

RICORDI E RACCONTI DELLA COSTA SCOZZESE:
SULLE TRACCE DI UNA MITOLOGIA DI FRONTIERA
IN *THE MERRY MEN, MEMOIRS OF AN ISLET* E *KIDNAPPED*
DI ROBERT LOUIS STEVENSON

Lucio De Capitani

INTRODUZIONE

Tra il 1867 e il 1871 Robert Louis Stevenson è studente d'ingegneria all'Università di Edimburgo. Si tratta di una scelta obbligata: Stevenson fa parte di una famiglia di ingegneri civili, specializzati in fari, di cui dovrebbe portare avanti la tradizione. Il nonno, Robert Stevenson, avviato alla professione dal patrigno Thomas Smith, aveva progettato e costruito, tra il 1807 e il 1810, lo straordinario faro marino di Bell Rock. Suo figlio Thomas, padre di Robert Louis, aveva portato avanti la professione di famiglia insieme ai fratelli e si aspettava che il figlio Louis seguisse le sue orme. Per questo Stevenson viene fatto iscrivere a ingegneria e, durante i mesi estivi, viaggia in varie remote località costiere per imparare l'aspetto pratico della professione. Tra queste località spicca Earraid, una cosiddetta isola tidale: quando la marea è sufficientemente bassa, Earraid è collegata all'Isola di Mull (una delle Ebridi interne). Nel 1870, quando Louis la visita per la prima volta, Thomas Stevenson la sta utilizzando come base per la costruzione del faro marino di Dhu Heartach.

Anche se Stevenson abbandona poco dopo gli studi d'ingegneria, questi viaggi e luoghi rimangono fortemente impressi nella sua immaginazione. Earraid lo colpisce particolarmente, tanto che finisce per scrivere dell'isoletta per tre volte. Earraid, rinominata Aros (1995a, 3: 203), è l'ambientazione

del racconto *The Merry Men* (1882), una storia di naufragi, drammi familiari e follia. È anche il luogo dove David Balfour, in *Kidnapped* (1886), fa naufragio e vive uno degli episodi centrali della sua avventura. A Earraid è infine dedicato il breve saggio *Memoirs of an Islet*, pubblicato per la prima volta in *Memories and Portraits* (1887). Graham Tulloch suggerisce che questa fascinazione derivi dalle potenzialità narrative di un'isola che, con il favore della marea, si può raggiungere o abbandonare a piedi (2003: 71) – e in effetti questa caratteristica è sfruttata in *Kidnapped*, come vedremo. In questo saggio, tuttavia, voglio proporre che Stevenson ritorni più volte a Earraid perché per lui è il luogo-simbolo di un preciso immaginario geografico-antropologico e di una mitologia familiare. L'immaginario è quello della costa scozzese vissuta come un luogo di frontiera, uno spazio liminale tra mondo civilizzato e *wilderness*; e la mitologia è quella delle imprese ingegneristiche degli Stevenson, che hanno permesso la 'conquista' di questa specifica frontiera. Un importante riferimento sarà perciò la più tarda opera *Records of a Family of Engineers*, una sorta di storia familiare della famiglia Stevenson, rimasta incompleta, che ci permette di capire in che modo, nell'immaginazione dello scrittore scozzese, Earraid possa essere considerata una frontiera, specie se vista attraverso gli occhi di un (mancato) ingegnere.

APPUNTI SULLA FRONTIERA: DAL WEST AMERICANO ALLE COSTE SCOZZESI

Il termine frontiera è piuttosto polivalente e può essere usato, per esempio, come un sinonimo di confine/barriera, intesi come limiti fondamentalmente stabili. Una diversa concezione di frontiera invece è generalmente associata al contesto americano sette-ottocentesco, dove fa riferimento alla graduale occupazione dei territori nordamericani da parte dei coloni bianchi. In questo contesto la frontiera non è «una linea in cui fermarsi, bensì un'area in cui entrare», nello specifico «una regione, un territorio che si considera non abitato, sostanzialmente una *wilderness* che aspetta solo di essere colonizzata» (Simonti 2015: 210, corsivo nell'originale). Si tratta inoltre di un'idea di frontiera «continuamente spostata in avanti» (41) e quindi mobile. Quest'idea della frontiera è diventata parte integrale della mitologia nazionale statunitense nella versione concepita, a fine ottocento, dallo storico Frederick Jackson Turner. Per Turner la frontiera e il suo continuo spostarsi verso ovest sono state le esperienze fondanti per il carattere nazionale degli Stati Uniti, un laboratorio di democrazia ed egualitarismo gestito dai pionieri, figure dinamiche ed eroiche, costrette continuamente a reinventarsi (Turner 2010). Turner parte dall'assunto che la linea della frontiera, nell'epoca in cui scrive, non esista più (1), ma proprio per questo la sua narrazione è stata facilmente trasformata in un «sepia-tinted melodrama more satisfying than the ambiguities of everyday life» (Steiner 1995: 486). Per

quanto contestata e contestabile, infatti, questa narrazione è stata reiterata in innumerevoli forme (si pensi al cinema western) e si è imposta come l'archetipo della frontiera più duraturo ed influente. Tuttavia la frontiera mobile di tipo americano – che è il tipo di frontiera che mi interessa discutere in relazione a Stevenson – può essere considerata come un modello più generale, che si ritrova in una varietà di contesti storici. Di questo modello mi interessa evidenziare due caratteristiche.

