

heteroglossia



Quaderni della Sezione Linguistica
del Dipartimento di Studi su Mutamento Sociale,
Istituzioni Giuridiche e Comunicazione

eum x quaderni

Heteroglossia n. 10

Cambiamenti nella percezione e rappresentazione dell'esotico

a cura di Hans-Georg Grüning con la collaborazione di Gianna Angelini

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia

Quaderno della Sezione Linguistica del Dipartimento degli Studi
su Mutamento Sociale, Istituzioni giuridiche e Comunicazione

Comitato di redazione:

Hans-Georg Grüning

Danielle Lévy

Graciela N. Ricci

Maria Amalia Barchiesi

Isbn 978-88-6056-192-3

©2009 eum edizioni università di macerata

via Carducci (c/o Centro Direzionale) - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://ceum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Trento, 14 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

www.stampalibri.it

L'esotico tra romanzo per ragazzi e narrativa disegnata. Alcuni esempi da fine Ottocento ad oggi

Angelo Piepoli

ΘΕΑΙ. Καὶ νῆ τοὺς θεοὺς γε, ὦ Σώκρατες, ὑπερφυῶς
ὡς θαυμάζω τί ποτ' ἔστι ταῦτα, καὶ ἐνίστε ὡς ἀληθῶς
βλέπων εἰς αὐτὰ σκοτοδινίῳ.
ΣΩ. Θεόδωρος γάρ, ὦ φίλε, φαίνεται οὐ κακῶς τοπάζειν
περὶ τῆς φύσεώς σου. μάλα γὰρ φιλοσόφου τοῦτο τὸ
πάθος, τὸ θαυμάζειν· οὐ γὰρ ἄλλη ἀρχὴ φιλοσοφίας ἢ
αὕτη, καὶ ἔοικεν ὁ τὴν Ἴριν Θαύμαντος ἔκγονον φήσας οὐ
κακῶς γενεαλογεῖν.

Platone, *Teeteto*, 155 C 8-D 5

Il tema esotico è piuttosto ricorrente nella letteratura contemporanea per ragazzi. Il racconto avventuroso, che ne ha costituito a lungo il filone principale, è spesso ambientato in località lontane dai luoghi di provenienza degli eroi, e più in generale distanti dal contesto cui appartiene il lettore che accompagna i protagonisti delle vicende narrate nel corso delle loro peripezie¹. Da sempre, il

¹ Pensando al romanzo italiano degli inizi del secolo scorso, possiamo ritenere esemplari due celeberrimi eroi di Salgari: Sandokan, la Tigre della Malesia, il più noto tra i protagonisti dei romanzi del ciclo indo-malese scritti dall'autore veronese, era un principe spodestato del Borneo in lotta contro gli Inglesi dall'isola di Mompracem (le sue avventure, ambientate nella seconda metà dell'Ottocento, si svolgono dunque nel contesto culturale d'origine); il Corsaro Nero, figura centrale del ciclo dei Corsari ambientato nel XVII secolo, era invece il conte italiano Emilio di Roccanera (o Roccabruna), signore di Valpenta e di Ventimiglia, giunto nel Golfo del Messico per vendicare il fratello maggiore Umberto assassinato a tradimento dal duca fiammingo Wan Gould. Cfr. Lombardo (2002.a) e Cantarosa (2002).

contatto con realtà culturali diverse offre spazio al fascino della novità, alla conoscenza reciproca o al conflitto. Come è evidente, la questione dell'esotico riguarda un fenomeno che caratterizza l'uomo sin dalle sue origini, ovvero il rapporto con l'*altro*.

Uno sguardo al passato evidenzia che l'interesse nei confronti dell'esotico da parte dell'Occidente europeo (eurocentrico è, infatti, il concetto di esotico) affonda le sue radici in età antica: la comune appartenenza all'area mediterranea e la prossimità del Vicino e Medio Oriente hanno per secoli prodotto il contatto con le culture bizantina, araba e persiana. Tuttavia, si può affermare che l'attenzione verso l'esotico, nei termini in cui questo è inteso nel mondo moderno, prenda piede soltanto in epoca tardo medievale, nel periodo delle spedizioni mercantili in Oriente, di riflesso ai resoconti delle spedizioni e alla letteratura di viaggio in generale²: la più nota testimonianza del tempo, *Le divisa-ment dou monde* di Marco Polo, pubblicato con il titolo *Milione* nella successiva edizione toscana di inizio Trecento³, è una prova importante del dialogo che due mondi così distanti intrattenevano in quel periodo.

Nel corso dei secoli successivi e fino alla prima metà del Novecento, i rapporti tra paesi dell'Occidente e paesi esotici (inclusi quelli del continente americano a partire dalla fine del XV secolo) si sono configurati nei termini di una subordinazione dei secondi ai primi. Ciò, ad esempio, trova riscontro nel riconoscimento del mondo orientale, da parte delle potenze coloniali europee, quale sede di una tradizione culturale più antica rispetto a quella occidentale (tanto che correntemente si parla di Oriente come

² In quel tempo, l'Europa visse una fase di mutamento radicale dei rapporti con l'Oriente, soprattutto in seguito all'espansione delle popolazioni mongoliche nell'area eurasiatica. Ad un primo periodo di scontro violento con un modello culturale radicalmente diverso da quello europeo, seguì un'epoca in cui l'Occidente strinse rapporti con il mondo sino-mongolico, in prevalenza a scopi commerciali, con un ruolo di rilievo ricoperto dai mercanti e missionari italiani.

³ Polo raccontò il suo viaggio in Oriente a Rustichello da Pisa durante la reclusione nelle prigioni genovesi. Per la trascrizione venne scelto il francese, affinché fosse garantita un'ampia circolazione internazionale al testo. Il titolo *Milione* deriva dal soprannome della famiglia Polo, Emilione. Cfr. Ferroni (1992), pp. 87-88.

“culla” dell’Occidente), ma allo stesso tempo quale terra caratterizzata da una arretratezza politica e sociale e da un «immobiliare tradizionalismo»⁴ che è servito a giustificare il paternalismo dei paesi colonizzatori nei suoi confronti⁵. Lo sguardo benevolo dapprima dei paesi dell’Europa, poi dell’Occidente, nei confronti di un mondo esotico che nell’immaginario collettivo essi stessi avevano creato⁶ e che in genere è andato a coincidere con il cosiddetto “Sud del mondo” va dunque letto nell’ottica delle relazioni di forza instaurate e preservate nel tempo fino alle soglie del XX secolo.

In generale, i rapporti tra il mondo esotico e il mondo occidentale sono caratterizzati sin dall’inizio dal fatto che, in realtà, il secondo non conosca il primo. Anzi, proprio nel momento in cui cataloga una serie di realtà come “esotiche” la cultura occidentale si libera della fastidiosa incombenza di comprenderle davvero. Tzvetan Todorov, sostenendo tale posizione, contrappone rispettivamente l’esotismo e il nazionalismo⁷ quali tipi alternativi, storicamente riscontrabili, di atteggiamento di una sociocultura verso le altre. A ben vedere, si tratta dei due modi in cui l’Occidente si è (dis)posto nei confronti dei mondi esotici:

Idealmente, l’esotismo è un relativismo, proprio come il nazionalismo, ma in modo simmetricamente opposto: in tutti e due i casi, ciò che viene valorizzato non è un contenuto stabile, ma un paese e una cultura definiti esclusivamente attraverso il loro rapporto con l’osservatore. È il paese al quale appartengo che detiene i valori più alti, qualunque essi siano, afferma il nazionalista; no, è un paese la cui unica caratteristica pertinente consiste nel fatto che non è il mio, sostiene colui che professa l’esotismo. Si tratta

⁴ Said (1978), p. 17.

⁵ A tal proposito, è interessante notare l’importanza che, ancora all’inizio del Novecento, i paesi colonizzatori attribuivano alla propria (presunta) conoscenza dei paesi colonizzati, per giustificare il ruolo di guida che essi, ovviamente dietro ottimo compenso, intendevano continuare a rivestire nel processo di sviluppo di questi ultimi. Si osservino, in merito, le affermazioni di Balfour e Cromer circa il ruolo della Gran Bretagna nell’amministrazione dell’Egitto; cfr. Said (1978), pp. 37-47.

⁶ È ciò che Said intende quando parla dell’«Oriente dell’Occidente»; cfr. Said (1978), pp. 11 e ss.

⁷ Non si parla, in questo caso, del nazionalismo moderno, ma di un atteggiamento generale nei confronti dell’altro; cfr. Todorov (1989), pp. 203-205.

dunque, in entrambi i casi, di un relativismo compensato all'ultimo istante da un giudizio di valore (noi siamo migliori degli altri; gli altri sono migliori di noi), ma nel quale la definizione delle entità comparate, "noi" e "gli altri", resta puramente relativa.

Gli atteggiamenti che rientrano nell'esotismo costituirebbero quindi il primo esempio in cui l'altro viene sistematicamente preferito a se stessi. Ma il modo in cui si è portati, in astratto, a definire l'esotismo, indica che si tratta più di una critica di sé che di una valorizzazione dell'altro, più della formulazione di un ideale che della descrizione di una realtà. Nessuno può essere intrinsecamente altro; non lo è perché egli non è me; dicendo di lui che è altro, in realtà non ne ho ancora detto nulla; peggio, non ne so nulla e nulla ne voglio sapere, poiché qualsiasi caratterizzazione positiva mi impedirebbe di mantenerlo entro questa rubrica puramente relativa, l'alterità⁸.

Si noti che, spingendo alle estreme conseguenze questa netta dicotomia tra un "noi" piuttosto ben definito e "altri" talmente indistinti da diventare un omogeneo "altro" (come a dire: "tutto il resto"), quelli che poc'anzi chiamavamo "mondi esotici" diventano, genericamente, "il mondo esotico".

Todorov prosegue riassumendo le posizioni originarie dei due relativismi citati nella "regola di Erodoto" e nella "regola di Omero". Queste risultano decisamente in linea con la percezione moderna e contemporanea dell'esotico, poiché ambedue presentano un interessante aspetto di gradazione del valore attribuito all'altro secondo il criterio della distanza. La "regola di Erodoto" emerge, secondo Todorov, dalla descrizione che Erodoto fa dei Persiani nelle sue *Storie*:

Fra gli altri popoli essi stimano anzitutto, sia pure dopo sé stessi, i loro vicini immediati, poi i vicini di questi ultimi, e così di seguito secondo la distanza che li separa da essi; i popoli situati più lontano sono, ai loro occhi, i meno stimabili: poiché si giudicano il popolo più nobile sotto ogni punto di vista, il merito degli altri varia per essi secondo questa regola, e le nazioni più lontane appaiono loro le più vili⁹.

⁸ Todorov (1989), p. 311.

⁹ Todorov (1989), p. 205, traduzione di Herodotus, *Historiae*, I, sez. 134, rr. 7-14: «Τιμῶσι δ' ἐκ πάντων τοὺς ἄγχιστα ἐωυτῶν οἰκέοντας μετὰ γε ἐωυτούς, δεύτερα δ' τοὺς δευτέρους, μετὰ δ' κατὰ λόγον προβαίνοντες τιμῶσι· ἤκιστα δ' τοὺς ἐωυτῶν ἕκαστάτω οἰκήμενους ἐν τιμῇ ἄγονται, νομίζοντες ἐωυτούς εἶναι ἀνθρώπων μακρῶν

Nel secondo caso, lo studioso bulgaro richiama Omero, a suo avviso primo celebre sostenitore dell'esotismo. Afferma infatti Todorov:

Nel XIII libro dell'*Iliade*, Omero evoca [...] gli Abii, che all'epoca erano la popolazione più lontana tra quelle conosciute dai Greci, e li dichiara "i più giusti tra gli uomini"¹⁰.

mentre nel IV libro dell'*Odissea* l'autore greco suppone che per i mortali la vita ai confini del mondo sia bellissima¹¹. Sulla base di questa lettura, Todorov giunge a sintetizzare che

come aveva già osservato Strabone nel I secolo della nostra era, per Omero il paese più lontano è il migliore: questa è la "regola di Omero", inversione esatta di quella di Erodoto¹².

τὰ πάντα ἀρίστους, τοὺς δ' ἄλλους κατὰ λόγον τὸν λεγόμενον τῆς ἀρετῆς ἀντέχεσθαι, τοὺς δ' ἑκαστάτω οἰκέοντας ἀπὸ ἐωντῶν κακίστους εἶναι».

