



Giovanni Tranchida Editore

## SCRITTURE il mondo dei libri

### *Feriti vaganti* di William McIlvanney: **VITTIME IN TEMPO DI PACE**

di Carmine Mezzacappa  
della University of Kent at Canterbury

«Una tragedia può essere così sommersa e causale e normale che a volte è passata prima che noi siamo pienamente consapevoli che è accaduta.»

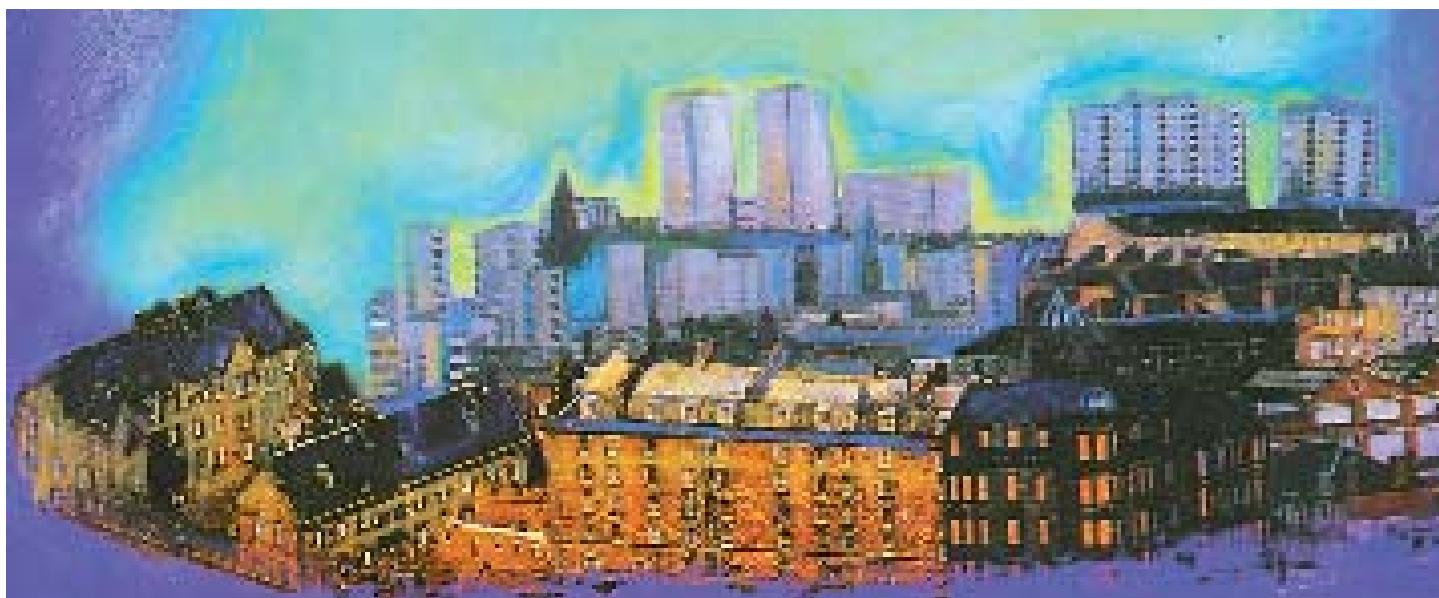
[William McIlvanney, "The Shallowing of Scotland", in *Surviving the Shipwreck*]

Queste parole scaturiscono da una riflessione che McIlvanney ha raccontato sulle pagine del *Glasgow Herald* di avere fatto quando, ragazzino, visitò in ospedale un parente moribondo a cui era molto legato – uno zio giovane, fratello minore di suo padre. La dolcezza di quell'uomo, che non aveva mai "esibito" la sua malattia ed era sempre stato con lui generoso di consigli, aveva rappresentato per lo scrittore scozzese un importante insegnamento. Così come lo era stata sua nonna la cui vita di durissimi sacrifici era stata vissuta in dignitoso silenzio. (McIlvanney le ha dedicato una poesia, *Grandmother*, inclusa in *The Longships in Harbour*, che si conclude con una sua commossa implorazione di scuse per non avere saputo capire, quando era viva, che donna coraggiosa e forte era stata.) Un'altra grande lezione gli è stata impartita da sua madre, scomparsa nel maggio del 2002, alla quale lo scrittore – in un accorato articolo apparso su *The Scotsman* – ha riconosciuto una forza d'animo superiore per avere saputo affronta-

re le durezze della vita quotidiana senza far mai pesare ai figli i sacrifici che lei faceva per loro.

McIlvanney, dunque, ha imparato presto a non ignorare la cosiddetta "gente comune". E proprio perché sentiva il dovere morale (più che un istinto creativo) di essere testimone delle loro sofferite ma dignitosissime esistenze, ha deciso che la sua scrittura si sarebbe messa al loro servizio. I racconti di *Feriti vaganti* – ma anche i suoi romanzi (in particolare *Docherty*) e tutti i suoi articoli di fondo – sono il risultato dell'impegno da lui assunto nei confronti di quella gente vicino a cui aveva vissuto la propria infanzia e adolescenza.

I *feriti vaganti* di William McIlvanney sono vittime della vita quotidiana in tempo di pace. Sembrano condurre un'esistenza normale e affrontano piccole gioie e piccoli traumi senza mostrare evidenti segni di cedimento; in realtà soffrono a causa di ferite che, sebbene a volte non gravi, non rimargineranno mai perché lo squallore sociale circostante li costringe a una solitudine interiore a cui essi non trovano soluzione. Anzi, peggio ancora, ai feriti vaganti del tempo di pace non è concesso – come invece accade, alla fine di un conflitto, ai feriti del tempo di guerra – di provare l'esaltante sensazione che dagli errori si possa trarre una nobile lezione morale. In tempo di pace non si avverte la tensione interiore di voler essere migliori perché si crede che la società in cui si vive sia la migliore possibile; perché ci si illude che non vi siano situazioni talmente gravi per cui valga la pena di indignarsi; perché non si riesce a percepire le sue forme di terrorismo occulto come, per esempio, il promettere a tutti un benessere a cui, invece, solo pochi hanno accesso oppure il far credere che mostruosi atti di violenza che colpiscono gente inerme nascano sempre altrove e non negli angoli più bui della nostra civiltà.



I *feriti vaganti* di McIlvanney sono vittime ancora più inermi di quelle del tempo di guerra perché in tempo di pace non viene mai annunciato il coprifuoco e la gente non sa mai quando e come difendersi. Anche se è difficile ammetterlo, i responsabili delle sofferenze e della morte della gente in tempo di pace non vengono mai messi di fronte alle loro colpe. (In una poesia scritta nel 1970, *The Graveyard at Skibbereen*, un commosso ricordo della gente irlandese falciata dalla carestia tra il 1845 e il 1848, lo scrittore scozzese accusava quelle “persone colte” che non avevano fatto nulla per salvare la popolazione ridotta allo stremo e cinicamente avevano deciso chi doveva vivere e chi morire – un “massacro bianco”, in sostanza, proprio come aveva provocatoriamente dichiarato alcuni anni prima lo scrittore irlandese Frank O'Connor).