La prima caratteristica è un preciso immaginario spaziale, caratterizzata da una ripartizione del territorio in tre macroaree: la *wilderness*, che è uno spazio *oltre* la frontiera, luogo dell'alterità assoluta; la frontiera in senso stretto, zona liminale di scontro e incontro; e il mondo civilizzato. Questa tripartizione, poi consolidata nell'immaginazione popolare da Turner, ha le sue origini in un discorso tecnico-scientifico. Fu infatti l'economista Francis Walker a dividere, nel 1874, il territorio americano in «wilderness or vacant land; [...] frontier or partial settlement» e «fully settled places» – un'operazione svolta, però, con un certo «Euroamerican twist», visto che le sue mappe ignoravano i nativi americani che non versavano tasse al governo degli Stati Uniti (Epstein Popper - Lang - Popper 2000: 93). Questo dettaglio storico è utile per evidenziare la natura artificiale detta frontiera, che, lungi dall'essere una realtà oggettiva, è una costruzione umana e manipolabile, uno spazio creato spesso con specifici fini – in questo caso per rinforzare l'idea di una *terra nullius* che può essere legittimamente occupata. Questo collega strettamente l'idea della frontiera a fenomeni di espansione e violenza coloniale, di cui non a caso il *West* americano è un eccellente esempio¹.

La seconda caratteristica è invece la pluralità ideologica della frontiera. Come evidenzia Richard W. Slatta, le frontiere possono assumere un certo numero di valenze simboliche e mitiche: possono essere associate a ricchezze e opportunità – la «Golden Frontier of Treasure, Abundance and Opportunity» (2012: 378); possono, al contrario, rappresentare luoghi primitivi e desolati – la «Desert Frontier of Barbarism and Emptiness» (*Ibidem*); oppure possono essere integrate in una dimensione di progettualità sociale più o meno utopica – l'idea di «Frontier as the Future» (379). Queste tre valenze non sono però incompatibili, anzi, rappresentano materiali narrativi eterogenei che si possono combinare in una varietà di modi. Eroiche avventure alla ricerca di ricchezze, desolazione materiale e mentale, incontri con pericolosi selvaggi, tensione verso un rinnovamento spirituale e costruzione di società nuove e diverse – sono tutti elementi che costituiscono, in proporzioni diverse, ogni narrazione della frontiera.

1 Si può argomentare che il concetto di frontiera mobile e la sua fondamentale intersezione con i fenomeni di espansione coloniale ne facciano un termine chiave per comprendere la modernità coloniale-capitalista. Per una trattazione della frontiera come spazio coloniale e i suoi legami con fenomeni di violenza e la creazione di ideologie razziali, si veda Lester (2012). Per una trattazione di come la storia del capitalismo sia fatta di frontiere fisiche, tecnologiche ed energetiche costantemente oltrepassate, si veda Patel - Moore (2018).

La visione che Stevenson ci presenta delle coste scozzesi – e che Earraid esemplifica – è proprio quella di una frontiera, sia in termini di immaginazione spaziale sia per le sue (multiple) connotazioni ideologiche. I protagonisti di questa narrazione di frontiera sono i suoi antenati ingegneri. Come racconta in *Records of a Family of Engineers*, persone come suo nonno Robert si erano ritrovate a creare una nuova arte senza l'aiuto del vasto repertorio di conoscenze pregresse dei loro successori:

The engineer of to-day is confronted with a library of acquired results; tables and formulae to the value of folios full have been calculated and recorded; and the student finds everywhere in front of him the footprints of the *pioneers*. In the eighteenth century the field was largely unexplored; the engineer must read with his own eyes the face of nature; he arose a volunteer, from the workshop or the mill, to undertake works which were at once inventions and adventures. (Stevenson 1892: 18, corsivo mio)

L'ingegnere settecentesco, per Stevenson, è un pioniere in più di un senso. È un innovatore, un inventore che deve sperimentare con nuove tecnologie e trovare soluzioni originali. Ma è anche un esploratore che lascia un ambiente familiare per viaggiare in terre selvagge. I due aspetti sono legati, perché la sua scienza è basata, in questa fase, sulla lettura diretta della natura: durante il viaggio, perciò, la sua arte è perennemente messa alla prova e si adatta dinamicamente.

L'ingegnere si trova quindi a percorrere la costa selvaggia della Scozia, non ancora illuminata dai fari:

The seas into which his labours carried the new engineer were still scarce charted, the coasts still dark; his way on shore was often far beyond the convenience of any road; the isles in which he must sojourn were still partly savage. He must toss much in boats; he must often adventure on horseback by the dubious bridle-track through unfrequented *wildernesses*; he must sometimes plant his lighthouse in the very camp of wreckers; and he was continually enforced to the vicissitudes of outdoor life. (18-19, corsivo mio)

Messo alla prova dalla natura, dagli uomini e dalle difficoltà tecniche della sua professione, l'ingegnere-pioniere è l'eroe ideale del *romance* stevensoniano, che si concentra, come Stevenson riassume in una famosa definizione, «not on the passionate slips and hesitations of the conscience, but on the problems of the body and of the practical intelligence, in clean, open-air adventure, the shock of arms or the diplomacy of life» (Stevenson 1895a:

251). Per quanto Stevenson non fosse interessato a diventare un ingegnere, la sua ammirazione per queste prove di coraggio e ingegno, la fascinazione per la loro dimensione avventurosa e la riverenza verso le opere che ne risultavano sono assolutamente autentiche. Non è un caso che Stevenson, per buona parte della sua carriera, abbia idealizzato la professione dell'ingegnere come un esempio di vita utile e realizzata, soffrendo a lungo, in quanto artista, di un senso di inadeguatezza per la sua incapacità di creare qualcosa di tanto solido e grandioso quanto i fari costruiti dal nonno e dal padre (Jolly 2009: 3-28).

