

Davide Artico

(Uniwersytet Wrocławski)

# LIBERTÀ, UGUAGLIANZA E PROPRIETÀ NELLA NARRATIVA DI RAFAEL SABATINI

---

ABSTRACT

## LIBERTY, EQUALITY AND PROPERTY RIGHTS IN RAFAEL SABATINI'S FICTION

The purpose of the article is to analyse a few examples of Rafael Sabatini's approach as a novelist to the civil rights of liberty and equality, first implemented in Europe in the early nineteenth century to curb the property rights of the feudal system. Given Sabatini's vast production as a writer, of fiction and not only, three of his reference works have been singled out for analysis. Besides *Scaramouche*, whose plot partially unfolds during the early stages of the French Revolution, the almost coeval (1922 versus 1921) *Captain Blood* has been selected because of its religious and, thus, ideological background issues relating to the 1688 Glorious Revolution in Britain and the question of slavery, i.e. property rights of people to other people. The issue of slavery, alongside piracy, is also present in the third work subjected to analysis – the 1915 novel *The Sea Hawk*, in which Sabatini reconstructs, through his fiction, the property-like relationship in the sixteenth century Muslim world between a wealthy man and his wives.

Since the analysed works of Sabatini feature a stylistic trait that borders on polyphony, as defined by Mikhail M. Bakhtin, the research results cannot be deemed to precisely mirror the author's convictions. Albeit, his choice of themes, coupled with historical accuracy in rendering the story background, permits the extrapolation of recurring ideological patterns with reference to the three aforementioned concepts.

**KEYWORDS:** Rafael Sabatini, historical fiction, slavery

**PAROLE CHIAVE:** Rafael Sabatini, narrativa storica, schiavismo

---

## Scopo della ricerca e corpus

Scopo della ricerca è stata l'analisi di alcuni esempi dell'assiologia che emerge dalla narrativa di Rafael Sabatini per quanto concerne, in particolare, i diritti civili di libertà ed uguaglianza, applicati per la prima volta su larga scala in Europa a cavallo fra Sette- ed Ottocento, i quali talvolta risultano in contrasto con il diritto di proprietà. Data l'enorme produzione del Sabatini scrittore, che fra l'altro non si limita alle sole opere d'invenzione ma sconfinava anche nella saggistica d'argomento storico, si è reso necessario estrapolarne un numero limitato di casi di studio. Oltre naturalmente a *Scaramouche*, la cui azione si svolge alla vigilia e nelle primissime fasi della Rivoluzione francese, si è scelto il quasi coevo *Captain Blood*, redatto un solo anno dopo; la constatazione alla radice di tale scelta è stata che questo secondo romanzo, la cui trama si dipana ai tempi della Rivoluzione orangista nella Gran Bretagna degli anni Ottanta del XVII secolo, non soltanto solleva la questione della commistione liberticida fra religione e politica, ma soprattutto si impernia sul problema della schiavitù, cioè del diritto di proprietà di alcune persone su altri esseri umani. Essendo inoltre *Captain Blood* un'avventura di bucanieri, si è deciso di completare il *corpus* di testi con un'altra storia di pirati, antecedente di una dozzina d'anni per epoca di composizione ed ambientata nel Mediterraneo ai tempi dei corsari nordafricani del Cinquecento: *The Sea Hawk*. Anche in essa Sabatini solleva il tema della schiavitù, nella forma particolare cui erano sottoposti i rematori delle galere delle varie potenze europee dell'epoca, e giustapposta al rapporto di proprietà che i musulmani facoltosi vantavano nei confronti delle loro mogli.

Essendosi da tempo estinti i diritti d'autore sulle opere di Sabatini, il *corpus* cui ci si riferirà nel prosieguo dell'articolo proviene da testi elettronici di pubblico dominio (PG 2016).

## Informazioni minime su autore e strumenti di teoria della letteratura

Esiste un problema epistemologico fondamentale che riguarda la definizione stessa di "letteratura italiana". Una delle possibili analisi strutturali della comunicazione artistica può articolarla in due tappe distinte. Dapprima l'autore costituisce un ordine inteso quale sistema di probabilità,

o ne sceglie uno preconstituito; ha dunque un codice. Nel caso di un artista della parola, cioè di uno scrittore, il codice sarà rappresentato dalle norme di grammatica e lessico della sua lingua d'elezione. Ciò fatto, all'interno di questo sistema l'autore introduce elementi di disordine attraverso l'elaborazione di messaggi ambigui rispetto alle regole del codice. Nel caso di uno scrittore si tratta di enunciati sintatticamente e/o lessicalmente insoliti, innovativi rispetto agli schemi consolidati della comunicazione utilitaristica. Tale disordine va a creare una "tensione dialettica rispetto all'ordine di fondo" (Eco 2010), vale a dire che il messaggio artistico, per sua natura, mette in crisi il codice. Anzi, secondo Umberto Eco,

nell'arte, uno degli elementi di singolarità del discorso estetico [è] dato proprio dal fatto che viene rotto l'ordine probabilistico del linguaggio, atto a veicolare significati normali, proprio per accrescere il numero dei significati possibili (Eco 2010).

Detta in altri termini, quando si parla di letteratura artistica è lo stesso concetto classico di lingua quale sistema di segni a risultare fuorviante (De Angelis 2014). Infatti, citando ancora una volta Eco (corsivi nell'originale):

Condizione di un segno non è dunque solo quella della sostituzione (*aliquid stat pro aliquo*) ma quella che vi sia una possibile *interpretazione*.

Per interpretazione [...] deve intendersi [...] che ogni *interpretante* (segno, ovvero espressione o sequenza di espressioni che traduce una espressione precedente) non solo ritraduce l'«oggetto immediato» o contenuto del segno, ma ne allarga la comprensione.

[...] Il contenuto interpretato mi fa andare *oltre* il segno originario, [...] il segno è sempre ciò che mi apre a qualcosa d'altro. Non c'è interpretante che, nell'adeguare il segno che interpreta, non ne sposti sia pure di poco i confini (Eco 1997, 58).