¹⁰ Todorov (1989), pp. 311-2. Si può osservare, tuttavia, in Homerus, *Ilias*, XIII, r. 6, che il testo omerico parla degli Abii come «uomini giustissimi» (δικαιοτάτων ἀνθρώπων); cfr. Omero (1999), p. 707, in cui Giovanni Cerri correttamente traduce con il superlativo assoluto e non con il superlativo relativo. È probabile che l'inesattezza qui riscontrata (cfr. Todorov (1989), ed. fr., p. 356) sia attribuibile ad una tradizione consolidata di traduzioni francofone del passo omerico con "les plus justes des hommes" piuttosto che con "hommes très justes"; per un esempio illustre, cfr. Omero (1961), p. 3. Ad ogni modo, ciò ridimensiona la portata che Todorov attribuisce al passo, venendo meno l'equivalenza tra "il più distante popolo conosciuto" e "i più giusti tra gli uomini". Occorre allo stesso tempo aggiungere che la visione generale emergente dalle opere omeriche paia comunque confermare il punto essenziale che lo studioso intende rilevare; la stessa collocazione ai confini del mondo, da parte di Omero, di un paradiso riservato a pochi (cfr. nota seguente) è perfettamente in linea con l'esotismo dell'occidente moderno.

¹¹ Todorov (1989), p. 312. Lo studioso bulgaro si riferisce a Homerus, *Odyssea*, IV, rr. 561-9, in cui Proteo, il vecchio del mare, rivela a Menelao il suo destino: «σοὶ δ' οὐ θέσφατόν ἐστι, διοτρεφῆς ὦ Μενέλαε, Ἄργει ἐν ἵπποβότῳ θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν, ἀλλὰ σ' ἐς Ἥλύσιον πεδίον καὶ πείρατα γαίης ἀθάνατοι πέμψουσιν, ὅθι ξανθὸς Ῥαδάμανθος, τῇ περ ῥῆ στη βιοτῇ πέλει ἀνθρώποισιν· οὐ νικητός, οὐτ' ἄρ χειμῶν πολὺς οὔτε ποτ' ὄμβρος, ἀλλ' αἰεὶ ζεφύροιο λιγὸν πνείνοντος ἀήτας Ὠκεανὸς ἀνήσιν ἀναψύχειν ἀνθρώπους, οὐνεκ' ἔχεις Ἑλένην καὶ σφιν γαμβρὸς Διὸς ἐσσι» («Quanto a te, o Menelao allevato da Zeus, non è stabilito tu muoia e subisca il destino ad Argo che pasce cavalli, ma al Campo Elisio e all'estremità della terra, dove è il biondo Radamanto, gli immortali ti manderanno. Là è facilissima la vita per gli uomini, non c'è tempesta di neve né rigido inverno né pioggia, ma sempre l'Oceano manda soffi di Zefiro che spira sonoro e rianima gli uomini: questo, perché hai Elena e sei genero, per essi, di Zeus»; Omero (1996), p. 153-155, corsivo mio).

¹² Todorov (1989), pp. 311-312.

A ben vedere, analizzando il testo di Erodoto si può notare che il nazionalismo di cui parla Todorov riveli, sin dalle sue origini, i caratteri dell'atteggiamento "esotista" verso i paesi lontani manifestato dall'Occidente colonialista sin dagli albori dell'età moderna e per buona parte di quella contemporanea. Lo storico greco, infatti, scrive:

Più di tutti gli altri popoli i Persiani amano accogliere usi forestieri. Infatti, adottano il modo di vestire dei Medi, che trovano più bello del loro, e, in guerra, portano corazze egiziane¹³.

Ciò conferma l'ambiguità di un interesse fondato sull'ignoranza dell'altro, preso in considerazione soltanto in virtù della sua alterità rispetto a noi. In questa chiave, a mio avviso, possiamo interpretare certo esotico di maniera prodotto dallo sviluppo dell'esotismo nei campi della moda, dell'arte e della letteratura, oppure l'idealizzazione illuministica dell'eticamente diverso, rappresentato come puro in quanto non corrotto dalla modernità (il "buon selvaggio", l'uomo allo stato di natura così come è stato generalmente inteso¹⁴), o ancora, la rinuncia all'esotismo primitivista nel Romanticismo, in favore della riaffermazione di una visione fantastica e seducente dell'esotico quale regno dei sensi e della vita priva di restrizioni. Consideriamo, dunque, gli atteggiamenti individuati da Todorov come i due aspetti dell'*esotismo* quale si è manifestato nel corso dei secoli. Lo stesso concetto di esotico ha subito l'influenza di simili forme di considerazione: le quali, relegando in secondo piano la conoscenza dell'altro così come esso è, ne hanno prodotto un'immagine fittizia che ancora oggi perpetua il proprio retaggio nella visione *turistica e commerciale* dell'esotico.

La narrativa per ragazzi dalla fine dell'Ottocento ad oggi rende ancora conto di una visione dell'esotico ereditata dal passato, il

¹³ Erodoto (2000), p. 167.

¹⁴ Todorov evidenzia la natura puramente ideale della figura del *bon sauvage*, dunque anche le motivazioni ideologiche alla base del primitivismo di Rousseau. Cfr. Todorov (1989), pp. 314-331.

che è prevedibile, ma allo stesso tempo offre anche riscontro dei cambiamenti intervenuti da poco più di un secolo a questa parte. Nelle pagine che seguono ci soffermeremo su alcune opere del panorama italiano e franco-belga, rappresentative della lettura giovanile nel periodo in oggetto. Inframezzeremo l'analisi con momenti di riflessione, per così dire, extrastorici che abbiamo chiamato "interludi", nei quali introdurremo alcuni concetti utili per comprendere le conclusioni del nostro discorso.

Noi e loro. L'esotico come ignoto (I interludio)

Tentiamo di inquadrare in maniera più precisa possibile il concetto di esotico, coscienti che tale operazione, seppur ambisca alla generalità, è tuttavia soggetta alle categorie linguistiche di un italiano.

Il termine greco *exotikos* (ἐξωτικός) è, letteralmente, ciò "che (pro)viene da fuori". In italiano si parla in maniera più generale di esotico a proposito di qualcosa (persona, luogo, oggetto, animale, vegetale e così via) di straniero, proveniente da o proprio di paesi lontani, che in genere viene considerato interessante nella misura in cui appare come non ordinario (oltre che straniero, anche *strano*, dunque). Un elemento fondamentale, che solitamente resta implicito nelle definizioni del termine, è che non esiste l'esotico senza l'esota. È la sintesi di quanto si è già detto in merito: quando si parla di "esotico" si fa riferimento a un oggetto (*lato sensu*) intriso di relatività in quanto presuppone la presenza di un osservatore che lo colga nella sua esoticità.

Alla luce di tale osservazione, nonché a rischio di imprecisione, tentiamo di restringere la nostra ricerca ad una configurazione di marche semantiche peculiare del termine "esotico". Assumiamo come primo concetto costitutivo quello di "esterno", a cui associamo quello di "altro": l'esotico si dà in quanto distinto, separato (almeno a livello fisico), *altro* (appunto, e qui subentra il livello concettuale) da me e, per estensione, dalla sfera di ciò che mi è familiare. Successivamente, portiamo il discorso dalla sfera

personale del singolo individuo alla sfera comunitaria: esotico è ciò che è altro da *noi* e dalla *nostra* sociocultura. In seconda istanza, poniamo come costitutivo il concetto di “movimento”, che va colto soprattutto nella sua accezione dialettica, e associamo ad esso il concetto di “incontro”: l'esotico si dà nel momento in cui, dopo essere *venuto* a me (a noi), *entra in contatto* con me (con noi) e interagisce con la mia (nostra) sociocultura di “appartenenza”. Come terzo concetto costitutivo poniamo quello di “lontananza”, a cui associamo quello di “impercettibilità”.

In quanto fuori dalla mia sfera percettiva, l'esotico è anche sconosciuto. Il concetto di “ignoto” potrebbe dunque essere considerato come il quarto concetto costitutivo, nonostante esso possa anche essere trattato come un concetto-fratello di “lontananza”, poiché trattando di esotico i due concetti rappresentano due facce della stessa medaglia.

Quale fase di massima *vitalità* dell'esotico possiamo considerare quella della “scoperta”: l'esotico è appena “nato” dall'incontro fra un “me”, che è inevitabilmente anche un “noi”, e un “altro” lontano, dunque ancora ignoto e di conseguenza “nuovo”. Ciò che “noi” decidiamo di farne successivamente può essere oggetto soltanto di una “filosofia dell'esotico”; torneremo oltre sulla questione.

Paradossalmente, tale fase di massima vitalità dell'esotico si conclude non appena la novità inizia ad essere categorizzata come “esotica”. Se attribuiamo al nostro concetto un'accezione più ampia, parleremo di esotico sia che questo si trovi nella sua fase generativa sia che si manifesti nella sua forma più corrotta: ad esempio, se da un lato abbiamo un (immaginario) esotico vivo, dall'altro abbiamo un esotico *frozen*, che conserva solo un pallido ricordo della sua “aura” esotica passata (il massimo grado di esotico *frozen* è l'esotico di consumo). A metà strada fra questi due estremi abbiamo un esotico differente a seconda della scelta di interazione compiuta in occasione dell'incontro, scelta che dipende dalle motivazioni con cui incontriamo l'esotico. Poniamo, infatti, l'incontro con l'altro come occasione per farci un'idea su noi stessi: a seconda che l'intenzione con cui interagiamo

mo sia di acquisire conoscenza di noi stessi (in tal caso muovendo in uno spirito di egoità), ipotesi in cui ammettiamo l'eventualità di ridiscutere l'immagine che già ne abbiamo, piuttosto che di affermare l'immagine preconcepita di noi stessi (pertanto muovendo in uno spirito di egoismo), anche dell'altro avremo un'immagine diversa.

In quest'ottica di opposizione "egoità Vs egoismo" o "conoscenza Vs sopraffazione" ci accingiamo, dunque, ad osservare quale immagine dell'esotico emerga nelle storie per ragazzi, prendendo le mosse da un periodo in cui il colonialismo classico viveva la fase immediatamente precedente il suo declino.

Esotico come obiettivo e come ostacolo nell'opera di Salgari

1. L'esotico letterario italiano è fortemente legato all'immaginario dell'opera di Emilio Salgari, prolifico scrittore veronese annoverato a buon titolo tra coloro che hanno dettato le regole del racconto avventuroso alle successive generazioni di narratori. Notoriamente, egli non ha mai visitato i luoghi di cui ha scritto. Affidandosi unicamente alle fonti documentarie disponibili all'epoca, alle fotografie, le illustrazioni e le riviste di viaggio, l'autore è stato in grado di evocare scenari di ogni angolo del mondo che costituiscono ancora oggi l'immaginario esotico di molti lettori italiani. Nei suoi romanzi, non è insolito ritrovarsi nell'intrico di una giungla nera senza tempo, o imbarcati a largo dei Caraibi o lungo il corso di un fiume in Estremo Oriente, accompagnati pagina dopo pagina da un narratore che abitualmente integra suggestive descrizioni ambientali con informazioni naturalistiche, storiche e geografiche. A questo proposito, occorre aver presente che gran parte degli scritti salgariani sono stati realizzati pensando espressamente a un pubblico giovane, e pertanto la consuetudine di valorizzare il contesto in ogni scena rispondeva perfettamente all'esigenza di un intrattenimento formativo, al tempo regola imprescindibile nella letteratura per ragazzi¹⁵.

¹⁵ Cfr. Fioraso (2002), p. 6.

Specie nei romanzi di esplorazione, Salgari ha narrato di un esotico misterioso, di regioni lontane abitate da popolazioni nascoste dalle origini antiche, custodi di tesori e segreti. In genere, si tratta di genti che non si aprono verso l'esterno, ma difendono le proprie terre dall'intrusione degli stranieri. Nonostante lo scrittore tentasse di contrastare giudizi di valore e luoghi comuni con accurate spiegazioni circa gli aspetti sociali, artistici, culturali delle popolazioni indigene, è evidente in molti dei suoi romanzi il rapporto di subalternità in cui queste sono poste rispetto all'esploratore straniero. Che ciò sia imputabile al fatto che l'autore fosse comunque figlio della propria epoca piuttosto che egli tentasse di registrare la realtà dei contesti spazio-temporali in cui ambientava le sue storie, di fatto il fenomeno riflette la mentalità colonialistica ed eurocentrica del tempo, alla base dell'atteggiamento prevalente nei confronti dell'esotico. Nel tentativo di osservare come simile atteggiamento sia esemplificato da vari protagonisti della narrativa di Salgari, prendiamo in considerazione due romanzi per ragazzi pubblicati dai fratelli Treves nell'ultimo decennio dell'Ottocento.

Publicato a puntate nel 1896 e nel 1897 e raccolto in volume nel 1898, *La città dell'Oro* è il racconto di un viaggio lungo il corso dell'Orinoco («Orenoco», nel testo) nella cornice della foresta tropicale alla ricerca dell'Eldorado, la leggendaria città d'oro di Manoa. Protagonisti sono lo spagnolo don Raffaele, «uomo audace ed intraprendente»¹⁶ con trascorsi da ufficiale ed una condizione attuale di ricco proprietario terriero, magnanimo con i propri schiavi (nel rispetto della tradizione dell'eroe positivo nelle storie per ragazzi); il cugino Alonzo, suo protetto, «un giovanotto di diciott'anni di bell'aspetto, valente cacciatore, avido di viaggi e di avventure»¹⁷; il dottor Velasco, medico «amante della natura selvaggia»¹⁸, uomo curioso dalla cultura vastissima, connazionale, amico e coetaneo di don Raffaele¹⁹; l'indio Yaru-

¹⁶ Salgari (1896), p. 12.