È stata la convinzione che una società in pace, spocchiosamente priva di autocritica, sia devastante quanto una società in guerra a spingere McIlvanney a raccontare con delicatezza della gente comune – quella gente comune che cerca di difendere la propria dignità ma non suscita, quando soccombe, nessuna riflessione sulle forme di crudeltà invisibile di cui si macchia ogni giorno il nostro decantato modello di civiltà occidentale.

Viene naturale pensare che *Feriti vaganti* potrebbe anche intitolarsi *Glaswegians* (Gente di Glasgow, un'eco di *Gente di Dublino*) e che sarebbe interessante fare un confronto tra alcuni personaggi delle rispettive raccolte (per esempio, tra le protagoniste di *Morte di una zitella* e *Tornando a casa*, in *Feriti vaganti*, e la signora Emily Sinico di *Un incretoso incidente*, in *Gente di Dublino*). Forse i racconti di McIlvanney non sono sullo stesso piano estetico e stilistico di quelli di Joyce ma sicuramente possiedono una dimensione umana superiore per il sincero coinvolgimento emotivo dell'autore scozzese che, a differenza di tanti scrittori alla moda di oggi, vive davvero in mezzo ai suoi personaggi, non si limita a osservarli come coleotteri infilzati a uno spillo.

Perché questo fastidio verso i cosiddetti scrittori alla moda? Probabilmente perché si ha la sensazione che il lettore sia ormai saturo (o forse, a essere onesti, è più un augurio che una constatazione?) di una certa letteratura *parvenu*, popolata di personaggi artificialmente emarginati che si atteggiavano a figure maledette e, autodistruggendosi, pensano di esprimere in modo sublime la loro finale condanna della società invece di tentare di rendere la loro esistenza, e quella degli altri, più vivibile. Hanno purtroppo fatto scuola certi romanzi e racconti di scrittori che si pavoneggiano

dicendo: “guarda come sono sensibile; ti parlo di relitti umani e ti mostro quanto è infetto questo mondo che gode morbosamente nell'aver perso ogni speranza”, ma in realtà non dimostrano nessun reale coinvolgimento. (È noto l'aneddoto di un giovane scrittore di Glasgow che, nei primi anni Novanta, dopo avere spedito a un editore londinese il suo manoscritto sulla vita di suo padre, si è sentito rispondere: «Invece di parlare di quella brava persona di tuo padre, perché non racconti la storia di un prostituto che scopre di essere malato di Aids?») Si cominciava a sperare che Sick Boy e compagni fossero spariti e ci fosse finalmente spazio anche per “figure normali” ma purtroppo, recentemente, sono tornati a tormentarci con la bella idea di mettersi a fare i produttori di film porno. Ripensando a quell'editore di Londra, è evidente che non fa moda raccontare il sommo dolore di una persona che non riesce ad accettare la perdita del proprio coniuge o l'impossibilità di un disoccupato di reinserirsi nella società.

McIlvanney, con quella sua sensibilità un po' antiquata che ci ricorda gli anni romantici dell'impegno politico in cui era forte il dovere morale di non dimenticarsi dei soggetti sociali deboli, non solo ci spiega i guasti provocati dal rampantismo thatcheriano – ripreso e consolidato (cosa che lascia senza parole) negli anni Novanta dai “nuovi laburisti” – ma ci avverte che i danni del libero mercato sono visibili in tutto il mondo occidentale. Bisognerebbe davvero ringraziarlo per il suo coraggio di non essere alla moda, di non raccontare storie torbide di personaggi torbidi finì a se stesse. L'autoemarginazione di un drogato, in fondo, non ci fa sentire in colpa: è un poveraccio che, volendo dichiarare il fallimento della società, ha in realtà decretato soltanto il proprio e noi ci ralleghiamo di non essere come lui. La morte in solitudine di un pensionato invece suscita sensi di colpa che si preferirebbe non avere perché sappiamo bene che basterebbe poco per stargli vicino e rendergli meno misera l'esistenza.

William McIlvanney, dunque, sceglie di soffermarsi sui drammi della gente che non si autodistrugge “spettacolosamente” con droga o alcool. Nemmeno Mick, il disoccupato irlandese, che avrebbe tutte le buone ragioni, si annichilisce in quel modo; anzi, non ha timore di confrontarsi con la propria sconfitta. McIlvanney, in questo modo, vuole proporsi non come scrittore di una circoscritta realtà scozzese ma come scrittore universale perché la sua battaglia è diretta contro gli orrori della nostra civiltà occidentale e del famigerato libero mercato che i politici di tutto il mondo spacciano per la solu-



zione vincente di tutti i problemi dell'economia e dell'occupazione.

Leggendo *Feriti vaganti* ci si potrebbe porre una più che legittima domanda: perché McIlvanney non ha raccolto anche una serie di profili di *sciacalli vaganti*? Se non lo ha fatto, non è per buonismo: nel suo mondo letterario coesistono criminali come Matt Mason (vedi *Laidlaw. Indagine a Glasgow, The Big Man e Oscure lealtà*) e figure sinistramente rispettabili come Dave Lyons (vedi *Oscure lealtà*). Una risposta, forse frettolosa, potrebbe essere che la figura del cattivo non sempre suscita orrore e disprezzo. Anzi, spesso suscita morbosa ammirazione perché, confrontandoci con lui, ci fa sentire meno squallidi di quello che effettivamente siamo. (Del resto, non capita anche in politica, quando ci lasciamo irretire – regalandogli la nostra fiducia con il voto senza esigere garanzie – da personaggi di cui sappiamo bene che il percorso ideologico e il curriculum vitae non sono propriamente limpidi? Eppure votiamo più volentieri il politico corrotto perché, paradossalmente, ci fa sentire meno stupidi, meno mediocri; perché forse coltiviamo in segreto la possibilità, un giorno, di togliergli la fiducia e di sentirci più forti di lui. Il politico che si sforza di rimanere il più pulito possibile, invece, rappresenta un modello nobile nei confronti del quale ci sentiremo sempre inadeguati, incapaci di essere alla sua altezza intellettuale e morale.) Secondo McIlvanney, in sostanza, dato che è impossibile ignorare i *cattivi*, proviamo almeno a non dar loro un'importanza che non meritano.

Ben vengano, allora, le sommesse testimonianze della dignitosa sofferenza quotidiana di individui comuni che lo scrittore scozzese ha allineato nella sua ideale galleria di ritratti di *feriti vaganti* che copre un arco di tempo che parte dal 1978 ai tardi anni Ottanta. Vediamone insieme alcuni.

