Sandokan. Ambientato durante l'assedio di Famagosta nel 1570, durante la guerra tra Venezia e Turchia per il possesso dell'isola di Cipro, segue le gesta della prima lama dell'esercito veneziano, appunto Capitan Tempesta. Sotto l'armatura di questo temibile capitano però si cela Eleonora, duchessa d'Eboli, che è giunta sull'isola assieme all'esercito per trovare informazioni sul suo fidanzato Gastone, preso prigioniero dai turchi. La ragazza ha imparato la scherma dal padre e grazie alle mosse segrete insegnatele da questo è diventata la spadaccina più forte dell'intero esercito veneziano. Solo pochi uomini fidati sono a conoscenza della sua vera identità, tra cui el-Kadur, il fidato servo e amico di Eleonora, innamorato di lei.

Già dalla prima pagina viene introdotto uno degli antagonisti della storia: il capitano Laczinki, che accusa Eleonora di essere una donna davanti a dei soldati e per questo viene quasi ucciso da questi ultimi. I due capitani decidono quindi di affidare le proprie controversie all'abilità della spada. Ogni giorno un giovane soldato turco si spinge fin sotto le mura di Famagosta per sfidare a duello chiunque sia abbastanza valoroso da accettare la sfida: sia Laczinki che Eleonora si batteranno con lui per decretare chi sia davvero il più forte. Il giovane turco si scopre essere Muley el-Kadel, il figlio del pascià di Damasco, e verrà battuto proprio da Eleonora dopo la disfatta di Laczinki. Muley dà prova di grande valore e si dimostra essere un guerriero onorevole, il che lo distingue subito dai suoi compatrioti, che invece hanno la nomea di essere subdoli e vili. Si instaura perciò un sentimento di stima reciproca fra Eleonora e Muley, anche se i due sono su fronti opposti. La guerra avanza e la vittoria turca è imminente, Eleonora viene ferita da un proiettile e si nasconde in una casamatta di Famagosta proprio mentre l'esercito nemico invade la città. Sarà Muley a salvare lei e i suoi compagni, facendoli fuggire di nascosto e aiutandoli a rintracciare il fidanzato di Eleonora. Il conte Gastone Le Hussiere si trova nel castello d'Hussif, casa della crudele Haradja, una principessa turca innamorata di Muley che tortura e uccide i prigionieri cristiani sfruttandoli per la pesca alle sanguisughe. Eleonora non ha abbastanza alleati per prendere il castello con la forza, quindi deve travestirsi. La donna conosce perfettamente la lingua araba, perciò si finge

un nobile albanese di nome Hamid. Grazie ai suoi modi cortesi e alla sua personalità intrigante, riesce a sedurre Haradja e a liberare Gastone in cambio della promessa di uccidere Muley el-Kadel, che la crudele turca ora vuole morto per poter invece corteggiare Hamid. Eleonora scappa dunque col fidanzato, quasi in fin di vita a causa delle torture, e torna verso Famagosta. Ma il capitano Laczinki non è morto, e avverte Haradja del travestimento di Capitan Tempesta; quindi è nuovamente lui che svela la vera identità della donna, spingendo la turca ad inseguire la nave di Eleonora per vendicarsi. Eleonora riesce a scappare dopo varie peripezie, ma il capitano Laczinki uccide Gastone, perché anche lui è innamorato di Eleonora e la vorrebbe in moglie. Infine giunge nuovamente Muley, che risolve la situazione salvando Eleonora dagli inseguitori turchi dopo che questa ha finalmente ucciso Laczinki. Questo salvataggio però viene considerato tradimento e Muley deve decidere tra il suicidio ordinato dal sultano o la fuga. L'uomo decide di scappare in Italia con Eleonora e i due si sposeranno, avendo poi un figlio. Haradja però non è ancora sconfitta, e dopo anni di ricerche riesce finalmente a rapire il bambino mentre Muley ed Eleonora stanno combattendo nel nuovo assedio di Candia. In questo secondo volume del ciclo di Capitan Tempesta (o ciclo del Leone di Damasco), *Il leone di Damasco*, Eleonora appare poco, e più nei panni di una madre disperata che di un soldato come nel volume precedente. La storia segue Muley, che salva prima il padre, sempre rapito da Haradja, e poi il figlio, riportando tutta la famiglia in Italia.

Nel primo volume di *Capitan Tempesta*, Eleonora viene subito introdotta come una creatura meravigliosa, «un giovane bellissimo, anzi troppo bello per essere un guerriero»⁵⁰ e infatti poco più avanti ci viene svelato che si tratta di fatto di una donna di neppure vent'anni. Tutti a Famagosta conoscono il suo valore di soldato, e anche coloro che ne conoscono la vera identità la ammirano senza riserve, anche se spesso tendono a sottovalutarla. I soldati sono attratti dal fascino di questo giovane comandante, forte ma anche sensuale, nonostante non conoscano chi si nasconde sotto il nome di Capitan Tempesta. Eleonora comunque è una creatura che abbandona il suo ruolo tradizionale e può farlo solo perché unica e speciale. «Un'altra donna non avrebbe fatto quello che facesti tu»⁵¹, le dice el-Kadur quando Eleonora lamenta la lontananza da Gastone e il suo amore per lui.

Capitan Tempesta ha molti tratti in comune con *La Gerusalemme liberata*: una città sotto assedio, anche se qui si tratta di Famagosta e non di Gerusalemme, la guerra

⁵⁰ E. Salgari, *Capitan Tempesta Il Leone di Damasco*, Garzanti, Milano 2012, p. 6.

⁵¹ Ivi, p. 18.

ideologica e non solo politica tra cristiani e musulmani, tra medioriente e occidente, l'amore tra due paladini di schieramenti opposti, una donna crudele che intrappola cristiani nel suo castello (qui la feroce Haradja invece della maga Armida), e una conversione finale al cristianesimo. In Salgari però i ruoli sono invertiti: sono i cristiani ad essere assediati dai musulmani ed è la donna ad appartenere all'esercito cristiano e l'uomo a quello musulmano, è l'uomo a convertirsi al cristianesimo. Inoltre in questo caso c'è un lieto fine, i due si sposano e hanno un figlio. È evidente, in questa sorta di riadattamento, l'influenza dell'opera di Giuseppe Verdi: nei *Lombardi alla prima crociata* è proprio Oronte che si converte per amore di Giselda. Ma la trama di *Capitan Tempesta* si rifà più alla riscrittura dell'opera, *Jerusalem*; dove Helene parte alla volta della Palestina per ritrovare l'amato Gaston. Certo, tutto il resto è completamente differente, però è interessante notare come queste tre opere (*La Gerusalemme Liberata*, *I lombardi alla prima crociata*, *Jerusalem*) vengano mescolati e modificati in modo da mettere in evidenza la figura femminile. Utilizzando la terminologia di Mario Lavagetto, la donna diventa «soggetto» in Eleonora d'Eboli e l'uomo diventa «oggetto» e «aiutante» rispettivamente in Gastone e Muley. Anche l'«oppositore»⁵² principale è una donna, Haradja, aiutata nei suoi intenti da Metiub e dal capitano Lackzinki. Nella rielaborazione di Salgari, Eleonora d'Eboli ha la passionalità e l'amore di Helene e Giselda, ma lo spirito guerriero di Clorinda. Non è una macchina da guerra insensibile ai sentimenti come la guerriera tassiana, anzi, il suo amore per Gastone è ciò che la spinge a partecipare alla guerra e a rischiare la vita sul campo di battaglia. Non è femminile e "passiva" come Helene che si lascia catturare per entrare nella fortezza dove è racchiuso Gaston. È una fusione che racchiude in sé i tratti più potenti delle due figure: la forza fisica e la passione amorosa. Inoltre nell'opera di Salgari la donna non viene "punita" per aver abbandonato il proprio ruolo, la sua è una storia a lieto fine. E anche la donna che viene infine "punita", Haradja, non viene uccisa da un uomo bensì da Eleonora, un'altra donna.