Come si nota dal passaggio precedente, Stevenson ama evocare immagini di luce e ombra per descrivere le imprese familiari – una scelta quasi scontata, considerato l'oggetto delle fatiche degli Stevenson. Come ricorda ai suoi lettori, nel 1786, quando Thomas Smith ricevette il suo primo incarico, «the whole archipelago, thus nightly plunged in darkness, was shunned by sea-going vessels» (Stevenson 1892: 35). L'ingegnere porta quindi la luce del progresso sulla distesa del mare – che assume le caratteristiche della *wilderness*. Stevenson vive questa storia con una sensibilità più mitica che storica, come si nota in particolare nella sezione finale di *Records*, che è una massiccia sintesi del diario di lavoro di Robert Stevenson per la costruzione del faro di Bell Rock. Louis elimina dal racconto del nonno gli aspetti tecnici della costruzione del faro e fa emergere una narrativa dal sapore biblico concentrata su «the difficult conquest of a hostile nature where man is not welcome» (Guigueno 2005: 63).

Se l'ingegnere è il protagonista di questo particolare 'mito della frontiera', Stevenson ci presenta anche un chiaro antagonista: si tratta del *wrecker*, il 'saccheggiatore' di relitti. Stevenson si riferisce alle comunità il cui sostentamento si basava in parte sul saccheggio delle navi che facevano naufragio o che perdevano parte del proprio carico – un evento frequente, visto che circa un quinto di tutte le merci trasportate per nave sulle acque scozzesi nel tardo settecento fu perduto in mare (Sillitto 2016). Il *wrecker* e l'ingegnere sono spiritualmente e materialmente nemici: l'ingegnere-pioniere, per Stevenson, lungi da imbarcarsi in avventure fini a se stesse, svolge un servizio pubblico (Jolly 2009: 8) – porta il progresso e salva vite. Il *wrecker*, di contro, è superstizioso e violento – Stevenson riporta una serie di credenze attribuite alle popolazioni locali, ma soprattutto ricorda come il nonno avesse dovuto salvare un viaggiatore dalla fantasiosa accusa di essere un pitto, cioè il membro di un'antica popolazione della Scozia orientale, che per questo rischiava di venire linciato da una folla inferocita. Più importante ancora, il *wrecker* vive delle disgrazie che l'ingegnere vuole prevenire ed è quindi, per 'deformazione professionale', poco propenso ad aiutare i naviganti in difficoltà. Uno dei passaggi più incisivi di *Records* riguarda appunto la scarsa empatia dei *wrecker* e deriva da un'esperienza del padre, che Stevenson riporta. Mentre Thomas Stevenson, ancora ragazzo, si trova in-

sieme al padre Robert al largo dell'isola di Swona, la loro nave viene sorpresa da una tempesta. La nave in balia dei flutti viene osservata dagli abitanti di un villaggio sulla costa:

There was in this place a hamlet of the inhabitants, fisher-folk and wreckers; their huts stood close about the head of the beach. [...] It was thought possible to launch a boat and tow the *Regent* from her place of danger; and with this view a signal of distress was made and a gun fired with a red-hot poker from the galley. Its detonation awoke the sleepers. Door after door was opened, and in the grey light of the morning fisher after fisher was seen to come forth, yawning and stretching himself, nightcap on head. Fisher after fisher, I wrote, and my pen tripped; for it should rather stand wrecker after wrecker. There was no emotion, no animation, it scarce seemed any interest; not a hand was raised; but all callously awaited the harvest of the sea, and their children stood by their side and waited also. To the end of his life, my father remembered that amphitheatre of placid spectators on the beach; and with a special and natural animosity, the boys of his own age. (Stevenson 1892: 39)

Il *wrecker* appare qui come incapace di compassione, implacabile come il mare che è la sua fonte di sostentamento. Thomas serba il ricordo amareggiato di un intero villaggio, giovani compresi, che si limita ad aspettare, anche per interesse personale, che la tragedia si compia. Tuttavia Stevenson, in un altro passaggio, adotta anche il punto di vista dei *wrecker*. Andando contro la lezione paterna, riflette che gli abitanti della costa hanno le loro ragioni per distaccarsi emotivamente dal fato dei forestieri che vengono dal mare, che storicamente erano invasori o predoni. La loro indifferenza ai naufraghi quindi «is not wickedness: it is scarce evil; it is only, in its highest power, the sense of isolation and the wise disinterestedness of feeble and poor races» (46). Stevenson, in una delle sue oscillazioni tra rigoroso senso morale e relativismo di stampo montaignano (Della Valle 2013: 51-57), si distanzia dalla mitologia che ha costruito, un aspetto su cui tornerò in conclusione al saggio.