¹⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹⁸ *Ib.*, p. 14.

¹⁹ Come lui, «aveva superato la quarantina» (*ib.*).

ri, misteriosa guida del gruppo. Quest'ultimo promette agli altri di accompagnarli presso la mitica città d'oro. Essi, in cambio, dovranno aiutarlo a compiere la propria vendetta ai danni dell'odiato Yopi, vincitore della contesa, persa da Yaruri, per la carica di capo supremo della tribù dei figli del Sole, discendenti dell'antica civiltà degli Inca («Inchi») nonché custodi di Manoa.

Sebbene i tre spagnoli guidati dall'indio menzionino più volte le ricchezze presumibilmente contenute nella Città dell'Oro, essi sono comunque benestanti, spinti ad imbarcarsi nell'impresa dal desiderio di conoscenza. La natura intraprendente e curiosa è una caratteristica che Salgari attribuisce loro sin dal momento in cui li presenta al lettore, continuando poi a darne conferma nel corso del testo. Indicativo al riguardo è il rapporto che Alonzo e Velasco instaurano nel corso dell'attraversamento di territori affascinanti quanto pericolosi, per alcuni versi paragonabile a quello tra Dante e Virgilio nell'*Inferno*. Il medico offre continue spiegazioni e risposte al giovane circa gli eventi della natura a cui essi assistono: egli ha sempre qualcosa da dire in merito alla storia umana e naturale di quei luoghi, alle caratteristiche dell'Orinoco e della foresta circostante, alla flora, la fauna, gli usi e i costumi delle tribù che popolano le regioni attraversate, informazioni che – come si è detto essere solito per l'autore – costellano l'intero scritto. Difatti, nel corso del viaggio il gruppo è sì ostacolato da alcuni indiani fedeli alla tribù custode di Manoa, ma le difficoltà principali sono imputabili alla natura selvaggia che li circonda, protagonista principale di un romanzo composto ad un tempo come un racconto e come un documentario. Scrive Caterina Lombardo:

Un mese di viaggio su una scialuppa, attraverso la lussureggiante foresta equatoriale, consente a Salgari di dispiegare la sua straordinaria abilità descrittiva. Egli delinea un paesaggio fortemente esotico dove miriadi di animali, fra cui scimmie *barbado*, giaguari, serpenti, coccodrilli lunghi cinque metri, chiamati *jacaré*, e splendide *cucujus*, – insetti fosforescenti che emettono una luce così intensa che ci si può permettere di “leggere comodamente anche durante le notti più oscure” – giganteschi pipistrelli, vampiri si muovono in mezzo a una profusione di piante, perfettamente sconosciute al lettore ma dai nomi piacevolmente musicali. Ed è, infatti, tutto un susseguirsi

di *jupati*, splendide palme dalle foglie gigantesche; *miriti*, dalle foglie disposte a ventaglio; *paphuna*, dai frutti somiglianti alle pesche; *bacaba*, palme vinifere; *anhinga*, piante acquatiche dalle foglie a forma di cuore, e ancora *mucammù*, *cari*, *tucumà*, *murumcerù*, *ayri*, *assuly*, *simaruba*, *calupi*, in un caleidoscopio di suoni ammaliani²⁰.

Lombardo cita una minima parte del numero di specie menzionate e descritte nel testo, sotto forma di istanza narrante o per bocca del sapiente Velasco. Le fonti di cui Salgari dispone gli consentono di identificare entità ambientali sconosciute/lontane, sia da lui sia dal pubblico, con un nome – a soddisfazione dell’umana necessità di nominare le cose per poterle conoscere (e riconoscere) – e una spiegazione anche minima. L’*ensemble* che lo scrittore propone al lettore costituisce in tal senso un esotico già *thesaurizzato*, che però conserva una sua esotica freschezza nella misura in cui continua ad appartenere alla sfera del misterioso, del distante, del non personalmente percepito, di ciò che sfugge ai personaggi e (a maggior ragione) al pubblico italiano.

Thesaurizzato, dunque, ma solo in minima parte, tale esotico circonda, contiene, protegge un esotico ancora più misterioso, più puro, destinato a rimanere inviolato. Al termine del viaggio, i protagonisti giungono infatti nella terra dei figli del Sole e da questi sono catturati e fatti prigionieri. Con una breve notazione, osserviamo che Salgari offre ai giovani lettori una visione positiva del popolo di Manoa, il quale se mostra di essere inflessibile con un traditore che, seppur appartenente alla loro razza, si è però macchiato di infamia, si dimostra anche clemente con gli eredi dei Conquistadores che avevano causato la caduta del grande impero dei loro avi. Infatti, mentre Yaruri è punito, al riscontro della bontà d’animo di don Raffaele gli altri membri del gruppo ottengono salva la vita. Essi potranno ritornare sani e salvi a casa, a patto di non far mai ritorno in quei luoghi e di non indicarne la via ad altri. I protagonisti accettano, in cambio di un’ulteriore condizione. Con queste parole don Raffaele si rivolge al re Yopi, confermando le reali intenzioni alla base del viaggio:

²⁰ Lombardo (2002.b), p. 6.

– Lasciami, pur da lontano, mirare per un istante solo la Città dell'Oro. Noi non siamo qui venuti per deprederla delle sue ricchezze, ma per vederla ed accertarne l'esistenza²¹.

Yopi concede agli spagnoli quanto essi chiedono. Dopo avere assistito all'atroce supplizio di Yaruri, i tre seguono il sovrano in cima alla montagna che sovrasta Manoa. Così Salgari presenta la scena:

A mezzodì toccavano la vetta della montagna.

Yopi s'arrestò e tese un braccio verso l'est dicendo:

– Guardate: ecco la Città dell'Oro, ecco Manoa! [...]

I tre uomini bianchi si erano precipitati innanzi: là, in mezzo ad una vallata racchiusa da immense rocce tagliate a picco, appariva una grande città i cui tetti d'oro e le cui colonne dorate scintillavano sotto i raggi del sole.

Un grido di meraviglia, di stupore, irruppe dalle loro labbra. Fecero atto di lanciarsi innanzi, ma Yopi con un gesto energico li arrestò e additando a loro la savana tremante, le cui acque bagnavano la base della montagna, disse con voce quasi minacciosa:

– Ed ora partite e non ritornate più mai!²².

Lo slancio dei protagonisti, certo, può essere inteso come una tensione verso la ricchezza, ma in questo caso sembra essere soprattutto tensione verso il meraviglioso leggendario. Ai viaggiatori è concesso di ammirare per pochi istanti la meta tanto agognata, ma essi non entreranno mai nella città. Manoa, come si diceva, rappresenta un esotico destinato a rimanere inviolato, quindi, in tal senso, a non essere mai davvero thesaurizzato.

I protagonisti si fermano al momento dell'incontro con il leggendario oggetto del desiderio, non proseguono oltre la fase della riscoperta (che per loro è una scoperta) della città, scrive Salgari, «visitata tre secoli prima da Giovanni Martinez e con tanto accanimento cercata, ma senza frutto, da Quesada, da Barreo, da Domingo Vera, dal cavalier Raleigh e Keymis ed anche da tanti altri audaci esploratori di quest'ultimo secolo»²³. Alla

²¹ Salgari (1896), p. 128.

²² *Ibidem*, p. 129.

²³ *Ib.*, p. 130; ovviamente, Salgari si riferisce all'Ottocento.

scoperta non segue, dunque, la conoscenza. Concludendo con altre parole, nonostante accertino la fondatezza della leggenda riscontrando l'esistenza della città, i protagonisti non la spogliano della sua aura di mistero e in tal modo conservano integro lo spazio di immaginazione dell'ignoto riservato a Manoa.

2. L'esperienza esotica è l'esperienza di una realtà lontana, ma non sempre essa riveste carattere dialettico. In qualche modo lo abbiamo anticipato: spesso il rapporto con l'altro sconosciuto sconfinava nella sopraffazione piuttosto che limitarsi alla conoscenza. Salgari lo mostra nel romanzo *La Scimitarra di Budda*, pubblicato a puntate nel 1891 su *Il Giornale dei Fanciulli* e in volume nel 1892. Nell'opera si racconta del viaggio di un manipolo di valorosi attraverso la Cina, il Laos e la Birmania alla ricerca di una scimitarra appartenuta al dio²⁴ Budda. Una sera del 1858, durante una festa della colonia danese presso il Si-Kiang, il capitano italiano Giorgio Ligusa, avventuriero sui trent'anni, amante della compagnia e del gioco, «un po' scienziato, fino geografo»²⁵, scommette di ritornare con la mitica arma entro un anno. Postosi alla guida della spedizione, egli si fa accompagnare dall'inseparabile amico James Korsan, ricco americano di New York anche lui sulla trentina, uomo rude dalla forza erculea che ama il whisky e odia ferocemente i cinesi, cui non resiste alla tentazione di tirar le code; dal polacco Casimiro, giovane compagno di navigazione di Ligusa che questi tratta come un fratello minore; dall'assennato capo-carovana Min-Sì, un cinese molto affezionato al capitano, «alto appena quattro piedi e sei pollici» con «una testaccia quadrangolare, occhi molto obliqui, ma intelligenti e due lunghi baffi cadenti all'ingiù»²⁶. Già nella caratterizzazione dei personaggi possiamo riscontrare il massiccio impiego di stereotipi

²⁴ Forse a causa dell'ignoranza o della superficialità occidentale nei confronti della cultura orientale, oppure per esigenze di semplificazione, in generale nel romanzo Salgari parla del buddismo come di una religione e di Budda come di un dio, nonostante egli ne impieghi il nome anche al plurale (cfr. Salgari (1892), p. 24).

²⁵ *Ibidem*, p. 10; nel romanzo, il capitano Ligusa svolge anche la funzione didattica che l'autore assegnerà al dottor Velasco ne *La Città dell'Oro*.

²⁶ *Ib.*, p. 24.

diffusi all'epoca: Min-Sì ha l'aspetto che un occidentale avrebbe riconosciuto come tipico di un cinese, mentre, come sottolinea Roberto Fioraso, Korsan rispetta perfettamente «il cliché degli americani costruito in Europa»²⁷.

A ben vedere, in generale può considerarsi di matrice europea il rapporto conflittuale con l'esotico orientale, che nel romanzo si configura soprattutto come violazione di un territorio chiuso all'esterno – a ben vedere, esso è chiuso anche in reazione a simili comportamenti – e diffusa assenza di riguardo degli occidentali nei confronti della gente che lo popola. Consapevole di rivolgersi ad un pubblico giovane, Salgari procede nella narrazione con un atteggiamento positivo nei confronti dell'altro, alla cui comprensione sembrano spesso orientate le descrizioni della cultura cinese. In questo senso, l'autore presenta in maniera ironica i guai in cui Korsan si mette a causa della propria indole e dello sprezzo che egli mostra nei confronti dei locali. All'atteggiamento dell'americano, lo scrittore contrappone quello di Ligusa, talvolta spalleggiato da Casimiro. Diversamente dall'amico, il capitano tende infatti a valorizzare la cultura orientale e a correggere i fuorvianti stereotipi che le sono comunemente associati. Eppure, gli interventi del protagonista non neutralizzano il clima conflittuale che fa da sfondo all'avventura, e non va sottovalutato il fatto che egli comunque si trovi alla testa di un gruppo che si appresta a compiere un furto ai danni del popolo cinese, coerentemente ad una mentalità di tipo colonialista²⁸.

Pertinente, al riguardo, può risultare il brano che segue. Nel corso della navigazione sul Fiume delle Perle, la popolazione di un villaggio lungo la riva accoglie l'imbarcazione dei protagonisti con urla e lanci di sassi. Korsan, che pure nutre analogo avversione nei confronti dello straniero, non concepisce che lo straniero possa esprimere lo stesso sentimento nei suoi riguardi:

– Dannati cinesi! – esclamò l'americano. – Hanno paura che ci impadroniamo del loro impero di carta pesta?

²⁷ Fioraso (2002), p. 6.

²⁸ Cfr. *Ibidem*.

– Ah! Sir James, voi mi scandalizzate! – esclamò il polacco. – Vi pare che un Celeste Impero meriti tale ingiuria?

– Celeste Impero! Chi è quello stupido che chiama la Cina Celeste Impero?

– Tutti quanti, compresi gli americani.

– Non lo crederò mai. Perché vuoi che un impero simile meriti tal nome?

– Il perché c'è – disse il Capitano. – La Cina, mio caro, che voi tanto disprezzate, gli asiatici dicono che è una terra prediletta, un vero impero celeste, e questo non è tutto, poiché chiamano la Cina *Ciung-co* o *Ciù-cu*, vale a dire impero centrale. La nostra vecchia Europa e la vostra America, a udire loro, non sono che satelliti.

– Come! – esclamò James con un tale impeto che pareva volesse divorare il Capitano. – Quei mariuoli osano dire...