Tuttavia Eleonora è più conforme alla struttura tradizionalmente patriarcale rispetto ad Haradja, quindi potrebbe fare un po' le veci dell'uomo in questa situazione e "riportare all'ordine" la creatura deviante. *Capitan Tempesta* alla fine del romanzo omonimo, si sposa con Muley e si sa che i due hanno un figlio, perciò sembra ritornare al suo status tradizionale di moglie e madre, al ruolo assegnatole dalla società. Ma la particolarità sta proprio qui: Eleonora non abbandona le sue vesti da guerriero, e nel romanzo successivo del ciclo la ritroviamo a Candia a combattere nuovamente i turchi, questa

⁵² M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi*, Garzanti, Milano 1979, p. 43.

volta al fianco di Muley, convertitosi al cristianesimo. Quindi di fatto non c'è una nuova sottomissione della donna una volta compiuta la propria impresa e raggiunto il proprio scopo. Anche perché in realtà la sua missione non è ancora del tutto terminata: persiste la minaccia di Haradja, adirata con il «bel capitano»⁵³ per averla ingannata e sedotta. È interessante notare come Haradja non sia adirata con Hamid Eleonora per essere in realtà una donna, ma proprio per il fatto di aver mentito e di averla raggirata, la rabbia della turca deriva dall'inganno e non dalla verità che si cela al di sotto. Eleonora ha una natura dinamica e guerriera, e questa non viene sopita nemmeno dalla maternità (considerata generalmente la massima aspirazione di una donna e il suo scopo sovrano nella vita). Solo la morte della sua acerrima nemica potrà finalmente acquietarla, ma non sappiamo se Salgari avrebbe continuato il *ciclo di Capitan Tempesta* con altri romanzi come aveva già fatto con quelli di Sandokan e del Corsaro Nero, perché un anno dopo la pubblicazione del *Leone di Damasco* l'autore muore.

Eleonora non si lascia fermare da nessuno: Gastone è stato catturato e si trova su un'isola devastata dalla guerra: lei si veste da soldato ed entra nell'esercito. L'amato si trova in un castello impenetrabile tra le grinfie di una donna crudele: lei si finge un uomo per sedurla e convincerla a rilasciarlo. È interessante anche questa scelta del personaggio di Haradja, che ricalca un po' i personaggi dell'emiro di Ramla di Verdi e dell'Armida tassiana, ma a differenza di quest'ultima non utilizza armi magiche o la seduzione per tenere prigionieri i cristiani. Haradja è un personaggio estremamente umano, quasi più umano di Eleonora nonostante venga spessissimo accostata ad una tigre per la sua ferocia bestiale. È una donna cresciuta nella crudeltà degli *harem*, abituata alla lotta e al sangue dallo zio, Ali Pascià, sulle sue navi da guerra e al castello d'Hussif.

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. [...] Non vi era quindi da stupirsi se Haradja, nipote d'un corsaro algerino, diventato più tardi famoso, che massacrava quanti prigionieri gli cadevano vivi nelle mani, fossero capitani od umili soldati, non si impressionasse troppo ad applicare qualcuno degli atroci supplizi che Maometto III aveva inventati durante le brevi soste guerresche⁵⁴.

⁵³ Ivi, p. 358.

⁵⁴ Ivi, p. 303-304.

Vediamo perciò che la crudeltà di Haradja non è innata, o almeno non del tutto, ma è causata dall'ambiente in cui è vissuta, rendendola agli occhi del lettore una creatura di fatto umana e non mostruosa come può sembrare di primo acchito. Ma condizionata o no, una donna tanto feroce e malvagia non può sopravvivere e troverà la propria fine violenta per mano della stessa Eleonora. Haradja, al pari di Capitan Tempesta è ben versata all'uso delle armi, ed è diventata una temibile spadaccina grazie agli insegnamenti del suo capitano d'armi Metiub, che a sua volta desidera imparare la scherma da Eleonora. Metiub, infatti, fa di tutto per convincere Eleonora, al tempo creduta ancora il nobile albanese Hamid, l'identità che aveva creato per infiltrarsi ad Hussif, ad insegnargli le mosse segrete dell'arte della spada. Perciò Eleonora di fatto è all'apice della piramide degli spadaccini: batte Muley, la prima lama turca, a duello e sconfigge con la spada prima Metiub e poi anche Haradja ferendola gravemente. Haradja è una donna non solo crudele ma anche dedita al vizio e capricciosa, si circonda di ogni tipo di lusso, beve e fuma nonostante sia donna e musulmana, differenziandosi su ogni lato dalla pura e valorosa Eleonora, ma prendendo connotazioni estremamente reali e umane.

Come abbiamo detto, Capitan Tempesta è definita non solo dalla sua abilità guerriera ma anche dai suoi sentimenti d'amore, prima rivolti a Gastone Le Hussière e poi a Muley el-Kadel, e infine nel *Leone di Damasco*, al figlio Enzo rapito da Haradja. È interessante soprattutto la sua relazione amorosa con Muley, perché quest'ultimo è un uomo estremamente virile, abile e coraggioso, non si ha quel senso di "castrazione" che invece si prova con Gastone. Il turco è un ottimo guerriero, la prima lama dell'esercito del sultano, ma non ha comunque speranze di vincere contro le abilità di Capitan Tempesta. Fino alla fine però Eleonora viene sottovalutata dagli uomini che la circondano. Nella battaglia finale, quando lei e i suoi alleati stanno ancora scappando da Metiub dopo essere usciti con successo dal castello d'Hussif (anche se a causa del tradimento di Lackzinki Gastone perderà la vita), el-Kadur le chiede se ha bisogno di essere portata in braccio, ma ovviamente Eleonora rifiuta. Quando c'è l'ultimo faccia a faccia con Lackzinki, Metiub gli urla «Occupati della donna tu, capitano! [...] con quattro colpi saranno tutti a terra»⁵⁵ e Salgari prontamente commenta «il turco si ingannava. Aveva dinanzi un buon spadaccino»⁵⁶. Metiub aveva già precedentemente duellato contro Eleonora, ma questa si fingeva un uomo e il turco aveva ammirato le sue spettacolari abilità: ora che

⁵⁵ Ivi, p. 270.

⁵⁶ *Ibid.*

la maschera è caduta e Capitan Tempesta è tornata ad essere una donna ai suoi occhi, è anche tornata ad essere considerata debole. L'unico che sembra non sottovalutare Eleonora è Muley el-Kadel, anche se durante la disperata fuga da Candia è molto apprensivo nei confronti della donna. Ma probabilmente ciò è più dovuto alle condizioni di fame e spossatezza in cui questa si trova a causa del prolungato assedio nella città. In più occasioni il turco ribadisce come sua moglie l'abbia battuto con la spada, non provando alcuna vergogna ad ammetterlo, e la ritiene di fatto la sua più potente alleata. Quando Muley e i suoi compagni si trovano messi all'angolo da una pattuglia turca, la soluzione dell'uomo sarebbe di affrontare i nemici a viso scoperto affiancato dalla moglie: «- se provassimo una carica? - no signore: sono troppi. [...] - eppure, con mia moglie, mi sentirei in grado di caricarli e di spazarli via»⁵⁷. Anche all'inizio del romanzo *Il Leone di Damasco*, quando la coppia scopre che Haradja ha rapito Enzo, il figlio, e non ha nessuna intenzione di liberarlo, Muley dissuade la moglie dal seguirlo nell'impresa di salvataggio con queste parole: «se io cadessi nella lotta, chi rimarrebbe a salvare Enzo? Tu»⁵⁸ ma giusto prima di assaltare la nave su cui si trova il bambino, Muley va a salvare Eleonora da Candia, che sta per essere presa. Probabilmente si tratta di un *escamotage* dell'autore per lasciare campo libero al Leone di Damasco, senza che questo venga messo in ombra da Capitan Tempesta ma allo stesso tempo in modo che quest'ultima non assuma la connotazione di un personaggio debole.

Come nella *Favorita del Mahdi*, anche in questa coppia di romanzi troviamo un duello agguerrito tra due donne. Nonostante Haradja fosse un tempo innamorata di Muley e che questo poi abbia sposato invece Eleonora, la rivalità tra le due donne non può davvero considerarsi una rivalità amorosa. Haradja desidera innanzitutto vendetta per essere stata ingannata da Hamid, l'alter ego di Eleonora, ed essere stata battuta dalla donna e Muley. Nel romanzo d'avventura solitamente le donne ricoprono ruoli marginali, è raro che siano le protagoniste; ma è ancora più raro che più personaggi femminili abbiano un rapporto tra loro. Spesso le donne presenti nel romanzo d'avventura hanno relazioni affettive basate sui legami di sangue come madri e figlie, oppure di sudditanza come serva e padrona; oppure i loro legami sono dovuti a una rivalità amorosa. A unire Haradja ed Eleonora invece è un odio solamente in minima parte condizionato dall'amore per lo stesso uomo.

