

Robert Louis Stevenson

L'isola del tesoro

*Traduzione di Angiolo Silvio Novaro
A cura di Dario Pontuale*

Nutrimenti  mare

Indice

Teoria tradotta in pratica <i>di Dario Pontuale</i>	7
L'isola del tesoro	
Parte prima. Il vecchio filibustiere	23
Parte seconda. Il cuoco di bordo	61
Parte terza. La mia avventura a terra	99
Parte quarta. Il fortino	121
Parte quinta. La mia avventura in mare	159
Parte sesta. Il capitano Silver	199
Appendice	249
Due chiacchiere sul romance	251
L'arte del romanzo	265
Un'umile rimostranza	289

Titolo originale: *Treasure Island*

Traduzione dall'inglese di Angiolo Silvio Novaro

© 2019 Nutrimenti srl

Prima edizione novembre 2019

www.nutrimenti.net

via Marco Aurelio, 44 – 00184 Roma

In copertina: illustrazione di N.C. Wyeth per *L'isola del tesoro*, 1911

ISBN 978-88-6594-688-6

ISBN 978-88-6594-730-2 (ePub)

ISBN 978-88-6594-731-9 (MobiPocket)

Teoria tradotta in pratica
di Dario Pontuale

Con smisurata stima Italo Calvino appellava affettuosamente Robert Louis Stevenson 'l'Aeroplano'. Difficile trovare definizione più fedele, attinente, riepilogativa per catturare la sostanza di uno scozzese ribattezzato dai polinesiani *Tusitala*, ovvero il narratore. Non un'onorificenza fittizia, piuttosto conquistata letteralmente, e letterariamente, sul campo. Gli indigeni del Pacifico avevano capito quanto la statura del britannico, spintosi in posti ignoti per ricavarne storie, meritasse migliore agnizione. Un tubercolotico giramondo, uno spirito inquieto capace di trovare spazi incontaminati dove rinverdire la rinsecchita fantasia europea e coltivare un nuovo tipo di letteratura in piena regola. Un compito temerario per il quale è necessario librarsi sopra le cose e, come gli uccelli del mare dalle grandi ali, sorvegliare l'infinita tavola blu, per poi scendere in picchiata a ghermire la preda. Occhi vigili e rapaci, peculiarità simili alla scrittura stevensoniana: sensibile ai particolari, alle sfumature indecifrabili, alle atmosfere insolite. Un mondo scintillante e misterioso, eretto con scrupolo, nel quale basta un piccolo scatto narrativo per rovesciare il corso degli eventi. Alta abilità artistica, non trucco da mestierante, una potenza affabulatoria incantevole, colma di tensione creativa, dove istinti spaventosi o tesori nascosti vengono riesumati con pozioni e badili.

Sgomento e curiosità nella stessa pagina, questo l'immenso cielo entro cui vola l'aeroplano Stevenson, lo stesso che in gioventù studiava controvoglia legge pur di godersi il brulicare della città, il turbolento andirivieni umano. Un autore capace di padroneggiare l'arma del racconto in modo sublime, che con lama affilata e metodico discernimento, prima di firmare capolavori, studia, compara e soppesa, teorizza un seducente sistema stilistico, senza prescindere da un elemento indispensabile e aprioristico: la Fiducia. La richiede non tanto per sé, saprà ben guadagnarsela con il talento e il tempo, bensì per un genere letterario screditato.

Con il saggio *A gossip on romance*¹ pubblicato nel 1882 sul *Longman's Magazine*, uno Stevenson da poco edito a puntate con *L'isola del tesoro* si getta nella baruffa letteraria tra *Novel* e *Romance*. Un dibattito cominciato in Inghilterra già agli inizi del Settecento, quando il *Romance* assumeva differenti significati: fantastico, scandalistico, perfino rosa. Dalla fine dell'Ottocento, contrariamente, veniva utilizzato come sinonimo di romanzo d'avventura, considerato un sottogenere rivolto ai giovani, modello di fiction autoctono contrapposto al romanzo realista, il *Novel*. Stevenson si sforza di scacciare ogni dogmatismo e futile giudizio risalendo alle origini, ai piaceri primi, alla passione e all'esaltazione avvertiti durante la lettura. Instaura così una leale comunione con il lettore, redigendo quasi un trattato di psicologia della ricezione: "Era per questo piacere che leggevamo con tanta attenzione e che amavamo così tanto i nostri libri nel periodo splendido e travagliato della nostra gioventù. L'eloquenza e il pensiero, il carattere dei personaggi e i dialoghi erano soltanto ostacoli da evitare mentre scavavamo indefessi a caccia di un certo tipo di evento, come porci alla ricerca di tartufi". Stevenson propugna istinti ancestrali, velate rimembranze perdute nelle meraviglie dell'infanzia, ogni dettaglio contenuto in una storia possiede un potere evocativo capace di destare le suggestioni nascoste nell'uomo comune ed è massimo dovere dello scrittore rintracciarle: "Le storie che raccon-