– Che la Cina è il sole e l'America un meschino satellite.

– È troppo, Giorgio, per un americano puro sangue.

– È troppo anche per un europeo, James²⁹.

Il sinocentrismo è inconcepibile, per un americano come per qualsiasi altro occidentale. Ligusa e Casimiro tentano di convincere l'amico che la Cina fosse conosciuta parecchi secoli prima dell'America. A un certo punto, l'incredulo Korsan non ha più argomenti per rispondere: «Non so cosa dire. Perché non hanno scoperta l'America prima della Cina?». A quanto pare, un figlio dell'Ovest non soltanto non *può*, ma neanche *vuole* ammettere che si possa mettere in dubbio la propria superiorità sui popoli non bianchi. Salgari sbeffeggia così un atteggiamento che esprime l'aspetto deteriore del relativismo occidentale, per ristabilire tra i giovani lettori un messaggio di rispetto del diverso: l'estratto fornisce un esempio del tono umoristico che l'autore riserva alle scene in cui i discorsi dell'americano cadono sugli usi e i costumi di popolazioni diverse da quella di provenienza.

Tuttavia, ribadiamo che se la considerazione che Korsan nutre delle culture indigene è palese, più ambiguo e sfumato è il giudizio dei suoi compagni occidentali, Ligusa *in primis*. Tornando al brano, è proprio questi a ristabilire la “verità” nella discussione:

²⁹ Salgari (1892), p. 35.

– Consolatevi, James – disse il Capitano. – L’America, quantunque scoperta appena tre secoli e mezzo fa, ha superato di gran lunga il decrepito impero cinese. È pur vero che nei passati tempi la Cina fu alla testa della civiltà, e che si lasciò indietro anche l’Europa, ma è pur vero che da più di duemila anni si è arrestata come una macchina a cui siansi spezzate le ruote.

– Bravo Capitano! – esclamò James. – Se continuavate un minuto ancora, io scoppiava come una bomba di otto pollici³⁰.

Ligusa incarna bene il giudizio europeo sul mondo esotico a cavallo tra i due secoli. Egli gioca a fare la spalla di Korsan quando si tratta di difendere aspetti della Cina che esercitano il proprio fascino sull’Occidente, ma non mette mai in dubbio di appartenere ad una cultura superiore. Tra l’altro, gli stessi aspetti che egli apprezza riguardano il più delle volte le risorse – naturali, artistiche, paesaggistiche – della terra cinese più che gli aspetti umani del popolo, tanto che sembra corretto affermare che il capitano valorizzi quell’esotico che abbiamo chiamato “turistico”.

Non si può dire dell’autore che egli condivide certe posizioni. Nei suoi romanzi, Salgari attribuisce diffusamente ai protagonisti esotici valori positivi e una forte dirittura morale (seppur cogliendo spesso, e forse anche inevitabilmente, a piene mani da categorie etiche di matrice occidentale). Senza escludere che egli stesso subisca un fascino dell’esotico di tipo romantico, allo stesso tempo lo scrittore non manca mai di fondare i suoi racconti su una solida documentazione scientifica. Ciò non toglie, come si è evidenziato, che talvolta l’atteggiamento dei personaggi rifletta e confermi una serie di stereotipi culturali. Da un lato certamente ciò può essere spiegato sulla base di ragioni narrative valide anche nella narrativa odierna, in quanto l’impiego di stereotipi noti consentiva al giovane lettore di Salgari di muoversi all’interno di coordinate facilmente riconoscibili, cosicché l’ingresso nella storia risultasse un processo semplice e immediato e il percorso lungo la vicenda fosse agevole. Dall’altro non va trascurato che gli stereotipi tendenzialmente accentuano la diversità dell’altro, evidenziandone gli aspetti considerati come deteriori e spesso producendone

³⁰ *Ibidem*, pp. 35-36.

di nuovi, privi di fondamento; il che è appunto facilmente riscontrabile nei giudizi proferiti dai personaggi mediante cui Salgari ha dato testimonianza dell'atteggiamento verso l'esotico proprio del contesto filocolonialista in cui ha vissuto.

Il viaggio esotico di Tintin

La narrativa per ragazzi di inizio Novecento non comunicava l'esotico soltanto in modo verbale. Le illustrazioni che arricchivano i volumi erano molto apprezzate, sia per ragioni estetiche, sia perché coadiuvavano i lettori nella comprensione di come gli scenari sconosciuti e inusuali e i personaggi stranieri o fantastici descritti nel testo dovessero apparire. A tale proposito, occorre ricordare l'importanza, nella creazione dell'immaginario esotico dei giovani italiani dell'epoca, del contributo di autori come Pipein Gamba, Gennaro Amato o Giuseppe Garibaldi Bruno, solo per citare alcuni degli illustratori dei romanzi di Salgari. Eppure, il rapporto tra i lettori e le immagini disegnate era destinato a diversificarsi nel corso degli anni, laddove non a mutare radicalmente³¹. Per quanto copioso fosse il corredo di immagini inserite in un romanzo, infatti, le illustrazioni, nettamente separate dal testo, consentivano di visualizzare solo alcune scene del racconto, nell'ipotesi migliore gli snodi principali della storia, diversamente da quanto sarebbe avvenuto con i racconti a fumetti.

Nel processo di evoluzione e diffusione vissuto nel XX secolo dai mezzi di comunicazione di massa visivi, i fumetti sono entrati ben presto a far parte della narrativa di consumo destinata ai ragazzi³². Come già era avvenuto nel campo della letteratura tradizionale, così anche nel fumetto gli autori non hanno resistito

³¹ Talvolta, infatti, i nuovi media hanno praticamente soppiantato quelli tradizionali. Un esempio lampante è costituito dal cambiamento del rapporto dei ragazzi con la lettura di romanzi, conseguentemente alla diffusione del mezzo televisivo nella seconda metà del secolo scorso.

³² Ciò è avvenuto nonostante varie campagne censorie e denigratorie in Europa e negli Stati Uniti ad opera di coloro che accusavano il medium di diffondere l'immoralità tra i giovani.

al fascino dell'esotico. Personaggi figli di culture lontane popolano i comics fin dagli esordi del fumetto di massa. Per molto tempo, si è pensato che la nascita del medium coincidesse con una serie di tavole comiche realizzate a partire dal 1895 per il New York World da Richard F. Outcault, le quali avevano per protagonista il ragazzino cinese Yellow Kid³³ (tav. I). La stessa nascita ufficiale del fumetto italiano corrisponde alla pubblicazione delle avventure di un personaggio esotico, il simpatico bimbetto africano Bilbolbul (tav. II), disegnato a partire dal 1908 per il *Corriere dei Piccoli* dall'illustratore Attilio Mussino.

Per il fumetto, come per tutti i media narrativi, vale la regola che i valori (positivi e negativi) che l'Occidente attribuisce all'esotico trovino collocazione nelle opere degli autori del tempo. L'utilizzo di cliché nella realizzazione grafica di personaggi stranieri è un dato di fatto, ancor più eloquente quando al fenomeno non sfuggono gli autori più illuminati, per quanto alla base delle loro scelte possano esserci valide motivazioni narrative (ne abbiamo già fatto cenno). Il fumetto testimonia gli aspetti più problematici della nuova società occidentale: la serie di Yellow Kid riguarda gli avvenimenti del ghetto di una periferia americana, e in essa si rilevano varie implicazioni della questione sociale, in testa il problema dell'integrazione delle minoranze etniche; dal canto suo, Bilbolbul appare nel momento in cui l'Italia aveva un grande interesse coloniale nei confronti dell'Africa.

Vero è che nella prima parte del secolo scorso i rapporti tra l'Occidente e il resto del mondo hanno subito profondi mutamenti. Per Francia e Gran Bretagna, il secondo ventennio del '900 ha costituito un periodo di crisi profonda dal punto di vista delle aspirazioni internazionali. Infatti, nel corso della Seconda Guerra Mondiale il peso geopolitico delle due maggiori potenze coloniali dell'epoca è andato via via ridimensionandosi, mentre il conflitto ha favorito le spinte indipendentiste nei paesi coloniali e semi-

³³ Solo alla fine del XX secolo la paternità del mezzo è stata riconosciuta all'artista ginevrino Rodolphe Töpffer, che verso il 1927 ha creato i primi fumetti e successivamente li ha pubblicati su spinta dell'entusiasmo di un anziano Goethe; cfr. Fossati (2005).

coloniali. Il vecchio modello dell'imperialismo colonialista europeo risultava anacronistico, nel nuovo assetto che aveva come protagonisti USA e URSS. Il secondo dopoguerra ha quindi visto nascere e giungere a compimento il movimento di decolonizzazione, a partire dall'Asia orientale e sudorientale e dal Medio Oriente, e il periodo tra l'inizio degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 ha segnato la fine definitiva del vecchio colonialismo franco-britannico.

Nonostante pesanti lasciti (economici, ideologici, sociali, e così via) del periodo coloniale fossero ancora destinati a durare a lungo, intorno alla metà del secolo i paesi ex-coloniali hanno iniziato a presentarsi sulla scena internazionale con una propria autonoma dignità. Iniziava a realizzarsi ciò che molti intellettuali e buona parte della società occidentale auspicavano da tempo. La dialettica con l'esotico non poteva non registrare il cambiamento.

Uno dei creatori di storie esotiche più celebrato nell'ambito del fumetto europeo della metà del Novecento è stato sicuramente il belga Hergé, al secolo Georges Remi, autore noto al pubblico soprattutto per le avventure del giovane giornalista Tintin, pubblicate a partire dal 1929³⁴. Tra le sue creature, Tintin costituisce quella a cui l'autore è stato personalmente più legato. Inseguendosi nella scia dei personaggi della narrativa del secolo precedente, egli è il protagonista di storie nelle quali è spesso portato a spostarsi in paesi lontani, così come gli eroi di Salgari. Il mondo reale costituisce la scenografia delle avventure di Tintin, cosicché i cambiamenti in atto al suo interno inevitabilmente esercitano una certa influenza sulle scelte e sul pensiero dell'autore. Ciò che distingue le vicende del personaggio di Hergé da quelle vissute da gran parte dei personaggi ottocenteschi è la diversa natura dei suoi viaggi. Così come quei personaggi, Tintin apprezza la bellezza dei luoghi visitati, ma egli ama soprattutto conoscere la

³⁴ Nonostante non abbia avuto molta fortuna in Italia, il personaggio ha conquistato un seguito enorme nei paesi francofoni e le sue avventure sono state stampate in tutto il mondo.

cultura dei popoli che incontra. L'eroe tratta con la dovuta dignità le genti autoctone, e il suo viaggio di conquista è un viaggio di conoscenza nel mondo interiore dell'altro.

A questo proposito, occorre aggiungere che Hergé è considerato come punto di riferimento del fumetto franco-belga non solo per lo sviluppo narrativo delle sue storie, ma anche per aver messo a punto lo stile della cosiddetta "linea chiara". Come è noto, con l'impiego prevalente di linee di spessore uniforme l'autore era in grado di definire personaggi e ambienti nei loro aspetti fondamentali e realizzare allo stesso tempo disegni molto dettagliati. Le avventure esotiche di Tintin hanno tratto grande linfa dall'impiego della questa tecnica. Segnando una differenza notevole rispetto alle prime storie, l'evoluzione stilistica dell'autore ha prodotto che il suo personaggio si muovesse all'interno di scenari non soltanto basati su un'accurata documentazione, ma anche disegnati in modo tale che l'impatto sul lettore risultasse sempre più immediato. Il lettore delle avventure di Tintin, in questo modo, oltre a seguire passo dopo passo gli avvenimenti della storia (possibilità generalmente offerta dal mezzo fumettistico), ha in qualche modo la sensazione di partecipare anch'egli al viaggio di conoscenza intrapreso dal protagonista.

Un altro aspetto importante delle avventure di Tintin è il ruolo che Hergé assegna al capitano di marina Haddock. Apparso per la prima volta nel 1940 ne *Il Granchio d'Oro* (*Le Crabe aux Princesses d'Or*), Haddock è la spalla burbera del protagonista, secondo un modello tradizionale ancora diffuso nel racconto avventuroso del Novecento. Alcune differenze rispetto al passato letterario sono, tuttavia, significative. L'atteggiamento di Haddock verso l'esotico fa sicuramente da contraltare a quello del protagonista, in linea con il modello classico, e le disavventure che egli si procura in terra straniera sono dovute perlopiù alla sua ignoranza della cultura indigena e delle caratteristiche del territorio visitato. Eppure, il capitano incarna un modello positivo, diversamente da personaggi come il Korsan di Salgari. Infatti, alla base delle sue azioni non c'è mai l'intenzione di sopraffare lo straniero e le stesse incomprensioni culturali di cui il simpatico uomo di mare

è vittima producono sempre situazioni comiche, che mai trovano traduzione in manifestazioni xenofobe.