⁵⁷ Ivi, p. 559.

⁵⁸ Ivi, p. 365.

La nipote del Pascià digrignò i denti come una giovane tigre, poi diventò pallidissima. Non aveva mai potuto perdonarsi di avere, sia pure per pochi giorni, amata una donna credendola in buona fede un prode capitano albanese [...] disse, con voce sibilante, Haradja. - Vendicarmi del tuo atroce scherzo⁵⁹.

Un'altra differenza con il duello nella *Favorita del Mahdi* sono le modalità dello scontro: nel *Leone di Damasco* il duello è pubblico, visto e inneggiato da due interi eserciti che ritengono quelle due donne non inferiori ad un comune guerriero, anzi, tenute ancora in maggior conto. «I bastioni le terrazze delle torri perfino i merli delle cinte si erano gremiti di guerrieri, ansiosi di assistere ad un altro trionfo di Capitan Tempesta»⁶⁰

In altri autori del romanzo d'avventura è difficile trovare un rapporto simile tra due donne, che si odiano genuinamente a vicenda e disposte ad uccidersi a colpi di spada per vendicare i torti subiti. Ma si trovano comunque donne forti che lottano con ogni mezzo necessario per raggiungere i propri obiettivi, come la figura meravigliosamente inquietante di Milady.

2.5 Personaggi femminili in Dumas

Nell'opera di Alexandre Dumas padre non sono rari i personaggi femminili, e tra quelli presenti ne compaiono anche di estremamente interessanti e complessi, come Milady dei *Tre moschettieri* o Eugenie del *Conte di Montecristo*.

Milady è un personaggio dalla chiara connotazione demoniaca: viene considerata dai moschettieri, e soprattutto da Athos, una creatura ultraterrena, immortale, multiforme, una figura dell'incubo ma allo stesso tempo attraente, affascinante e perturbante. Una donna dalla forte sensualità, che sfrutta a suo vantaggio per raggiungere i propri scopi, ma che di fatto si rivela essere una lama a doppio taglio: Milady verrà sedotta e poi abbandonata da d'Artagnan, quando ancora è ignaro della reale identità della donna.

Nei *Tre moschettieri* l'arte della seduzione viene utilizzata sia da uomini che da donne per raggiungere i propri scopi. Vediamo Porthos che mira alle ricchezze del marito della sua amante, d'Artagnan che seduce la povera Ketty per entrare nelle grazie di

⁵⁹ Ivi, p. 355-356.

⁶⁰ Ivi, p. 352-353.

Milady, o Milady stessa che arriva a sposare Athos per trarre beneficio e protezione dal matrimonio. Di fatto Milady è l'unica donna dei *Tre moschettieri* che utilizza la seduzione a proprio vantaggio, le altre figure come Kitty, Constance e Anna d'Austria sono donne virtuose, nonostante le prime si innamorino di d'Artagnan fuori dal vincolo del matrimonio. In ogni caso, spesso si tratta di un amore extraconiugale perlopiù idealizzato, soprattutto quello di Anna d'Austria che si rifiuta di tradire il marito benché sia passionatamente corteggiata da Buckingham.

Milady è diversa dalle altre donne, non è sensibile ad alcun fascino maschile che non le possa tornare utile in qualche modo, come vediamo nella scena dove d'Artagnan e lord di Winter si affrontano davanti a lei: «Si sarebbe potuto credere che Milady, timorosa come sono ordinariamente tutte le donne, si interponesse a quel principio di provocazione, al fine d'impedire che la questione andasse più avanti; ma, tutto il contrario, ella si gettò in fondo alla carrozza, e gridò con freddezza al cocchiere: - tornate a casa - »⁶¹. Milady non è quindi come le donne ordinarie, non le interessa evitare i conflitti, anzi è lei stessa che li scatena e li catalizza, attratta a sua volta da essi. Milady in questa scena quasi “dimentica” di comportarsi da donna, di seguire la parte che deve recitare e asseconda invece la propria natura fredda, concentrata solo sul proprio interesse. Sposa Athos probabilmente per il suo potere e la sua ricchezza, si avvicina per la prima volta a d'Artagnan perché vuole carpirne i segreti ma nel profondo del suo animo lo odia immensamente, la seconda volta si concede al giovane, creduto il conte di Wardes, per convincerlo a uccidere proprio d'Artagnan. Dopodiché la donna scopre la vera identità di d'Artagnan-Wardes e il giovane a sua volta vede il giglio sulla spalla di Milady. Cadute le maschere, quella che prima era considerata una donna bellissima e adorabile, anche se con dei lati oscuri, si trasforma improvvisamente in un vero e proprio demone, che tenta di pugnalare d'Artagnan con furia cieca. Dumas rende perfettamente nelle descrizioni di Milady lo scarto enorme tra le apparenze angeliche, dolci e tradizionalmente attraenti, della donna e la sua natura demoniaca interiore. Quella che al primo sguardo sembra la donna perfetta: bella, dolce, modesta e aristocratica, nasconde invece un'anima incontrollabile, selvaggia e predatoria.

⁶¹ A. Dumas, *Les Trois Mousquetaires et Vingt Ans après* (1844-1845); trad. it. *I tre moschettieri e Vent'anni dopo*, Newton, Roma 1993, p. 224.

Quantunque il giovane, come si sa, fosse coraggioso, rimase spaventato da quella faccia stravolta, da quelle palpebre dilatate, da quelle guance pallide e da quelle labbra sanguigne [...] e trovandosi ad un tratto la spada sotto la mano bagnata di sudore, la trasse dal fodero. Ma senza inquietarsi alla vista della spada, Milady continuò ad inoltrarsi incontro a lui per colpirlo, e non si fermò che quando sentì la punta acuta di quella lama contro il suo petto. Allora tentò di agguantare quel ferro con le mani⁶².

D'Artagnan è costretto alla fuga «siccome la cosa finiva per rassomigliare ad un duello»⁶³ e non è considerato consono per un uomo battersi con una donna, nonostante questa stia cercando in tutti i modi di ucciderlo. Non appena l'uomo si rifugia nella camera accanto, infatti Milady stravolta dalla rabbia si abbatte sulla porta, distruggendola a colpi di pugnale. Perciò Milady possiede non solo una grande forza di volontà ma anche una forza fisica notevole innescata da una passionalità devastante. Nonostante questo, però, la sua arma micidiale è decisamente la parola. Per questo lord di Winter, suo cognato, vieta ai suoi sottoposti perfino di parlare con lei mentre è prigioniera nel suo castello. Il lord sa che se Milady dovesse riuscire a far breccia nella coscienza di un uomo questo sarebbe perduto; ed è esattamente quello che accade con John Felton. La donna si insinua nella morale del soldato con racconti menzogneri e messinscene strazianti, facendo leva sulla sua fede religiosa e la sua rigida visione del mondo, traviandone lo spirito. Milady ha la capacità quasi sovranaturale di influenzare le persone, le ipnotizza grazie alle sue doti di attrice e le manipola secondo i suoi desideri, mutandone completamente la personalità. Trasforma Felton da devoto carceriere ad assassino implacabile, fa quasi dimenticare a d'Artagnan l'amore per Constance. Alla fine del romanzo, i servi che sono stati a contatto con Milady non sono più considerati affidabili solo per il fatto di esserle stati vicini. Il suo potere di seduzione è così potente che l'unico modo per fermarla è ucciderla assicurandosi che sia davvero morta, perché già in passato, quando era stata impiccata da Athos, era riuscita in qualche modo a tornare in vita, proprio come uno spirito vendicatore.

Milady è l'unica donna dei *Tre moschettieri* che prende parte attivamente e di sua iniziativa all'azione violenta, ma viene spesso considerata una creatura altra, diversa dalle altre figure femminili del romanzo. Constance viene tendenzialmente trascinata

⁶² Ivi, p. 259.