ta sono magari nutrite dalle realtà della vita, ma il segno più vero che lasciano è nella soddisfazione dei desideri ignoti del lettore e l'obbedienza alle leggi ideali del sogno a occhi aperti". Attraverso esatti meccanismi interni, afferma Stevenson, il narratore deve soddisfare le capacità di partecipazione del lettore esprimendo la "parte plastica della letteratura", la capacità di tradurre concetti, emozioni e caratteri in atti tangibili che rimarranno indelebili. L'arte del descrivere è compito arduo, ancora più complesso risulta imbastire una trama avvincente, rendere leggendario un luogo, questa l'essenza, sebbene all'epoca svalutata: "Gli inglesi d'oggi sono propensi, non so perché, ad avere poca considerazione per l'evento in sé, e riservano la propria ammirazione per il tintinnare dei cucchiaini da tè e gli accenti dei parroci. Si ritiene intelligente scrivere un romanzo privo di trama, o dotato di una trama fiacca".

A gossip on romance mostra, ulteriormente, quanto la narrativa inglese si trovasse costretta tra l'ingombrante romanzo borghese e i proliferanti richiami letterari francesi e russi, basati sullo scandaglio psicologico, sul cupo destino umano, ossia l'essenza realista. A questi generi, Stevenson contrappone il romanzo d'avventura, in cui l'attenzione è rivolta alla trama, meno ai personaggi, caratterizzata da ripetute complicazioni, dove spicca, primariamente, l'elemento fantastico. Intende infrangere il decoro letterario dell'epoca, adottando per il pubblico borghese convenzioni e sistemi propri del prodotto di massa. La disamina letteraria, perciò, non si esaurisce, anzi si fa stringente, postulando:

Non è certo il personaggio, ma è l'evento quello che ci fa abbandonare il nostro recinto. Succede qualcosa che desideriamo accada anche a noi; una qualche situazione, della quale a lungo abbiamo sognato a occhi aperti, nella storia viene compiuta in un tripudio di dettagli avvincenti e appropriati. È allora che ci dimentichiamo dei personaggi; allora che spingiamo via l'eroe; ci tuffiamo nella storia nei nostri panni e nuotiamo nella rinfrescante esperienza [...]. La narrativa è per l'adulto quello che il gioco è per il bambino; è là che cambia l'atmosfera e il tenore della sua vita; e quando il gioco risuona così tanto col suo gusto da far sì che vi si unisca con tutto il cuore, quando a ogni svolta riesce a compiacerlo, quando adora ricordarlo e si

¹ Il saggio *A gossip on romance* è pubblicato in appendice a questo volume, con il titolo *Due chiacchiere sul romance*, seguito dalla risposta di Henry James, *The art of fiction (L'arte del romanzo)* e dall'ulteriore replica di Stevenson, *A humble remonstrance (Un'umile rimostranza)*.

sofferma sul ricordo pienamente deliziato, la narrativa viene chiamata romance.

Ecco come lo scozzese della Polinesia puntualizza l'essenza di un genere, gli assegna una funzione strategica, instaurando un paradigma preciso. Senza fermarsi alla teoria, realizza il proprio archetipo letterario, così locande, tempeste, bauli, pirati, vele, sabbie, coltelli, palme, scogli, mappe, diventano leggenda attraverso la mitopoiesi. Una facoltà di 'inventare favole', nota fin dalla Grecia di Platone: mitizza i dettagli, richiama l'inconscio, rintraccia il sapore del gioco, il gusto di far tornare l'animo bambino; fabbricando una giungla di totem sopra e attorno all'isola. Già nel titolo si annidano due termini evocativi, due vocaboli attraenti, che si proiettano oltre, tentando di sfuggire subito alla realtà. 'Isola' è il luogo distante, dove tutto accade, lo spazio misterioso; 'tesoro', invece, è la cassa nascosta, la paura del rischio, l'oggetto misterioso. Il potere ammaliatore del mistero sopra ogni cosa, dunque, diviso da una linea netta che separa i buoni dai cattivi, opponendo diverse latitudini geografiche e spirituali. La trama si impossessa del lettore, la partecipazione ai rocamboleschi eventi cresce, si tramanda ai posteri, entra nell'immaginario collettivo; una costruzione semplice all'apparenza e immortale nei fatti.