Prendiamo in considerazione *Tintin in Tibet* (*Tintin au Tibet*), una delle opere più importanti e mature di Hergé, e tentiamo di rilevare tracce della evoluzione dell'atteggiamento verso l'esotico rispetto alla fine del secolo precedente. Pubblicata a puntate tra il 1958 e il 1959 sulla rivista *Tintin* e raccolta in volume nel 1960 dall'editore Casterman, la storia ha come scenario dominante quello delle nevi dell'Himalaya. Il protagonista si spinge in questa regione mosso da un sentimento di profonda amicizia nei confronti del giovane cinese Tchang³⁵, rimasto vittima di un incidente aereo in Nepal mentre era in viaggio verso l'Europa. Tintin sogna che Tchang è immerso nella neve e invoca il suo aiuto. Convinto che l'amico sia ancora vivo, il protagonista parte alla sua ricerca. Come generalmente accade nelle avventure dell'eroe di Hergé, egli è accompagnato dal cagnolino Milù e dal capitano Haddock.

Primo scalo della compagnia è Nuova Delhi, India. Trattandosi di una località di passaggio, il contatto con un esotico "turistico", già in parte noto, appare relativamente significativo ai fini del racconto: infatti il Qutab Minar e il Forte Rosso (Fig. 1), seppure con un disegno chiaro e minuzioso, sono raffigurati in due vignette piccole, le più strette nelle tavole ambientate a Nuova Delhi.

³⁵ Il personaggio di Tchang è ispirato dall'omonimo amico cinese di Hergé: dopo essere stato costretto per lungo tempo a non lasciare la Cina, egli ha ottenuto il permesso di uscire dal paese proprio grazie al successo internazionale dell'opera dell'amico belga. Cfr. Goria (2003), p. 11.



Fig. 1. Tintin in Tibet, © Casterman s.a.

La città indiana fa invece da sfondo ad una delle situazioni comiche di cui si parlava poc'anzi, che immancabilmente scaturiscono dall'incontro di Haddock con una cultura lontana. Le vacche sacre nelle vie della città sono un ostacolo per il capitano, che ha fretta di raggiungere l'aeroporto. Non potendo costringere uno di quegli animali a spostarsi dalla strada, egli tenta di scavalcarlo, con il risultato di ritrovarsi al galoppo in groppa alla bestia in pieno traffico cittadino (Fig. 2):



Fig. 2. Tintin in Tibet, © Casterman s.a.

con un po' d'ironia (e un probabile eccesso di semiosi), potremmo interpretare simbolicamente l'episodio come un caso di "incomprensione" culturale tra due mondi. Il capitano avrà problemi

analoghi nella tappa successiva del viaggio, Katmandu, dove si renderà nuovamente protagonista di esilaranti gag (ricordiamo la brusca interazione con la gente del luogo e il rovente incontro con un peperoncino dovuto all'ignoranza dell'alimentazione locale).

Va notato che nella capitale nepalese siamo già inseriti nel contesto culturale dominante della vicenda. A differenza delle vignette di Nuova Delhi, la seconda striscia in tavola 8, più alta della norma, è interamente dedicata ad un'ampia inquadratura sul tempio situato nei pressi del negozio di un parente di Tchang (tav. III). È un caso esemplare dell'importanza che Hergé attribuiva ad un'accurata raffigurazione degli ambienti, per rendere il senso dell'atmosfera dei luoghi nel quale gli eroi delle sue storie si muovono. Ad esser chiaro e ben dettagliato non è soltanto il disegno del tempio («Bellissimo, vero?», dirà Tintin nella vignetta successiva riferendosi all'opera architettonica che dominava la scena), ma anche gli edifici in secondo piano e sullo sfondo. Allo stesso modo, i personaggi che si muovono all'interno di quello scenario e che esemplificano le tipologie di persone "caratteristiche" del luogo sono resi chiaramente sia mediante la linea chiara sia mediante i colori: l'autore mostra il mendicante, l'uomo che trasporta merci, il ragazzino con copricapo e vestaglia tipici, i monaci e l'uomo comune, e non abbiamo dubbi che i protagonisti, raffigurati in quell'affascinante quadro, così esotico e allo stesso tempo così riconoscibile, si trovino proprio a Katmandu. Analogamente, non si ravvisano particolari connotazioni negative neanche nella rappresentazione stereotipica del parente di Tchang (Fig. 3): l'uomo cinese dalla risatina costante rientra nell'abbondante corpus di stereotipi impiegato generalmente, tra gli altri mezzi narrativi, anche nel fumetto (specie in quello per giovani, ma anche in quello umoristico per adulti).

Nonostante i cliché trovino origine nell'attrito tra distinti che si percepiscono (e riaffermano) diversi, ribadiamo che in una storia, oltre a divertire, essi facilitano il rapido inquadramento di un personaggio o di una situazione senza troppe spiegazioni, consentendo al racconto di proseguire con fluidità e al ritmo narrativo di non subire rallentamenti.



Fig. 3. Tintin in Tibet, © Casterman s.a.

Tintin in Tibet offre molti altri interessanti spunti di discussione circa la percezione occidentale di realtà esotiche e la loro rappresentazione. Seppure in questa sede non possiamo occuparci nel dettaglio di ognuno di essi, pare tuttavia opportuno soffermarsi sul rapporto dei protagonisti della spedizione con un personaggio emblematico, ovvero lo yeti (che li pedinerà durante buona parte del cammino), e in particolare sulle differenze tra distinti atteggiamenti verso la stessa entità misteriosa.

La compagnia riceve le prime avvisaglie dell'uomo delle nevi durante la prima sosta notturna nella regione innevata; le urla della creatura giungono in un contesto scenograficamente efficace, all'oscuro e all'interno di uno scenario inospitale. Gli stessi portatori conoscono lo yeti soltanto tramite il racconto di altri. La loro paura è paura dell'ignoto, un ignoto che si preserva tale e amplifica l'ansia degli uomini nella misura in cui non si mostra e nel contempo fa aleggiare la sua presenza. Occorre tuttavia evidenziare che il rapporto dei portatori con lo yeti non riguardi qualcosa che essi considerano esotico, seppur il loro comportamento possa apparire analogo alla probabile condotta di un visitatore straniero. Ribadiamo, infatti, che l'esotico non è soltanto qualcosa con cui entriamo in contatto e il cui senso non riusciamo a cogliere pienamente, ma è anche qualcosa che appartiene a un mondo lontano. Hergé mostra che i locali hanno comunque qualche cognizione della creatura con cui hanno a che fare, il che è comprensibile trattandosi di un elemento della loro terra. Sembra

perciò plausibile che, oltre a temere materialmente lo yeti per la propria sicurezza, essi lo rispettino perché rientra nell'equilibrio tra cultura e natura inerente il loro contesto di appartenenza.

L'atteggiamento di Tintin è invece proprio del viaggiatore straniero che conduce la propria ricerca con uno spirito di scoperta, un desiderio di incontrare. Non manca il timore verso l'ignoto, infatti il protagonista ascolta con attenzione i racconti dei portatori e non sottovaluta il loro comportamento, ma il giovane è anche mosso dal forte intento di rendersi conto di ciò con cui ha a che fare. Da un punto di vista pedagogico, egli potrebbe essere considerato come emblema dell'eroe positivo della narrativa giovanile nel nuovo corso storico-culturale dell'Occidente.

Naturalmente, alla reverenziale paura dei portatori e all'attenzione che Tintin presta ai loro discorsi si contrappone l'irriverenza e lo scetticismo di Haddock³⁶. Il capitano non ha alcun interesse a comprendere l'ignoto. Egli è unicamente preso dalla salvaguardia degli interessi della spedizione, nonché dei propri. Anche quando riceve conferma dell'esistenza dello yeti, ritrovando la sua bottiglia di whisky vuota lungo il percorso di orme nella neve che il gruppo sta seguendo, Haddock si dà avventatamente alla caccia di quella «specie di Cro-Magnon»³⁷ che si è scolato l'amata acquavite³⁸. Nel quadro di un'analisi della percezione dell'altro nel contesto del viaggio avventuroso, il suo atteggiamento è sicuramente emblematico di un modo di porsi nei confronti dell'esotico, retaggio della lunga e intensa fase coloniale europea, che ancora sopravvive all'inizio degli anni '60.

³⁶ Il personaggio non cerca alcuna spiegazione neanche quando assiste alla levitazione del monaco Folgore Benedetta mentre questi ha una visione; cfr. Remi (1960), pp. 192-3 (corrispondenti alle tt. 50-1).

³⁷ *Ibidem*, p. 168.

³⁸ È interessante il modo in cui Hergé rappresenta la scena. Nella metà inferiore della tavola 26 (ib.), il burbero capitano insegue il misterioso ladro in una vignetta alta circa i 4/5 del normale, di forma allungata, a contenere una stupenda inquadratura sul cammino percorso nella neve dall'ignoto fuggitivo. L'altezza inferiore di questa striscia corrisponde a quella maggiore della successiva, che può così essere suddivisa in quattro vignette verticali in cui il capitano, ai piedi della parete scalata dall'inseguito, urla i più vari epiteti verso l'alto, all'indirizzo del furfante alcolista.

Eppure, uno dei protagonisti della serie di Hergé non può essere un personaggio negativo. L'uomo di mare infatti ha dei modi che lo rendono simpatico al lettore. Egli è un individuo dalla divertente ottusità, ma anche dalla estrema generosità: ad esempio, nella tavola 40, Haddock è disposto a sacrificare la propria vita pur di non mettere a repentaglio quella di Tintin; oppure, il capitano non lascia solo il giovane nella sua ricerca quando presso il monastero scoprono che Tchang è prigioniero dello yeti; o ancora, egli corre a salvare l'amico dal pericolo dell'uomo delle nevi nella tavola 57.

Per quanto riguarda lo yeti, potremmo quasi considerarlo come un elemento esotico nascosto in un ambiente esotico e pertanto dall'esoticità più integra. Infatti, egli fugge dal contatto con l'esterno che si limita al (raro) avvistamento della creatura, e sembra quindi destinato a non essere compreso. Solo grazie alla testimonianza di Tchang i protagonisti riescono a capire che l'uomo delle nevi non ha rapito il giovane cinese, ma lo ha salvato da morte certa e si è preso cura di lui dal momento dell'incidente aereo sino a quello in cui essi lo hanno ritrovato. Lo stesso Tintin è sorpreso che il giovane amico chiami lo yeti "povero uomo delle nevi". La creatura, in fin dei conti, non è poi così terribile (si spaventa anche al solo rumore del capitano che si soffia il naso). Ma la comprensione dell'altro non è cosa facile, tant'è che quella dello yeti non giunge realmente a compimento. Le insidie di certo relativismo sono, infatti, sempre in agguato: neanche il testimone diretto Tchang riesce a svincolarsi da una interpretazione del comportamento dell'uomo delle nevi basata su categorie proprie della specie umana, come possiamo riscontrare in Fig. 4.

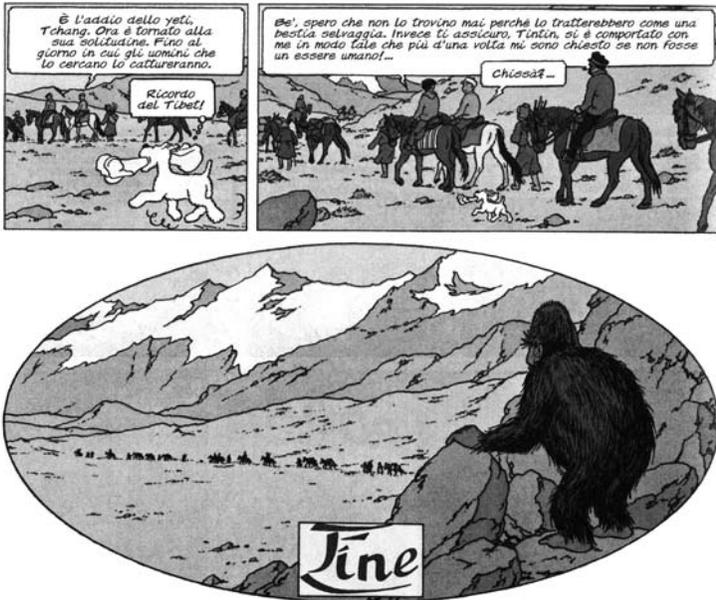


Fig. 4. Tintin in Tibet, © Casterman s.a.

Esotico, esoterico, magico, onirico. La ricerca della verità (II interludio)

I romanzi di Salgari e la storia di Hergé ci consentono di notare che nel racconto fantastico per ragazzi il concetto di esotico viene spesso associato ad una serie di altri concetti dominanti³⁹: i più ricorrenti sono quelli di esoterico, magico e onirico. La sinergia delle corrispondenti quattro dimensioni⁴⁰ è fenomeno comune

³⁹ Cfr. nota seguente.