Si potrebbe inoltre affermare che, nella ricezione dei segni linguistici, esistano due modi: uno generico e uno interpretativo, fra loro gerarchicamente ordinati a seconda degli scopi del testo che vanno a comporre (Couégnas 2014, 63–69). Tipica della letteratura artistica è la precedenza accordata al modo interpretativo, che è per sua natura "cinetico", cioè trascende il valore generico del segno per indurre il lettore ad aggiungere significati suoi propri all'atto della sua personale interpretazione (Couégnas 2014, 83–84).

Le conseguenze di tale disordine necessariamente introdotto nel codice, se si vuole che il testo acquisisca i valori estetici necessari a classificarlo quale letteratura artistica, rendono il tema della lingua scelta per la produzione letteraria una questione che trascende la lingua stessa come sistema. In altri termini il letterato, se intende produrre un testo esteticamente valido, non si serve mai, ad esempio, dell'italiano già normalmente impiegato nella comunicazione utilitaristica, bensì modifica dinamicamente quell'italiano, facendolo evolvere attraverso la sua stessa scrittura. Si può insomma affermare che la letteratura italiana prescinde dalla lingua italiana genericamente intesa. Portando questa constatazione alle sue estreme conseguenze, si può dunque parlare di letteratura italiana indipendentemente dalla lingua in cui vengono prodotte le opere ad essa afferenti. Esistono del resto celeberrimi esempi di opere che nessuno si sognerebbe mai di escludere dalla categoria epistemologica "letteratura italiana" e che pure furono composte in altre lingue. Si pensi, a mero titolo d'esempio, al latino del *Secretum* petrarchiano, del *De Aetna* di Pietro Bembo e dell'*Ipercalisse* foscoliana. Ciò asseverato, risultano necessari altri criteri di catalogazione che, pur non escludendolo *a priori*, prescindano comunque dal sistema-lingua italiano. Possono qui tornare utili concetti quali lo *ius soli*. Autore di letteratura italiana potrebbe essere considerato qualunque scrittore nato in Italia, soprattutto qualora, nella sua produzione complessiva, si occupi di argomenti afferenti all'Italia. Accettato questo postulato, Sabatini non può che rientrare nella categoria anche se, per consapevole scelta artistica, scrisse tutte le sue opere in inglese.

Nato a Jesi nel 1875, quando già da tempo le Marche facevano parte del Regno d'Italia, di padre italiano e madre inglese, Rafael fin dall'infanzia viaggiò molto, venendo in contatto con molte altre lingue oltre all'italiano e all'inglese. Stabilitosi definitivamente in Gran Bretagna all'età di 17 anni, scelse di scrivere esclusivamente in inglese perché in questa lingua, a suo dire, erano composte "tutte le storie migliori" (Knight 2010, 1–30). Soprattutto all'inizio della sua carriera, quando non aveva ancora compiuto quarant'anni, produsse saggistica a tema storico, trattando sia dell'Inquisizione spagnola del Quattrocento sia dell'argomento, tutto machiavelliano, delle gesta di Cesare Borgia (Knight 2010, 34–110). Fu soltanto nel 1921 che, sulla scia del successo di *Scaramouche*, Sabatini prese a dedicarsi soprattutto alla narrativa "popolare", di tema avventuroso e da pubblicarsi in edizioni economiche. Non a caso la datazione critica delle sue opere anteriori al 1921 rappresenta fino ad oggi un controverso campo di ricerca bibliografica

(Knight 2010, 135–143). Fra le opere narrative di questo primo periodo, quelle che raggiunsero il successo come *The Sea Hawk*, da cui nel 1924 fu anche tratto un film muto (Knight 2010, 130–131), lo dovettero soprattutto alle ristampe posteriori al 1921 (Knight 2010, 111–117).

## Sabatini e i diritti dell'uomo e del cittadino

Vista la cronologia della *ricezione* della narrativa sabatiniana, almeno parzialmente incoerente con la cronologia di composizione e prima pubblicazione delle sue opere, sarà d'uopo cominciare proprio da *Scaramouche*, cui l'autore deve l'inizio della sua fama di grande infabulatore. La tematica dei diritti dell'uomo e del cittadino, uno dei principali postulati della Rivoluzione francese, appare tutto sommato secondaria nell'economia della narrazione. Il ruolo di oratore capace di eccitare folle già propense alla ribellione contro i privilegi nobiliari, svolto (fra i molti suoi altri) dal protagonista André-Louis Moreau, non sembra doversi tanto al suo atteggiamento propositivo rispetto alle idee da tempo propagate dai *philosophes*, quanto alla sua capacità di trasmettere la rabbia contro una classe sociale che fra l'altro, nella sua esperienza personale, non fa che ricapitolare vizi e difetti di una persona in particolare: l'antagonista Marchese de la Tour d'Azyr che fra l'altro, con un colpo di scena finale, si rivelerà essere genitore in incognito di André-Louis, ignorando egli stesso di esserlo<sup>1</sup>. Nel caso di André-Louis, insomma, non soltanto libertà e uguaglianza non assurgono al ruolo di ideali per cui mettersi in gioco totalmente, anche a rischio della

1 Il tema dei genitori ignoti che l'eroe, dopo varie peripezie, finisce tuttavia per incontrare, appartiene a un classico della letteratura italiana: il prolisso *Guerrin Meschino*, diffusosi nel Settecento soprattutto nella sua versione in veneziano ma redatto originariamente nel toscano del XV secolo (Andrea da Barberino 2005). Da notarsi che il protagonista delle favolose vicende viene egli stesso venduto schiavo, come sarebbe accaduto all'Oliver Tressilian di *The Sea Hawk*, divenendo però *famulus* dell'Imperatore bizantino e in seguito combattendo contro il sultanato turco, invece di mettersi al suo servizio con l'intermediazione del Pascià algerino, come fa invece lo Sparviero del mare. Circa quest'ultimo nome, che figura nel titolo dell'unica traduzione italiana (Sabatini 1931), si è di fronte a un inspiegabile latinismo. Il termine "sparviero", ignoto agli ornitologi contemporanei che invece parlano di "gheppio", deriva infatti dal latino *sparverius*, che a sua volta indica soltanto una specie del genere *Falco*. È un evidente caso di retorica della *pars pro toto* i cui scopi, tuttavia, rimangono poco chiari.

propria incolumità. Né la sua foga oratoria è mossa soltanto dall'odio verso i privilegiati in quanto tali. Quel che in fondo Scaramouche intende fare non è che, per parafrasare il Cicerone del Libro III di *De oratore*, "cum intelligi volumus [...] ex toto partem" (Cicerone 1976).