Le teorie stevensoniane, tuttavia, non incontrarono l'approvazione di tutti. Sir Walter Besant, influente critico dell'età vittoriana, e il grande Henry James, prestigioso (convinto) esponente del realismo, dopo aver letto *A gossip on romance* e le pagine di *L'isola del tesoro*, si mostrarono dubbiosi. Rivelando la mancata immedesimazione con il romanzo di Stevenson, nell'articolo *The art of fiction*, del 1884, lo scrittore americano punge velenoso: "Sono stato anche io bambino, ma non sono mai stato alla ricerca di un tesoro". Secondo James, infatti, la scrittura deve ricercare ed esprimere il vero se è realmente interessata a "competere con la vita" con successo, senza inciampare nella 'finzione'. Una posizione distante e dai toni polemici nei confronti del creatore del *Dottor Jekyll*, che alcuni mesi dopo rilancia con *A humble remonstrance*. Un articolo nel quale difende, con maggior fermezza, il romanzo d'azione, equiparando la narrativa finalizzata all'esatta ricostruzione del reale

a quella impegnata nella rappresentazione di un immaginario fantastico:

Non esiste arte – per usare l'audace frase di James – che possa "competere con la vita" con successo; e l'opera che si propone di farlo è condannata a perire *montibus aviis*. La vita ci scorre davanti, infinitamente complicata, attraversata dalle più svariate e sorprendenti meteore; a tratti affascinando l'occhio, l'orecchio e la mente [...]. Il romanzo, che di fatto è un'opera d'arte, esiste non per il suo somigliare alla vita, che è forzato e materiale quanto il cuoio che costituisce una scarpa, ma per il suo immisurabile differire dalla vita, che è voluto e significativo, e al tempo stesso rappresenta il metodo e il senso dell'opera. La vita di un uomo non è l'argomento dei romanzi, ma solo l'inesauribile deposito dal quale vengono selezionati i soggetti...

L'analisi stevensoniana non sembra esaurirsi, si sofferma sulle tre differenti classi del *romance*: quella d'avventura, rivolta alle attitudini illogiche dell'uomo, quella psicologica, concentrata alla comprensione delle debolezze e delle confusioni umane, e quella drammatica, aperta alle emozioni e al giudizio morale. Solo alla prima è assegnato il compito di immergere il lettore nella vicenda per lasciarlo al termine dell'ultima pagina a distinguere tra il vero e l'irreale, semplificando un aspetto che risulterà verosimile fintanto che avrà la capacità di apparire sinceramente reale. È in questo momento che occorre la fiducia, l'atto di fede, di credere senza vedere o pretendere fedeltà al vero:

il [...] romanzo non è una trascrizione della vita e non deve essere giudicato per la sua esattezza, ma è la semplificazione di un qualche aspetto della vita stessa, che dovrà tenersi in piedi o rovinare a terra solo in virtù della sua significativa semplicità. [...] e il pericolo, nel cercare di ritrarre la normalità, è che uno finisca per ritrarre il nulla, e scrivere il romanzo della società anziché il *romance* dell'uomo.

L'asserzione è lapidaria, la convinzione precisa, lucida considerazione di uno scrittore pronto a ribadire che i libri in grado di esercitare una maggiore influenza sul lettore sono quelli di 'finzione'. Quelle opere dove non si propinano né assiomi né