⁴⁰ L'applicazione narrativa di un concetto che qui chiamiamo "dominante", poiché caratterizza più di altri un dato racconto, si traduce in una *dimensione* corrispondente. Per "dimensione" intendiamo una sorta di spazio virtuale che nel racconto rappresenta lo statuto narrativo del concetto di riferimento. La stessa dimensione, dunque, può variare a seconda del racconto. Prendiamo ad esempio la dimensione del *divino* (con cui spesso anche la dimensione dell'esotico si relaziona). Nel confronto tra due storie potremmo notare che, mentre alcune sue caratteristiche (sub-concetti) restano invariate

nelle storie esotiche (si pensi ai racconti di Sharaz-de nelle *Mille e una notte*). In genere, essa è tanto più forte quanto più il soggetto è fantastico piuttosto che realistico: infatti, in *Tintin in Tibet* registriamo un certo ruolo della magia⁴¹ e del sogno⁴² che invece non riscontriamo nei racconti salgariani osservati. Il fascino che tali dimensioni esercitano sulla nostra immaginazione deriva in buona parte dal comune tratto di mistero che le caratterizza, un ampio spazio libero virtuale che viene colmato in base alle conoscenze, le ipotesi, i desideri dell'interprete, e che rende possibile la creazione di un *ensemble* narrativo di sicura riuscita.

Alcune fondamentali affinità semantiche possono spiegare come mai ancora oggi, nelle sue diverse forme, la narrativa per ragazzi, così come quella per adulti, continui ad avvalersi spesso del legame tra la dimensione dell'esotico e quelle dell'esoterico, del magico e dell'onirico. Di seguito, consideriamo brevemente il rapporto tra il concetto di esotico e ognuno degli altri tre citati, presi singolarmente.

Nel primo caso, osserviamo l'etimologia dei termini: la radice greca di "esotico" è "éxō", "fuori", quella di esoterico è "ésō", "dentro"; a questa si aggiunge il suffisso "-teros" che indica opposizione. Ora, in genere consideriamo l'esoterico come qualcosa di misterioso e sfuggente che non a tutti è dato comprendere. Pensiamo che in pochi (per cui l'esoterico è "ésō") dispongano delle conoscenze che consentono di interpretarlo, ma che essi non siano disposti (qui interviene il concetto di opposizione) a condividerle con altri (per cui è "éxō") se non con chi dimostri di esserne degno (quindi anche di meritare di far parte della schiera dei pochi). Analizzando realtà piuttosto lontane, dunque, nella correlazione tra le contrapposizioni "noi/loro" e "fuori/dentro"

(ad esempio quella di *sovrumanità*), altre possano variare (come ad esempio quella di mortalità/immortalità: in alcuni racconti, infatti, anche le divinità sono mortali).

⁴¹ Si pensi alla levitazione e alle visioni (che potremmo anche considerare tra magia e sogno) di Folgore Benedetta; cfr. Remi (1960), pp. 186 e 192 (corrispondenti alle tt. 44 e 50).

⁴² Motore dell'avventura di Tintin; cfr. *Ibidem*, p. 144 (t. 2).

potremmo ravvisare che ciò che noi consideriamo esotico corrisponda all'esoterico visto dalla prospettiva dell'altro.

Anche il legame tra l'esotico e la dimensione del magico, presente nelle tradizioni popolari di ogni civiltà e cultura, avviene sul piano del misterioso. Infatti, la magia è generalmente intesa come un potere che deriva dal ricorso all'aiuto di "forze" (entità) e "potenze" (identità) sconosciute, che sfuggono all'umana comprensione. Aprendo una breve parentesi, appare chiaro che la questione della conoscenza riguardi il magico alla maniera dell'esoterico: non a tutti è dato accesso alla magia, e via come sopra. Si comprende bene quanto semplicemente possano corrispondere anche l'esoterico e il magico.

Tornando al punto, si tenga presente che le dimensioni dell'esotico e del magico sono vicine già da un punto di vista percettivo, nella nostra cultura soprattutto visivo. Spesso il rapporto tra un occidentale e l'esotico riguarda qualcosa di misterioso perché non visto o invisibile (si pensi a quanto poco ancora oggi sappiamo circa ampie regioni ricoperte dalla foresta amazzonica), o potremmo anche dire precluso alla vista, aggiungendo il fattore intenzionale dell'altro che volutamente tiene nascosto l'oggetto esotico (si pensi a Manoa ne *La città dell'Oro*). Anche il rapporto con il magico presuppone l'esistenza di un piano dell'ultrasensibile (potremmo dire *dell'occulto*) alternativo al piano della realtà, tanto che per secoli maghi, sciamani, stregoni sono stati considerati come tramiti tra piani ontologici diversi. Detto ciò, possiamo riscontrare una analogia di fondo tra la tensione verso l'esotico e quella verso il magico, singolarmente prese, nelle loro motivazioni: nel primo caso abbiamo un desiderio di conoscenza dell'altro scevro da secondi fini piuttosto che un desiderio di dominio sull'altro, nel secondo caso un desiderio di conoscenza della verità (ne parleremo tra breve), intesa in senso ontologico⁴³, piuttosto che un desiderio di dominio sulla realtà. Occorre,

⁴³ Per secoli l'Occidente ha posto la verità su un piano che trascende i sensi. Nella storia del pensiero occidentale dal platonismo in poi, l'accettazione di una verità in senso ontologico vive un'importante parentesi critica nella filosofia moderna, ritrovando nuovo vigore nel pensiero di Hegel, allorché egli identifica "Idea" con la verità. Tuttavia, nella

tuttavia, distinguere due aspetti del magico: da un lato il *magico propriamente detto* in quanto effetto dell'azione della magia (ad esempio, possiamo immaginare un mondo il cui attributo sia di essere magico poiché esso esiste solo in virtù della magia), dall'altro la *magia* in quanto causa di un effetto magico o mezzo per conseguire un certo scopo. Il rapporto tra esotico e magico può dunque configurarsi in maniera molteplice: l'esotico può corrispondere al *magico propriamente detto* o custodire al proprio interno la *magia*; la *magia*, oltre che un potere racchiuso nell'esotico o un manto che avvolge e caratterizza l'esotico, può essere uno strumento per giungere all'esotico (in casi del genere, l'esotico corrisponde spesso alla sede della verità).

Su questa strada ritroviamo le ragioni del rapporto dell'esotico con la dimensione dell'onirico. Il sogno può essere infatti inteso come percorso, alternativo o complementare al magico, per giungere alla verità. Infatti, secondo varie mitologie l'uomo può entrare in contatto con la verità su se stesso solo su un piano diverso da quello della realtà (seppur con le debite, notevoli differenze, la stessa psicanalisi giunge a conclusioni analoghe quando si occupa dell'interpretazione dei sogni). Laddove il viaggio in terre lontane corrisponde alla ricerca umana del senso dell'esistenza, l'esotico può dunque trovare corrispondenza con il sogno nella misura in cui questo è inteso quale luogo esterno al reale, alternativo ad esso, al cui interno l'uomo può trovare la verità (dunque anche le risposte su se stesso).

Corto Maltese e il viaggio alle origini dell'uomo

Come possiamo rilevare dalle osservazioni svolte, l'esigenza umana di trovare risposta ai quesiti esistenziali rappresenta un denominatore narrativo comune dei concetti appena considerati. Teniamo presente che nella seconda metà del Novecento la

cultura popolare il successo del concetto di verità ontologica non ha mai subito flessioni e gli autori di storie ne hanno sempre apprezzato le possibilità narrative offerte.

cultura occidentale è stata particolarmente sensibile alla questione. Con alle spalle un recente passato, che aveva messo in dubbio tutte le sue coordinate esistenziali, l'uomo si è trovato nel pieno della ricerca di se stesso. In un momento in cui la realtà circostante non offriva certezze, ma solo dubbi circa il futuro, egli ha tentato di trovare risposte altrove, spesso in luoghi e in tempi lontani. Dopo la parentesi delle due guerre, ha acquistato nuovo vigore la corrispondenza tra viaggio nella realtà esterna e viaggio interiore. In questa prospettiva, ha trovato naturale collocazione nella narrativa del momento talvolta il connubio narrativo tra l'esotico e, presi singolarmente, l'esoterico, il magico e l'onirico, talvolta il rapporto tra le quattro dimensioni congiunte.

Come ogni medium narrativo, il fumetto non resta indifferente al disagio dell'uomo che percorre il mondo alla riscoperta di sé. Molti capolavori di artisti internazionali hanno interpretato l'avventura in questa chiave, e nel novero delle opere realizzate da autori italiani non mancano i casi illustri. Si pensi che il viaggio esistenziale è un tratto distintivo delle avventure di Corto Maltese, personaggio creato dal maestro della "letteratura disegnata"⁴⁴ Hugo Pratt. Non a caso (anche Pratt ha viaggiato molto), tra le caratteristiche dell'epopea dell'antieroe di Malta vi è il connubio tra ambientazioni esotiche, contesti esoterici, mondo della magia e frequentazione del sogno.

Un gruppo di tre storie ambientate in terra sudamericana sembra esemplare: *Il segreto di Tristan Bantam*, *Appuntamento a Bahia*, *Mu, la città perduta*. Pubblicata nel 1970 nella rivista francese Pif, *Il segreto di Tristan Bantam* è la seconda storia⁴⁵ che vede protagonista il marinaio di Pratt, nonché la prima di un ciclo di episodi caraibici; segue immediatamente ad essa *Appuntamento a Bahia*. Occorre attendere il 1988 perché l'avventura sudamericana del protagonista della serie si concluda con *Mu, la*

⁴⁴ In questo modo l'autore di Rimini, veneziano d'adozione, definiva il fumetto.

⁴⁵ Corto Maltese ha fatto la sua comparsa nel 1967, nell'avventura *Una ballata del mare salato*. Pratt realizzò la storia come un lungo romanzo a fumetti, non pensando allora di rendere seriale il suo personaggio.

città perduta: è l'ultima avventura del personaggio, pubblicata in 16 puntate sul mensile *Corto Maltese* fino al settembre 1991.

Siamo nella prima metà del Novecento. Gettate le ancore a Paramaribo, nella Guyana olandese, Corto soggiorna nella pensione di Madame Java: sin dalla prima vignetta, il personaggio è eloquentemente presentato come un «uomo del destino»⁴⁶. Proprio il destino porta la sua strada a incrociarsi con quella Jeremiah Steiner, ex professore dell'Università di Praga caduto in disgrazia e ridotto ad un ubriacone spiantato. Così lo descrive la locandiera: «È stato un uomo importante. Ciò che ha detto e scritto è ancora oggetto di studi e di ricerche. Non ha più sete di sapienza filosofica, tanto ha bevuto da Praga a Paramaribo»⁴⁷. L'incontro con Corto pare destarlo dal suo stato di ignavia, e un nuovo, decisivo evento porta nuova linfa al suo desiderio di conoscenza. Nella pensione di Madame Java giunge infatti Tristan Bantam, adolescente inglese alla ricerca di una sconosciuta sorellastra di nome Morgana. Il padre del giovane ha lasciato ai due figli una serie di documenti misteriosi, redatti in seguito al ritrovamento delle rovine di un'antica civiltà nell'alto Xingu, in Brasile. Tra le carte che Tristan reca con sé, alcune riportano strani simboli che Steiner pare in grado di tradurre. Il professore si rende conto che quei testi parlano della scomparsa del mitico continente perduto di Mü; una lettera allegata riporta che ulteriori informazioni sono contenute nei documenti di Morgana. Anche Corto è incuriosito dai simboli: gli ricordano segni simili scolpiti presso un tempio nella giungla, in un'isola a sud del Pacifico visitata tempo prima. Il marinaio e Steiner accettano di accompagnare il giovane, uniti dal desiderio di aiutarlo, ma anche da una comune esigenza di sapere a quali risposte condurrà il suo viaggio. Nel corso dell'avventura, Tristan Bantam farà conoscenza con la sorellastra (tav. IV: l'incontro con l'altro avvie-
ne questa volta in famiglia) ed entrerà in contatto con la parte più

⁴⁶ Pratt (1970a), p. 42.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 43.

intima di se stesso, aprendo di conseguenza un nuovo corso della propria esistenza.

Già gli avvenimenti nei due episodi di inizio anni '70 pongono in relazione il tema della ricerca di origini perdute (rappresentate dal regno di Mū) con una ambientazione esotica. Il legame con la magia (praticata in quelle terre) e il sogno si inserisce nella medesima scia. La magia ricorre spesso, nel racconto. Tristan, ad esempio, parte dall'Inghilterra perché richiamato da voci misteriose, messaggi magici inviati dagli amici del padre in Sud America. Morgana, allieva della maga Bocca Dorata (che diverrà una dei principali comprimari delle avventure di Corto Maltese), pratica essa stessa la magia nera; inoltre, la ragazza riesce a leggere il destino nelle carte e a comunicare mediante il pensiero. Ancora, il capo della tribù di indiani caribi in cui il gruppo dei protagonisti si imbatte durante la navigazione, è in grado di leggere nel fuoco «i messaggi di quelli che sono vissuti prima della nostra luna»⁴⁸. Espressosi inizialmente nel proprio idioma, l'indio si rivolge improvvisamente a Tristan nella lingua del giovane, parlandogli del suo destino e dell'ubicazione degli accessi di Mū (Fig. 5). In tal modo, egli offre al lettore e ai protagonisti una conferma ulteriore che la verità risiede nel passato e la magia è un mezzo per giungervi.