⁶³ *Ibid.*

nelle avventure violente, cadendo nei vari agguati degli uomini del cardinale. Però è lei stessa che si propone per aiutare la regina e il duca di Buckingham, muovendosi come un'ombra per le strade di Parigi, portando messaggi segreti e di fatto rischiando la libertà e la vita.

Il sistema dei personaggi femminili nei *Tre moschettieri* prevede una divisione tra donne con connotazioni ultraterrene e donne dalla natura estremamente umana. Milady è un demone, mentre Anna d'Austria è una dea, splendente e intoccabile dalle persone comuni, tormentata dalle insidie del cardinale e dall'inettitudine del re. La signora Coquenard, invece, è una donna completamente prosaica, dall'animo fortemente borghese, attenta ai soldi e alla ricchezza, invaghita di Porthos. Ketty, la serva di Milady, è una ragazza ingenua e manipolabile, affascinata da d'Artagnan. Constance si trova in un luogo mediano tra l'umanità della signora Coquenard e della serva Ketty e la divinità di Milady e Anna d'Austria. Anche lei è dotata in qualche modo di abilità quasi ultraterrene, appare e scompare dalla trama come un fantasma, si muove nel buio della notte coperta da un mantello, spaventa il povero Planchet lasciando una lettera nell'appartamento sigillato di d'Artagnan. È una donna bellissima, ma «le mani erano bianche senza finezza di forme; i piedi non annunziavano la donna elegante»⁶⁴, non può competere con la bellezza eterea della regina o di Milady, eppure la sua personalità intrigante e vivace seduce d'Artagnan. Constance è una donna indipendente che non si lascia fermare dal marito, anzi è capace addirittura di insultarlo e raggirarlo una volta compresa la sua sottomissione al cardinale. Il suo ruolo viene introdotto al lettore a partire dal suo nome: Constance Bonacieux, un nome parlante che indica costanza, dedizione e una natura celestiale, paradisiaca e pura.

Nel *Conte di Montecristo*, troviamo, al pari dei *Tre moschettieri*, un gran numero di personaggi femminili attivi nella trama. In Salgari possiamo vedere invece come i romanzi con donne protagoniste si concentrino prevalentemente su queste tralasciando quasi interamente il resto della popolazione femminile, al massimo troviamo un'aiutante o una serva come Naga per Shima, o un'antagonista come Elenka o Haradja. Mentre in Dumas c'è un maggior numero di donne con un ruolo all'interno della trama, ma queste raramente partecipano all'azione avventurosa, muovendosi prevalentemente, anche se non esclusivamente, nelle scene che meno hanno a che fare con l'avventura. Nel *Conte di Montecristo* troviamo varie donne importanti per lo sviluppo della trama, con perso-

⁶⁴ A. Dumas, *I tre moschettieri*, cit., Newton, Roma 1993, p. 81.

nalità molto diverse tra loro e ruoli variegati e interessanti. I personaggi femminili che più si muovono all'interno degli spazi dell'avventura sono Valentine de Villefort, la sua matrigna Heloise, Eugenie Danglars e Haydée.

Valentine ricalca il ruolo tradizionale della giovane promessa in matrimonio ad un uomo che non ama, costretta invece ad allontanarsi dall'amato. La ragazza sembra essere abbandonata da tutti, odiata dalla matrigna per essere l'erede del patrimonio paterno a scapito del figlio Édouard e costretta dal padre ad un matrimonio senza amore. L'unico che la supporta e la aiuta è il nonno, muto e paralizzato, con cui lei riesce a comunicare tramite arguti stratagemmi, che infine la salverà anche dalla morte, abituandola pian piano al veleno. Valentine non ha un ruolo particolarmente attivo all'interno del suo arco narrativo, accetta di fuggire con Maximilien solo quando questo minaccia di uccidersi, è succube del padre, della nonna e del volere della famiglia. Maximilien stesso dice che «da sola Valentine è senza forza, e la costringeranno come un bambino»⁶⁵, rendendo appieno il ritratto della donna inerte che si lascia trascinare dagli eventi.

Heloise corrisponde invece al ritratto della classica matrigna malvagia, che odia la figlia adottiva e ama e vizia il figlio naturale, arrivando ad attentare alla vita di Valentine con la stricnina, un potente veleno. La donna si sente minacciata dalla posizione di Valentine come unica ereditiera del patrimonio di famiglia. Fortunatamente la ragazza ha dalla sua parte il nonno ed Edmond, che la salvano facendola finalmente cadere tra le braccia dell'innamorato. Heloise trova la sua morte tragica da antagonista a causa dello stesso veleno che prima era la sua arma, costretta al suicidio dal marito una volta che questo scopre i crimini di lei. La matrigna non si accontenta di uccidere se stessa e trascina nella sua fine anche il figlio Édouard, adducendo come motivo il fatto di essere sempre stata «una buona madre»⁶⁶, ma l'azione somiglia più ad una vendetta contro il marito o come l'ultimo atto di un folle che non vuole separarsi dai suoi beni nemmeno nella morte. Heloise prende quindi la sorte nelle proprie mani, cercando anche con mezzi violenti e criminali di arrivare al suo obiettivo, anche se il tutto è compiuto per il vantaggio e l'emancipazione del figlio e non quindi per se stessa. La donna non si rassegna al proprio destino se non proprio alla fine, messa alle strette dal marito e costretta a scegliere tra la vergogna e la miseria di una fuga o la morte.

⁶⁵ A. Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo* (1884); trad. it. *Il conte di Montecristo*, BUR Rizzoli, Padova 2022, p. 779.

⁶⁶ Ivi, p. 1141.

Haydée ha un ruolo già più indipendente, nonostante durante la tragedia della sua famiglia la ragazza non possa far nulla a causa della tenera età. Però decide di vendicarsi di Morcef accusandolo al processo, dando prova di una volontà ferrea e implacabile di vendetta per se stessa e suo padre. La ragazza ha inoltre un potere salvifico nei confronti del conte di Montecristo, è lei che rende possibile il lieto fine per l'uomo, regalandogli una vita di pace che Edmond non pensava possibile. Per Haydée il Conte ha il doppio ruolo di padre e amante, questo rapporto ambiguo è esplicito nelle frasi dette dalla ragazza e il Conte ne è ben consapevole. In Salgari spesso le donne hanno un rapporto profondo col proprio padre, ma di rado ciò si riflette poi nelle relazioni romantiche, e mai esplicitamente. La relazione amante-padre sottintende una subordinazione all'amato, che appunto è rara nelle donne dei romanzi salgariani, dove spesso è l'uomo ad essere subordinato all'amata.

La donna che nel *Conte di Montecristo*, probabilmente gode di un'autonomia maggiore e che ha il carattere più volitivo e indomabile è Eugenie Danglars. La ragazza non solo sfida il padre apertamente rifiutando il matrimonio che lo salverebbe dal collasso economico, ma ha anche un carattere libertino e decisamente scandaloso per l'epoca. Eugenie è un'artista, che passa il suo tempo tra la musica e il disegno, frequenta il teatro e trascorre le sue giornate in compagnia dell'amica Louise d'Armilly sotto la maschera di amica e insegnante. La sua relazione con Louise non è esplicitamente romantica, ma l'autore lascia alcuni indizi che fanno presupporre che le due donne siano amanti. Eugenie viene descritta come una donna affascinante, tant'è che Albert Morcef, il suo primo promesso sposo, la descrive come «bellissima» ma che lui apprezzerrebbe maggiormente se fosse «più dolce», «più soave» ma soprattutto «più femminile»⁶⁷. La ragazza viene poi accostata a Diana: «era [...] una Diana cacciatrice, ma con qualcosa di ancora più fermo e muscoloso nella sua bellezza»⁶⁸, circondata dalle ninfe cacciatrici e da un'aura minacciosa nei confronti dell'uomo, che teme di finire come Atteone. Eugenie viene spesso accostata al termine “muscoloso”, il che è decisamente peculiare per una donna di quell'epoca. Albert preferirebbe «qualcosa nel genere della Venere di Milo o di Capua»⁶⁹, quindi di più simile a Venere, la dea dell'amore e della passione, della bellezza, piuttosto che a Diana, dea della caccia e delle bestie feroci, nota per il proprio disprezzo per gli uomini e per l'amore verso le giovani vergini. Eugenie osa rifiutare il

⁶⁷ Ivi, p. 574.