Che le motivazioni del protagonista siano innanzitutto personali, si evince dal fatto che, in apertura di romanzo, proprio il Marchese uccide il migliore amico di André-Louis, Philippe de Vilmorin, provocandolo per poi sfidarlo a un duello all'arma bianca, ben sapendo che il giovane, in quanto seminarista, non era affatto uso a schermire. André-Louis, nella sua prima arringa pubblica, riprende la retorica vagamente illuminista di Philippe, ma non perché gli argomenti di quest'ultimo l'avessero mai convinto, bensì in memoria dell'amico la cui morte (e soltanto quella) intende vendicare.

Costretto alla fuga dopo i disordini di Nantes che egli stesso, con le sue infocate arringhe, aveva contribuito a scatenare, André-Louis passa la notte in un fienile, per scoprire l'indomani che una *troupe* di attori ambulanti aveva scelto il medesimo luogo per le sue prove. Dopo aver aiutato gli attori ad evitare una multa grazie alla sua parlantina da aspirante avvocato, il latitante si aggrega al gruppo. È dapprima un semplice uomo di fatica ma poi, in seguito a un banale incidente che immobilizza colui che impersonava Scaramouche, assume il ruolo di scena di quest'ultimo, contribuendo in maniera determinante al successo degli spettacoli e poi, addirittura, scrivendo nuove commedie.

Sono qui chiaramente presenti temi già ampiamente sviluppati da Goethe nella *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, abbozzo di quelli che sarebbero poi diventati gli "anni di noviziato" del protagonista: da un lato la rivolta quasi edipica contro lo spirito del padre, in quanto proprio il padre putativo di André-Louis, M. de Kercadiou, appartiene a una piccola nobiltà di campagna pragmatica ed assai conservatrice, dagli strettissimi orizzonti, per la quale la vita di un attore ambulante non è equiparabile che a un disdicevole vagabondaggio; dall'altro, la socialità di una convivenza e un lavoro condiviso che portano al crearsi di una vera e propria comunità (Eppers 2003, 31–56) capace anche di opporsi alle decisioni del padre-padrone della compagnia, il sanguigno M. Binet. Questi due temi, del resto, si potrebbero riassumere proprio in termini di *libertà* dai condizionamenti che l'individuo subisce in ragione del suo strato sociale di provenienza e di *uguaglianza* dei membri di una comunità quale chiave per il successo della comunità stessa.

Soprattutto però la scelta del personaggio che André-Louis va, dapprima per caso, a interpretare, ma con cui finisce per identificarsi, induce a riflettere su una sorta di doppia anima del Sabatini che, da una parte, ricostruisce (in maniera peraltro storicamente abbastanza accurata) la realtà dell'italianissima commedia dell'arte, rendendo così omaggio alle sue origini culturali; però, dall'altra, si guarda bene dal farlo in modo troppo alieno alla sua cultura d'adozione: non sceglie infatti uno Zanni qualsiasi, ma specificatamente quello Scaramouche che, grazie soprattutto all'attore Tiberio Fiorilli, era divenuto popolarissimo in Inghilterra fin dalla fine del Seicento (Ferrone 2011).

L'esperienza teatrale di André-Louis giunge al termine a causa di una svolta nell'intreccio che ha dello shakespeariano, in quanto riprende dall'*Amleto* sia il filone incestuoso, sia quello della messa in scena allegorica mirata a stigmatizzare l'omicida fino ad allora impunito. Fidanzatosi con la figlia di Binet, André-Louis viene a sapere che questa, sperando nel suo sostegno per sfondare nei teatri della capitale, intrattiene una relazione sessuale con il Marchese. Quando il Marchese si reca a teatro, André-Louis organizza insieme con gli altri attori una messa in scena provocatoria. Il parapiglia che ne consegue manda M. Binet su tutte le furie, onde per cui André-Louis è ancora una volta costretto alla fuga. Giunto fortunatamente a Parigi, privo di mezzi di sostentamento, per sopravvivere s'improvvisa insegnante di scherma in un'anonima scuola gestita da un certo Bertrand des Amis. Dopo un'ardua gavetta da tuttofare, che lo vede anche fare le pulizie nella scuola, André-Louis conquista la fiducia del *maître* grazie a una nuova tecnica di scherma, da lui stesso sviluppata.

Con l'uccisione di des Amis in uno dei molti incidenti che accompagnano le fasi iniziali della Rivoluzione, André-Louis eredita inaspettatamente la scuola di scherma. La fama che conquista grazie alla sua nuova tecnica gli attira le attenzioni dei rivoluzionari, nella persona di un suo vecchio conoscente. Ancora insensibile a politica e ideologia, André-Louis inizialmente rifiuta di farsi coinvolgere. Quando però viene a sapere dei cosiddetti spadassinicidi, cioè dei nobili che provocano apposta i deputati del Terzo stato per ucciderli poi in duello alla spada, decide di accettare la proposta di diventare deputato agli Stati generali. Interessante è, in questo frangente, la descrizione dell'incontro con Danton, che ancora una volta ci mostra il protagonista alieno agli slogan rivoluzionari e preoccupato piuttosto della vendetta personale contro la classe nobiliare, da ottenersi uccidendo a sua volta in duello gli spadassinicidi. Giunge anche

a un confronto diretto col Marchese, che si conclude con il ferimento di quest'ultimo.

