

ESTREMI CONFINI

Spazi e narrazioni
nella letteratura in lingua inglese

a cura di Nicoletta Brazzelli





ESTREMI CONFINI

**Spazi e narrazioni
nella letteratura in lingua inglese**

A cura di Nicoletta Brazzelli

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2020 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume
ISBN 978-88-5526-218-7

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:
Hubble's 28th birthday picture: The Lagoon Nebula
19/04/2018 4:00 pm
NASA, ESA, STScI, CC by 4.0

n° 35
Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI APRILE 2020

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Andrea Meregalli
Marco Castellari Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Sara Sullam
Raffaella Vassena Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Ospovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Marco Canani
Angela Andreani Valentina Crestani
Nataliya Stoyanova

Indice

Introduzione. Oltrepassare i confini del linguaggio 13

NICOLETTA BRAZZELLI

«*What the nation would not do, a woman did*»: *Lady Franklin e l'esplorazione artica*..... 25

NICOLETTA BRAZZELLI

In spazi estremi, estremi disegni: l'isola di Doctor Wells fra memoria e amnesia coloniale. Un approccio decoloniale 51

LUIGI CAZZATO

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 69

LUCIO DE CAPITANI

L'altrove immaginario in The Voyage Out di Virginia Woolf..... 85

FRANCESCA MONTESPERELLI

Voci dal mare di sabbia: Vermilion Sands di J.G. Ballard..... 121

FRANCESCA GUIDOTTI

Da luogo a spazio: il Donegal in Translations di Brian Friel 139

ELENA OGLIARI

Thomas Hardy, Jhumpa Lahiri e il linguaggio topopoetico liminale.....151

ANGELO MONACO

*Il Nunavut dalla pagina allo schermo: la traduzione audiovisiva
di The Snow Walker di Farley Mowat*165

ELEONORA SASSO

*Incontri artistici in spazi estremi. Solar di Ian McEwan
e il progetto Cape Farewell*177

ELISA BOLCHI

Abstracts in English 189

Gli autori.....199

INCONTRI ARTISTICI IN SPAZI ESTREMI.
SOLAR DI IAN MCEWAN E IL PROGETTO CAPE FAREWELL

Elisa Bolchi

TOCCARE CON MANO IL CAMBIAMENTO CLIMATICO

«What does culture have to do with Climate Change? Everything»¹. La citazione viene dalla *homepage* del sito del progetto Cape Farewell, nato nel 2001 allo scopo di stimolare una risposta culturale al problema del cambiamento climatico che influisse sulla contemporanea concezione del clima.

All'inizio degli anni '90 del secolo scorso gli studi letterari e culturali sono diventati sempre più consapevoli della svolta ambientalista (Buell 2005: 1) e il termine 'ecocritica', inteso come «the study of the relationship between literature and the physical environment» (Glotfelty 1996: xix), ha iniziato a diffondersi fino a rappresentare un discorso emergente, sebbene con radici molto antiche (Buell 2005: 2). Come afferma Buell: «Environmental issues [...] have become an increasing provocation both for artists and for academics» (2005: 5).

Gli studi ecocritici sono oggi sempre più orientati verso le complesse interrelazioni tra discorso e materia, come nel caso del *material ecocriticism*, che mira a esaminare la materia «both *in* texts and *as* text» (Iovino - Oppermann 2014: 2) e che Serenella Iovino, una delle due teoriche di questo paradigma critico-letterario, definisce

lo studio del modo in cui le forme materiali (naturali e non) –
corpi, cose, elementi, sostanze tossiche, agenti chimici, materia

1 www.capefarewell.com.

organica e inorganica, paesaggi, ecc... – interagiscono le une con le altre e con la dimensione dell'umano, producendo configurazioni di significati e discorsi che possiamo interpretare come "storie". (2015: 104)

Gli studi ecocritici stanno dunque conquistando una crescente attenzione sia da parte degli studiosi sia delle istituzioni². Questioni ambientali come il cambiamento climatico, in particolare, hanno stimolato un ampio dibattito culturale che coinvolge molte discipline diverse, come accadde già in passato con il razzismo, gli studi femminili o gli studi postcoloniali, tutti campi che condividono il tema dello sfruttamento. Eppure, come sottolinea Greg Garrard: «Ecocriticism is unique amongst contemporary literary and cultural theories because of its close relationship with the science of ecology» (Garrard 2012: 5). Chi vuole affrontare questioni ecocritiche deve quindi «transgress disciplinary boundaries and develop their own 'ecological literacy' as far as possible» (*Ibidem*). È su questo assunto che poggia il progetto Cape Farewell, che mira a creare il giusto stimolo, per artisti e studiosi delle discipline più diverse, a parlare degli effetti del cambiamento climatico sul pianeta. Cape Farewell è infatti un progetto multifaccettato, che combina diversi campi della conoscenza da un punto di vista transculturale e transnazionale per ottenere risultati artistici rivolti al più ampio pubblico possibile.