⁶⁸ Ivi, p. 575.

⁶⁹ *Ibid.*

proprio ruolo nella società, ribellandosi al volere paterno ed esternando il proprio desiderio di rimanere nubile «e di conseguenza completamente libera»⁷⁰ per tutta la vita. Una volta a conoscenza della imminente disfatta economica del padre, che potrebbe venire evitata dal suo matrimonio, la ragazza non vacilla: si guadagnerà da vivere con le sue stesse mani, disegnando e cantando.

Eugenie è un personaggio decisamente atipico per un romanzo cominciato nel 1844, una donna dall'animo virile e combattivo, razionale e indomito, che prende la sorte nelle proprie mani decidendo di fuggire con la signorina d'Armilly, sua amica e molto probabilmente sua amante. È importante sottolineare che Eugenie Danglars non verrà "punita" per un comportamento simile, le due donne anzi riescono a fuggire quasi del tutto indisturbate. Eugenie tuttavia viene spesso definita come poco femminile e «quanto all'educazione che aveva ricevuto, se c'era un rimprovero da farle era che, come in certi punti della sua fisionomia, sembrava un poco appartenere all'altro sesso»⁷¹. Perciò, come con Milady, Eugenie è una donna, ma al tempo stesso non lo è completamente: Milady viene paragonata ad un demone, Eugenie ad un uomo. Entrambe vengono allontanate in certa misura dalla loro origine femminile per poter avere una personalità combattiva, una volontà ferrea e soprattutto l'ardire di decidere da se stesse come vivere la propria vita. Nei romanzi di Salgari, invece, non si dubita mai della femminilità di donna Dolores o di Shima, perfino Eleonora che si traveste da uomo non viene considerata meno donna da coloro che ne conoscono la vera identità.

2.6 Personaggi femminili in Stevenson

Nei romanzi di Stevenson i personaggi femminili raramente prendono parte all'avventura, ma alcune donne, come la madre di Jim Hawkins nell'*Isola del tesoro* o Alison Durie nel *Master di Ballantrae*, hanno delle personalità affascinanti. Il protagonista stesso dell'*Isola del tesoro*, Jim, non si può definire davvero un uomo essendo ancora un ragazzo, e possiede dei tratti che spesso vengono accomunati più alla femminilità che alla virilità. Non a caso nella prima trasposizione cinematografica a colori dell'*Isola del tesoro* (1950), diretta da Byron Haskin, la voce di Jim è doppiata da una donna, Flaminia Jandolo. È un sognatore, è ingenuo, non conosce ancora nulla del mondo al di fuori della locanda dei genitori, è spaventato dal pericolo e dalla morte. Allo

⁷⁰ Ivi, p. 999.

⁷¹ Ivi, p. 575.

stesso tempo ha comunque un animo intraprendente e vivace, e grazie alla sua forza d'animo riesce infine a salvare i suoi alleati dai pirati e a risolvere i conflitti. La madre di Jim è una figura sfocata, non sappiamo quasi nulla di lei, nemmeno il suo nome. Vediamo però che ha una personalità forte, decisa, dal radicato animo borghese e pratico. Anche nel momento di massima suspense, quando Billy Bones è appena morto e i nemici stanno arrivando, la sua preoccupazione è il pagamento per l'alloggio del pirata alla locanda. Dal baule dell'uomo non vuole prendere nulla in meno o in più di quello che le spetta, non è avida ma nemmeno generosa, sa cosa va fatto anche a costo di rischiare la vita. «Sebbene spaventata, mia madre non volle acconsentire né a prendersi un briciolo di più del dovuto né a contentarsi di meno. Disse che non erano ancora le sette, che sapeva quali erano i suoi diritti e voleva averli»⁷². Ma non è irrazionale: quando i pirati sono alla porta la donna si accontenta di quello che è riuscita a prendere e scappa con Jim, non ha quindi la connotazione della donna avara come la Carconte del *Conte di Montecristo*. Durante la fuga però, quando la sua costituzione di donna la tradisce e sviene, il denaro rimane comunque la sua priorità: «caro mio – esclamò di botto mia madre – prendi il denaro e continua a correre. Io sto per svenire»⁷³. La figura della madre ha un impatto maggiore su Jim rispetto a quella del padre, ma non ha un ruolo focale nella trama e la sua presenza si ferma a queste poche apparizioni.

Molto più presente e attiva nella trama è invece la figura di Alison nel *Master di Ballantrae*. La donna è inizialmente innamorata del Master, affascinata dalla sua personalità come gli abitanti del paese e il padre stesso dei fratelli Durie. Alison è una donna dalla connotazione ambigua, il lettore è influenzato nel suo giudizio dal punto di vista fortemente misogino di Mackellar, come per tutti gli altri personaggi del resto, quindi negativa all'inizio del romanzo e semi-positiva verso la fine. La donna ha una personalità decisa e imponente, si oppone alla decisione del vecchio Durie di farle sposare Henry una volta che il Master è dato per morto. Cerca anzi di convincere l'uomo ad accettare il suo patrimonio sotto forma di donazione piuttosto che tramite il matrimonio, ma riceve un rifiuto. Di fatto Alison fa tutto ciò che è in suo potere per non sposare un uomo che non ama, tutto tranne che scappare, perché il suo amore e la sua fedeltà imperitura vanno prima di tutto alla casata dei Durie. Sono proprio questo amore e questa fedeltà a convincerla a sposare Henry quando si rende conto che la popolarità dell'uomo, e di conseguenza dei Durie, sta cadendo in disgrazia. Lo sposa comunque alle proprie condi-

⁷² R. L. Stevenson, *Treasure Island* (1882); trad. it. *L'Isola del tesoro*, Editrice Saie, Torino 1969, p. 25.

⁷³ *Ibid.*

zioni: «non posso darti amore, Henry, ma Dio solo sa quanta pietà provo per te»⁷⁴, e infatti Mackellar biasima la donna per il modo in cui considera Henry, trattandolo con fredda condiscendenza e ignorando i suoi gesti d'affetto. La donna, come quasi tutti i personaggi, tranne qualche eccezione tra cui Mackellar e Henry, ha idealizzato la figura del Master una volta che questo è partito. Quando l'uomo torna a casa, Alison lascia da parte Henry per passare le giornate con l'innamorato di un tempo, ignara che quest'ultimo non nutre per lei vero affetto, ma che farebbe di tutto per infastidire il fratello. Non si sa esattamente cosa succede, Mackellar non ne è a conoscenza e di conseguenza nemmeno il lettore. Forse il Master ha osato troppo e la donna ha preferito la fedeltà coniugale al tradimento, ma Alison comincia ad allontanarsi dal Master di Ballantrae. Alison è anche il motivo scatenante del duello tra i due fratelli, il che porterà il Master ad abbandonare la sua maschera di magnanimità. La donna non ha inclinazioni guerriere o avventuriere, si muove quasi esclusivamente in ambienti domestici, ma ha un carattere coraggioso. Proprio la sera del duello, quando Mackellar va a verificare che il corpo di James sia davvero sparito, sembra essere lei a far coraggio all'uomo, guidandolo nell'oscurità del viale alberato. Nonostante sia intimidita da quello che è successo e dal sangue che imbratta il selciato, Alison raccoglie la spada insanguinata per pulirla. Anche in questo tragico momento mantiene la sua fierezza, ripetendo a Mackellar, nonostante questo cerchi di convincerla, che lei non vuole vedere il vecchio lord. Questi brevi scambi dimostrano la maestria di Stevenson nel tratteggiare lucidamente la personalità dei personaggi nonostante questi si trovino comunque all'interno di un *romance* e siano oltretutto narrati attraverso un punto di vista interno e quindi soggettivo. Quest'attenzione per l'introspezione e la cura nella caratterizzazione delle personalità, è uno dei punti di maggior differenza tra Stevenson e Salgari; quest'ultimo, infatti, dedica poco spazio a questo aspetto.