Giunti l'agosto del 1792 e i primi segnali dell'imminente Terrore giacobino, André-Louis sfrutta i suoi privilegi di deputato per ricevere salvacondotti che gli permettano di far fuggire da Parigi sua cugina Aline e quella Madame de Plougastel che si sarebbe poi rivelata la sua madre naturale. Venuto a sapere da quest'ultima che il Marchese è il suo vero padre, decide di salvare anche lui, facilitandogli la fuga in territorio austriaco. Con la passione per il lieto fine che è uno dei tratti caratteristici dell'opera di Sabatini, il romanzo si conclude con una dichiarazione di amore reciproco fra André-Louis ed Aline, lasciando intendere che anch'essi si sarebbero visti costretti ad andare in esilio, abbandonando la proprietà avita dei de Kercadiou.

L'assiologia che, in definitiva, emerge dalle avventure di Scaramouche si può definire moderatamente liberale e decisamente individualista. Generalmente scettico verso le parole d'ordine della Rivoluzione, André-Louis vede in *libertà* ed *uguaglianza* soltanto una maniera di arginare gli abusi di una nobiltà arrogante e senza scrupoli, senza che però questo debba condurre a mettere in discussione i rapporti di proprietà consolidati. L'esempio delle sue vicende, al contrario, sembra teso a dimostrare che la mobilità sociale è da raggiungersi non attraverso l'esproprio, bensì con l'intraprendenza individuale. Non è infatti il suo ruolo di deputato agli Stati generali che ne determina il successo, ma il libero svilupparsi del suo genio, sia nel ruolo di commediografo sia in quello, posteriore, di maestro d'armi.

## Schiavitù e proprietà dei mezzi di produzione

Quella di Scaramouche è senza dubbio una vicenda d'invenzione, che però Sabatini è in grado di collocare nella realtà della fase monarchico-costituzionale della Rivoluzione francese con apprezzabile accuratezza di storiografo. Del resto, come si ricordava in apertura, nel decennio antecedente a questo suo *exploit* di romanziere del 1921 Sabatini si era occupato seriamente di saggistica di argomento storico, dimostrando di saper padroneggiare gli strumenti narrativi caratteristici della scrittura non finzionale (Knight 2010, 34–110).

Non stupisce dunque che, sull'onda del successo di *Scaramouche*, l'autore abbia deciso di ricorrere nuovamente alla formula "personaggio



d'invenzione più realtà storica" nel successivo romanzo, *Captain Blood* del 1922. Il Blood in questione non è un nome d'arte, come nel caso di Scaramouche. Non è nemmeno un soprannome, anche se in seguito il rimando al "sangue" svolgerà un ruolo nel crearsi di un'aura di terrore intorno al comandante dei bucanieri<sup>2</sup>. Si tratta piuttosto del vero cognome del dottor Peter Blood, un medico irlandese che, dopo svariate peripezie cui in apertura di romanzo si accenna soltanto, decide infine di stabilirsi nella quieta campagna del Somerset. Nonostante la sua ricerca di una vita finalmente tranquilla, nel 1685 (lo stesso anno della revoca dell'Editto di Nantes al di là della Manica) il dottore viene coinvolto suo malgrado nella rivolta contro la restaurazione cattolica compiuta in Gran Bretagna da Giacomo II (Claydon 1996; Claydon 2007, 241–251).

Nonostante che i conflitti religiosi della seconda metà del Seicento britannico abbiano contribuito al consolidarsi del processo d'identificazione fra confessione professata e nazionalità, soprattutto in ambito irlandese (Walsham 2015), il personaggio del dottor Blood ci appare fin dall'inizio decisamente refrattario alla problematica. Per sua stessa ammissione, pur essendo irlandese di nascita, è papista solo quando gli conviene esserlo; d'altra parte però considera i rivoltosi al seguito del Duca di Monmouth alla stregua di illusi che o verranno severamente repressi dai giacobiti (come poi infatti avverrà) o, nella migliore delle ipotesi, saranno abbandonati a se stessi una volta che il pretendente sia salito al trono. Notiamo qui ancora una volta, come in *Scaramouche*, l'individualismo liberale di Sabatini, i cui personaggi vengono coinvolti nella politica "alta" nonostante che risultino estremamente scettici nei confronti dei vari slogan

---

2 Del termine *boucan*, da cui anche l'italiano "bucaniere", Sabatini, per mezzo di riferimenti testuali indiretti, fornisce un'etimologia discutibile che lo fa risalire al nome di una preparazione di carne affumicata diffusa nei Caraibi. A suo dire, si trattava della vivanda tipicamente immagazzinata dai pirati sulle navi in vista delle loro spedizioni per mare. Esiste però anche un'altra, più probabile spiegazione, che fa derivare il sostantivo dal francese medio *boucaner*, inteso nel senso di "comportarsi come un caprone", *un bouc*, cfr. l'italiano "becco" (GDL 2005). Quest'ultima etimologia pare assai più adatta a descrivere l'educazione, o mancata tale, degli avventurieri in questione. L'incursione di Sabatini in questioni di lingua francese dipende dal collocarsi di parte della trama del romanzo sull'isola della Tortuga, oggi appartenente ad Haiti ma allora colonia francese. Detto per inciso, ciò può far supporre che l'autore fosse a conoscenza del romanzo *Il corsaro nero*, nota opera di Emilio Salgari pubblicata originariamente nel 1898, la cui trama si svolge in parte proprio alla Tortuga.

rivoluzionari. In luce assai positiva è posta, al contrario, la loro ricerca della *libertà* dai condizionamenti derivanti esclusivamente dalla nascita, siano essi di ordine sociale, come nel caso di André-Louis, cliente della piccola nobiltà della campagna francese di fine Settecento, ovvero di ordine confessionale-nazionale, come appunto nel caso dell'irlandese dottor Blood.