THE MERRY MEN

I vari elementi del mito della frontiera stevensoniano – gli ingegneri, i fari, i *wrecker*, le coste pericolose, i naufragi – riemergono in varie forme nei tre testi che vado ad affrontare. Cominciamo da *The Merry Men*. Il racconto, ambientato sull'isola di Aros (Earraid) nel tardo settecento, ruota appunto

attorno a tre naufragi, tutti avvenuti al largo dell'isola a causa dei formidabili pericoli della costa scozzese. È per cercare il tesoro di un relitto di epoca elisabettiana (la *Espirito Santo*) che Charles Darnaway (il narratore) giunge ad Aros, solo per scoprire che un'altra nave, la *Christ-Anna*, ha fatto naufragio al largo dell'isola pochi mesi prima. Suo zio Gordon, che vive sull'isola con la figlia, si è impossessato dei suoi tesori, ma per farlo ha ucciso l'unico sopravvissuto al disastro – o almeno così Charles sembra ricostruire nel corso del racconto. Gli eventi legati alla *Christ-Anna* acuiscono però alcune ossessioni morbide di Gordon e lo portano a guardare il mare in modo sempre più maniacale. Quando poi zio e nipote assistono in prima persona al naufragio di un terzo vascello, Gordon perde completamente il senno. Il racconto termina con la comparsa sull'isola di un *black man*, a prima vista un naufrago, che genera in Gordon un terrore assoluto (Charles crede che Gordon veda in lui il fantasma della sua vittima). Gordon si getta in mare per sfuggire al *black man*, che lo insegue, ed entrambi muoiono affogati. La vera natura dell'uomo rimane un mistero, ma va notato che, nella tradizione scozzese, il diavolo si manifesta spesso come un uomo dalla pelle nera (Watson 1995: ix).

Earraid, in *The Merry Men*, è esplicitamente presentata come una regione selvaggia e lontana dalla civiltà – non a caso Charles la introduce come un luogo «far from all society and comfort» (Stevenson 1995b: 160). Earraid, tuttavia, non è la *wilderness*, ma la frontiera: in quanto isola tidale, è sospesa tra il mare e la terra, è un osservatorio a strapiombo sulla pericolosa distesa del mare, che è la vera *wilderness*. Una delle sequenze più memorabili è appunto quella in cui Charles descrive il paesaggio marino che fa da sfondo alle vicende:

It is nearer in shore that the danger is worst; for the tide, here running like a mill race, makes a long belt of broken water – a *Roost* we call it – at the tail of the land. I have often been out there in a dead calm at the slack of the tide; and a strange place it is, with the sea swirling and combing up and boiling like the cauldrons of a linn, and now and again a little dancing mutter of sound as though the *Roost* were talking to itself. But when the tide begins to run again, and above all in heavy weather, there is no man could take a boat within half a mile of it, nor a ship afloat that could either steer or live in such a place. You can hear the roaring of it six miles away. At the seaward end there comes the strongest of the bubble; and it's here that these big breakers dance together – the dance of death, it may be called – that have got the name, in these parts, of the Merry Men. (162)

Questo *seascape* è innanzitutto una trappola mortale orchestrata dalla natura: come dice Charles poco dopo, «The truth is, that in a south-westerly wind, that part of our archipelago is no better than a trap» (162). Tuttavia si tratta anche di un paesaggio psicologico e morale: il modo di relazionarsi con il mare riflette infatti il rapporto dei personaggi con la loro coscienza. Da questo punto di vista, il racconto contrappone nettamente gli archi narrativi di Gordon e di Charles, che inizialmente sembrano richiamarsi l'uno con l'altro ma hanno due esiti opposti.

Gordon comincia il racconto dichiarando la sua fondamentale avversione al mare. Lo vede come un luogo di puro orrore e, pensando ai morti recenti del naufragio della *Christ-Anna*, di punizione divina. Il suo atteggiamento, ancora apparentemente 'sano', pur se animato da un'inquietante ossessione religiosa di matrice calvinista, si esprime pienamente in un passo dal sapore conradiano:

Eh, sirs, if ye had gane doon wi' the puir lads in the *Christ-Anna*, ye would ken by now the mercy o' the seas. If ye had sailed it for as lang as me, ye would hate the thocht of it as I do. If ye had but used the een God gave ye, ye would hae learned the wickedness o' that fause, saut, cauld, bullering creature, and of a' that's in it by the Lord's permission: [...] O, sirs, [...] the horror – the horror o' the sea! (171)

L'orrore per il mare sembra preservare in Gordon, inizialmente, una certa solidarietà verso i naufraghi. Questo sentimento si perde man mano che Gordon smarrisce il senno. Quando Charles e Gordon osservano la tempesta che sta per assalire il vascello al largo di Aros, Gordon è preso da una gioia maniacale, che Charles commenta così: «It was upon the progress of a scene so horrible to any human-hearted man that my misguided uncle now pored and gloated like a connoisseur» (188). Gordon si rifiuta persino, come l'archetipico *wrecker*, di mandare una scialuppa ad avvisare i marinai del pericolo imminente. Come Julia Reid suggerisce, «Gordon [...] becomes complicit with the sea's cruel and fascinating power» (2006: 77).

Per Gordon il mare ha un'origine diabolica: «But, troth, if it wasnae prentit in the Bible, I wad whiles be temp't to think it wasnae the Lord, but the muckle, black deil that made the sea» (Stevenson 1995b: 169). Lottare con il mare, quindi, è lottare con il diavolo. Una volta che Gordon perde la ragione come conseguenza del suo crimine, si identifica pienamente con il mare, simbolicamente cedendo al male che lo ossessiona. La follia di Gordon cresce insieme alla tempesta, ed è quindi appropriato che, quando la tempesta si scatena, Charles ci fornisca un'altra descrizione dei *Merry Men* che è però anche una rappresentazione dello stato mentale di Gordon. Gordon e il mare diventano quindi una cosa sola e Charles stesso non sembra immune

dal contagio dalla loro follia: «Thought was beaten down by the confounding uproar – a gleeful vacancy possessed the brains of men, a state akin to madness; and I found myself at times following the dance of the Merry Men as it were a tune upon a jiggling instrument» (193). La parabola di Gordon si compie quando viene inghiottito dal quello stesso mare ‘infernale’ che ormai domina completamente la sua immaginazione, inseguito, non a caso, dal *black man*, che è forse il diavolo venuto a reclamarlo.