Dopo la seconda presunta morte del Master, i rapporti tra Alison ed Henry cambiano, si capovolgono quasi, la donna comprende la finta affabilità del Master e riconsidera interamente il marito, ma anche quest'ultimo cambia, rivelando l'ambiguità insita nella natura umana. Henry, in quest'ultima parte del romanzo, rivela gli aspetti più oscuri e nascosti della sua personalità, spingendo Alison e Mackellar ad avvicinarsi.

Alison non è l'unico personaggio femminile della trama, anche se è decisamente il più importante. Troviamo la figlia Katherine, ignorata e quasi dimenticata da Henry

⁷⁴ R. L. Stevenson, *The Master of Ballantrae. A Winter's Tale* (1888); trad. it. *Il Master di Ballantrae*, Garzanti, Trento 2022, p. 21.

mentre invece l'uomo vizia e adula il figlio maschio. Un'altra donna presente nel romanzo è Jessie Brown, una ragazza che il Master ha sedotto e poi abbandonato. La donna, al pari di Alison, idealizza James quando questo sparisce e odia Henry nonostante sia colui che si frappone fra lei e la miseria, donandole ogni mese dei soldi. Jessie ha una chiara connotazione negativa, ricopre il ruolo della donna decaduta, della prostituta, che vive in un quartiere squallido, alcolizzata e pietosa, che si comporta come un parassita con la casata dei Durie. Arriva anche a prendere a sassate Henry, accusandolo poi di volerla colpire con il frustino quando l'uomo cerca solo di difendersi e perciò peggiorando ulteriormente la sua reputazione. È comunque una ragazza ingenua, auto-convintasi che il Master la ami, e quindi, quando questo ritorna in incognito, lo perseguita con le sue attenzioni e i suoi corteggiamenti. Ci viene detto però che Jessie non è sempre stata così, un tempo era una donna onorabile ma decaduta a causa della seduzione da parte del Master, contagiata dalla sua malvagità indomita.

Nei romanzi d'avventura di Stevenson le donne, ma anche gli uomini, non hanno una connotazione eroica o epica. Si comportano in modo molto umano e reale, con pregi e difetti, sbalzi d'umore e peculiarità caratteriali. Nelle scene descritte da Stevenson sembra di trovarsi nel mondo reale, anche se gli eventi si discostano molto dal quotidiano. Questo effetto di realtà è frutto di una minuziosa ricerca espressiva, quindi dietro un'evidente naturalezza si cela un elaborato artificio. In Salgari invece si ha la costante sensazione di trovarsi sul palco di un teatro, i personaggi si dilungano in monologhi appassionati, si comportano e si muovono come se fossero sempre al centro della scena, e ciò di fatto appiattisce le singole personalità e preclude di molto la possibilità d'introspezione.

Capitolo III

La libertà della donna all'esterno della società patriarcale

Come abbiamo potuto vedere nella maggior parte dei romanzi del diciannovesimo secolo in cui il modo romanzesco gioca un ruolo importante, e soprattutto nei romanzi d'avventura, la donna ha poco spazio. Non solo come personaggio all'interno della finzione, ma anche nella figura reale e corporea della scrittrice. Sono molte le donne che nell'Ottocento si dedicano alla letteratura, ma di queste pochissime, e perlopiù semiconosciute, scrivono romanzi d'avventura. La stragrande maggioranza delle autrici di quest'epoca si volge verso il mondo del *novel*, dell'introspezione e dell'indagine della società, spesso soffermandosi proprio sulla posizione della donna in essa. In questa categoria troviamo autrici del calibro di Jane Austen, Mary Ann Evans (alias George Eliot), Charlotte ed Emily Brontë, Elizabeth Gaskell, Grazia Deledda... e queste sono solo alcune delle grandi scrittrici dell'Ottocento passate alla storia della letteratura. Possiamo notare tracce di *romance* in opere come *Cime tempestose*, *Il mulino sulla Floss* o *Indiana*, ma nascoste, ibridate, manipolate. Il modo romanzesco, dopo tutto, è visto come un tipo di finzione «non seria» e «popolare»⁷⁵, da lasciare quindi a quella porzione di popolazione considerata meno colta: il volgo, i giovani e le donne.

Il romanzesco si crea con questo procedimento di incorniciare l'avventura straordinaria, o l'esperienza del soggetto parlante straordinario, e manifestare ciò come impraticabile a tutti: in sostanza impraticabile a chi resta dentro le soglie rituali della famiglia e dell'educazione⁷⁶.

Non è il tipo di narrativa apprezzato dalla critica o dall'alta società e per questo va celato sotto le forme realistiche, serie e accettabili del *novel*.

⁷⁵ G. Celati, *Finzioni occidentali, Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1986, p. 41.

⁷⁶ Ivi, p. 31.

Nel *novel* lo scriba raccoglie fabulazioni [...] solo per oggettivarle in documenti da sottoporre al vaglio della consapevolezza. La scoperta del *novel* insomma è la scoperta d'un sogno d'ordine globale, che certamente va messo assieme al grande internamento sei-settecentesco della pazzia: il sogno di circoscrivere tutta l'estraneità, la dimensione extrafamiliare della violenza e delle intensità libere; metterla in documenti, e riportarla per così dire in famiglia, familiarizzarla nel suo internamento, ponendola dentro i registri della società⁷⁷.

All'interno del *novel*, l'uomo studia e razionalizza la realtà che vede attorno a sé, indaga sulla civiltà, i rapporti umani, la coscienza interiore, la morale e i meccanismi che rendono l'uomo in grado di vivere all'interno della società. Il *romance* e l'avventura vengono dal «fuori»⁷⁸ della civiltà, da un mondo più selvaggio e che in parte sfugge al controllo disciplinato e rigoroso dell'uomo. La narrativa d'avventura e il *romance*, che raccontano azioni straordinarie impossibili alle persone qualunque e si concentrano sulle passioni e gli istinti incontrollati dell'uomo, vengono consumati prevalentemente dalle categorie umane che si trovano al di fuori dell'élite culturale. Tra queste troviamo le donne, soprattutto quelle meno ricche e che hanno ricevuto un'istruzione minore. Il genere femminile però ha, appunto, una posizione subordinata all'uomo in questo tipo di letteratura, e i personaggi che si ribellano ai ruoli imposti vengono spesso classificati come creature altre, non umane, ne sono un esempio le immagini di Milady come donna-demone o di Haradja come tigre feroce.

L'umanità è definita dagli uomini, perciò le donne, che non sono uomini, non sono umane. Da qui la necessità che vengano dominate dagli uomini – e se le donne si ribellano a questo dominio, diventano mostruose⁷⁹.

Nei romanzi d'impostazione più introspettiva, che incentrano il proprio focus sulla riflessione, vediamo invece che i personaggi femminili abbondano e ricoprono spesso ruoli di rilievo nella trama. Esempi lampanti in questo senso sono *Piccole donne* e *Jane Eyre*, o ancora *Orgoglio e pregiudizio*, *Madame Bovary*, *Middlemarch*, ecc. la donna

⁷⁷ Ivi, p. 41.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ J. Ellison Sady Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers: Monstrosity, Patriarchy, and the Fear of Female Power* (2019), trad. it. *Il mostruoso femminile: il patriarcato e la paura delle donne*, Tlon, Perugia 2021, p. 13.

quindi si trova spesso al centro della trama che privilegia l'introspezione e la staticità rispetto a quella che privilegia la dinamicità e l'azione. Le protagoniste di questi romanzi introspettivi sono donne che si adeguano, o sono costrette ad adeguarsi, alle norme della civiltà occidentale e della società di stampo patriarcale. Coloro che cercano di ribellarsi a queste regole imposte lo fanno quasi sempre seguendo le norme sociali e il ruolo femminile tradizionale, o al massimo allontanandosene di poco. Personaggi come Jane Eyre o Margaret Hale ricercano la libertà individuale sempre all'interno delle regole della stessa società che le opprime.