Fig. 5. Corto Maltese, © Hugo Pratt.

Al magico si accosta poi l'onirico. Tristan raggiunge Mū per la prima volta tramite un sogno improvviso. Qui, egli trova se

⁴⁸ Pratt (1970b), p. 71.

stesso, ciò che è, che è stato nelle vite passate e che sarà in quelle future. Nel sogno, il dio Quetzalcoatl (nome azteco del dio noto ai Maya come Kukulkan) rivela al giovane che, già prima di lui, suo padre si era avvicinato con l'aiuto della magia (!) alla dimensione in cui egli si trova. Quindi, la divinità dona a Tristan il teschio del dio fratello Tezcalipoca, che servirà al ragazzo per restare in contatto con quel mondo. Nonostante in seguito sia sveglio, il ragazzo non riesce a capire bene dove finisca il sonno e inizi la veglia, poiché anche nel mondo reale egli entra in possesso della reliquia sognata. Secondo quanto osservato, l'episodio conferma che, analogamente alla magia, il sogno può essere un tramite verso il regno della verità.

Osserviamo che, tra le altre cose, la scena citata presenta alcuni tratti esoterici fondamentali. Il sogno di Tristan ha molte delle caratteristiche del sogno iniziatico, «chargé d'efficacité magique et destiné à introduire dans un autre monde par une connaissance et un voyage imaginaires»⁴⁹. Inoltre, Tezcalipoca è il dio azteco della morte, e qui la morte (rappresentata simbolicamente anche dal teschio del dio) assume la valenza di un rito di passaggio verso un nuovo e superiore corso esistenziale. Il sogno termina, infatti, con l'immolazione sacrificale di Tristan, necessaria affinché egli possa tornare nel mondo reale; la sua morte è anch'essa «*révélation et introduction*. Toutes les initiations traversent une phase de mort, avant d'ouvrir l'accès à une vie nouvelle»⁵⁰. Naturalmente, l'episodio del sogno è solo uno dei vari momenti in cui il fattore esoterico, legato a quello esotico, ricorre nella storia.

Dopo aver percorso il mondo in lungo e in largo, Corto Maltese torna in terra sudamericana nell'avventura di fine anni '80 per riprendere la ricerca interrotta tempo prima. Assieme ai compagni più importanti delle sue trascorse avventure, tra i quali uno Steiner invecchiato e un Tristan che, seguita la propria indole, è divenuto «professore di archeologia e scienze esatte»⁵¹, il protago-

⁴⁹ Chevalier, Gheerbrant (1969), p. 647 (v. "Rêve").

⁵⁰ *Ibidem*, p. 521 (v. "Mort"), grassetto degli autori qui in corsivo.

⁵¹ Pratt (1988), p. 177.

nista cerca l'ingresso di Mū presso le rovine di una città antica in un'isoletta del Caribe. L'ambientazione esotica rappresenta anche qui la sede di una verità difesa e celata all'esterno. Il labirinto verso il mondo perduto inizia in un tempio immerso nella giungla, recante simboli templari e custodito dai guerrieri di Aztla. Durante il cammino, Corto percorre il labirinto armonico che conduce a Mū, lotta contro uomini-scorpione e contro la propria ombra, dialoga con pitture e simboli parlanti e con lo scheletro di un antico marinaio sardana. Al termine del percorso, egli ritrova i resti del mondo di Mū e della razza perduta con l'aiuto di funghi magici, accostandosi, al contempo, al segreto dei volti in pietra dell'Isola di Pasqua (Fig. 6). Il passaggio attraverso dimensioni diverse avviene, nel corso dell'intera vicenda, mediante la magia e il sogno. Specie il sogno, nonostante non abbia mai nel racconto una chiara distinzione con la realtà, interviene a caratterizzare continuamente le situazioni vissute dal protagonista.



Fig. 6. Corto Maltese, © Hugo Pratt.

La storia meriterebbe una trattazione ben più vasta di quella appena svolta, tanto in essa è singolare la sinergia tra le quattro dimensioni osservate. Va inoltre ribadito che l'analisi di molte altre avventure dell'*alter ego* di Pratt consentirebbe di riscontrare e confermare che la questione esistenziale è sempre alla base del viaggio esotico e di tutti i fattori, sin qui rilevati, che lo caratterizzano. Per quanto ci riguarda, al momento ci fermiamo qui.

L'avventura di Gea. La conoscenza e l'accettazione dell'altro

Alla fine del Novecento e all'inizio del nuovo secolo, l'atteggiamento occidentale nei confronti dell'esotico trova ampi riscontri nei problemi di un mondo che per un verso tende alla globalizzazione, mentre per un altro presenta ancora forti retaggi localistici. La via narrativa del fascino esotico viene a coniugarsi con le questioni legate all'integrazione di popoli di origine socio-culturale diversa nelle stesse città. Come avviene nel cinema, nella musica, nella letteratura, così anche nel fumetto la tematica della ricerca di sé sempre più spesso si affianca a quella dell'accettazione dell'altro (il migrante, nella metropoli dell'Occidente), e talvolta passa addirittura in secondo piano rispetto a questa.

Di solito le storie non si limitano semplicemente a evidenziare i problemi di convivenza di individui di nazionalità diversa, decisamente non omologati in un corpo sociale unico. In Italia, parte del fumetto popolare tende ancora a sottolineare il legame tra posizione sociale e discriminazione razziale, inserendosi nella scia delle lotte per i diritti civili in Nord America (in genere le storie sono ambientate in località statunitensi). Talvolta, però, nel corso della narrazione gli autori vanno oltre la semplice registrazione dello *status quo* e individuano il nocciolo della questione nella difficoltà di conseguire una confidenza con l'altro fondata sulla conoscenza dei tratti distintivi del socioculturalmente diverso, a scapito di politiche sociali uniformanti.

Pochi cenni su un recente caso italiano. Realizzata dall'artista Luca Enoch e pubblicata dall'editore Sergio Bonelli dal 1999 al 2007, *Gea* è una miniserie fantasy in diciotto episodi con importanti risvolti critici nei confronti della società contemporanea. La giovane protagonista, che dà il nome alla serie, è una adolescente che vive in una non meglio definita metropoli occidentale⁵² dei

⁵² Nel fumetto non è mai chiara l'esatta ubicazione della località. Dall'insegna dei negozi ai nomi delle strade all'architettura, tutto intende rimandare a una città degli Stati Uniti.

giorni nostri, che presenta tutti i problemi legati all'integrazione sociale in un contesto multi-etnico⁵³.

L'“altro lontano” delle avventure di Gea non è, però, di natura umana. La ragazzina fa parte della casta dei Baluardi, guerrieri umani avversari della genia dei Diavoli sin dai tempi antichi. La missione dei Baluardi, sentinelle dei valichi tra il nostro mondo e gli altri, è difendere la Terra dall'intrusione di esseri provenienti da altre dimensioni. Non solo demoni, ma anche altre creature mitologiche (blemii, satiri, orchi, naga e così via) costituiscono il diverso con cui la protagonista deve vedersela quotidianamente. È importante notare che il rapporto con l'altro, nella serie, è conflittuale soltanto quando riguarda bellicosi invasori. Il ruolo delle sentinelle come Gea è volto, in effetti, alla salvaguardia di una sorta di equilibrio tra i vari universi, piuttosto che alla semplice cacciata o all'annientamento del non-umano: generalmente gli intrusi vengono rispediti indietro, ma nulla accade a molte creature extradimensionali che sono pienamente integrate nel mondo terrestre.

Va sottolineato che la conoscenza del diverso è tra gli obiettivi imprescindibili dell'apprendistato del Baluardo: Gea non riuscirebbe a svolgere il proprio compito senza il sapere acquisito dallo studio di testi esoterici, generalmente di tradizione medio o estremo-orientale. L'intervento del fattore esotico non è, dunque, soltanto di ordine metaforico: anche nel fumetto di Enoch, infatti, la sapienza che porta alla verità proviene da un esotico che è lontano da un punto di vista sia spaziale (la sapienza proviene da culture non occidentali) sia temporale (la sapienza proviene dal passato). Immaneabilmente, dalla saggezza delle tradizioni culturali esotiche derivano insegnamenti che in buona parte coinvolgono la magia e il sogno. Ad esempio, Gea apprende dallo studio dei suoi “manuali” i vari impieghi della sua spada magica, mentre con l'aiuto di Tara (Fig. 7), una delle forme della

⁵³ Cfr. in particolare *Madre di violenza*, quarto episodio della serie pubblicato nel novembre 2000, in cui il problema del razzismo viene affrontato apertamente.

dea indiana del tempo Kali⁵⁴, la protagonista impara ad accedere in spirito, mediante il sogno, alla dimensione estatica e al piano astrale. È la dimostrazione che concetti che appartengono ad una visione ormai classica dell'esotico conservino il proprio ruolo nella narrativa disegnata contemporanea, e che nel nuovo scenario si leghino alle questioni sociali emerse ed emergenti in un mondo in rapido mutamento.



Fig. 7. Gea, © Sergio Bonelli Editore.

⁵⁴ L'aiutante di Gea non è scelta a caso a ricoprire il suo ruolo nella serie: il personaggio si presenta come una delle dieci «mahavidya o "grandi sapienze" nel tantrismo. Tara è l'aspetto salvifico della dea; trasporta il devoto attraverso l'oceano dell'esistenza condizionata fino "all'altra sponda". Eppure, come Kali, viene spesso raffigurata in modo terrificante, danzante su un cadavere e con una testa tagliata in una delle sue quattro mani. Questo serve a rammentare ai fedeli che la grazia divina ha le sue esigenze e che la maturazione spirituale significa crescere aldilà dell'io, il che non è facile né privo di dolore» (Gea n. 4, p. 45).

Conoscenza dell'esotico, si è detto, che favorisce l'integrazione. È il culmine dell'esperienza di Gea. La *verità* appresa nel corso della serie riguarda il forte relativismo che è tradizionalmente alla base di categorie come "Bene", "Male" e "Nemico": anche i demoni, nemici ancestrali del genere umano, si rivelano fondamentalmente una razza in cerca di terra, e in ultima istanza si ritroveranno a convivere pacificamente con gli uomini nel mondo terrestre. L'esperienza di *Gea* mostra un certo tipo di cambiamento intercorso nel fumetto di genere all'inizio del nuovo secolo. A un fumetto più tradizionale, che al massimo registra la realtà del momento e la rende sfondo di avventure di carattere fondamentalmente classico, si affianca un fumetto in linea con (quando non addirittura "contaminato"⁵⁵ da) una serie di ideali progressisti sorti e sviluppati nel mondo contemporaneo. Tra i principali ideali coinvolti potremmo citare quelli alla base di importanti fenomeni ideologici (spesso molto diversi tra loro) quali il movimento della non-violenza e il movimento dei NoGlobal.

Il mondo occidentale dell'era della globalizzazione, dunque, continua a coltivare i suoi rapporti con l'esotico. Torniamo per un istante alla definizione di esotico quale "altro che viene da un fuori lontano". Se sostenessimo che il processo di globalizzazione da un lato determini una progressiva uniformazione a livello mondiale del sistema socio-economico-culturale, da un altro consenta il rapido apprendimento di conoscenze provenienti da tutto il mondo – conoscenze un tempo disponibili nei soli contesti ristretti di provenienza – di ben poco potremmo oggi dire che è "al di fuori" del sistema. Per cui dovremmo ammettere che nel cosiddetto "villaggio globale" c'è sempre meno spazio per l'esotico. Tuttavia, vuoi perché parliamo di una tendenza piuttosto che di un processo giunto a compimento, vuoi perché fuori dal nostro spazio conoscitivo c'è e (pena la noia, speriamo) ci sarà sempre qualcosa, la dimensione dell'esotico non sembra a rischio di

⁵⁵ Usiamo qui un termine piuttosto in voga che solo recentemente ha scoperto una sua accezione positiva (infatti, oggi si parla di "contaminazioni culturali" o, ad esempio in campo artistico, di "contaminazioni musicali" come di arricchimenti).

estinzione, pur manifestandosi oggi di preferenza nelle sue forme meno nobili (confermando una tendenza all'esotico *frozen*).

Nella società occidentale contemporanea, dunque, l'atteggiamento nei confronti dell'esotico continua ad essere una cartina di tornasole del rapporto che l'individuo intrattiene in primo luogo con se stesso, quindi con l'altro, il diverso da sé. La realtà è sicuramente cambiata dalla fine dell'Ottocento: la conoscenza di culture lontane, (potenzialmente⁵⁶) maggiore rispetto al passato, ha in buona parte soppiantato l'aura di mistero caratteristica sia di un mondo esotico che ormai appartiene al tempo che fu, sia di un mondo esotico che da sempre appartiene alla sfera dell'immaginario. Eppure, sembra che la tendenza non riesca a mutare: lo spirito con cui ci si appresta a interagire con l'esotico è ancora duplice, da un lato assumendo i tratti di un reale interesse verso l'altro, dall'altro manifestandosi nelle forme di una (apparentemente) inevitabile diffidenza verso il diverso.