In *Un saluto con la mano*, il viaggio in Argentina per il mondiale di calcio del 1978 è il terreno sul quale i due protagonisti, Duncan MacFarlane e Bert Watson, mettono a confronto le proprie ambizioni e i propri sogni e ne sagghiano le rispettive consistenze. Il personaggio "vincente" è Duncan, il giovane operaio tessile, perché possiede la vitalità giusta, unita a una massiccia dose di disarmante ingenuità, per volersi concedere un'esperienza esaltante al di fuori del recinto che la routine della sua esistenza gli sta costruendo intorno. Infatti non pensa al classico viaggio in aereo da Glasgow a Buenos Aires ma ha in mente di arrivare a destinazione attraverso un percorso che assomiglia a una sorta di proletario giro del mondo in

ottanta giorni. (In realtà questo è esattamente ciò che fece McIlvanney il quale, insieme a un gruppo di amici, si recò in Argentina passando per il Messico, El Salvador e la Colombia – come egli stesso, alcuni anni dopo, avrebbe raccontato in una serie di articoli per il *Glasgow Herald*). Duncan, nonostante il suo desiderio di avventura, non ha la testa fra le nuvole e non dimentica affatto il suo dovere di figlio nei confronti della madre malata.

Bert Watson, costretto a esibire un'immagine di persona razionale che rispecchi il suo ruolo di contabile della ditta, ha perso la voglia di viaggiare e di sognare e vive rassegnato nella prigione senza sbarre costruitagli dalla sua famiglia "sinistramente perfetta" che gli nega il piacere di mantenere viva l'ambizione giovanile di scrivere poesie.

La "fuga" di Bert, a differenza di quella di Duncan, si realizzerà soltanto al momento dell'infarto (in *Andando in buca*) che lo coglierà, subdolamente, sul campo di golf, durante una partita con gli amici. In una sorta di ideale testamento, il suo ultimo pensiero non andrà alla sua gelida e indifferente famiglia ma ai due ragazzi – Duncan MacFarlane e Sammy Nelson – nei quali aveva rivisto se stesso giovane e pieno di progetti augurando loro che non si lascino triturare da una società che ha dimenticato regole, valori morali, solidarietà, giustizia sociale.

La scrittura lieve e solo in apparenza distaccata di *Morte di una zitella* è un delicato omaggio all'invisibile eroismo di una donna nubile che, nonostante la solitudine interiore fatta di piccoli gesti banali e ripetitivi, non nutre nessun rancore verso il mondo.

Non si conosce il suo nome perché è come se la sua vita anonima fungesse soltanto da specchio davanti al quale gli altri si mettono in posa per avere una qualche percezione e conferma di se stessi. Amici e colleghi intrattengono con lei rapporti superficiali, non sanno nulla dei suoi sogni e desideri irrealizzati e nulla fanno per aiutarla a definire se stessa. Ma lei non sembra angosciarsi; anzi, si accontenta di coltivare le proprie fantasie in silenzio, in solitudine. Non si sa nemmeno se il suo rinchiudersi gelosamente in se stessa sia stato determinato da un trauma infantile o una delusione amorosa o un disturbo psichico. Sappiamo solo di una sua timida, quasi adolescenziale, pulsione nei confronti di un autista di autobus.

Quando la morte la sorprende in quel modo vigliacco, McIlvanney suscita nei lettori una sensazione di vuoto, come se l'incidente che l'ha portata via fosse un'offesa recata personalmente a tutti loro, proprio perché non c'è nessuno a piangere per lei.

In un incontro con il pubblico, McIlvanney



si sentì domandare da una signora perché, invece di parlare di un uomo solo, avesse scelto una donna nubile mettendo così in cattiva luce le donne in generale. L'osservazione "femminista" era piuttosto ingenerosa perché non coglieva l'evidente commozione dello scrittore che in questo racconto sente il dovere di offrire alla vita tragicamente interrotta della donna tutta la sua più profonda compassione.

La zitella, figurina solo apparentemente incolore ma in realtà dotata di un fortissimo desiderio inespresso di amore e di una fede che nulla è mai riuscito a incrinare, sembra una sorta di laica suorina di clausura "post-moderna", un simbolo di virginale purezza che sceglie, come sublime protesta, di non lasciarsi contaminare da un mondo insensibile.

Per moltissimi scozzesi che vivono in Inghilterra Londra è *all'estero* ed è più lontana di qualsiasi altra capitale straniera. Tuttavia, per un altrettanto consistente numero di scozzesi, Londra è il luogo sia geografico sia della mente che, più di altri, aiuta a prendere le distanze da tutto ciò che di negativo e opprimente c'è nell'identità scozzese.

Frances sta tornando a casa (il titolo originale del racconto, *Homecoming*, significa anche "ritorno in Patria") e si chiede se, non sapendo su che treno si trovasse, saprebbe riconoscere il paesaggio della sua terra. L'identità scozzese, dunque, secondo McIlvanney, non è soltanto un patrimonio di valori etnici, storici, culturali ma anche un istinto che ti porta a riconoscere le vibrazioni che i luoghi dovrebbero trasmettere. (Alla fine degli anni Ottanta, alla televisione britannica, era molto in voga la pubblicità di una birra in cui un giovane scozzese decide di tornare a vivere nella natia Edimburgo, tra i vecchi amici di un tempo, mentre una giovane donna, rimasta a Londra, forse la fidanzata inglese, riflette se seguirlo lassù dove la qualità della vita è migliore e dove la birra si gusta meglio perché la cordialità e l'accoglienza degli scozzesi, nonostante vento, nebbia e umidità, sono genuine.)

Frances si sente leggera e rilassata non perché sente l'emozione del *ritorno in patria* ma perché si lascia coinvolgere volentieri dalla gradevole conversazione con Tom, il simpatico insegnante di inglese che ha attaccato discorso con lei sul treno. Questi sembra rappresentare una Scozia nuova, forse libera dalla pesante influenza presbiteriana, forse più aperta a nuovi modelli. I suoi ragionamenti, fortemente critici, sono il segno di un'intelligenza che non si lascia imbrogliare dai lustrini delle apparenze:

«La nuova Glasgow?» disse lui. «A me

sembra thatcherismo entrato dalla porta di servizio. Che differenza fa per la gente che vive nelle case popolari? Quanti investitori investono per il bene degli altri? Questa faccenda degli investimenti è come il cavallo di Troia, non ti pare? Oh, guarda, questi simpatici giocatori d'azzardo ci fanno un regalo. Portiamolo dentro la città. Poi, quando è buio, la sua pancia si apre e loro vengono tutti fuori a saccheggiare e devastare.»

Nel 1988 Glasgow era stata la capitale europea della cultura. Quel magico momento le aveva offerto, città fino ad allora inesorabilmente legata nel bene e nel male all'economia basata sui cantieri navali, la grande occasione di costruirsi una nuova identità – non più città industriale e operaia ma città a economia diversificata. Fu un momento di grande fermento che purtroppo coincise con gli anni di massimo potere del thatcherismo. In sostanza, le grandi idee si trasformarono in un terremoto sociale che lasciò la classe operaia e tutte le categorie sociali più deboli in ginocchio mentre Glasgow si trasformava in una scintillante città di cultura con aperture di nuovi spazi artistici, gallerie, teatri – a cui però corrispose una totale mancanza di attenzione e sensibilità per la chiusura dei cantieri navali – e in una dinamica sede di investimenti finanziari seconda solo a Londra. McIlvanney ha sempre energicamente stigmatizzato il rampantismo degli anni Ottanta che generava "nuovi mostri" (anche Glasgow, evidentemente, in quegli anni è stata una "città da bere") e il personaggio di Tom è il perfetto portavoce del suo pensiero.

