

STORIA E RACCONTO: IL CICLO DI WAVERLEY

1. Walter Scott, che ha conosciuto quasi un secolo di ininterrotta fortuna nell'ambito della critica e ancor più della popolarità e della divulgazione non solo letteraria – ma culturale nel senso più ampio, che va dagli adattamenti e dai rifacimenti per gli adolescenti ai libretti d'opera, all'iconografia di ogni genere – è scomparso, insieme ai suoi romanzi, persino dai programmi istituzionali delle scuole scozzesi e ormai ha toccato ovunque il livello più basso dell'attenzione da parte della critica e del pubblico. Negli anni Settanta, quando in Italia circolava con successo il saggio di György Lukács sul romanzo storico, pubblicato a Berlino nel 1957 e tradotto e pubblicato da noi nel 1965 con l'introduzione di Cesare Cases, in quegli anni, per l'appunto, Cockshut, Welsh, Daiches, Mayhead, Devlin dedicavano a Scott intere monografie e a volte sembravano avvertire il senso di un immediato ritorno, se non di un nuovo inizio. L'interesse per la letteratura scozzese e per Scott non passava certo attraverso le *Lezioni di filosofia della storia di Hegel*, che Scott non aveva sicuramente letto, né attraverso una improbabile fonte comune ai due, utile eventualmente a provare coincidenze – almeno per Scott – nobili nelle concezioni della storia, ma piuttosto per via della nuova attenzione al ruolo e alla ricezione del lettore da una parte e all'evoluzione della forma del racconto nel suo rapporto con il presente e con la memoria del passato dall'altra. È questo il caso del saggio che nel 1974 Wolfgang Iser dedicava a Walter Scott in *The Implied Reader*.

In questa nuova dimensione, Scott, non più «great Un-

known», viene anche letto come critico di sé stesso. È uno Scott che gioca direttamente con il pubblico, firmando prefazioni, appendici, provocatorie postfazioni, come testimonia l'apparato paratestuale di *Waverley or 'Tis Sixty Years Since*, teso a promuovere un'immagine dell'autore come iniziatore del genere nuovo del romanzo storico, di ambientazione anglo-scozzese per lo più, senza per questo allontanarsi dal filone principale della narrativa del Settecento, inglese e scozzese.

Se infatti quella postfazione a *Waverley* del 1814 riprendeva un vezzo già frequente di dedica con norme per l'uso del lettore, spostate nel mezzo o alla fine del racconto, appartengono poi proprio alla più recente tradizione del romanzo – sulla scia delle provocazioni di Laurence Sterne – l'appello al «gentle reader», la richiesta di complicità, come pure l'uso dell'immagine del *journey*, del viaggio, appunto, come metafora, a significare i due percorsi quasi paralleli del narratore e del lettore, uniti dall'avventura della lettura. E se è ironico il cenno dello scrittore all'abitudine o alla tentazione dei lettori e degli studenti di saltare alla conclusione del *novel*, omettendo sanamente le noiose prefazioni, quello che invece più conta è piuttosto come Scott, in queste ultime, poche pagine del primo romanzo del ciclo, voglia ancora sottolineare con forza la diversità storica e culturale della Scozia, insieme al cambiamento veloce di cui il paese è stato testimone, per assumere consapevolmente egli stesso – avvocato e scrittore scozzese, tipico frutto tardivo della cultura di quel meraviglioso e glorioso Illuminismo del Nord del Regno Unito – un ruolo di mediazione e composizione proprio tra quelle due culture, l'inglese e la scozzese. Con il racconto degli effetti dell'insurrezione del 1745 – distruzione del potere patriarcale dei «chief – tains» e dei capoclan delle Highlands, abolizione del diritto ereditario dei nobili e dei baroni delle Lowlands – si avverte immediatamente la trasformazione delle «Scottish Manners», insieme all'influsso del nuovo benessere, come pure alla diffusione del commercio, progressiva e gradua-

le, ma pure inesorabile tanto da rendere irricognoscibili tra di loro gli Scozzesi del presente e quelli di sessanta anni prima, così come accadeva per gli stessi Inglesi del tempo rispetto ai loro antenati vissuti sotto il regno di Elisabetta.