La narrativa di avventura, quindi ambientata all'infuori di questa struttura sociale rigida e controllata, raramente figura tra i romanzi scritti dalle donne del diciannovesimo secolo. Ne ritroviamo qualche traccia in opere di letteratura per l'infanzia, come nel caso di Vincenzina Ghirardi Fabiani, nome di penna Fabiola, che scrisse vari romanzi d'appendice sul «Novelliere Illustrato» al fianco di Emilio Salgari e altri autori. Il suo romanzo d'avventura *Vita eccentrica* ebbe un grande successo tra i giovani, tanto che lo stesso Salgari scrisse il seguito della storia nei *Predoni del gran deserto*⁸⁰. Ma nella letteratura d'avventura per adulti, o almeno non destinata primariamente ai ragazzi, non ci sono scrittrici conosciute. Si potrebbe citare l'eclatante caso di Mary Shelley e della sua *gothic novel: Frankenstein o il moderno Prometeo*, che però si concentra prevalentemente sull'indagine della coscienza umana e dei legami familiari, rimanendo quindi più improntata sul *novel* che sul *romance*. Inoltre in *Frankenstein* non sono presenti personaggi femminili particolarmente emancipati o che hanno un ruolo centrale all'interno della trama. Dobbiamo quindi accettare il fatto che nel *romance* d'avventura dell'Ottocento troviamo quasi esclusivamente personaggi femminili ideati e descritti da uomini, che tendono pertanto a soddisfare la visione maschile e subordinata della donna.

Come detto nel capitolo precedente, dei personaggi femminili nel *romance* d'avventura, pochi sono quelli presenti negli spazi realmente avventurosi o violenti, all'infuori dell'ambiente urbano o domestico. In queste opere le donne hanno molto spesso ruoli meno attivi rispetto ai personaggi maschili. Tra gli autori analizzati in questa tesi – Salgari, Dumas, Stevenson – sono riscontrabili varie differenze nel modo di descrivere la donna. Nelle opere di Stevenson purtroppo la raffigurazione dei personaggi femminili ha poco spazio, ma sia nella madre di Jim Hawkins che in Alison Durie vediamo una forte volontà e un carattere indipendente che non vengono sovrastati dai per-

⁸⁰ C. Gallo, G. Bonomi, *Emilio Salgari*, cit., p. 290.

sonaggi maschili. Nei romanzi di Dumas le figure femminili abbondano, hanno ruoli dinamici e complessi, si contendono fieramente gli spazi della trama con gli uomini e hanno personalità variegata e intriganti. Spesso però, rimangono comunque subordinate all'uomo e alle norme della società patriarcale, con qualche rara eccezione: Milady usa gli uomini a proprio piacimento, inganna e uccide a seconda dei propri desideri, mentre Eugenie rifiuta il vincolo del matrimonio e la conseguente perdita della libertà, preferendo all'agiatazza una vita in fuga, procurandosi da vivere con le proprie abilità.

In Salgari la donna mantiene in parte l'aura divina e intoccabile che aveva nella letteratura classica, contesa tra la vergine sacra e l'amazzone guerriera. Ciò permette ai personaggi femminili di compiere azioni straordinarie, anche superiori a quelle degli uomini, ma non consente loro di avere personalità troppo complesse o moralmente ambigue. Le varie eroine salgariane non hanno indoli troppo diverse tra loro, tendono a replicare sostanzialmente gli stessi elementi caratteriali. Anche se, a ragion del vero, non c'è da parte dell'autore un'indagine introspettiva che permette ai personaggi – sia uomini che donne – di delineare chiaramente il proprio carattere all'infuori delle azioni compiute.

Possiamo notare perciò un *trend* in parte contraddittorio nella letteratura del diciannovesimo secolo: il *romance* viene lasciato alle categorie meno colte, tra cui le donne, ma sono pochi i personaggi femminili rappresentati in esso e sono poche le scrittrici che vi si dedicano. Il *novel*, d'altra parte, ha un'abbondante rappresentazione femminile e sono svariate le donne che pubblicano opere di questo tipo. Semplificando e sorvolando sul fatto che la maggior parte delle opere non rientra unicamente in una sola di queste due categorie, possiamo definire il *romance* come la letteratura dell'azione, una narrativa più disimpegnata e meno colta, e il *novel* come quella dell'introspezione, narrativa più colta e autorevole. Le donne vengono quindi relegate prevalentemente agli spazi statici della riflessione, dell'indagine della moralità e della società mentre vengono escluse dagli spazi aperti, selvaggi e incontrollati dell'avventura. L'avventura e il *romance* vengono relegati dagli «adulti civilizzati» nelle sezioni dedicate a «bambini» e «ignoranti»⁸¹, perché questi possano poi riemergere nelle opere, rievocati appunto da personaggi appartenenti alle categorie subalterne come donne, giovani e volgo. Paradossalmente però, le donne possono essere solo consumatrici di questo tipo di romanzi, non personaggi attivi e centrali nella trama, e inoltre è anche sconveniente che leggano certe

⁸¹ G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 42.

opere, perché a causa della loro congenita «immaturità» e «debolezza intellettuale»⁸² rischiano di essere traviate dalle idee del *romance*. La donna quindi vive in una società che tradizionalmente tende a escluderla dalla cultura considerata “alta” ma allo stesso tempo è malvista quando legge opere di quella che viene trattata come “bassa” letteratura. È costretta a vedersi rappresentata in quella letteratura che predilige la staticità, il realismo, l’indagine della società contemporanea e dei legami interpersonali, in quella letteratura dove i personaggi devono attenersi alle regole e ai ruoli imposti dalla civiltà, dalla rigida struttura di stampo patriarcale. È considerato sconveniente e poco consono che la donna si diletta a leggere di passione, avventura e irrazionalità, di personaggi trascinati dalla libertà dell’azione, che si muovono in ambienti che sfuggono al controllo dell’uomo. È ritenuto probabilmente pericoloso per l’equilibrio sociale che la donna possa ritenersi in grado di scegliere il proprio destino, che possa pensare di abbandonare le norme imposte dall’uomo.

Un mostro è un corpo che avrebbe dovuto essere sottomesso, ma che è diventato una smisurata minaccia: un mostro è una donna che si è sottratta al controllo (dell’uomo)⁸³

3.1 Conclusione

C’è quindi una particolarità nell’opera di Salgari: nonostante i suoi romanzi siano indubbiamente classificabili come *romance* d’avventura, sono popolati da donne forti e indipendenti, che si muovono liberamente negli spazi esterni alla civiltà. La maggior parte dei personaggi e dei protagonisti rimane comunque composta da personaggi maschili, ma molto spesso le donne non vengono sottomesse da questi, anzi in molti casi è riscontrabile il contrario. Molte donne leggevano l’opera di Salgari e quindi leggevano di eroine indomite che con le armi si fanno largo nel mondo degli uomini, abbandonando, anche se non del tutto, i loro ruoli tradizionali. Figure che, come Eleonora d’Eboli o Marianna, rimangono ancorate alle loro vesti di amanti, spose e madri, ma senza che questo le privi della libertà di agire. Questi due casi in particolare sono in qualche modo emblematici: Marianna è pronta a vivere in mezzo ai pirati e alle armi pur di restare al fianco di Sandokan (nonostante alla fine sia quest’ultimo ad abbandonare la pi-

⁸² Ivi, p. 18.

⁸³ J. Ellison Sady Doyle, *Il mostruoso femminile*, cit., p. 19.

rateria per amore); Eleonora, una volta sposata e con un figlio – tradizionalmente considerata la massima aspirazione per una donna – rifiuta di restare a casa e parte al fianco di Muley per combattere.

È pur vero che la donna, per potersi muovere liberamente, deve adottare i comportamenti canonicamente maschili e abbandonare quindi, anche se temporaneamente, le proprie vesti femminili. Mantenere i modi di fare comunemente associati alle donne, preclude la possibilità di avventurarsi all'esterno dell'ambiente "civilizzato". Questa concezione persiste ancora oggi, quindi è improponibile pensare che potesse essere già stata superata due secoli fa, ma nei romanzi di Salgari possiamo notare alcune devianze da questa regola generale. Eroine come Capitan Tempesta e Donna Dolores vestono abiti maschili e si integrano perfettamente all'interno dell'esercito, nonostante non perdano mai del tutto la propria femminilità e loro stesse per prime non la rifiutino. Vediamo però che tendono a comportarsi in modi decisamente più maschilini rispetto ai personaggi femminili che si muovono all'interno degli ambienti "civilizzati" urbani e domestici. Nell'*Eroina di Port Arthur* c'è un'eccezione a questa regola generale: Shima e Naga rimangono quasi del tutto ancorate alla loro femminilità anche quando si trovano nel mezzo di un'operazione di guerra. In ogni caso, l'abbandono delle caratteristiche percepite come più femminili con lo scopo di emanciparsi, è un retaggio ancora attivo nella nostra realtà quotidiana. Le donne analizzate in questi romanzi sono quindi generalmente "costrette" ad assumere caratteristiche tradizionalmente associate al genere maschile, come l'abilità con le armi, la forza fisica, la freddezza o la crudeltà⁸⁴ per poter abbandonare l'ambiente domestico.