Le disavventure cui il dottor Blood deve far fronte soltanto perché, fedele al giuramento di Esculapio, ha prestato soccorso a un ferito che è poi risultato essere uno dei ribelli, ci consentono un approfondimento sul tema dell'*uguaglianza*. Da una parte Sabatini stigmatizza, attraverso la narrazione, l'arbitrarietà di un potere giudiziario asservito alla Corona, quindi all'esecutivo. Prima ancora però si scaglia contro il sistema ancora feudale allora in vigore, per cui i *commoners*, cioè borghesi e contadini coinvolti anche soltanto indirettamente nella rivolta, vengono giustiziati sul posto dagli stessi soldati giacobiti, mentre il processo penale rimane riservato a chi, in un modo o nell'altro, risulti legato alla nobiltà (fra cui anche lo stesso Blood). Le stesse assise che svolgono i processi per direttissima, inoltre, sono ben lungi dal trattare tutti gli imputati secondo lo stesso metro di giudizio. Dopo le prime condanne a morte, intese soprattutto a dare un esempio che disincentivi possibili future ribellioni, imputati con le stesse accuse a carico vengono invece condannati alla deportazione nelle colonie caraibiche per esservi venduti come schiavi addetti alle locali piantagioni. Questa differenza di trattamento, insinua Sabatini con la mediazione delle riflessioni di Blood, ha ben poco a che spartire con l'applicazione *erga omnes* della legge, essendo piuttosto dettata da bisogni contingenti: una volta compiute le esemplari esecuzioni pubbliche dei rivoltosi, ciò che più preme alla casta cattolica dominante è trarre vantaggi finanziari, foss'anche risultanti dal commercio di esseri umani che fra l'altro sono *ex lege* sudditi del medesimo sovrano, cioè concittadini.

Sabatini non si limita, tuttavia, a un'apologia indiretta dell'uguaglianza di tutti davanti alla legge, ma sottolinea anche quanto sia aberrante un'interpretazione dell'uguaglianza in termini di presunzione di una responsabilità collettiva per i fatti commessi. Le assise giacobite condannano indistintamente sia chi abbia attivamente preso le armi contro il potere reale, sia chi abbia soltanto prestato soccorso ai feriti per motivi di semplice solidarietà umana. Sebbene la trama di *Captain Blood* si collochi nell'Inghilterra di due secoli dopo, vi si sente dunque l'eco degli studi di Sabatini su Torquemada e l'Inquisizione di fine Quattrocento

nella penisola iberica. Da buon individualista, Sabatini vede nel manicheismo cattolico, che traccia appunto un segno di uguaglianza fra tutti coloro che non ne condividono metodi e ideologia, una mostruosità da considerarsi addirittura antitetica ai migliori istinti dell'essere umano.

Ciò detto, e tenuto comunque presente quanto si ricordava sopra, cioè che la lingua, in special modo la lingua d'arte, non si compone di significanti, ma di interpretanti nell'accezione echiana, e che dunque un'analisi delle idee di Sabatini soltanto sulla base dei suoi romanzi è sempre discutibile, rimane comunque il fatto che lo stesso Sabatini adotta un procedimento di indiscriminata identificazione collettiva quando si riferisce a persone che non siano europei bianchi. I neri, pur deportati alle Barbados come il dottor Blood, ed anzi condannati alla schiavitù pur non avendo commesso nessuna violazione del diritto positivo, neanche presunta, sono e restano semplicemente neri: una massa indistinta che, benché non le si neghi *a priori* il diritto di godere della libertà inalienabile all'essere umano, rimane comunque una massa di diversi, una specie di alveare collettivo in cui i tratti individuali non sono presi in considerazione. Parrebbe anzi che, nel non detto di Sabatini rispetto agli schiavi trasportati dall'Africa, si celi una resistenza dell'autore a liberarsi dei pregiudizi che alcuni ritenevano "scientifici" ancora all'inizio del Novecento. Vendere esseri umani come schiavi, insomma, è per Sabatini un'aberrazione degna di aperta stigmatizzazione quando le vittime sono sudditi bianchi della Corona britannica. È invece normale, anche se forse moralmente ingiusto, qualora siano africani caduti preda di razzie europee e trasportati attraverso l'Atlantico in condizioni inaccettabili. Da questo punto di vista il concetto sabatiniano di uguaglianza non si discosta molto da quello giacobino, cioè si applica soltanto a chi non abbia il "sangue impuro", locuzione che peraltro troviamo addirittura nel testo della Marsigliese.

Non che Sabatini fosse razzista in senso gobinista. Benché l'assurdo biologismo positivista del Conte de Gobineau godesse in Europa di enorme popolarità nel periodo fra le due guerre mondiali (Castradori 1991, 184–196), cioè proprio quando la narrativa di Sabatini raggiunse i suoi massimi successi di pubblico, l'autore non lascia mai intendere, nemmeno fra le righe, di dividerne i postulati. Per Sabatini, insomma, neri o, come vedremo nel caso dello Sparviero del mare, berberi "semiti" non sono biologicamente inferiori. Il suo è piuttosto il razzismo sottotono dell'epoca vittoriana, che non si arroga diritti coloniali in nome di una presunta migliore eredità genetica dell'europeo, ma lo fa in quanto

suppone che la cultura europea sia destinata a civilizzare popolazioni fino a quel momento barbare, e lo fa mascherando la sua violenza conclamata con il pretesto del “bene comune” (Zulli 2011, 29–40). Sabatini insomma non sostiene che sia normale che i neri vengano schiavizzati perché sono meno umani degli europei, ma infratestualmente lascia indendere, anche sulla scorta di Tocqueville, che ciò avviene perché hanno una cultura inferiore (Re 2012, 61–106). È per questo che la schiavizzazione di sud-diti bianchi della Corona inglese, fra l’altro così ben istruiti da praticare la medicina come il dottor Blood, risulta essere per Sabatini una *hybris* assai più grave del commercio degli schiavi rapiti in Africa dai negrieri.