E, ancora alla ricerca di un corretto equilibrio nelle attenzioni ai due mondi letterari, l'inglese e lo scozzese, Scott conclude con una dedica allo «Scottish Addison», l'amico Henry Mackenzie, autore del romanzo sentimentale *The Man of Feeling*, avvocato e giornalista autorevole della vecchia «old town» di Edimburgo, ma soprattutto memoria storica della sua cultura e delle sue tradizioni. Perché, dice Scott, Mackenzie, autore anche di *Anecdotes and Egotism*, era forse il solo che avrebbe saputo degnamente tracciare «the evanescent manners of our country»: «These volumes being respectfully inscribed to our Scottish Addison, Henry Mackenzie, by an Unknown admirer of his genius»¹.

Alla mediazione culturale più ampia e al recupero della memoria storica e del racconto della storia, si viene poi ad aggiungere un altro ambito di ricerca, che si pone, di diritto, al centro di questa complessa operazione letteraria: è quello che riguarda il problema della lingua – che nasce dalla presenza di almeno altri e due nuclei linguistici, il gaelico celtico-scozzese e lo scozzese, oltre all'inglese – che Scott risolve in parte ancora una volta con una mediazione, quella di assumere un registro linguistico fondamentalmente inglese, nel quale inserire sparsamente – in funzione naturalmente caratterizzante per certi personaggi – le testimonianze linguistiche minoritarie.

2. Certamente nel corso del romanzo del Settecento inglese la relazione tra le parole *history* e *story* – 'storia' e 'racconto' – non è stata sempre di netta contrapposizione, come invece la relazione, successiva nel tempo, potrebbe suggerire, specialmente

1. W.Scott, *Waverley*, Penguin, 1972.

nella nostra lingua, conseguenza anche della duplice valenza implicita nella stessa parola 'storia', che è 'storia' come *history* e anche 'storia' come *tale* e quindi *fiction*.

In epoca più recente, agli inizi del Novecento, slittamenti di senso e interscambi tra *history* e *story* sembrano ancora giocare un ruolo provocatorio, che va al di là del piano immediatamente lessicale. Un esempio lo suggerisce la complessa lezione di storia che Stephen Dedalus tiene nel II capitolo dell' *Ulisse* di James Joyce, e che si conclude con la richiesta di una «ghoststory» – di un «racconto di spettri» – come alternativo alla *history* e ai suoi misteriosi significati (che è il tema delle citazioni e delle allusioni dell'insegnante), da parte degli alunni per i quali ormai la *history* della lezione di Stephen è già essa stessa un «racconto di spettri». Ma nel corso del Settecento e anche quando Walter Scott iniziava il ciclo di *Waverley*, comunque, l'uso diversificato delle due parole tardava a divenire consapevole.

Nel 1719, nella prefazione a *The Life and Strange, Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, Daniel Defoe diceva che la *story*, il racconto della vita eccezionale del suo personaggio è condotto con modestia e serietà; ma che allo stesso tempo «the editor believes the thing to be a just *history* of fact»² e anzi nega che ci sia traccia alcuna di *fiction*. Per l'autore di *Robinson*, quindi, *story* è il racconto della *history* di un uomo.

Nel 1742, Henry Fielding tesseva le lodi delle biografie e dei biografi (*Joseph Andrews*, Book III, ch.1): lo scrittore si ritiene egli stesso un biografo e si contrappone a quei *romance writers*, autori di quelle «Storie di Inghilterra, di Francia, di Spagna», che Fielding considera marcatamente pregiudiziate e parziali: «Now, with us biographers the case is different: the facts we deliver may be relied on, though we often mistake the age and the country wherein they happened»³. E qualche riga dopo dice an-

2. D.Defoe, *Robinson Crusoe*, Everyman Library, 1962.

3. H.Fielding, *Joseph Andrews*, Everyman Library, 1968.

cora del *Don Chisciotte* che è «the history of the world in general». Quanto al suo personale lavoro di scrittore e narratore, «the work before us», dichiara invece: «I describe not men but manners, not an individual but a species». Il giudice, giornalista, scrittore Henry Fielding scrive solo ciò che vede, anche egli, nel grande libro della natura e gli oggetti del suo sguardo sono e saranno sempre quei tipi che appartengono alla storia.