Frances sembra finalmente sentirsi a suo agio e forse, per un attimo, si illude di potersi riconciliare con le proprie radici da cui, si presume, si era polemicamente allontanata. Ma non appena rivede i genitori alla stazione, la leggerezza trasmessale dal piacevole incontro con Tom viene gelata dalla signorile freddezza del padre e dall'espressione compunta della madre.

Frances è il personaggio più tragicamente enigmatico della galleria di ritratti di *feriti vaganti*. Di tutti abbiamo qualche elemento per tentare di comprendere, dai loro comportamenti, la "fatica di vivere" che li opprime. Della giovane giornalista non abbiamo elementi che facciano presagire il suicidio. Dall'incontro sul treno con il giovane insegnante di inglese poteva nascere una storia d'amore che forse l'avrebbe aiutata a cancellare la sua malinconia generata, si suppone, dalla rigida educazione presbiteriana ricevuta dai suoi cupi genitori.



Sono i messaggi non ascoltati nella segreteria telefonica – nessuno dei quali esprime sentimenti di amicizia, solidarietà, affetto – a fornire un'idea vaga delle tante ombre nella sua vita in cui lei ha lasciato entrare individui che hanno preteso qualcosa con l'insistente rozzezza tipica dell'egocentrismo più esasperato senza offrirle nulla in cambio. Intelligente, brillante, esuberante, Frances – in netto contrasto con l'esistenza incolore della zitella uccisa da un'auto-pirata – sciupa la sua vita con persone che non la meritano. È la sua generosità nel rendersi disponibile verso amici, colleghi, amanti con quel suo disordinato entusiasmo – che in realtà nasconde una profonda infelicità – a renderla una sorta di vittima sacrificale in un mondo di individui egoisti incapaci di costruire rapporti umani basati su reciproco rispetto e solidarietà. McIlvanney sembra spingere il lettore a condividere con lui il rammarico per la decisione di Frances di non dare il suo numero di telefono al giovane insegnante. Forse da lui le sarebbe arrivato un segnale positivo e lei non avrebbe scelto di dichiararsi sconfitta uscendo di scena in quel tragico modo.

McIlvanney aveva già affrontato il tema del fallimento di un matrimonio nei suoi primi due romanzi, pubblicati tra il 1966 e il 1968: *Remedy Is None* (una moglie abbandona il marito disoccupato e malato e i tre figli; risposatasi con un uomo che le offre una vita agiata, si illude di poter sistemare tutto condividendo con i figli il benessere che si è conquistata ma uno di loro, accidentalmente, uccide il suo secondo marito) e *A Gift for Nessus* (il protagonista, Eddie Cameron, stanco di una vita di finzioni e di una carriera che la moglie ambiziosa ha contribuito a costruirgli andando a letto con il superiore di lui, tenta di ricominciare da capo tornando al suo sogno giovanile di lavorare in una libreria antiquaria).

Riferimenti a crisi matrimoniali insanabili sono presenti anche in *La fornace* e nella trilogia in cui è protagonista l'ispettore Jack Laidlaw. Si deve prendere atto che la solidarietà di McIlvanney va più volentieri all'uomo che alla donna. Per questo motivo gli sono state rivolte critiche di "maschilismo" – critiche che lui ha sempre garbatamente respinto appellandosi al fatto che, a differenza di tanti altri scrittori, registi, artisti, lui non si è mai nascosto dietro a un ipocrito filofemminismo di facciata.

Margaret e John Hislop, protagonisti di *Andare d'accordo*, appaiono la prima volta in *Morte di una zitella* (caratteristica ricorrente nella struttura narrativa circolare che unisce tutta l'opera di McIlvanney e che, per questo motivo, sembra molto vicina ai racconti di Testori in cui i personaggi, nel microcosmo del quartiere Bovisa di Milano, entrano ed escono incrociandosi continuamente) quando vanno a trovare la loro amica sola per esibire la loro presunta armonia di cop-

pia – un comportamento di una malinconia infinita che fa capire come soltanto la solitudine dell'amica zitella può, in modo relativo, aiutarli ad avere una percezione illusoriamente positiva di se stessi.

Nel momento in cui viene messo alla prova, il loro rapporto mostra tutta la sua fragilità e si disintegra rivelandosi più effimero e impalpabile della silenziosa attrazione della loro amica nubile per l'autista di autobus.

L'esatto contrario del rapporto matrimoniale di Margaret e John lo vediamo nel racconto *Condanne*, nel quale il *ferito vagante* è un uomo dal comportamento ridicolo che porta con sé (da trentadue anni, cinque mesi e nove giorni!) il fardello di essere stato colto in flagrante tradimento dalla moglie che, invece di separarsi da lui, ha preferito sadicamente perdonarlo per poi, in realtà, condannarlo (come appunto suggerisce il titolo) a vivere con lei e trasformarlo in un docile cagnolino.

John Hannah (in *Sulle linee laterali*) non è più riuscito a trovare un equilibrio affettivo dopo la separazione dalla moglie e la conseguente perdita di tutti i simboli di un passato benessere – auto di lusso e bella casa unifamiliare. La breve relazione con Sally Galbraith, finita ingloriosamente con l'arrivo intempestivo dell'ex compagno della donna, ha segnato un ulteriore passo indietro. John tenta di difendere la propria dignità conservando un simulacro di legame con i figli anche se si rende conto che, letteralmente estromesso dalla loro vita dalle imposizioni legali imposte dalla moglie, la sua esistenza è ormai destinata a percorrere una parabola discendente inarrestabile. Un lavoro che non lo entusiasmava e un tenore di vita che né lui né la moglie erano in grado di mantenere sono stati – più dei rispettivi tradimenti – le cause del loro progressivo sentirsi estranei. A rendere ancora più amaro il suo futuro, la giornata del sabato che trascorre insieme al figlio non lo aiuta a sopportare con maggiore serenità il senso di disorientamento che lo affligge e che fa di lui un *ferito vagante* non drammaticamente grave ma destinato a non guarire mai più completamente.

Eddie Cameron, il protagonista del secondo romanzo di McIlvanney, *A Gift for Nessus* (1968), dopo la morte di Margaret, la sua amante, e una drammatica crisi con la moglie Allison, decideva di abbandonare il lavoro ben retribuito di rappresentante per tornare a un suo sogno giovanile: lavorare in una piccola libreria antiquaria. Lo ritroviamo (coerentemente con quella struttura narrativa circolare tipica di McIlvanney a cui si accennava prima) nel racconto *Chi si rivede!:* non vive più con la moglie Alison ma è di nuovo impegnato nel lavoro di rappresentante. Evidentemente non è riuscito a realizzare il suo sogno di fare il libraio. Rispetto a quello che lui era nel romanzo, non è cambiato molto (è sempre perso tra le nuvole e si vede chiaramente che non ama il lavoro che le circostanze lo hanno costretto

a riprendere, forse per fare fronte agli alimenti dopo il divorzio) ma non sembra più in conflitto con se stesso e con il mondo intero.