Dal 2003 il progetto ha organizzato undici spedizioni, di cui otto nell'Artico, per portare creativi, scienziati, educatori e comunicatori a 'toccare con mano' gli effetti del cambiamento climatico sui luoghi che dovrebbero essere incontaminati. Portati fisicamente al cuore della questione, questi artisti sono poi incoraggiati a raccontare l'esito della propria esperienza attraverso qualsiasi mezzo comunicativo, come opere d'arte, mostre, pubblicazioni e risorse educative che possano indurre la consapevolezza che il cambiamento climatico è una delle più grandi questioni sociali, politiche e umane della nostra epoca.

Questo capitolo si concentra sulla spedizione del 2005 del progetto Cape Farewell a Spitsbergen, nell'Artico, perché un membro dell'equipaggio della spedizione fu lo scrittore Ian McEwan, insieme ad altri sedici artisti tra cui la coreografa Siobhan Davies. La partecipazione di McEwan alla spedizione creò un discreto fermento nell'ambiente dell'ecocritica: lo studioso Greg Garrard arrivò addirittura a recensire il romanzo che McEwan avrebbe potuto scrivere un anno prima che questo venisse effettivamente pubblicato. Nell'articolo, intitolato *McEwan's Next Novel and the Future of Ecocriticism*, Garrard ipotizzava che «this experience will prove to have been pivotal in terms of his ongoing rethinking of environmentalism» (Garrard 2009: 717).

² Basti pensare che il cambiamento climatico è uno dei cinque obiettivi principali di Horizon 2020, il Programma Quadro dell'Unione Europea per la ricerca e l'innovazione.

I critici restarono in trepida attesa del romanzo soprattutto perché, se fosse stata un'opera narrativa di successo come lo erano stati tutti gli altri recenti romanzi di McEwan, avrebbe potuto provocare «a fundamental shift in eco-critical assumptions, from moral idealism to pragmatism» (Garrard 2009: 718)³.

Questo studio confronta dunque l'esperienza personale dello scrittore inglese con quella della coreografa Siobhan Davies nell'estremo Nord, in primo luogo per come loro stessi l'hanno narrata nel blog della spedizione, nel quale i membri dell'equipaggio ebbero l'opportunità di raccontare la propria esperienza mentre si trovavano ancora nell'Artico, e in secondo luogo per come l'hanno affrontata nelle rispettive creazioni artistiche scaturite da quell'esperienza. Mi concentrerò in particolare sul romanzo di McEwan nel tentativo di dimostrare quanto sia rappresentativo di un nuovo modo con cui la letteratura può affrontare le tematiche ambientali, leggendo questa «satiric-allegorical risk narrative» (Zemanek 2012: 52) come una nuova forma di eco-narrativa.

CORPI VULNERABILI

Se, come afferma Nicoletta Brazzelli, la rappresentazione degli spazi estremi «generates specific linguistic and literary constructions» (2016: 7), è particolarmente interessante analizzare quali tipi di rappresentazioni genera l'esperienza di Cape Farewell in McEwan e in Davies. Tanto per lo scrittore quanto per la coreografa, lo spazio geografico estremo dell'Artico è rappresentato attraverso il rapporto con il corpo, una scelta abbastanza ovvia per la coreografa ma decisamente meno scontata per lo scrittore.

Siobhan Davies afferma di aver provato, durante la sua esperienza nell'Artico, un'impressione complessiva non tanto legata al paesaggio quanto a un «vulnerable, almost incidental body she had brought into this uncompromising environment» (Davies 2007). Alcuni membri dell'equipaggio, come l'artista Rachel Witheread, si concentrano su due principali attività mentre camminano sul pack: in primo luogo, il suono e la sensazione dei loro passi, «silent, soft, loud, crunching and resonating, your tread on the different densities of snow and ice make music» (Witheread 2005). In secondo luogo, la ricerca segni di vita, poiché considerano piuttosto incredibile che

3 Quando il romanzo venne pubblicato il primo a rimanerne deluso fu proprio Greg Garrard, il quale aveva sperato in un'opera più decisiva che potesse davvero segnare una svolta negli studi ecocritici e nella loro percezione da parte del grande pubblico. Il titolo del suo saggio nel volume dedicato a McEwan per la collana *Contemporary critical perspectives* di Bloomsbury è emblematico in questo senso: *Solar: Apocalypse Not*. Come evidenzia anche Roberta Ferrari nel suo studio dedicato al romanzo, la problematica energetica «costituisce, nelle intenzioni dell'autore, soltanto lo sfondo su cui si dipana la vicenda» (2012: 243) poiché l'interesse di McEwan è come sempre sull'umano, e sulle sue responsabilità etiche e morali.

un numero tanto alto di specie possa sopravvivere in condizioni ambientali così estreme. Abituata a usare il corpo in modo espressivo grazie alla sua professione, Siobhan Davies percepisce invece subito come le temperature sottozero dell'Artico riducano drammaticamente la sua capacità di muoversi e respirare liberamente. La sua attenzione si focalizza quindi sulle ossa, la pelle, il respiro: «the fragility of her material body versus the effort and basic purpose behind her every movement» (Davies 2005). Quest'idea emerge fin dal primo post che scrive nel blog della spedizione mentre è ancora a Spitsbergen, nel quale riflette sulla difficoltà e l'importanza dell'atto di camminare in un paesaggio immenso: «it is a simple action but in many layers of clothing it becomes more dense than we had ever experienced» (*Ibidem*). Per rappresentare una tale esperienza fisica, una volta tornata a Londra, Davies crea un video in 3D che mostra la ballerina Sarah Warsop all'interno di una teca museale «as if it were a branch of the human species that had either died out or was yet to evolve, or existed in some parallel world. The idea is that we, like ice, are all one, and our existence is in peril» (Davies 2007). Da qui deriva il titolo dell'installazione: *Endangered Species*.