D'altra parte, il ritmo sempre più accelerato che proprio il corso della storia assume nel secolo diciottesimo contribuisce senz'altro, soprattutto nel dibattito intellettuale in ambito britannico, a provocare una maggiore attenzione e riflessione sulle ragioni più profonde della storia stessa come pure sul senso della dimensione storica. L'indagine sui miti delle origini 'primitive', la rivalutazione della cultura medievale e tardomedievale, le mode letterarie della seconda metà del secolo (la poesia sepolcrale, la poesia ossianica, il romanzo sentimentale e gotico, insieme al russovismo e alla religione dei sentimenti), il dibattito intorno alla formulazione della nuova categoria estetica del 'sublime', che, insieme alla linea serpentina che viene definita da William Hogarth la «linea della bellezza» in *The Analysis of Beauty*, promuove il culto delle tenebre e dell'oscurità, del mistero e dell'ambiguità, nelle cose e nelle parole (nella sezione «Of Words» di *A Philosophical Enquiry*, Burke riteneva che chiarezza e semplicità siano equivalenti di ovvio e di banale), e ancora le regole del gusto, insieme alla dimensione della «sympathy», e alle tensioni del razionalismo proprio dell'epoca dei lumi, come quelle della sensibilità soggettiva e preromantica, sono tutti aspetti, paralleli e a volte complementari, nella stessa esperienza, di un quadro complesso ed eterogeneo, attraversato da spinte violente e incontrollate al punto di temere per la conservazione di un equilibrio minimo dell'insieme, sull'onda delle esperienze delle due rivoluzioni, francese e americana, al di là della Manica e dell'Oceano.

È questa la grande stagione della storiografia britannica – in-

glese e scozzese: la qualità particolarmente dinamica del presente sollecita variamente la riflessione di Gibbon, di Robertson, di Hume sul senso della storia e sulle origini della modernità, passando attraverso lo studio dell'impero romano, del Medio Evo, della rivoluzione puritana, della «glorious, bloodless revolution».

Di fronte al progresso della scienza, Edward Gibbon affida alla passione per l'erudizione, che era anche una frequente peculiarità di ben noti personaggi della *fiction* contemporanea, quali, ad esempio, Parson Adams o Walter Shandy, l'esigenza di rivendicare i pregi della cultura umanistica giustificandone l'efficacia di fronte all'incomprensione dello scienziato e allo scetticismo di qualche intellettuale. Gibbon individua soprattutto i due temi centrali della storiografia moderna, fin dai tempi dell'umanesimo: la formazione delle moderne nazioni europee dal Medioevo e il dissolversi nel Medioevo del grande impero di Roma. La monumentale *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1766-1788), che tanti consensi immediati ebbe a riscuotere, trae origine proprio dalla riflessione sul Medioevo, l'età che Montesquieu sentiva come la matrice dell'età moderna.

Meno geniale nell'individuazione di uno stile personale, forse anche meno partecipe al dibattito filosofico, ma certamente molto più attento al nesso tra obiettivi politici e movimenti religiosi è William Robertson: scozzese e presbiteriano, nel 1745 combatte a Culloden contro i Giacobiti, a fianco delle truppe del governo di Londra, scrive una storia della Scozia, come pure una storia dell'imperatore Carlo V e una *History of America* – che inizia a pubblicare in concomitanza con l'esplosione della rivoluzione americana – ma soprattutto propone un'esposizione sintetica della evoluzione degli istituti e della società medievale.