L'incontro causale con Marion gli permette di recuperare qualche brandello del proprio passato e di quello che avrebbe voluto essere nella speranza di ridare sostanza e calore a un presente caratterizzato dal vuoto che inevitabilmente lascia sempre la fine di un rapporto matrimoniale. Eddie, a differenza di altri *feriti vaganti*, riuscirà a curare le sue ferite perché ha la lucidità, o semplicemente la fortuna, di riconoscere questa possibilità e di volerla sfruttare – un'occasione che altri, persi nella nebbia delle loro disperazioni, non sono riusciti a cogliere.

Anche a Marion viene offerta l'opportunità di staccarsi da un passato in cui si era *arenata* (come lascia intuire, con delicatezza, il titolo del racconto in cui McIlvanney l'aveva presentata) nell'adorazione di un'immagine del marito defunto che non corrisponde a ciò che lui era nella realtà. Sarà proprio Eddie, con un pizzico di cattiveria ma allo stesso tempo con sincero affetto, a farle aprire gli occhi. Entrambi hanno il coraggio di superare la diffidenza e la paura iniziali e sono disposti a costruire un nuovo legame affettivo anche se non sono ancora in grado di vederne razionalmente i contorni. Dopo essersi feriti a vicenda, trovano la forza di investire di nuovo i propri sentimenti in un rapporto a cui hanno perso l'abitudine dopo anni di solitudine interiore e si presume che riusciranno a prendere le distanze dai rispettivi passati costruiti sull'automistificazione – lui, di avere abbandonato i suoi sogni; lei, di essersi ritagliata il ruolo di vestale di una falsa memoria del marito.

Pensando al loro fortunato incontro, McIlvanney sembra sollecitare il lettore a riflettere sia sul suicidio di Frances Ritchie, che non ha riconosciuto nell'incontro con Tom una possibile via d'uscita alla crisi esistenziale, sia sulla solitudine di Benny Mullen (vedi *Quante miglia per Babilonia?*) che ha scelto di non vivere più la sua vita dopo la morte della moglie e forse non riuscirà mai più a cancellare il passato per tornare a innamorarsi e vivere nel presente.

Racconto divertente, *Il detenuto*, grazie soprattutto al tono leggero della serrata conversazione tra il direttore del carcere e il detenuto McQueen sul polpettone di tacchino servito in carcere il giorno di Natale. McQueen insiste che se il tacchino viene tritato e lavorato mischiandolo ad altri non identificati ingredienti, allora non è più tacchino ma una poltiglia di dubbia genuinità anche se il sapore è abbastanza gradevole.

È facile cogliere la simpatia che il direttore (e McIlvanney stesso) prova per il detenuto, per la sua libertà di pensiero e capacità di non farsi ingannare dalle apparenze. La discussione sul polpettone di tacchino, in effetti, è una sorta di ironico confronto tra due

filosofie, diametralmente opposte (e internamente contraddittorie): l'accettazione delle apparenze come difesa della legge da parte dei tutori dell'ordine che invece dovrebbero combattere ipocrisie e connivenze, da una parte; la capacità di cogliere le mistificazioni del sistema da parte di chi, essendosi messo dalla parte dei fuorigesce, è stato privato della rispettabilità e della credibilità necessarie per denunciarle, dall'altra.

Inutile precisare che McIlvanney, scrittore e uomo con l'istinto del *maverick* (in italiano si userebbe l'orribile espressione *cane sciolto*) come Jack Laidlaw, uno dei suoi più amati alter ego, si fida molto di più dei secondi che dei primi.

La solidarietà di McIlvanney nei confronti di chi ha conosciuto la galera è evidente anche nel racconto *Al bancone*. Rafferty, il goffo omeone nel pub, è appena uscito di prigione (l'avevamo incontrato brevemente, in *Il detenuto*, sulla porta dell'ufficio del direttore quando McQueen vi entrava per lamentarsi del polpettone di tacchino). Il suo tentativo di riprendere a vivere una vita normale non viene qui ostacolato (il barista, intuito subito che Rafferty è appena uscito di prigione, sta dalla sua parte e disprezza il cliente provocatore) ma il suo gesto di violenza da la misura della frustrazione accumulata negli anni di galera.

Rafferty è una sorta di bomba a orologeria innescata, pronta a esplodere in qualsiasi momento ma è, a sua volta, un *ferito vagante* che non riesce a vedere la possibilità di ricominciare a vivere dignitosamente. Infatti l'incontro successivo con Rafferty è in *L'orologio della morte*, di nuovo in carcere, intento a masturbarsi mentre il suo compagno di cella, Morrison, è terrorizzato che la sua violenza repressa possa esplodere contro di lui.

Suscita un riso sarcastico la descrizione di Frankie White (in *Esibizione*), un individuo così scopertamente grottesco da risultare, in certe sue pose, patetico e allo stesso tempo tenero, soprattutto quando esibisce il suo entusiasmo per New York e l'America in generale.

Il palcoscenico di Frankie è l'Akimbo Arms di Thornbank, ossia lo stesso ambiente di *The Big Man* e di parte di *Oscure lealtà* (un'ulteriore dimostrazione della compattezza dell'opera complessiva di McIlvanney che raramente esce dal mondo di Glasgow e Thornbank e quasi mai si stacca dai suoi personaggi che spariscono e ricompaiono a cicli ricorrenti).

Nei romanzi e nei racconti di McIlvanney compaiono sempre individui che manifestano il loro sgomento, a volte rabbia, per la perdita dell'identità della classe operaia. Frankie, invece, si pone in contrapposizione a questi personaggi e, pur risultando divertente e quasi simpatico, non riceve mai la stima dell'autore – non per i suoi espedienti di piccolo criminale ma perché non esprime nessuna forma di solidarietà quando i

suoi amici, nati e vissuti nello stesso ambiente in cui è nato lui, esprimono le loro idee su temi politici. Frankie non vuole condividere il loro sentimento di sconfitta. È, per certi versi, un atteggiamento comprensibile ma lo condanna a una solitudine di cui lui, altrettanto lontano dai criminali che frequenta (vedi *The Big Man* e *Oscure lealtà*), non sembra comunque consapevole:

«Da quando il governo Tory era salito al potere, l'aveva fatta a pezzi, massacrando tutte le maggiori industrie. Loro si erano convinti di essere inutili come gli aveva detto il governo. Questi uomini erano i rifiuti del capitalismo. Erano patetici.

Beh, lui era diverso. Se il sistema cercava di fregarlo, lui avrebbe fregato il sistema. Lui aveva i suoi eroi personali e non erano i re dell'industria. Lui pensava a McQueen. Chissà quanto ci sarebbe voluto prima che McQueen fosse tornato libero di nuovo. McQueen, quello sì era un uomo. Era più libero lui in galera della maggior parte degli uomini che erano fuori.