Charles rappresenta, invece, un modo alternativo di relazionarsi al mare. Il suo destino però non è già scritto all’inizio del racconto: Charles è sicuramente legato al mondo civilizzato – è uno studente, viene dalla città – ma questo non basterebbe ad impedirgli di seguire le orme di Gordon. Non solo i terrori spirituali dello zio riecheggiano a più riprese nella sua visione del mondo, ma i suoi propositi iniziali sono simili – anche Charles vuole arricchirsi recuperando un tesoro affondato. Tuttavia Charles si distanzia dallo zio proprio perché rinuncia, nel corso del racconto, all’idea di trarre profitto dalla miseria che il mare ha inflitto agli uomini. Contemporaneamente, impara a leggere il mare non come un’entità diabolica che tenta l’uomo con ricchezze inique, ma come una parte della creazione con cui l’uomo può convivere dopo aver imparato a conoscerla, anticipando l’intento civilizzatore dell’ingegnere. Va sicuramente notato che la ‘lettura’ della natura che Charles mette in atto è spesso viziata da idiosincrasie e pregiudizi personali (cfr. Benkhodja 2018) ed è in questo senso inferiore all’ideale stevensoniano dell’ingegnere. La sua propensione a confrontarsi con la natura, però, gli permette, insieme al conforto che trova nella preghiera e alla decisione di rinunciare alla ricerca del tesoro, di guardare al mare con occhi liberi dalle ossessioni di Gordon. È appunto dopo una preghiera «for all poor souls upon the sea» (183) che il mare appare in una veste nuova:

The horror, at least, was lifted from my mind; I could look with calm of spirit on that great bright creature, God’s ocean; and as I set off homeward up the rough sides of Aros, nothing remained of my concern beyond a deep determination to meddle no more with the spoils of wrecked vessels or the treasures of the dead.
(183)

Charles riesce a guardare il mare con serenità, sciogliendo il legame tra male, mondo naturale e natura umana e mantenendo contemporaneamente un senso di empatia verso gli altri esseri umani.

Charles e Gordon rimandano, rispettivamente, alla configurazione morale ed intellettuale del *wrecker* e dell’ingegnere. Non è un caso che, mentre Gordon perde la sua umanità a causa della sua cupidigia e finisce per provare una gioia crudele alla visione del naufragio, Charles, fin dall’inizio del racconto, accoglie con favore l’arrivo dei fari: «The thought of all these dan-

gers [...] makes me particularly welcome the works now going forward to set lights upon the headlands and buoys along the channels of our iron-bound, inhospitable islands» (162). Abbiamo da un lato una simbiosi con le disgrazie che il mare infligge agli uomini e che sfocia nella pazzia; e dall'altro l'apertura a un progetto di 'pacificazione' della natura per renderla permeabile alla civiltà. Va notato che, nel racconto, Stevenson fa convergere l'idea della frontiera come fonte di ricchezze e opportunità e l'idea della frontiera come spazio desolato e barbaro: la caccia al tesoro – egoistica e fine a se stessa – è intrinsecamente funesta, legata a morte e follia, e non a caso Penny Fielding cita *The Merry Men* come una revisione e una critica del più tradizionale *romance* d'avventura (2013: 5). Di contro, ricordandoci che la costa verrà illuminata nei decenni successivi, il racconto recupera l'idea della frontiera come luogo del futuro, come laboratorio antropopoietico (Remotti 2013) dove si costruisce un'umanità migliore attraverso il progresso tecnico.

MEMOIRS OF AN ISLET

Questo futuro, che viene solamente accennato in *The Merry Men* e che sembra sparire dall'orizzonte quando Gordon muore tra le onde, trova la sua realizzazione in *Memoirs of an Islet*, che illustra concretamente la conquista della frontiera del mare. In questo saggio autobiografico sul suo soggiorno giovanile a Earraid, Stevenson descrive nuovamente l'isola come selvaggia e circondata da un mare pericoloso. La struttura rocciosa di Dhu Heartach, dove Thomas Stevenson sta costruendo un faro, ricorda la descrizione del paesaggio marino in *The Merry Men* – Stevenson sta chiaramente lavorando con le stesse immagini e parole. Non a caso torna l'idea di una trappola naturale per l'uomo, come pure l'immagine del mare che «[runs] like a mill race»:

An ugly reef is this of the Dhu Heartach; [...] *one oval nodule of black-trap*, sparsely bedabbled with an inconspicuous fucus, and alive in every crevice with a dingy insect between a slater and a bug. No other life was there but that of sea-birds, and of the sea itself, that here *ran like a mill-race*, and growled about the outer reef for ever, and ever and again, in the calmest weather, roared and spouted on the rock itself. (Stevenson 1895b: 126-127, corsivo mio)

Il nefasto potere del luogo, però, viene esorcizzato dall'attività umana dei lavoratori: il suono di un violino e l'incedere di una nave al tramonto riportano il mondo naturale a una dimensione più benigna, trasformando la *wilderness* del mare in un paesaggio incantato, con gli stessi effetti della preghiera di Charles:

[...] It was then that the foreman builder, Mr. Goodwillie, whom I see before me still in his rock-habit of undecipherable rags, would get his fiddle down and strike up human minstrelsy amid the music of the storm. But it was in sunshine only that I saw Dhu-Heartach; and it was in sunshine, or the yet lovelier summer afterglow, that the steamer would return to Earraid, ploughing an enchanted sea [...]. (127-128)

Simbolicamente arato dalla nave, il mare diventa campagna: la natura indomita cede il passo ad un paesaggio antropizzato in cui l'uomo può lavorare con serenità. La frontiera, in altre parole, diventa paesaggio, spazio civilizzato.