Con David Hume, la scena del dibattito intellettuale è ancora Edimburgo. E la scuola scozzese include in questi anni Francis Hutcheson, Adam Ferguson, Adam Smith, autore, quest'ultimo

non solo di *The Wealth of Nations*, testo archetipico del liberismo economico, ma anche di *The Theory of Moral Sentiments*. Erudito bibliotecario presso la Advocates Library di Edimburgo, David Hume scrive, nel corso di un decennio circa, tra il 1754 e il 1761, la *History of England from the Invasion of Julius Caesar to the Revolution of 1688*. E proprio la gloriosa rivoluzione pacifica del 1688 è il punto di riferimento di quanti, per lo più antigiacobini, difendono, nell'ultimo decennio del secolo diciottesimo, la costituzione insieme ai diritti e ai privilegi acquisiti nel 1688, decisi per altro a dimostrare gli orrori della guerra civile e la pericolosità dei progetti visionario-libertari degli scritti utopico-repubblicani del Seicento, a sostegno dei diritti dell'uomo.

Fuori della scuola di Edimburgo, il dibattito storico-politico è molto intenso a Londra, animato per lo più dagli avvenimenti di Francia. Nell'anno 1790, il saggio sulla Rivoluzione Francese con cui Edmund Burke risponde all'invito di Richard Price a stabilire un rapporto immediato tra gli «affairs of France e «those of England», provoca una serie di reazioni a catena, che vedono a confronto Mary Wollstonecraft, Tom Paine, Sir James Mackintosh, William Godwin. Il tema iniziale, che coinvolge tutti è la Rivoluzione Francese, che introduce subito quello della conservazione o della revisione della costituzione. In questo scorcio di secolo l'Inghilterra passa attraverso il più grandioso processo di trasformazione economica e sociale, che coincide, tra l'altro, con gli inizi della rivoluzione industriale.

Ora, se l'Inghilterra è un paese postrivoluzionario, dal momento che ha già compiuto quella rivoluzione dalla quale è nata la *middle class*, che ora impone la propria presenza attiva sia nel nuovo assetto socioeconomico della nazione, come pure nella relativa rappresentazione letteraria di quello, diversa è la situazione della Scozia. Qui, l'accelerazione del ritmo della storia nazionale viene a complicarsi ulteriormente, non senza conflitti, per la presenza di un processo storico particolare e locale, che è

quello del Nord del Regno Unito – dei «North Britons» appunto – unificato ormai con l’Inghilterra, formalmente già a seguito dell’Atto di Unione del 1707, ma di fatto proprio con la definitiva sconfitta del ‘Bonnie Prince Charlie’, il giovane Pretendente Stuart, protagonista, ancora oggi popolare, di tante ballate e racconti orali, che era sbarcato dalla Francia per affrontare le forze governative e presbiteriane nella battaglia di Culloden nel 1745, l’anno che segnava la fine dell’avventura e del sogno giacobita e che, non a caso, quindi, veniva opportunamente iscritto nel titolo del primo racconto del ciclo, *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since*.

Non doveva neanche sfuggire a Walter Scott il processo di evoluzione che investiva e trasformava altrove la rappresentazione stessa, e non solo storica e storiografica, del passato: in Germania, ad esempio, dall’idea di storia come repertorio di uomini e di nomi, quale è ancora per Lessing come per Winkelmann, emergeva con lo *Sturm und Drang* l’esigenza di una rinnovata rappresentazione poetica della storia. È questo il caso del *Goetz von Berlichingen* di Goethe, che, oltre a segnare la ripresa del dramma storico, influisce direttamente su Walter Scott, traduttore del *Goetz*, e gli suggerisce l’idea del ciclo di *Waverley*. Ma ancora valida per quanto riguarda una nuova e più diffusa coscienza del senso della storia è l’analisi di György Lukács, che ricorda prima di tutto come, negli anni che vanno dal 1789 al 1814, anno di pubblicazione di *Waverley*, ma anche di conclusione dell’era napoleonica, ogni popolo d’Europa visse il processo di trasformazione più intenso che avesse mai vissuto nei secoli precedenti. Viene meno per le masse l’idea che le guerre siano ‘eventi naturali’ e più visibile diventa il carattere storico di quelle trasformazioni. La stessa qualità del fenomeno, la novità, per esempio, dell’esercito di massa, ben diverso dall’esercito ridotto delle monarchie assolute, l’assottigliarsi delle barriere sociali tra ufficiali e truppe, gli spostamenti continui e veloci attraverso paesi diversi nel corso delle campa-