Questo era quello che bisognava fare: sfidare la propria condizione. Si era ciò che si dichiarava di essere.»

Frankie non vuole vivere nei confini angusti di Thornbank. A renderlo una sorta di grottesco poeta maledetto della vita è forse la sua determinazione a muoversi in un ambito illusoriamente più vasto con la speranza, un giorno, di cogliere la grande occasione che lo renderà ricco e ammirato.

E se gli amici di Thornbank cercano di guadagnare qualche sterlina scommettendo sulle corse di cani, Frankie non è tipo da credere che la vincita di una piccola somma possa rappresentare una rivincita simbolica per l'intera comunità – come afferma Fin Barclay in *Sulle orme di Spartacus* quando decide di puntare su Bisto, il suo cane:

«Vedi, questo non è un semplice cane. È un piccolo cochio pieno di sogni. Quando correrà a Thornbank, porterà più di una gualdrappa con un numero sul suo dorso. Porterà le speranze di un futuro migliore per tutti noi.»

Bisto, sgraziato levriero da corsa ribattezzato Spartacus dal gruppo di amici di Thornbank nella speranza che li conduca verso una vita migliore, diventa il simbolo di un riscatto economico come era stato il combattimento a pugni nudi per Dan Scoular in *The Big Man*.

In una società messa in ginocchio dal liberismo thatcheriano che ha trasformato parlamentari e sindacati in docili marionette delle lobby industriali, è più che umano e comprensibile cercare di raccattare qualche misero spicciolo in qualsiasi modo. Non succede qualcosa di simile anche in *Full Monty*? Il pubblico si commuove e si entusiasma per un gruppo di individui che

hanno perso sia il lavoro sia la stima di mogli e figli ma trovano il “coraggio” di organizzare uno spettacolo di spogliarello per guadagnarsi qualche sterlina. (Eh sì, nel luminoso mondo del liberismo non è in rivendicare i propri diritti e lo slogan “uniti si vince” fa tanto *rétro*.) Purtroppo non ci si accorge subito che quell'astuto film è la sublimazione melodrammatica dell'individuo a cui, avendo perso tutto, rimane solo la consolazione di esprimere con uno sberleffo la propria fantasia e creatività – una specie di napoletanissima “arte d'arrangiarsi”, insomma, trapiantata nel nord dell'Inghilterra post-industriale. (O, se vogliamo, un adattamento della filosofia consolatoria degli italici “telefoni bianchi” dell'epoca fascista in versione “Inghilterra post-moderna e post-thatcheriana”.) La “napoletanità” che tanto fa sorridere il mondo intero per il suo ingegnoso istinto di sopravvivenza, dunque, non è una dimensione legata esclusivamente a un luogo geografico ma è una dimensione della mente che matura in condizioni di vita umilianti.

Per fortuna, nei racconti e nei romanzi di William McIlvanney, a differenza di quello che succede in *Full Monty* e nel suo degno pari *Billy Elliot* (ci siamo commossi tutti al successo di un adolescente che coronerà il suo sogno di ballerino classico e ci siamo dimenticati di chiederci perché il regista ha minimizzato il fatto che il padre e il fratello di Billy, insieme ad altri quarantamila minatori, hanno perso il lavoro nello Yorkshire durante i rampanti anni Ottanta), non si va mai alla ricerca di effimere soluzioni consolatorie ma, anzi, è ben presente il senso della perdita della dignità dell'individuo e viene dato il giusto spazio sia alla misurata rabbia di cassaintegrati e licenziati sia alla nostalgia per un'epopea finita – quella di una Gran Bretagna genuinamente democratica e aperta alle classi meno abbienti degli anni Sessanta (un pensiero che McIlvanney ha sviluppato partendo da *Docherty* e passando per *The Big Man* fino ad arrivare a *La giornata di Mick*).

Il racconto *La giornata di Mick* è, in questa luce, il ritratto più edificante degli effetti devastanti sulla gente dell'ascesa del libero mercato e del conseguente smantellamento dello stato sociale – una testimonianza oggettiva e misurata ma fortemente critica della decadenza sia economica sia morale della società britannica. Il lettore italiano, in una Italia che ha preso la stessa china letale, ne coglierà prontamente il monito avendo vissuto simili situazioni a partire dai quarantamila cassaintegrati Fiat dei primi anni Ottanta fino alla chiusura degli impianti dell'industria torinese nel sud nel 2002. (Peccato che gli scrittori italiani, colpevolmente, non abbiano dato il giusto risalto a questi traumi sociali anche se nel Dna letterario italiano non è estranea la consapevolezza dei disagi provocati dall'industrializzazione selvaggia).

Effetti devastanti, si diceva, perché la società britannica (e, in proporzioni ancor più mostruosamente macroscopiche, quella americana) possiede la ormai secolare sinistra abilità di imporre traumatici cambiamenti nel mondo del lavoro riuscendo a minimizzare le tensioni sociali e ad annientare la resistenza di lavoratori e sindacati. La formula thatcheriana contemplava una sorta di invisibile lobotomizzazione degli individui i quali, attraverso una vera e propria auto-inibizione del senso della propria dignità, rinunciavano a combattere in difesa dei loro diritti. Il trionfalismo propagandistico del liberismo conservatore britannico ribaltava lo stato dei fatti sostenendo che il peso dei sindacati era diventato inconsistente e la stragrande maggioranza dei lavoratori aveva accettato le strategie del governo perché il nuovo sistema era giusto e funzionante.

Mick è il simbolo di questo invisibile fascismo mascherato da democrazia liberale in cui qualsiasi forma di protesta, per sacrosanta che sia, viene vanificata dal fanatismo del profitto e della flessibilità del posto del lavoro che ha generato leggende (o barzellette?) del tipo: "i posti di lavoro si creano quando il mercato è in fermento". Una leggenda-barzelletta da cui Mick, e tantissimi altri con lui, sono stati abbagliati, ingannati, lobotomizzati e, infine, buttati in un angolo come sacchi vuoti. L'annientamento della volontà e della dignità dell'individuo, in sostanza, sono i pilastri su cui si reggono il raggiungimento e il mantenimento del controllo sull'economia e sulla forza lavoro. Inutile precisare che è a figure come Mick, rappresentante ideale di quella moltitudine di *feriti vaganti* che riescono incredibilmente a conservare la forza interiore di non abbruttirsi, che McIlvanney rivolge la sua simpatia, la sua solidarietà, la sua virile commozione.

Il finale del racconto, pur nella pacatezza del tono, è una durissima denuncia delle condizioni in cui vengono a trovarsi coloro che non sono attrezzati a rimanere a galla nello scintillante mondo del libero mercato. Mick vive ormai come un carcerato agli arresti domiciliari:

«Ma più tempo trascorre in questo modo, minori probabilità Mick avrà forse di uscire mai dalla sua attuale condizione di apatia. Il tempo semplicemente non passa mai. Ci delinea nel suo trascorrere fino a quando non esauriamo la capacità di contraddire quanto va dicendoci. La situazione di Mick è come una pena detentiva senza alcun crimine commesso. È una condanna a tempo indeterminato. Finora ha scontato quattro anni.»