Questo rapporto con la natura fondamentalmente sereno viene poi proiettato in due direzioni cronologicamente opposte. Da un lato Stevenson lancia il suo sguardo verso il passato, mettendosi in diretta continuità con l'esperienza di vita degli uomini che hanno vissuto a Earraid nelle epoche passate. Il giovane Stevenson, lasciati definitivamente da parte gli orrori del mare, sembra rileggere se stesso e i suoi 'predecessori' in una relazione vitale ed energizzante con il mare, il vento, il paesaggio:

The earthy savour of the bog-plants, the rude disorder of the boulders, the inimitable seaside brightness of the air, the brine and the iodine, the lap of the billows among the weedy reefs, the sudden springing up of a great run of dashing surf along the sea-front of the isle, all that I saw and felt my predecessors must have seen and felt with scarce a difference. I steeped myself in open air and in past ages. (129)

Lo sguardo di Stevenson si volge poi al futuro, attraverso una prospettiva, questa volta, squisitamente personale. La parte finale del saggio collega infatti la sua permanenza a Earraid con le preoccupazioni giovanili verso una vita che deve ancora cominciare per davvero e che si dispiega davanti al futuro scrittore, minacciosa e allettante:

And I would think too of that other war which is as old as mankind, and is indeed the life of man: [...] It was a long look forward; the future summoned me as with trumpet calls, it warned me back as with a voice of weeping and beseeching; and I thrilled and trembled on the brink of life, like a childish bather on the beach. (130)

L'avventura della vita rimpiazza l'avventura della frontiera. Però anche quest'avventura è poi inquadrata nella stessa serena traiettoria esistenziale

che Stevenson ha stabilito per Earraid. Stevenson ricorda di aver passato lungo tempo a Earraid in compagnia di un coetaneo, con cui aveva discusso «of the great uncharted desert of our futures» (131) e che adesso, in occasione di un nuovo incontro, viene a rappresentare il compimento di quel percorso di vita: entrambi sono «so much at home, and so composed and sedentary in the world», tanto più che Stevenson finisce per chiedersi «which had been upon the whole our best estate: when we sat there prating sensibly like men of some experience, or when we shared our timorous and hopeful counsels in a western islet» (131).

Questi passaggi finali, presentando in rapida successione un passato ancestrale, un futuro incerto e un presente sereno ma malinconico, sono per molti versi tipici, tematicamente e retoricamente, dei saggi maturi di Stevenson. Come afferma Lesley Graham, questi saggi tendono a trattare il materiale autobiografico in modo molto particolare: sono infatti caratterizzati dall'utilizzo di bruschi salti temporali tra passato, presente e futuro, spingendosi anche oltre i limiti della vita biologica, per costruire un senso autobiografico 'esteso' che fa proprie esperienze che vanno oltre il vissuto diretto (Graham 2018). Qui il procedimento, se si tiene conto della sua collocazione all'interno del mito della frontiera delle coste scozzesi, è attivo al massimo grado. Di fatto la vita di Stevenson viene letta come una replica in piccolo di un più ampio ciclo della storia umana. Entrambe servono una visione fondamentalmente ottimista e progressista: *Memoirs of an Islet*, giustapponendo la conquista della frontiera del mare e quella dell'esistenza, sembra disperdere, sia a livello collettivo che individuale, le paure profonde che animavano *The Merry Men*, inquadrando entrambe all'interno di una teleologia del progresso. Rimane solo la nostalgia per un passato più inquieto e libero, che ricorda quell'altra nostalgia alla base del mito della frontiera per antonomasia, quello americano.

KIDNAPPED

Nei testi che ho trattato finora, con toni più o meno cupi, più o meno ottimisti, Stevenson costruisce un'idea di spazio naturale, selvaggio e pericoloso, a cui si sostituisce, tramite la tecnica e il coraggio dell'ingegnere-pioniere, la luce del progresso. A questa narrazione Stevenson è autenticamente legato, forse anche per la sua origine come memoria familiare. Eppure Stevenson, non rinunciando all'ambivalenza che lo caratterizza, ci fornisce anche gli strumenti per leggere contropelo il mito che lui stesso ha disegnato. Questo avviene, oltre che nel passaggio 'relativista' sui *wrecker* in *Records*, nel quattordicesimo capitolo di *Kidnapped*, intitolato «The Islet», dove David Balfour, il ragazzo rapito protagonista del romanzo, fa naufragio su Earraid e deve sopravvivere diversi giorni, nutrendosi di molluschi, prima di scoprire che

può lasciare l'isola con la bassa marea. Si tratta di un episodio con una profonda valenza liminale (non a caso è ambientato ad Earraid), che fa da cerniera tra la prima parte e la seconda parte del romanzo, tra la giovinezza e l'età adulta. Tuttavia si può leggere quest'episodio anche come un momento di passaggio – o di scontro – tra due diverse concezioni dello spazio estremo della frontiera nell'opera di Stevenson – quella mitica, esplorata fin'ora, e quella realista.