gne napoleoniche, producono esperienze e incontri nuovi e insoliti per centinaia di migliaia e a volte milioni di individui, e non permettono più, d'altro canto, una gestione della guerra nell'isolamento assoluto delle popolazioni civili. L'idea di nazionalità e di conseguenza quella di storia nazionale diventano patrimonio di molti e l'attenzione alla storia nazionale implica del resto un interesse per la grandezza come pure per le sofferenze del proprio passato.

La condizione di Walter Scott è in questo senso particolare: scrittore, tory, scozzese, consapevole della propria identità nazionale per tradizione familiare, sceglie di scrivere in inglese per un pubblico che è inglese e scozzese. All'uno, come all'altro, con *Waverley*, offre il racconto di una vicenda relativamente recente, che coinvolge ancora entrambi – son passati solo sessant'anni: è la storia e il racconto dell'ultima lacerazione, dell'ultimo scontro mortale tra due paesi divenuti uno solo sulla carta dell'Atto di Unione del 1707, per ricordare all'uno le proprie nobili radici, ancora degne di memoria, e sollecitare l'altro alla «*sympathy*», alla «comprensione» al rispetto, perché il narratore crede fermamente che solo il racconto, solo la *fiction* può comporre l'antica frattura e operare una riconciliazione già impossibile nella storia. La stessa scelta di un eroe medio, quale è *Waverley*, per esempio, che attraversa dal Sud verso il Nord i due ambiti culturali e si offre così come mediazione familiare tra le due culture, da una parte permette di dar vita a quella che Lukács definiva l'«epopea della borghesia», dall'altra diventa l'espressione di quella voce e di quell'occhio della *middle class* attraverso i quali il grande pubblico borghese, che in *Waverley* sa di potersi rispecchiare, intravede le grandi crisi e i grandi personaggi delle storie nazionali. È inoltre da notare come l'attenzione mirata alla ricostruzione di un passato recente piuttosto che all'immediato presente, diversamente conflittuale, permetta al tory Scott – cui non sfuggono le difficoltà provocate nella società reale dall'evoluzione del moderno modo di produ-

zione – di evitare di invischiarsi nelle vicende troppo attuali e scottanti (collegate come sono con l'inasprirsi inevitabile delle tensioni anche sociali e del duro confronto tra le due identità nazionali), per fare piuttosto appello al vantaggio della prospettiva storica e dei sentimenti del passato e della nostalgia e quindi a quella analisi mediata dei rapporti e degli scontri di qualche decennio prima tra le diverse realtà culturali dell'isola britannica. È per questo che i meriti di Walter Scott sembrano strettamente legati al suo, pure ambiguo, conservatorismo.

A Londra, come a Edimburgo, il senso del passato, il significato della storia diventano quindi esigenze diffuse a cui la letteratura della seconda metà del secolo diciottesimo continua insistentemente ad alludere. Come in ogni epoca di crisi e di veloci e profonde trasformazioni, quanto più si corre il rischio di perdere la memoria storica, incalzati dallo scorrere veloce del tempo e degli eventi, tanto più se ne avverte drammaticamente l'esigenza.

Ma cosa era la 'history' per Laurence Sterne? Nel I volume (cap. XIV) del *Tristram Shandy*, si dice che lo 'storiografo' non può, nel proprio viaggio di lavoro, seguire il percorso rettilineo, come farebbe il mulattiere, ma deve piuttosto prevedere, nel corso del racconto, tutta una serie (una cinquantina circa), di digressioni informative e documentarie, che rendono il suo percorso inevitabilmente accidentato e serpentino. Lo storiografo è naturalmente lo stesso Tristram e anche Sterne, biografo-romanziere di se stesso. Ma anche del *Saggio sull'intelligenza umana* di John Locke, Tristram dice trattarsi di un libro di storia: è la storia, dice, di quello che passa per la mente dell'uomo. Così come, d'altra parte, è storia anche il racconto della «vita e delle opinioni del Signor Tristram Shandy».