In questa galleria di ritratti domina, inevitabilmente, una diffusa malinconia ma McIlvanney non poteva concludere la sua rassegna con un messaggio di resa totale e allora, con *Sognando*, si congeda pre-

sentando un personaggio positivo che aveva ricevuto una sorta di "investitura" da Bert Watson: Sammy Nelson, giovanotto intelligente e colto nonostante le sue origini modeste, ironico e sensibile, fragile e forte allo stesso tempo.

A Sammy non importa quale prezzo dovrà pagare pur di non farsi lobotomizzare dal conformismo e dalla rassegnazione che circonda i suoi familiari e la gente del quartiere in cui vive. Ha capito subito, ancor prima di avvicinarsi allo spietato meccanismo del mercato del lavoro, quanto sia importante avere una mente libera da condizionamenti e capace di vedere la realtà attraverso la leggerezza della fantasia:

«Era alle circostanze della loro vita che Sammy si ribellava, il grigio, l'assenza di orizzonti, l'accettare qualunque cosa venisse data. Aggirandosi per quelle strade spente, Sammy si trasformò per dieci minuti in un rivoluzionario. E Nelson avrebbe condotto il suo popolo alla libertà. Manifesti sarebbero apparsi ovunque: quaranta milioni di peseta per la testa di Nelson. Ma nessuno lo avrebbe mai tradito. Viva Nelson!»

McIlvanney ci rivela anche quali sono le letture predilette da cui Sammy attinge gli insegnamenti utili per le scelte che dovrà prendere nella sua vita: *L'uomo in rivolta* di Camus, *Byzantium* di Yeats, *Le porte della percezione* di Huxley, ossia letture alte che si staccano dalla letteratura e dal cinema popolare che si consuma nel modesto ambiente sociale da cui il ragazzo proviene.

Tornato a casa dopo una lunga giornata trascorsa fuori durante la quale ha avuto un colloquio di lavoro e ha incontrato Pauline, la sua ragazza, Sammy prova pena e tenerezza per il padre che si è addormentato in una posa scomposta davanti alla televisione rimasta accesa. Grazie alla sua vivida immaginazione, Sammy "vede" un programma che sembra l'imitazione di *Spitting Image* nel quale una grottesca Margaret Thatcher, forse sottoposta a una specie di prova della verità, fa affermazioni che rivelano la miseria morale del suo piano politico:

«Naturalmente» riprese, «queste sono un sacco di fesserie e tanto vale dirvi la verità. I risultati di cui mi sono vantata in realtà non esistono. Quello che il mio governo ha davvero fatto è stato di cercare di smantellare generazioni e generazioni di progresso nella nostra società. Abbiamo creato la disoccupazione di massa. Abbiamo reso più ricchi i ricchi e più poveri i poveri. Abbiamo creato una nazione divisa. Abbiamo reso i vecchi miserabili e i giovani senza speranza. Il nostro primato è totalmente abominevole e se voi aveste un po' di buon senso non votereste di nuovo per noi.»



Vale la pena ricordare che nell'autunno del 1980, in un'intervista televisiva, la Thatcher aveva affermato, con quella sua squallida arroganza tanto ammirata da tutti i masochisti del mondo che adorano farsi insultare, che il suo compito non era di tenere il conto dell'aumento di disoccupati ma di puntare al rilancio dell'economia del Paese e portare al pareggio i conti dello Stato. Va detto, oggettivamente, che i costi del *welfare state* erano diventati insostenibili. Tuttavia, la soluzione di distruggere la sanità, l'istruzione e il mercato del lavoro – per quanto possibile sul piano delle cifre – aveva danneggiato in modo irreversibile la qualità morale della società britannica facendola regredire, nell'arco di meno di un decennio, a un medioevo post-moderno in cui l'unica legge che conta – dietro l'abile facciata di finta democraticità – è quella del più potente.

Consapevole di avere imparato a prendere le distanze dalle mistificazioni trionfistiche del primo ministro, Sammy si addormenta tranquillo, in pace con se stesso, orgoglioso di avere cominciato con una piccola ma significativa vittoria la sua personale guerra di resistenza.

Anche quando rende omaggio alla *fatica di vivere* della gente comune, McIlvanney non rinuncia mai ad annotare simboli, atteggiamenti, aneddoti ed eventi storici che spieghino l'identità scozzese.

Nel primo racconto, *Un saluto con la mano*, Bert Watson usa il termine "Paese" per riferirsi non alla Gran Bretagna ma alla Scozia. Non si tratta di una sfumatura: l'uso di aggettivi e sostantivi indicanti le varie identità della Gran Bretagna è materia piuttosto delicata. Da come usa queste parole, si capisce che Bert crede nella dimensione di nazione della Scozia.

Nel suo laboratorio tessile, si sta producendo un grosso quantitativo di magliette con il leone rampante stampato, uno dei simboli della Scozia che compaiono sulla bandiera nazionale, per celebrare la partecipazione della nazionale scozzese al campionato mondiale di calcio in Argentina. Anche lo sport (il calcio in particolare) è un terreno da cui trarre riflessioni sull'identità scozzese. McIlvanney, come corollario al racconto *Un saluto con la mano*, ha scritto una serie di articoli sul *Glasgow Herald* in cui ha cercato di spiegare che il destino della nazionale ai mondiali riflette la natura della gente scozzese, ossia la Scozia inizia sempre perdendo con la squadra più debole del girone e poi, per qualificarsi alla fase successiva, deve battere la squadra più forte. Infatti gioca partite stupende e memorabili che però vince senza riuscire superare il turno lasciando in tutti, non solo nei tifosi scozzesi, la sensazione di una grande occasione mancata. Il guaio è che tutti dimenticano – o fingono di dimenticare – che il passaggio del turno era stato già compromesso nelle partite precedenti che, ritenute

facili, erano state affrontate con colpevole sufficienza.

Spesso, quando si vuole puntualizzare la causa che ha impedito alla Scozia di conservare la sua totale autonomia dall'Inghilterra, si fa riferimento all'inausto *Union Act* del 1707 con il quale furono unificate le corone di Scozia e Inghilterra. Ma McIlvanney fa un passo indietro e cita il progetto della conquista del Darien Gap, nell'America centrale, che doveva segnare la nascita dell'impero scozzese. Quell'impresa si rivelò un tragico fiasco finanziario di immense proporzioni da cui la Scozia non si sarebbe forse mai più ripresa se i politici scozzesi non avessero visto nell'*Union Act* una possibile via di salvezza. Il fatto che McIlvanney lo citi spesso – sia nei romanzi e nei racconti che negli articoli di fondo – da la misura di quanto quell'evento storico chiave abbia inciso profondamente nell'immaginario collettivo scozzese.