intenti formativi, bensì si è liberi di apprendere le lezioni della vita attraverso un mutamento di prospettiva. Stevenson non prescinde assolutamente da questo principio e con caustica ironia ribatte alle critiche mosse: “Se non è mai stato a caccia di un tesoro, si può dimostrare che [Henry James] non è mai stato bambino”. La spigolosa querelle, tuttavia, non degenerò; anzi tra i due nacque perfino un'affettuosa amicizia mantenuta da un rapporto epistolare strettissimo, da una leale e vicendevole critica. Durante le frequenti visite nella sua casa di Bournemouth, lo scozzese prese l'abitudine di riservare all'americano una comoda poltrona azzurra e Fanny Van de Grift, moglie di Stevenson, ricordava quanto James fosse un garbato conversatore, che catturava con acume l'uditorio. Nonostante l'amicizia, James rimase fedele al realismo, tanto quanto Stevenson restò osservante della vena fantastica, seguendo coerentemente il personale canone stilistico e concettuale, arricchendolo di una rara eleganza formale. Prosegue la carriera di *Tusitala*, sempre più attento alle dinamiche interne e come sottolinea Richard Ambrosini: “Anziché scrivere per mostrare al lettore come guardare il mondo per estrarne piacere, da allora in poi Stevenson avrebbe tentato di creare mondi narrativi tali da dare piacere ad esseri umani in carne e ossa, con cui sapeva di condividere gioie e sofferenze”.

Un artigiano della parola che mai sottovaluta il dono di ‘saper leggere’, il quale in un breve saggio del 1887, intitolato *Books which have influenced me*, afferma: “Saper leggere non è un dono molto diffuso e non sempre viene compreso nel giusto senso. Consiste, prima di tutto, in una vasta riserva intellettuale, una sorta di grazia e di libertà, per cui l'uomo arriva a capire che non ha sempre e comunque ragione, e che le opinioni contrarie alle sue non sono necessariamente sbagliate”. Con entusiasmo, passione e contagiosa intensità, precipue categorie spirituali, Stevenson costruisce ponti tra l'esperienza e il desiderio, soltanto per il gusto di far tornare bambino chi ormai non lo è più. Un autore che rende orgogliosamente lettori e non fa arrovellare i critici, poiché gli elementi che animano la narrazione possiedono una loro efficace compiutezza interna. Stevenson non volle mai essere considerato ‘soltanto’ un romanziere, proprio per difendere sia la propria identità artistica

sia il proprio ruolo di critico sempre amabilmente leggibile. Un uomo, insomma, che ancor prima di inventare storie stabilisce il fulcro sul quale tenerle in equilibrio. Nulla compare sulla pagina senza la giusta riflessione, l'ennesimo insegnamento tramandato da uno scrittore tanto capace di librarsi in alto da essere meritatamente chiamato ‘l'Aeroplano’.

Bibliografia critica

- Richard Ambrosini, *R.L. Stevenson: la poetica del romanzo*, Bulzoni, Roma 2001.
- Italo Calvino, *Robert Louis Stevenson, Il padiglione sulle dune, in Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 2002.
- Emilio Cecchi, *Scrittori inglesi e americani*, Mondadori, Milano 1947.
- G.K. Chesterton, *Robert Louis Stevenson*, Scheed & Ward, New York 1955.
- Clotilde De Stasio, *Introduzione a Stevenson*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Giorgio Manganelli, *L'ordigno letterario*, in *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967.
- Robert Kiely, *Robert Louis Stevenson and the fiction of adventure*, Harvard, Cambridge 1965.
- Cesare Pavese, *Robert L. Stevenson, l'Unità*, 27 giugno 1950.
- Mario Praz, *La letteratura inglese dai romantici al Novecento*, Sansoni, Firenze 1967.
- Frank Swinnerton, *Robert Louis Stevenson: a Critical Study*, Martin Secker, London 1914.
- Ian Watt, *Le origini del romanzo borghese*, Bompiani, Milano 2002.

Opere di Robert Louis Stevenson

- Alcune annotazioni tecniche sullo stile in letteratura (On Some Technical Elements of Style in Literature)* in *L'arte della scrittura*, Mattioli 1885, Fidenza 2009.
- Amici rivali. Lettere 1884-1894*, prefazione di G. Almansi, Archinto, Milano 1987.

I libri che hanno avuto influenza su di me (Books Which Have Influenced Me) in *L'isola del romanzo*, a cura di G. Almansi, Sellerio, Palermo 1987.

I Racconti, a cura di A. Ceni, Einaudi, Torino 2001.

L'isola delle voci, a cura di J.L. Borges, F.M. Ricci Editore, Parma 1979.

La moralità del mestiere delle lettere (The Morality of the Profession of Letters) in *L'arte della scrittura*, Mattioli 1885, Fidenza 2009.

Romanzi, racconti, saggi, a cura di A. Brilli, Mondadori, Milano 1982.