Nei decenni intorno alle due rivoluzioni del Settecento l'interesse per la storia fa senz'altro moda. E del successo e della buona reputazione a cui va incontro qualsiasi opera, o perfino sintesi, di storia, è testimone anche Jane Austen, che nel capito-

lo V di *Northanger Abbey* esprime un implicito confronto tra i fortunati autori di sommari di storia e la sorte ben più dura di chi scrive romanzi.

Sul rapporto, invece, mai definito adeguatamente tra *romance* e *history* sarebbe ritornato anche William Godwin in un inedito del 1837. Lo storico in effetti si limita ad analizzare il singolo fatto e il singolo individuo. A quello affida le proprie invenzioni e congetture. Laddove invece l'autore del *romance* riprende il suo materiale da tutte le fonti – dall'esperienza, dai documenti, dai racconti – e alla fine sceglie quei fatti che meglio sa riprodurre e che ritiene, inoltre, più efficaci ad impressionare il cuore e arricchire le facoltà intellettuali del suo lettore. Ora, per quanto sorprendente, il pensiero di William Godwin suggerisce un'idea abbastanza adeguata del tenore della discussione di fine secolo su questi temi.

3. Il senso del racconto di una storia abbastanza recente, insieme a quel gusto per il folklore, destinato a produrre sempre più, con il passare degli anni, la passione futura del collezionista e dell'antiquario, compaiono molto presto nella biografia eccezionale di Walter Scott. Succede già quando, lontano da Edimburgo, si trova a Sandyknow sul Border, dove trascorre la convalescenza, a seguito della poliomelite, che l'ha colpito intorno all'età di due anni di età e pure – lo ricorda egli stesso – diventa il destinatario privilegiato molte volte, di «songs and tales», ispirati a quelle vicende della causa giacobita destinate a istillargli nell'animo un fortissimo pregiudizio a favore della famiglia Stuart. Il suo era un favore che si era persino confermato attraverso alcuni particolari crudeli delle esecuzioni perpretate a Carlisle e sulle Highlands dopo la battaglia di Culloden del 1745. A Culloden si era consumata quindi – lo si è già detto – la sconfitta definitiva del giovane *Pretender* e con lui della causa giacobita. Proprio per questo la battaglia di Culloden è destinata a comparire in due dei romanzi migliori di Walter Scott: *Waverley*, il pri-

mo, il più attento e controllato del ciclo omonimo, del 1814 e *Redgauntlet, a Tale of the Eighteenth Century*, del 1824.

Culloden, 1745-1804 (anno di inizio della scrittura di *Waverley*): il racconto orale, una memoria sbiadita della prima infanzia, si compie tra il 1774 e il 1775, per la voce, trenta anni dopo, di chi dalle terre dei «Border» era stato testimone di quei tragici avvenimenti, forse anche eroici, ma che avevano sicuramente sconvolto per l'ultima volta le Highlands scozzesi e rivivranno, trenta anni dopo, nel racconto scritto. E così il movimento della scrittura scottiana va dalla erudizione e dalla topografia verso la storia, dalla storia locale verso la storia nazionale, e quindi verso un sentimento composto di nazione e di patria da verificare e costruire. Per realizzare tutto questo nel racconto, è la storia recente della Scozia a fornirgli i materiali più ricchi e più affascinanti.