Con tutte le limitazioni inerenti al suo razzismo *soft*, l’avversione di Sabatini per lo schiavismo, inteso quale *proprietà* di altri esseri umani sancita nel diritto positivo, emerge in *Captain Blood* in maniera artisticamente assai apprezzabile. Non ci sono disquisizioni metafisiche su quanto sia eticamente inappropriato mantenere una tale istituzione di diritto privato. L’avversione ad essa da parte del lettore viene piuttosto evocata attraverso la scena dell’asta dei deportati che si svolge non appena questi vengono sbarcati alle Barbados. Mentre i pensieri del dottor Blood tradiscono un’umanità fatta di altissimo senso morale, fra acquirenti e venditori si dipanano invece contrattazioni tipiche del mercato del bestiame. Chi esercita (o vuole acquisire) il diritto di proprietà su altri uomini ne risulta eticamente assai inferiore a chi invece si è visto trasformare in merce viva.

Ciò non inficia l’atteggiamento di Sabatini verso il diritto di proprietà in quanto tale. La profonda ingiustizia subita da Blood e compagni non li fa sentire autorizzati, ad esempio, a commettere furti. Per procurarsi la barca che, nei loro piani originali, dovrebbe portarli lontano dalla piantagione verso l’agognata libertà, gli schiavi non intendono rubarla, ma comprarla. Sabatini si tiene ben stretto il concetto liberale dello scambio per compravendita anche se, per farlo, deve inventarsi una circostanza assai improbabile per spiegare come gli schiavi possiedano denaro loro proprio. Diverso è il discorso per un’altra istituzione britannica, quella delle spoglie di guerra. *Captain Blood* esce nel 1922, cioè nel momento della più profonda crisi della Repubblica di Weimar, causata soprattutto dalle esorbitanti riparazioni di guerra pretese dalle potenze dell’Intesa, Gran Bretagna compresa. Si è ancora lontanissimi dalle politiche del secondo dopoguerra di sostegno alla rifondazione degli Stati totalitari in Stati democratici con l’aiuto dei vincitori. Il senso comune delle società uscite dalla Prima guerra mondiale prevede ancora che lo sconfitto debba

pagare per il fatto stesso di aver condotto una guerra contro il vincitore. Il conservatore moderato Sabatini non mette assolutamente in discussione tale principio. Ecco dunque che, quando una nave spagnola assalta con l'inganno la colonia britannica, i fuggitivi si sentono autorizzati ad appropriarsene con un abile colpo di mano. La Spagna, infatti, era ancora formalmente in stato di guerra con la Gran Bretagna, anche se la restaurazione cattolica giacobita aveva portato un significativo disgelo nei rapporti fra le due potenze.

Sconfitti nell'atto di guerra cui essi stessi avevano dato corso, gli spagnoli possono perdere la loro proprietà senza che questo si configuri come furto. Questa stessa proprietà, la nave, diventa una sorta di mezzo di produzione per i futuri bucanieri. Consente loro infatti di svolgere l'attività di guerra di corsa. In quanto mezzo di produzione, la sua proprietà è collettiva. Sabatini lascia intendere che, al di là del fatto che è Blood a prenderne il comando operativo, sulle politiche generali dell'equipaggio a decidere è collettivamente la ciurma stessa. Ciò non implica che non venga rispettato il diritto individuale di proprietà. Vengono anzi applicate rigorosamente le regole di divisione del bottino secondo le consuetudini dei bucanieri. Collettiva è appunto soltanto la proprietà del mezzo di produzione, secondo lo schema già visto per la *troupe* degli attori di Scaramouche: la comunanza di destini, per quanto casuale, porta al costituirsi di una società, la prosperità della quale dipende in egual misura da ogni suo membro. Ancora una volta il diritto di *proprietà* risulta per Sabatini inviolabile, ma soltanto fino al momento in cui non mette in pericolo *libertà* ed *uguaglianza*.

Per onor di cronaca possiamo qui riportare la conclusione del romanzo, per certi versi analoga a quella di *Scaramouche*. Assodato che la presenza catartica di un lieto fine era stata uno dei punti di forza del romanzo dell'anno prima, Sabatini decide di riproporla secondo il medesimo schema, cioè quello della reciproca dichiarazione d'amore fra il protagonista e la figlia del suo mentore divenuto suo nemico. Al posto di Aline e M. de Kercadiou incarnano questi idealtipi Arabella e il colonnello Bishop. Nel contempo, così come in *Scaramouche* aveva lasciato filtrare nella narrazione gli eventi storici della svolta repubblicana francese del 1792, Sabatini in *Captain Blood* accenna con rigore di storico alla Gloriosa rivoluzione del 1688, che condusse alla caduta degli Stuart a favore della casa d'Orange-Nassau e, soprattutto, alla fine della restaurazione cattolica in Gran Bretagna.

## Antecedente: lo Sparviero del mare

Della fortuna di *The Sea Hawk*, di datazione incerta ma presumibilmente del 1915 (Knight 2010), si è già detto in precedenza come sia stata dilazionata, seguendo più che anticipare quella del pur posteriore *Captain Blood*. Il romanzo sullo Sparviero del mare, in effetti, presenta un intreccio più debole rispetto alle vicende del medico irlandese perseguitato dai suoi correligionari giacobiti. Una delle ragioni è che il procedimento di collocazione storica di *The Sea Hawk*, la cui trama si svolge nell'Età dell'oro della Spagna di Filippo II, si discosta in parte dai successivi stilemi di letteratura di consumo, che avrebbero fatto di Sabatini un autore affermato, per riprendere invece, peraltro in misura abbastanza netta, alcuni elementi della sua quasi contemporanea saggistica polemica, sia sull'Inquisizione spagnola sia, indirettamente, sulla ragnatela di tradimenti fra parenti cui s'improntò il Cinquecento italiano.

Nel primo caso vale naturalmente l'episodio in cui il protagonista, sir Oliver Tressilian, viene intercettato insieme ai suoi catturatori da una nave dell'*Armada* spagnola. I prigionieri, trasportati in terraferma, vengono dapprima costretti a un *auto da fé* (interessante che Sabatini usi l'espressione portoghese invece di quella castigliana), dopodiché vengono condannati a remare sulle galere. È abbastanza evidente come Sabatini intenda qui polemizzare con l'ipocrisia cattolica, che dapprima vuole riaffermare il postulato ideologico della penitenza quale sacramento, ma poi non rinuncia alla risorsa rappresentata dalla forza lavoro dei penitenti schiavizzati. Benché storicamente accurata, questa ricostruzione è decisamente più diretta, dunque meno sottile, della fitta rete di piccole meschinità che invece Sabatini avrebbe saputo intrecciare in *Captain Blood* per gettare discredito sulle autorità giacobite.