Un altro elemento caratterizzante dell'identità scozzese è la presenza di un radicato settarismo religioso. Frequenti, non solo in questi racconti, i riferimenti ai pregiudizi di cattolici e protestanti, a Guglielmo d'Orange e alla cosiddetta Gloriosa Rivoluzione del 1688. A Glasgow e nella Scozia occidentale (presumibilmente per una forte presenza di irlandesi) la divisione tra cattolici e protestanti è particolarmente più sentita che nel resto del Regno Unito. Basti ricordare il personaggio del padre della ragazza uccisa nel romanzo *Laidlaw. Indagine a Glasgow*.

Numerosi sono i riferimenti ai padri della letteratura scozzese (soprattutto Robert Burns, il più amato di tutti), all'architettura scozzese, al patrimonio folklorico (vedi l'accenno alla canzone *Scotland the Brave*). Ma lo sforzo maggiore McIlvanney lo produce nella difesa della lingua scozzese con l'uso, soprattutto nei dialoghi, di espressioni che – volendo fare un collegamento con l'Italia – ci rimandano al siciliano di Camilleri con il quale c'è anche in comune la frequente commistione del genere poliziesco con tematiche storiche, sociali e politiche. Si pensi – è un esempio molto ovvio ma efficace – a Benny Mullen quando, in un momento di profonda malinconia, ricorda la moglie chiamandola *my bonnie lass* con un'intensità e una dolcezza che quasi sembra materializzare la sua presenza accanto a lui.

Numerosi personaggi, nei romanzi e nei racconti di McIlvanney, hanno un rapporto conflittuale con la cultura – anche quelli che hanno avuto la possibilità di accedervi. I casi più clamorosi sono lo studente universitario Charlie Grant, protagonista di *Remedy Is None*, che distrugge il proprio futuro macchiandosi di un delitto; Jack Laidlaw, che rinuncia a terminare gli studi universitari; Tam Docherty, il protagonista di *La fornace*, alle prese con le frustrazioni del suo lavoro di

insegnante, le ambizioni intellettuali e creative che vive dolorosamente come un rifiuto delle proprie origini operaie, un matrimonio fallito.

Fa eccezione il giovane Sammy Nelson, il quale sembra avere trovato la formula giusta, con il suo comportamento sognante e disincantato, di fruire della "cultura alta" non per esibire uno sterile bagaglio di conoscenze ma per trarne le risposte che gli servono per vivere meglio nell'ambiente in cui è nato e cresciuto. Sammy sa navigare disinvoltamente tra letture colte e cultura popolare e questa sua abilità gli permette di non sentirsi un traditore delle proprie radici operaie come è successo a Charlie Grant e a Tam Docherty per il solo fatto che hanno studiato all'università.

Fatta questa premessa, è più facile comprendere perché McIlvanney, volutamente, alterni citazioni colte a nomi del cinema, della letteratura di consumo, dello sport, della cronaca nera, le cui vite rappresentano modelli con cui i ceti meno abbienti si confrontano con maggiore immediatezza e senza sentirsi inferiori.

Un esempio interessante è dato dal curioso accostamento tra nomi come Leonard Woolf, uno dei fondatori del gruppo di Bloomsbury ma anche membro della Fabian Society, militante socialista e tenace sostenitore del non intervento britannico nella prima guerra mondiale, e Max Brand, autore di *pulp fiction* e di celebri serie televisive come *Doctor Kildare*. Max Brand, pur avendo avuto un successo di considerevoli dimensioni, non ebbe mai stima del proprio lavoro di scrittore e, forse, non si rese mai conto di avere comunque offerto svago e sogni a milioni di individui di classi modeste che, grazie a lui, si erano avvicinati con piacere alla lettura. Sicuramente è stato questo aspetto umano della vita privata di Max Brand a colpire McIlvanney. Non è un caso che i suoi romanzi siano la lettura preferita di Mick il quale vive la propria condanna di disoccupato con minore angoscia grazie anche al conforto che trae nell'opera dello scrittore americano.

In quanto a personaggi dello spettacolo come Betty Hutton e dello sport come Lee Trevino, McIlvanney rispetta le loro qualità professionali ma vuole mettere in risalto quelle umane. Betty Hutton, dopo un'infanzia di stenti, entra nel mondo del cinema ma non si lascia triturare dal sistema e lo abbandona clamorosamente per dedicarsi a un'intensa attività di beneficenza e all'insegnamento di recitazione. Lee Trevino, da parte sua, è l'esempio di come si può reagire, grazie a una notevole forza interiore, a un grave incidente e a una menomazione fisica sforzandosi di riprendere a vivere una vita il più normale possibile. Trevino ha dedicato una sostanziosa

parte dei suoi guadagni a opere di beneficenza, forse perché c'era in lui il bisogno di ringraziare il destino di avergli concesso la fortuna di essere diventato un ricco campione di golf e spiegare alla gente di non avere dimenticato le sue origini poverissime.

Per McIlvanney, dunque, gli esempi edificanti non devono provenire soltanto da persone tradizionalmente nobili come intellettuali, poeti o religiosi che, però, non perdono mai quell'aura che li rende distanti dalla gente comune.

Quando parla di cinema, McIlvanney non cita mai titoli celebri, di cui i critici decantano il grande valore artistico, ma film che hanno avuto un grande impatto emotivo sul pubblico come, appunto *Il villino incantato* del 1945 di John Cromwell.

A proposito di individui diventati famosi sulle pagine della cronaca nera, McIlvanney accenna al famigerato dottor Crippen, autore di un macabro delitto che sconvolse l'opinione pubblica. Dopo avere fatto a pezzi il corpo della moglie, ne aveva occultato i poveri resti nella classica cantina. La vicenda di Crippen aveva turbato la gente comune ma aveva anche funzionato come una sorta di "romanzo popolare" di cui gli articoli della cronaca nera non erano altro che i capitoli di un romanzo a puntate il cui sviluppo narrativo veniva determinato dal grado di eccitazione dei lettori, recepito e trascritto dai giornalisti.

Per quanto riguarda gli eventi storici, invece di parlare di re, generali, papi e presidenti, McIlvanney preferisce citare gli sconfitti di guerre e intrighi di corte – ossia gli antesignani della classe operaia, la classe perdente per eccellenza in tempo di pace. Un esempio su tutti è quello di Wat Tyler, l'uomo che guidò una rivolta dei contadini del Kent nel 1381. Wat Tyler reagì con un gesto minaccioso – ma totalmente innocuo – all'abile provocazione di un cortigiano di Riccardo II e diede così a William Walworth, sindaco di Londra, l'alibi di ferirlo gravemente e poi giustiziarlo mediante decapitazione. La rivolta fu repressa in un bagno di sangue con l'esecuzione di tutti gli altri capi. La vicenda di Wat Tyler è emblematica di come il potere abbia fisiologicamente bisogno di essere attaccato dai suoi oppositori per usare la loro ostilità come propaganda a proprio vantaggio.

McIlvanney, inserendo riferimenti storici di questa impronta, costruisce un percorso di lettura parallelo alla narrazione letteraria dei suoi romanzi e racconti. In effetti, che differenza c'è tra il destino di Wat Tyler, vissuto nel XIV secolo, e quello di un leader nonglobal di oggi? Nessuna.