L'esperienza di David riecheggia in molti modi le situazioni e le immagini degli altri testi. David viaggia lungo la costa scozzese ancora oscura, e quindi, inevitabilmente, fa naufragio. È in balia di una natura ostile e sembra inizialmente dover affrontare la mancanza di solidarietà della popolazione locale. Alcuni pescatori, infatti, pur vedendolo solo sull'isola, non si fermano a soccorrerlo – un'apparente reiterazione della figura del *wrecker*. La reazione di David – un pianto disperato di fronte alla prova della malvagità umana – fa eco alla rabbia di Thomas Stevenson verso gli isolani che non l'avevano soccorso: «I could not believe such wickedness, and ran along the shore from rock to rock, crying on them piteously even after they were out of reach of my voice, I still cried and waved to them; and when they were quite gone, I thought my heart would have burst» (Stevenson 2014: 86). David nota successivamente che la soluzione sarebbe stata comportarsi, per così dire, da ingegnere, cioè leggere la natura e trovare delle soluzioni che la trasformino in un luogo abitabile: «Even I, who had the tide going out and in before me in the bay, and even watched for the ebbs, the better to get my shellfish – even I (I say) if I had sat down to think, instead of raging at my fate, must have soon guessed the secret, and got free» (88). L'atteggiamento conoscitivo dell'ingegnere e la sua tecnica di lettura dei fenomeni naturali sono centrali per il raggiungimento di quella che Cannon Schmitt, con preciso riferimento a *Kidnapped*, chiama «technical maturity» (2014) – una conoscenza scientifica, tecnica e terminologica di uno specifico campo del sapere umano che garantisce un posto nel mondo degli adulti. Anche questo passaggio, perciò, sembrerebbe indicare che è attraverso il sapere tecnico che si passa all'età adulta/civilizzata, sia come individui che come società.

L'episodio, però, introduce una variante importante, con notevoli ripercussioni: la crudeltà dei locali, questa volta, è un'illusione. I pescatori, per cui la doppia natura di Earraid è conoscenza comune, sono convinti che David sappia come lasciare l'isola, e, successivamente, capendo il loro errore, tornano ad avvertirlo del modo in cui può fuggire. Tutto l'episodio si rivela quindi una riflessione sulla natura ingannevole delle impressioni, che fa da introduzione alla seconda parte del libro, centrata sulla fuga nella brughiera delle Highlands che David intraprende insieme al giacobita Alan Breck. Il *lowlander* David deve constatare la limitatezza dei propri strumenti conoscitivi, trovandosi a navigare in un mare di terra, un'apparente *wilderness* «lying as waste as the sea» (136) che gli appare inconoscibile

e inospitale. Invece, come sottolinea Nathalie Jaëck, per il suo compagno Alan «what seemed to David barren nature is to Alan a bountiful multiple space, a reliable refuge, a source of abundant food, a hiding-place, basically satisfying all his needs» (Jaëck 2013: 69). Questo meccanismo è anticipato nell'episodio di Earraid, che per i pescatori non è un luogo estremo o desolato, ma uno spazio familiare e conosciuto. Come David stesso ammette: «A sea-bred boy would not have stayed a day on Earraid» (88).

Significativo è anche il fatto che la conoscenza che occorre per trasformare Earraid in uno spazio abitabile sia inquadrata, almeno in parte, come conoscenza locale, che viene trasmessa a David dai pescatori. Per quanto David aspiri a una completa autonomia conoscitiva (nel momento in cui si rammarica di non essere arrivato da solo alla corretta conclusione riguardo al modo di lasciare l'isola), resta il fatto che sono i pescatori a indicare la soluzione del problema. Introdurre la variabile della conoscenza locale significa segnalare che la 'frontiera' non si può semplicemente equiparare a uno spazio naturale che va studiato, capito e su cui si può successivamente agire. L'isola e la costa scozzese sono innanzitutto, nella parole di Rob Nixon, un «vernacular landscape» – uno spazio che è «shaped by the affective, historically textured maps that communities have devised over generations» (2011: 17).

Più in generale, è perfettamente coerente che sia *Kidnapped* a ospitare questa significativa variazione rispetto al 'mito della frontiera' che abbiamo delineato fino a ora. Il mito della frontiera legato a Earraid racconta di eroici ingegneri che portano la luce del progresso in delle terre desolate. *Kidnapped*, tuttavia, si configura, nella sua esplorazione dei rapporti di forza tra inglesi, *lowlander* e *highlander*, come un racconto di violenza coloniale: nelle parole di Barry Menikoff, il romanzo va letto come «a political allegory of colonial dominance, of subjugation of a native people by an alien and aggrandizing foreign culture» (2005: 3). In questo contesto, l'idea che uno spazio di frontiera possa venire semplicemente inglobato all'interno dell'area d'influenza della 'civiltà' appare estremamente sospetto. Lungi dal rinforzare la teleologia, le rappresentazioni ideologiche e l'immaginazione spaziale della frontiera, il romanzo ne evidenzia la natura etnocentrica e opportunistica. Tutto questo è sviluppato nella seconda parte del romanzo, ma è anticipato nell'episodio dell'isola, che suggerisce come la valenza di un luogo 'estremo' sia legata alla percezione soggettiva, sia culturalmente e ideologicamente determinata e perciò contestabile, specie se si lega a progetti politici di conquista.