Nel secondo caso il ruolo del Borgia della situazione viene svolto da Lionel, il fratello di Oliver che, assassinato Peter Godolphin in duello, dapprima induce Oliver stesso a mentire per proteggerlo, dopodiché ne organizza il rapimento perché venga venduto come schiavo e quindi non possa più rivelare la verità, infine approfitta dell'assenza del fratello maggiore non solo per ereditare da solo la proprietà avita, ma anche per soffiargli la fidanzata Rosamund.

Rosamund, sorella dell'ucciso Peter, è figura ambigua che permette a Sabatini un'ingegnoso capovolgimento del luogo comune salgariano del pirata che diventa tale per vendicare la morte dei fratelli, retroscena

di tutta la vicenda de *Il corsaro nero*. È infatti a causa di suo fratello che Oliver si dà alla pirateria, ma non per vendicarlo, bensì per vendicarsene. Mentre il fratello ucciso è proprio quello di Rosamund, il quale svolge a suo volta un ruolo causale, in quanto il suo omicidio alimenta il desiderio di vendetta della ragazza e, di conseguenza, l'accanimento del suo tutore, sir John Killigrew, nel perseguire lo Sparviero fino a farlo condannare in contumacia, bloccandogli così ogni via di ritorno in Inghilterra per farsi scagionare. Da questo punto di vista il romanzo di Sabatini è più raffinato di quello salgariano, il che senza dubbio ha contribuito alla sua riscoperta negli anni Venti.

Scritto nel primo anno della Prima guerra mondiale, prima della Rivoluzione russa e, soprattutto, prima che crollasse l'Impero ottomano ed avesse inizio la rivoluzione laica di Atatürk, *The Sea Hawk* propone fra le righe un'assiologia ancora quasi ottocentesca, assai meno comprensibile nella cornice culturale di quell'epoca di estremismi che fu il breve XX secolo<sup>3</sup>. Le questioni della libertà dell'individuo e dell'uguaglianza dei cittadini, inseparabili nel quadro della Rivoluzione francese, con l'instaurarsi dello Stato socialista nel 1917 divennero invece fra loro antitetiche, accompagnandosi a un uso massiccio e metodico della propaganda ideologica. Questo spiega perché Sabatini, sia in *Scaramouche* sia in *Captain Blood*, metta al centro dell'intreccio personaggi refrattari alla retorica politica, sia essa giacobina o giacobita; personaggi che, inoltre, pur opponendosi con forza alle classi nobiliari privilegiate, e dunque non negando affatto l'uguaglianza fondamentale di tutti gli esseri umani (con le limitazioni viste sopra, derivanti dai pregiudizi razziali dell'epoca) non rinunciano comunque ad affermazioni pragmatiche, anche energiche, della loro libertà individuale. Tutto questo, nel 1915, all'epoca della composizione di *The Sea Hawk*, non s'inscriveva ancora fra i temi di pubblica discussione. Attuali erano piuttosto i difetti conclamati dell'età edoardiana, fra cui due spiccavano in maniera particolare: la posizione subordinata delle donne e la xenofobia derivante dal timore di un presunto accerchiamento della Gran Bretagna da parte delle altre potenze (Pugh 2012, 147–159).

Nella trama di *The Sea Hawk* Sabatini polemizza indirettamente con entrambi questi atteggiamenti, tentando di dimostrarne la debolezza epistemologica. Se la figura della moglie siciliana del Pascià, intrigante

---

<sup>3</sup> La definizione richiama ovviamente il titolo della celeberrima opera di Eric Hobsbawm (Hobsbawm 1995).

e spietata nei suoi complotti, può sembrare a prima vista essere frutto della misoginia dell'autore, nell'economia della narrazione essa svolge piuttosto il ruolo della padrona di casa al cui spregiudicato egocentrismo tutte le restanti mogli del serraglio, a somiglianza della servitù femminile nell'Inghilterra dei primi del Novecento, devono sottostare pena punizioni inenarrabili. Anche la scena al mercato degli schiavi di Algeri, in cui Oliver dà ordine di comprare Rosamund, pare voler stigmatizzare una cultura dell'assoggettamento femminile che era tutt'altro che esclusiva del mondo islamico del XVI secolo, ma risultava ben radicata anche nella "civile" Inghilterra che vietava per legge i contraccettivi e metteva in prigione le suffragette.

Per quanto concerne il rapporto con l'Altro, il "diverso" rispetto agli schemi radicati nella società britannica dell'epoca, Sabatini adotta un espediente narrativo che ha quasi del geniale, in quanto risulterebbe efficace anche oggi, a un secolo di distanza. Il suo protagonista si fa musulmano. E non per semplice convenienza. In varie parti del romanzo lo Sparviero cita da sure del Corano massime di cui appare essere profondamente convinto. Anzi, per certi versi le dottrine islamiche risultano essere moralmente superiori al cattolicesimo ipocrita degli Spagnoli.

Il ricorso alla sfera religiosa, mai troppo importante per Sabatini, che le oppone invece un'etica tutta laica e liberale, è dettato, come si accennava sopra, dalla realtà della Prima guerra mondiale, in cui l'Impero ottomano era schierato dalla parte opposta rispetto alla Gran Bretagna. Gli Altri, insomma, non erano i musulmani in quanto tali, bensì l'Islam quale caratteristica saliente dei Turchi, dunque di nemici immanenti, come in età edoardiana non potevano che essere tutti gli avversari politici e militari.

## Conclusioni

Per compiere una sintesi conclusiva della poetica sabatiniana, così com'essa emerge dai romanzi qui considerati, è necessario operare una distinzione fra il piano delle tecniche narrative e il piano dell'assiologia veicolata attraverso la narrazione.