Studio e scrittore di quella storia, Scott esprime una duplicità significativa che rimanda alle sue due identità: quella legata alle terre ancora selvagge dei Border, catturata dal fascino di un passato nazionale scozzese, violento e eroico e quella dell'intellettuale tory della Golden Age del Rinascimento e dell'Illuminismo scozzese. Costante la tensione, ma anche l'interazione tra queste due dimensioni. Nel terzo capitolo di *Waverley*, uno dei tanti spunti autobiografici lo offre quel «sea of books» nella biblioteca del nonno, in cui il giovane Edward si aggira «senza pilota e senza timone», da autodidatta: così come lo stesso Scott aveva fatto quando aveva letto la *Gerusalemme Liberata* insieme alle *Reliques of ancient Poetry* di Percy e ancora, in seguito, quando dopo la laurea, con l'inizio del tirocinio legale, una grave emorragia lo costringe a una nuova forzata convalescenza a Kelso, con nuove letture e nuove frequentazioni antiquarie. E se il forte interesse per la storia si avvertiva già in qualche poemetto narrativo ed epico-lirico, come pure nella *Vita di Napoleone*, è a partire proprio dal 1804, con il primo volume del ciclo di *Waverley*, che si impone il tema del senso della storia e

del suo uso all'interno del *novel* a sostegno di quell'azione di divulgazione e pacificazione, che precede ogni forma di commercializzazione e riproduzione del ciclo stesso. All'intuizione profonda del significato epocale, definitivo e simbolico che certi particolari episodi avrebbero assunto nell'ampia galleria degli avvenimenti della storia, Scott aggiunge un gusto personale per l'erudizione e una conoscenza specifica, profonda, sostanziata come è dalle testimonianze dirette e dal collezionismo antiquario per la storia del proprio paese e anche degli altri stati moderni.

Della passione storica e erudita è testimonianza il tessuto stesso dei singoli romanzi. L'esempio più immediato è proprio *Waverley*, dove vengono relegati sullo sfondo gli eventi e i personaggi più importanti. È il caso del *Bonnie Prince Charlie* e dei suoi vagabondaggi da clandestino per le Highlands, di cui si parla solo al capitolo XL, per scomparire prima delle schermaglie di Clifton. Al centro del racconto non c'è quindi l'insurrezione giacobita, ma piuttosto l'intreccio dei sentimenti privati e personali, la vita dei personaggi. Alla fine del romanzo il lettore non sarà forse in grado di formulare un giudizio diverso nè sul giacobitismo, nè sul diritto divino dei re, mentre si sentirà coinvolto nella vita quotidiana e comune di quella gente, che, nel frattempo, deve affrontare i grandi avvenimenti della storia.

E l'interesse dichiarato per gli uomini piuttosto che per i costumi sembrerebbe allora spostare l'accento rispetto all'attenzione alle «manners», così tipica del romanzo inglese del Settecento, ma non è così. È proprio Scott infatti che sollecita spesso il lettore a notare, per esempio, le differenze tra i costumi contemporanei e quelli di sessanta anni prima. A suo parere la natura dell'uomo non cambia attraverso i secoli, ma sono solo le passioni che si manifestano diversamente a seconda dei tempi. Per questo, passando attraverso l'evocazione dello spirito del tempo passato, lo scrittore deve mirare alla suggestione emotiva, piuttosto che alla precisione puntuale dei fatti. E sembra che

sia stata proprio questa diversificata attenzione alla base del grande successo dei suoi romanzi.

Al centro di *Waverley; or 'Tis Sixty Years Since*, c'è dunque Edward Waverley, non solo eroe eponimo, ma anche vero eroe del romanzo. Il suo nome è già programmaticamente allusivo alla funzione di eroe passivo e romantico quale è, «acted upon», agito e portato dalla storia piuttosto che protagonista attore della storia stessa. Scott lo chiama eroe ben 84 volte, diversamente da Bertram di *Guy Mannering*, che non viene mai così gratificato, diversamente da *The Antiquary*, dove 'eroe' è parola che compare una sola volta. Eppure Waverley, assolutamente privo come è di qualsiasi tirocinio da eroe, non esprime l'imborghesimento dell'eroe, di cui diceva Mario Praz, ma è piuttosto, in più di un senso, la materializzazione borghese dell'eroe moderno. La sua formazione da autodidatta, le letture casuali, i *romances* che privilegiano l'immaginazione tendono a proiettare sul personaggio ombre e anche lampi negativi e moderne luci, che rafforzano l'ambigua incertezza, la difficoltà di ogni decisione già implicita nella radice «waver» del nome che 'oscilla'. Sua è l'ambiguità di chi appartiene e non appartiene alla stessa, nobile causa che si trova quasi per caso a sostenere, ma che, proprio per questa sua moderna situazione psicologica di non scelta, di non decisione programmatica, percorre tutto il nuovo territorio nazionale, dal Sud dell'Inghilterra verso il Nord della Scozia. È un viaggio questo che si conclude, sul piano della storia ufficiale, con la battaglia di Culloden nel 1745: sul piano della biografia privata del protagonista, con il matrimonio finale tra Edward Waverley e Rose Bradwardine (tra l'antica e la nuova Scozia) che si apre alla possibilità di diventare esperienza positiva anche per l'Inghilterra.