Conclusioni. Per una filosofia dell'esotico

Nell'ottica di un'ideale chiusura del cerchio, per avviarci al termine ritorniamo al principio. Abbiamo esordito all'insegna del celebre passo del Teeteto in cui, mentre Socrate e il giovane Teeteto discorrono di alcune manifestazioni del fenomeno del divenire, emerge la considerazione circa l'origine passionale del processo filosofico. Il brano è così tradotto da Luca Antonelli:

Teeteto - Per gli dèi, Socrate! Sono straordinariamente meravigliato dalla natura di tutto ciò, tanto che, a volte, esaminandolo a fondo, mi vengono le vertigini.

Socrate - Pare davvero, amico mio, che Teodoro non abbia espresso un giudizio sbagliato sulla tua indole: ciò che provi – la meraviglia – è un sentimento assolutamente tipico del filosofo. La filosofia non ha altra origine che questa e, a quanto pare, chi ha definito Iride figlia di Taumante non ha tracciato una cattiva genealogia⁵⁷.

⁵⁶ Alla disponibilità di fonti di conoscenza non consegue necessariamente l'acquisizione delle conoscenze veicolate da quelle fonti.

⁵⁷ Plato, *Theaetetus*, 155 C 8-D 5, in Platone (1994), p. 69. Figlia del titano

Nel testo platonico, da principio il filosofo è mosso da un sentimento improvviso di forte stupore verso una novità straordinaria e inattesa. Passando attraverso questa iniziale fase d'inquietudine, egli ne è successivamente indotto a superare la particolarità della propria esperienza per cogliere il carattere generale del fenomeno percepito⁵⁸. Possiamo affermare, dunque, che la meraviglia avvia un processo che (potenzialmente) consente all'uomo di giungere a una diversa concezione di ciò che egli può percepire⁵⁹.

Nel I interludio abbiamo dichiarato che consideriamo la fase della scoperta quale fase di massima vitalità dell'esotico: l'incontro fra un "noi" e un "altro" ignoto produce nel primo una immagine mentale (l'esotico, appena nato) del secondo, che sarà poi rielaborata. La vitalità dell'esotico è appunto data dall'entità dei possibili sviluppi del processo di rielaborazione di tale immagine.

Abbiamo anche sostenuto che l'uso che il "noi" decide di fare della sua immagine mentale dell'"altro" successivamente al momento della scoperta è oggetto di una filosofia dell'esotico. Ora, il testo platonico ci mostra che la fase della *scoperta* coincide con la fase della *meraviglia*, in cui il contatto con il nuovo produce sconcerto nell'uomo, e in tal senso l'esperienza esotica sembra procedere in base allo stesso meccanismo della filosofia. Filosofia che è fondamentalmente amore della verità, e abbiamo mostrato nel II interludio come la verità sia l'esigenza umana che caratterizza le dimensioni legate all'esotico. Ponendo la questione in altri termini, poiché l'amore della conoscenza è il fondamento della filosofia, l'esotismo appare, in quest'ottica, come amore della conoscenza di luoghi e culture lontani, o più in generale

Taumante, «il meraviglioso (θαυμαστός, *thaumastós*) della meraviglia (θαυμάζειν, *thaumazein*)», la dea Iride, personificazione dell'arcobaleno che congiunge la terra al cielo, è messaggera degli dei e identifica la filosofia; il processo filosofico svolge appunto una funzione di mediazione tra la verità divina e il desiderio umano di possederla; cfr. *Ibidem*, p. 244 (nota 63).

⁵⁸ Cfr. Spanio (1994), pp. 257-258.

⁵⁹ Ad analoga conclusione giunse Aristotele dopo aver ribadito che «gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia» (Aristotele (1993), p. 11); cfr. Aristoteles, *Metaphysica*, A 2, 982 b 11-983 a 21.

amore di conoscenza dell'altro. Essendo la meraviglia denominatore comune e scaturigine dell'esotico e della filosofia, una *filosofia dell'esotico* dovrebbe riconoscere il principio della meraviglia di fronte al sorprendente, al meraviglioso, al diverso come il principio originario dell'esotico.

Notiamo senza difficoltà che, percorrendo questa strada, si ottiene una immagine dell'esotico (e dell'esotismo) decisamente diversa da quella riscontrabile nella storia umana. Ciò di cui parliamo è, infatti, il perseguimento di una conoscenza dell'altro fine alla conoscenza: per fare un esempio, alla meraviglia che Cristoforo Colombo prova nello scoprire nuove terre e popolazioni sconosciute non consegue un atteggiamento propriamente filosofico⁶⁰. Tuttavia, oggetto di una filosofia dell'esotico è il modo in cui il "noi", dopo il momento della scoperta, dialoga con l'altro (*dialeghestai*). Parlare di "modo" significa contemplare sia una via, per così dire, *positiva*, sia una via *negativa*.

Chi si occupa di filosofia dell'esotico, dunque, prenderà in considerazione ambedue gli aspetti, avendo presente che l'atteggiamento positivo è quello del filosofo, nel cui caso alla scoperta segue una conoscenza dell'altro volta alla comprensione reciproca. Questi prova meraviglia di continuo, poiché il dialogo (nella via positiva, infatti, il "loro" diventa "voi") lo porta a scoprire sempre qualcosa di nuovo. In tale prospettiva, anche nella misura in cui la conoscenza dell'altro torna utile per conoscere meglio se stessi, il ripiegamento su di sé del "noi" coinvolge l'"altro" che si sta conoscendo, e anche riconoscere l'altrui (e la propria) diversità non vuol dire non accettare l'altro. Riguardo la via negativa, invece, andrà considerato che alla scoperta segue in genere una conoscenza volta al dominio sull'altro. Come Todorov rileva riguardo all'esperienza di Colombo, la meraviglia per l'altro si rivela meraviglia per una parte del paesaggio⁶¹, mentre il dialogo con l'altro è il realtà un monologo teso a confermare la giustezza delle proprie convinzioni preconcrete: si pensi alla figura del

⁶⁰ Cfr. Todorov (1982), pp. 5-61.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 41 e ss.

buon selvaggio, frutto di un finto dialogo mediante cui si cerca nell'altro sconosciuto traccia di un fantomatico passato aureo della nostra civiltà, o anche alla condotta delle potenze coloniali, certamente non ispirata a un desiderio di confronto con le genti dominate (in un dialogo è, infatti, sacrosanto che alla fine ognuno decida per sé).

In conclusione, alla luce di una filosofia dell'esotico così come è stata tratteggiata, l'analisi delle opere per ragazzi passate in rassegna suggerisce, quale costante, che non la mancanza di conoscenza, ma di *volontà* di conoscenza e di spirito di apprendimento qualifica l'atteggiamento deterioro nei confronti dell'ignoto. Considerando, come è giusto, tali opere quali testimonianze testuali dei periodi storici in cui sono state prodotte, oggi come ieri si riscontra la necessità di una simile filosofia.

Desidero ringraziare la Dott.ssa Marilisa Cannarsa, valente antichista e inestimabile interlocutrice, per gli innumerevoli spunti e le preziose osservazioni offerti alla realizzazione del presente intervento, nonché per la consulenza linguistica riguardo ai testi greci. Sono altresì in debito con il prof. Hans Georg Grüning per le utili conversazioni "esotiche" intrattenute nel periodo di redazione e revisione del testo, e con il dott. Giorgio Cipolletta per la paziente cura dedicata al *vehiculum*. Di eventuali errori ed inesattezze che potranno essere riscontrati nella lettura la responsabilità è soltanto mia.

Bibliografia⁶²

- Aristotele, 1993. *Metafisica*, introduzione, note, apparati e trad. di Giovanni Reale, appendice bibliografica di Roberto Radice, Rusconi, Milano
- Cantarosa, Giuseppe, 2002. *Arriva la tigre*, in *Salgari (1900)*
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, 1969. *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont, France
- Colicchia, Nayantara, 1998. *Medioevo Esotico: citazioni dal mondo orientale nella pittura italiana del Due e Trecento*, tesi di laurea, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi Ca' Foscari, Venezia
- Enoch, Luca, 1999-2007. *Gea*, nn.1-18, Sergio Bonelli Editore, Milano
- Erodoto, 2000. *Storie*, voll. I-II, trad. di Luigi Annibaletto, Oscar Mondadori, Milano
- Ferroni, Giulio, 1992. *Profilo storico della letteratura italiana*, Einaudi, Milano
- Fioraso, Roberto, 2002. *Alla ricerca di una mitica scimitarra*, in *Salgari (1892)*
- Fossati, Franco, 2005. *Fumetto. Characters e disegnatori*, a cura di Luigi F. Bona, Mondadori Electa, Milano
- Goria, Gianfranco, 2003. *Chi è Tintin*, in *Remi (1960)*
- Lombardo, Caterina, 2002.a. *Il Corsaro e il mare*, in *Salgari (1898)*

⁶² L'anno indicato a seguire il nome dell'autore corrisponde alla prima edizione del testo citato, eccetto che si tratti di opere antiche di datazione incerta. Per le opere di narrativa, si fa riferimento alla prima edizione in volume. Laddove di un testo sia stata citata una versione tradotta o riedita, è riportato in corsivo l'anno corrispondente a questa edizione.

- Lombardo, Caterina, 2002.b. *La leggenda dell'Eldorado*, in Salgari (1896)
- Omero, 1961. *Iliade*, tome III, texte établi et traduit par Paul Mazon avec la collaboration de Pierre Chantraine, Paul Collart et René Langumier, Société d'édition «Les belles lettres», Paris;
- Omero, 1996. *Odissea*, vol. I, a cura di Alfred Heubeck e Stephanie West, trad. di G. Aurelio Privitera, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano
- Omero, 1999. *Iliade*, voll. I-II, trad. di Giovanni Cerri, BUR, Milano
- Platone, 1994. *Teeteto*, introduzione di Salvatore Natoli, saggio critico e note di Davide Spanio, trad. di Luca Antonelli, Feltrinelli, Milano
- Pratt, Hugo, 1970.a. *Il segreto di Tristan Bantam*, in *Corto Maltese* n. 1, Milano Libri, Milano, 1983
- Pratt, Hugo, 1970.b. *Appuntamento a Bahia*, in *Corto Maltese* n. 2, Milano Libri, Milano, 1983
- Pratt, Hugo, 1988. *Mū*, in *Corto Maltese*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2004
- Remi, Georges (Hergé), 1960. *Tintin in Tibet*, in *Tintin*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2003
- Said, Edward W., 1978. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. di Stefano Galli, Feltrinelli, Milano, 2005
- Salgari, Emilio, 1892. *La Scimitarra di Buddha*, Fabbri Editori, Milano, 2002
- Salgari, Emilio, 1896. *La Città dell'Oro*, Fabbri Editori, Milano, 2002
- Salgari, Emilio, 1898. *Il Corsaro Nero*, Fabbri Editori, Milano, 2002
- Salgari, Emilio, 1900. *Le tigri di Mompracem*, Fabbri Editori, Milano, 2002
- Salvadori, Massimo L., 1990. *L'età contemporanea*, Loescher, Torino
- Spanio, Davide, 1994. *La filosofia come ricerca dell'epistème. Il paradigma del Teeteto platonico*, in Platone (1994)
- Todorov, Tzvetan, 1982. *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, trad. di Aldo Serafini, Einaudi, Torino, 1992

Todorov, Tzvetan, 1989. *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, trad. di Attilio Chitarin, Einaudi, Torino, 1991; ed. fr., *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, collection «Points Essais», Paris, 2004

Software (thesaurus di opere greche e latine)

Musaios 2002, Release A, copyright © 1992-2002 di Darl J. Dumont e Randall M. Smith, Los Angeles, California (USA)

Testi greci citati

Aristoteles, *Metaphysica*;

Herodotus, *Historiae*;

Homerus, *Ilias*;

Homerus, *Odyssea*;

Plato, *Theaetetus*

Siti web

http://www.delfo.forli-cesena.it/ssrighi/2001_2002/europa_altri_popoli/percorso_artistico/esotismo1.htm

<http://www.resetdoc.org/IT/Esotismo.php>



Tav. I. Yellow Kid, © R. F. Outcalt.



1. Nel domestico tubul
ruba un uovo Bilbolbul. Rompe il guscio e con piacere
quel ghiotton s'accioge a bere.



2. Ecco svelata la bianco arrianna All'avarissima ramanna

Tav. II. Bilbolbul, © Attilio Mussino.

eum x quaderni

Heteroglossia

n.10 | 2009

**CAMBIAMENTI NELLA PERCEZIONE E RAPPRESENTAZIONE
DELL'ESOTICO**

a cura di Hans-Georg Grüning con la collaborazione di
Gianna Angelini

eum edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-192-3