Dal punto di vista della trama tutti e tre i romanzi presentano una struttura tipica dei racconti di magia, così come questa fu elaborata da Vladimir Propp (Propp 1970). In tutti e tre i casi si parte da una situazione



bucolica, con l'eroe inserito a vario titolo in un ambiente di campagna presumibilmente tranquillo e felice. Interviene però una violazione delle regole: per Scaramouche si tratta dell'opporci all'arbitrio del Marchese; il dottor Blood si fa coinvolgere in una rivolta antimonarchica; Oliver infine entra in conflitto con il suo vicino sir John. Seguono peripezie varie, con l'intervento di "aiutanti magici" i cui poteri, però, non sono soprannaturali ma derivati da conoscenze specialistiche: i piloti di nave nei casi di Blood e dello Sparviero, l'insegnante di scherma nel caso di Scaramouche. Si ha infine lo smascheramento o la punizione del cattivo di turno e il ripristinarsi dell'idillio sotto forma di felicità coniugale. Non si può dunque affermare che Sabatini sia innovatore in questo ambito.

È invece sul piano dell'intreccio che l'autore fa valere tutto il suo mestiere, inserendovi scene ed episodi che trasmettono una serie di convinzioni etiche, sebbene queste possano apparire abbastanza incoerenti. Ai nostri scopi la morale di Sabatini si può riassumere come segue:

- la *libertà* è innanzitutto libertà dai condizionamenti derivanti dalla nascita, relativi allo strato sociale od alla comunità confessionale d'appartenenza; è però anche una libertà dalla propaganda, cioè dai tentati condizionamenti successivi a scopo *sensu lato* politico;
- l'*uguaglianza* non implica che debbano essere liquidate le differenze di classe nell'intera società, ma piuttosto che, all'interno di una ristretta comunità d'interessi, quale può essere una ciurma di pirati o una *troupe* di guitti, tutti i membri abbiano uguale facoltà di partecipare ai processi decisionali;
- la *proprietà* è inviolabile e desiderabile, a patto che non neghi l'umanità del prossimo, ad esempio rendendolo schiavo; la violazione del diritto di proprietà è ammessa sotto forma di appropriazione delle spoglie nel caso di aperto conflitto armato.

La trasmissione di questa assiologia è messa in pratica attraverso episodi apparentemente accessori alla trama principale, in cui fra l'altro appaiono fenomeni storici quali la Convenzione francese o l'Inquisizione spagnola, ricostruiti in maniera filologicamente accurata e credibile.

## Bibliografia

Andrea da Barberino 2005: *Il Guerrin Meschino*. Edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina a cura di Mauro Cursietti. Roma: Antenore.

- Castradori, Francesca 1991: *Le radici dell'odio: Il conte de Gobineau e le origini del razzismo*. Milano: Xenia.
- Cicerone, Marco Tullio 1976: *Opere retoriche*. A cura di Giuseppe Norcio. Volume 1. Torino: UTET.
- Claydon, Tony 1996: *William III and the Godly Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Claydon, Tony 2007: *Europe and the Making of England, 1660–1706*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Couégnas, Nicolas 2014: *Du genre à l'œuvre. Une dynamique sémiotique de la textualité*. Limoges: Lambert-Lucas.
- De Angelis, Rossana 2014: Saussure, Hjelmslev, Rastier: la lingua come sistema e istituzione, dalla linguistica alla semiotica. In: Paolo Fabbrì, Tiziana Migliore (a cura di) 2014: *Saussure e i suoi segni*. Roma: Aracne, 161–180.
- Eco, Umberto 1997: *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Terza edizione. Torino: Einaudi.
- Eco, Umberto 2010: *Opera aperta. Forma e indeterminazione delle poetiche contemporanee*. Prima edizione digitale 2010 da edizione Tascabili Bompiani marzo 2006. Milano: RCS Libri.
- Eppers, Arne 2003: *Miteinander im Nebeneinander: Gemeinschaft und Gesellschaft in Goethes Wilhelm-Meister-Romanen*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Ferrone, Siro 2011: Scaramouche, Scaramuccia, Scaramouchi: l'attore Tiberio Fiorilli tra Francia, Italia e Inghilterra (1673–1683). In: Susan Payne, Valeria Pellis (a cura di) 2011: *Il teatro inglese tra Cinquecento e Seicento: testi e contesti*. Padova: CLEUP, 103-122.
- GDL 2005: *Grand dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris: Larousse.
- Hobsbawm, Eric 1995: *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914–1991*. Settima edizione. Londra: Joseph.
- Knight, Jesse F., Stephen Darley 2010: *The Last of the Great Swashbucklers: A Bio-Bibliography of Rafael Sabatini*. New Castle, DE: Oak Knoll Press.
- PG 2016: Project Gutenberg – Books by Sabatini, Rafael (sorted by release date). In: [http://www.gutenberg.org/ebooks/author/640?sort\\_order=release\\_date](http://www.gutenberg.org/ebooks/author/640?sort_order=release_date) ED 23 maja 2016.
- Propp, Vladimir 1970: *Morphologie du conte*. Traduzione dal russo di Claude Ligny. Parigi: Gallimard.

- Pugh, Martin 2012: *State and Society: A Social and Political History of Britain since 1870*. Quarta edizione. Londra: Bloomsbury Academic.
- Re, Lucia 2012: *Il liberalismo coloniale di Alexis de Tocqueville*. Torino: Giappichelli (Ethos-nomos 4).
- Sabatini, Rafael 1931: *Lo Sparviero del mare*. Milano: Sonzogno (Biblioteca Romantica Mondiale).
- Walsham, Alexandra 2015: Reformation Legacies. In: Peter Marshall (a cura di) 2015: *The Oxford Illustrated History of the Reformation*. Oxford; New York: Oxford University Press, 227–268.
- Zulli, Tania 2011: *Colonial transitions: literature and culture in the late Victorian age*. Berna: Lang.