D'altro canto, quel viaggio di conoscenza e di partecipazione graduale, libero dai preconcetti, attraverso l'intera isola, coincide, per i 72 capitoli che lo compongono, con il viaggio di conoscenza e di iniziazione del lettore, anche inglese, verso una

realtà misteriosa e magica, che è quella appunto della Scozia di sessanta anni prima. *Waverley* è quindi eroe medio, eroe-antieroe, eroe nuovo e moderno, perché questa dimensione familiare e quotidiana dell'eroismo è il solo eroismo del futuro.

Per una più immediata comprensione dell'uso della storia e del suo impegno di narratore sono utili sia la «General Preface» scritta nel 1829, come pure la introduzione a *Waverley* insieme alle tre appendici. In queste pagine Scott delinea la propria biografia di scrittore di romanzi storici, l'origine delle letture da autodidatta, la vita nelle Highlands, il recupero casuale del testo del romanzo del 1804; li trascrive, inoltre, il frammento autobiografico dei tempi della scuola, insieme ai frammenti del *romance* su Thomas the Rhymer, parti di un romanzo storico antiquario, troppo erudito, che è *Queen-hoo-hall* di Joseph Strutt. E parla ancora della scelta dell'anonimato, dei romanzi gotici, del desiderio di imitare l'esempio di Maria Edgeworth. E non dimentica neanche di confermare la propria fedeltà, di uomo ancora per certi aspetti settecentesco, al «great book of nature» e l'impegno a mescolare insegnamento morale e divertimento, pur nella difficile ricerca di obiettività storica per individuare vittime e persecutori nelle tragiche vicende di sessanta anni prima.

Su Scott autore prolifico ed eccessivo, erudito e commerciale, coinvolto nel fallimento di Ballantyne e da quel momento costretto a scrivere per pagare i debiti e i progetti di Abbotsford, su Scott quindi scrittore più di cassetta che di qualità, come è stato spesso definito, da noi ha troppo spesso pesato il giudizio liquidatorio di Benedetto Croce e anche di Mario Praz. Ma se si crede per un attimo all'ipotesi più che probabile di una sicura consapevolezza del disegno e del mestiere stesso di scrittore e di narratore da parte sua, si deve anche ricordare che già E.M. Forster gli riconosceva di saper raccontare una buona storia, «a story». Risulta allora meno facile discriminare Walter Scott in nome dell'orrore per la moderna produzione in serie, che interessa per altro solo alcuni dei romanzi e dei racconti. *Waverley*,

Heart of Midlothian, Kenilworth, The Abbot, Ivanhoe, Rob Roy, sono grandi sceneggiature, dove campeggiano in primo piano, da eroi, piccole figure medie, mentre lo sfondo è occupato, invece, dai grandi personaggi della storia, spesso incapaci di realizzare la missione che proprio la storia sembrava aver loro assegnato.

Oggi, al di là della fortuna presso la critica letteraria più insofferente o presso i lettori più distratti, un cartello della stagione operistica, o anche un «serial» televisivo ci ricordano come Walter Scott appartenga ancora di fatto all'immaginario collettivo dell'uomo medio contemporaneo.

Franca Ruggieri