I personaggi femminili in Salgari non sono quindi completamente liberi e autonomi dall'influenza del patriarcato, spesso sono visti quasi come un prolungamento del padre (Donna Dolores, Jolanda, Shima...) o hanno come unico amore la patria, spesso aspirando comunque alla vita matrimoniale o alla famiglia tradizionale. Le donne che si distanziano completamente da queste caratteristiche hanno sempre la connotazione di antagoniste e vengono punite con la morte per il loro allontanamento dalle canoniche virtù femminili. Personaggi come Haradja, Yalla e Minnehaha sono votati interamente

⁸⁴ Questo discorso si collega allo studio sui ruoli di genere, sul *gender* e ai *queer studies*, specificatamente alla teoria della natura puramente culturale dell'identità di genere, che rifiuta la concezione che certe caratteristiche comportamentali siano innate, derivanti dal sesso biologico. Sono concetti decisamente troppo estesi e complessi per essere trattati in questo luogo, mi limito quindi a indicare libri sull'argomento: J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* del 2013 e J. Lorber, *Oltre il gender. I nuovi paradossi dell'identità* del 2022.

alla vendetta personale e alla soddisfazione dei propri desideri, abbandonando del tutto le classiche virtù associate alle donne, come la compassione, la modestia, la pudicizia. Haradja fuma e beve come un uomo, desidera di possedere Muley e quando le viene negato ordina la sua morte, Yalla e Minnehaha non hanno rispetto per nessun uomo, nemmeno per il padre o il marito e desiderano solo vendetta, potere e libertà. Nell'esempio di Yalla e Minnehaha questa fine tragica può essere attribuita anche alla dominante presenza della tragedia nelle opere, dove altrove prevale il melodramma. Nonostante questo retaggio di derivazione classica legato alla punizione della donna deviante, grazie a una combinazione di vari fattori – l'influenza del melodramma, il possibile contributo della moglie, l'abbandono di stampo scapigliato delle convenzioni sociali – ci è possibile leggere di donne estremamente forti ed emancipate per il loro tempo nell'opera di Emilio Salgari.

Bibliografia

Testi teorici e critici

Bertinetti Paolo, *Storia della letteratura Inglese* volume secondo *Dal romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*, Einaudi, Torino 2000

Bertoni Federico, *Letteratura Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma 2018

Celati Gianni, *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 1986

Cerutti Paolo, *L'ambiguità della questione femminile nell'Orlando Furioso. Una lettura attraverso Marfisa*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)

Ellison Jude Sady Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers: Monstrosity, Patriarchy, and the Fear of Female Power* (2019), trad. it. *Il mostruoso femminile: il patriarcato e la paura delle donne*, Tlon, Perugia 2021

Emilio Russo, "La scapigliatura", in G. Alfano et al. (a cura di). *Letteratura Italiana da Tasso a fine Ottocento*, Mondadori Education, Milano 2018, p. 617-624

Fioraso Roberto, *Sandokan amore e sangue*, Perosini Editore, Verona 2004

Francesco Perfetti introduzione a, A. Dumas, *Les Trois mousquetaires Vingt ans après* (1844-1845), trad. it. *I tre moschettieri e Vent'anni dopo*, Newton, Roma 1993

Frye Northrop, *Anatomy of criticism* (1957); trad. it. *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969

Gallo Claudio, Bonomi Giuseppe postfazione a, *Emilio Salgari*, cit., p. 505

Gallo Claudio, Bonomi Giuseppe, *Emilio Salgari*, Oligo Editore, Verona 2022

Paola Italia, "Alessandro Manzoni", in G. Alfano et al. (a cura di). *Letteratura Italiana da Tasso a fine Ottocento*, Mondadori Education, Milano 2018, p. 419-466

Praz Mario, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Ariccia 2000

R. Guise e J. Guillon, "Il romanzo popolare (I)", in P. Abraham e R. Desné (a cura di). *Storia della Letteratura Francese*, vol. II Dal 1789 alla fine dell'Ottocento, Garzanti, Milano 1985, p. 556-567

Stevenson Robert Louis, *A gossip on romance*, in Guido Almansi (a cura di), *L'Isola del Romanzo*, Sellerio, Palermo 1987, p. 25-40

Stevenson Robert Louis, *A gossip in a novel of Duma's*, in Guido Almansi (a cura di), *L'Isola del Romanzo*, Sellerio, Palermo 1987, p. 55-65

Trevi Emanuele, introduzione a, E. Salgari, *Il Corsaro Nero*, Einaudi, Torino 2000

Watt Ian, *The rise of the novel* (1957); trad. it. *Le origini del romanzo borghese studi su Defoe Richardson e Fielding*, Bompiani, Farigliano 1990

Testi letterari

Ariosto Ludovico, *Orlando furioso*, Garzanti, Milano 1994

Brontë Emily, *Wuthering Heights* (1847); trad. it. *Cime tempestose*, Feltrinelli, Milano 2018

Brontë Charlotte, *Jane Eyre* (1847) trad. it. *Jane Eyre*, Edizioni Paoline, Roma 1983

Defoe Daniel, *The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe of York -Mariner (1719)*; trad. it. Antonio Iannetta, Editrice Saie, Torino 1969

Dumas Alexandre, *Les Trois Mousquetaires et Vingt Ans après* (1844-1845); trad. it. *I tre moschettieri e Vent'anni dopo*, Newton, Roma 1993

Dumas Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo* (1884); trad. it. *Il conte di Montecristo*, BUR Rizzoli, Padova 2022

Omero, *Iiade*, tradotto da G. Tonna, Garzanti, Milano 1994

Omero, *Odissea*, tradotto da G. Tonna, Garzanti, Milano 1993

Salgari Emilio, *La favorita del Mahdi*, RBA Italia, Milano 2021

Salgari Emilio, *I misteri della giungla nera*, RBA Italia, 2020

Salgari Emilio, *I drammi della schiavitù*, RBA Italia, Milano 2022

Salgari Emilio, *La rosa del Dong Giang*, RBA Italia, Milano 2021

Salgari Emilio, *Il Corsaro Nero*, Einaudi, Trento 2015

Salgari Emilio, *Le tigri di Mompracem*, RBA Italia, Milano 2020

Salgari Emilio, *La capitana del Yucatan*, RBA Italia, Milano

Salgari Emilio, *La regina dei Caraibi*, RBA Italia, Milano 2020

Salgari Emilio, *L'eroina di Port Arthur*, RBA Italia, Milano 2022

Salgari Emilio, *Jolanda la figlia del Corsaro Nero*, RBA Italia, Milano 2020

Salgari Emilio, *Capitan Tempesta, Il Leone di Damasco*, Garzanti, Milano 2012

Salgari Emilio, *Sulle frontiere del Far West*, RBA Italia, Milano 2020

Salgari Emilio, *La scotennatrice*, RBA Italia, Milano 2021

Salgari Emilio, *La Bohème italiana*, Elliot, Roma 2017

Salgari Emilio, *Le selve ardenti*, RBA Italia, Milano 2021

Stevenson Robert Louis, *Treasure Island* (1882); trad. it. *L'Isola del tesoro*, Editrice Saie, Torino 1969

Stevenson Robert Louis, *The Master of Ballantrae. A winter's tale* (1888); trad. it. *Il Master di Ballantrae*, Garzanti, Trento 2022

Verdi Giuseppe, *Tutti i libretti d'opera*, in Piero Mioli (a cura di), Newton, Roma 2009

Virgilio, *Eneide*, tradotto da A. Bacchielli, Paravia, Torino 1963