La costa scozzese avrà anche l'aspetto, come direbbe Marlowe, di un luogo oscuro della terra, almeno agli occhi del giovane David e forse anche dello Stevenson che ricorda le imprese del padre e del nonno; e forse per loro solo la luce di un faro può illuminare questa landa selvaggia, portando razionalità, slancio per il futuro e sicurezza. Ma *Kidnapped* ci mostra come c'è chi non ha bisogno di un faro per trovarsi a proprio agio in questo luogo,

per cui quello spazio non è una frontiera o un luogo estremo, ma semplicemente la propria casa. In Stevenson, però, almeno per quanto riguarda l'isola di Earraid, questo sguardo storicamente, culturalmente e politicamente consapevole *coesiste* con il racconto mitico, più semplice e totalizzante, delle coste scozzesi. Forse l'immagine chiave per comprendere le ragioni di questa compresenza è proprio Earraid: un'isola della memoria, uno spazio geografico e narrativo che Stevenson ha piacere a visitare ripetutamente, ripercorrendone i dettagli e le atmosfere nella maniera a lui più congeniale, e che legge attraverso le lenti dei racconti e dei ricordi familiari; ma che, occasionalmente, si ricollega alla terra, diventando parte di una storia più ampia, complessa e concreta.

Bibliografia

- Benkhodja, F., 2018, *Reading the «Sea Runes»: Hermeneutics in «The Merry Men»*, «Journal of Stevenson Studies» 14: 139-55.
- Della Valle, P., 2013, *Stevenson nel Pacifico: una lettura postcoloniale*, Roma, Aracne.
- Epstein Popper, D. - Lang R.E. - Popper, F.J., 2000, *From Maps to Myth: The Census, Turner, and the Idea of the Frontier*, «Journal of American and Comparative Cultures» 23.1: 91-102.
- Fielding, P., 2013, *Introduction*, in P. Fielding (ed.), *The Edinburgh Companion to Robert Louis Stevenson*, Edinburgh, Edinburgh University Press: 1-10.
- Graham, L., 2018, *Toing and froing in Stevenson's construction of personal history in some of the later essays (1880-94)*, «Journal of Stevenson Studies» 14: 5-17.
- Guigueno, V., 2005, *Engineering the Words: Robert Louis Stevenson and the Bell Rock Lighthouse*, «Yale University Library Gazette» 80.1-2: 57-64.
- Jaëck, N., 2013, *R. L. Stevenson's Kidnapped: Indigenoussness begins at Home*, «Elohi» 4: 61-75.
- Jolly, R., 2009, *Robert Louis Stevenson in the Pacific: Travel, Empire, and the Author's Profession*, Farnham, Ashgate.
- Lester, A., 2012, *Humanism, Race and the Colonial Frontier*, «Transactions of the Institute of British Geographers» 37.1: 132-148.
- Menikoff, B., 2005, *Narrating Scotland: The Imagination of Robert Louis Stevenson*, Columbia (South Carolina), University of South Carolina Press.
- Nixon, R., 2011, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, (Massachusetts) - London, Harvard University Press.
- Patel, R. - Moore, J.W., 2018, *A History of the World in Seven Cheap Things: A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of the Planet*, London - New York, Verso.

- Reid, J., 2006, *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin-de-Siècle*, New York, Palgrave Macmillan.
- Remotti, F., 2013, *Fare umanità: i drammi dell'antropo-poiesi*, Bari, Laterza.
- Sillitto, H., 2016, *A Case Study of a Successful System: The Scottish Lighthouses from the 18th to the 21st Century*, «INCOSE International Symposium» 26.1: 1524-1540.
- Simonti, F., 2015, *L'invenzione della frontiera. Storia dei confini materiali, politici, simbolici*, Bologna, Odoja.
- Slatta, R.W., 2012, *Comparing and Exploring Frontier Myth and Reality in Latin America*, «History Compass» 10.5: 375-85.
- Schmitt, C., 2014, *Technical Maturity in Robert Louis Stevenson*, «Representations» 125.1: 54-79.
- Steiner, M., 1995, *From Frontier to Region: Frederick Jackson Turner and the New Western History*, «Pacific Historical Review» 64.4: 479-501.
- Stevenson, R.L., 1892, *Records of a Family of Engineers*, in *The Works of Robert Louis Stevenson*, vol. 16, London, Chatto and Windus: 1-152.
- , 1895a, *A Gossip on Romance*, in *Memories and Portraits*, New York, Charles Scribner's Sons: 247-274.
- , 1895b, *Memoirs of an Islet*, in *Memories and Portraits*, New York, Charles Scribner's Sons: 120-131.
- , 1995a, *The Letters of Robert Louis Stevenson*, edited by B.A. Booth - E. Mehew, 8 voll., New Haven, Yale University Press.
- , 1995b, *The Merry Men*, in *Markheim, Jekyll and the Merry Men. Shorter Scottish Fiction*, Edinburgh, Canongate Classics: 159-207.
- , 2014, *Kidnapped*, Oxford, Oxford University Press.
- Tulloch, G., 2003, *Stevenson and Islands: Scotland and the South Pacific*, in W.B. Jones Jr. (ed.), *Robert Louis Stevenson Reconsidered: New Critical Perspectives*, Jefferson (North Carolina) - London, McFarland & Company: 68-82.
- Turner, F.J., 2010, *The Frontier in American History*, edited by A.G. Bogue, New York, Dover Publications.
- Watson, R., 1995, *Introduction*, in R.L. Stevenson, *Markheim, Jekyll and the Merry Men. Shorter Scottish Fiction*, Edinburgh, Canongate Classics: vii-xxii.