Nell'installazione la performer indossa un costume cui sono attaccate lunghe bacchette flessibili, che richiama la coreografia Bauhaus *Slat Dance* dell'artista tedesco Oskar Schlemmer. Ma mentre in *Slat Dance* la ballerina (o il ballerino) indossa un costume fatto di lunghi bastoni che si estendono dal suo corpo in modo da trasformare la danzatrice/il danzatore in una scultura vivente fatta di forme geometriche, in *Endangered Species* le lunghe bacchette di cui è fatto il costume si moltiplicano man mano che la coreografia progredisce, con il risultato di inibire sempre di più i movimenti della ballerina. Mentre in un primo momento queste bacchette sembrano estendere i confini del corpo della danzatrice, alla fine riducono e in ultimo annullano la sua piccola forma vitale: una metafora in primo luogo della risposta fisica ed emotiva di Davies alla sua esperienza nell'Artico e in secondo luogo della vita degli animali rinchiusi negli zoo (cfr. Davies 2007).

Siobhan Davies compare anche come personaggio in un'altra produzione artistica ispirata da quella stessa spedizione del 2005, ovvero il romanzo di Ian McEwan *Solar*. Pubblicato nel 2010 e definito da LeMenager come «the first serious novel about climate change by a recognised author» (2014), *Solar* è annoverato tra i più riconosciuti romanzi *cli-fi*. Il termine è un'abbreviazione dell'inglese *climate fiction*, e fu coniato nel 2007 dal giornalista Dan Bloom in riferimento a scritti di finzione che riguardassero il cambiamento climatico e il riscaldamento globale. Da allora, il termine è diventato virale nei *media*, e sono apparsi articoli su quotidiani influenti come il «Guardian» (Glass 2013; Holding 2015) o il «New York Times», che nel 2014 ha anche lanciato una discussione intitolata *Will Fiction Influence How We React to Climate Change?* Wikipedia ha dedicato una pagina al *cli-fi* e Dan Bloom ha

anche creato un sito web, *The Cli-fi Report*⁴, che funge da motore di ricerca per accademici e professionisti dei *media*. Come afferma Bloom, gli scrittori di romanzi *cli-fi* aiutano i lettori a connettersi emotivamente col problema, offrendo loro una maggior motivazione ad agire di quanto non farebbero l'ascolto di una conferenza o la lettura di meri dati scientifici (cfr. Plantz 2015). La letteratura *cli-fi* rappresenta un genere a parte rispetto a quello fantascientifico, un genere nel quale «it is through the emotions involved in reading a novel that readers may feel more stirred to care» (cli-fi.net). È esattamente ciò che accade nel romanzo di Ian McEwan.

Mentre molta letteratura *cli-fi* è ambientata in un futuro distopico o apocalittico, *Solar* è ambientato nel presente e vede protagonista l'anti-eroe Micheal Beard, un fisico vincitore del premio Nobel. Se lo definisco anti-eroe, è perché, pur non essendo un eroe positivo, non è nemmeno un *villain* nel senso classico del termine: è sì avido ed egoista, ma è soprattutto privo di controllo sui propri appetiti, tanto culinari quanto sessuali, così che il cibo e il sesso sembrano essere le uniche cose in grado di attirare il suo interesse. Sebbene diriga il nuovo Centro Nazionale per l'Energia Rinnovabile, Beard è totalmente indifferente alle tematiche ambientali e anzi rappresenta ciò che gli ecocritici definirebbero un «cornucopiano», ovvero una persona che sostiene che molti, se non tutti i (presunti) pericoli ambientali siano illusori o esagerati (Garrard 2012: 18). Beard di fatto non crede a nessuna delle catastrofiche previsioni ambientali fatte dai suoi colleghi e, sebbene non sia del tutto scettico riguardo il cambiamento climatico, essendo un uomo di una certa età e senza figli non ne è affatto allarmato:

It was one in a list of issues, of looming sorrows, that comprised the background to the news, and he read about it, vaguely deplored it and expected governments to meet and take action. And of course he knew that a molecule of carbon dioxide absorbed energy in the infrared range, and that humankind was putting these molecules into the atmosphere in significant quantities. But he himself had other things to think about. (McEwan 2010: 20)

In quanto cornucopiano, Beard valuta la natura solo in termini di utilità per sé stesso, come prova il fatto che quando, nella terza e ultima parte del romanzo, si imbarca sul suo nuovo progetto di energia solare – che ha rubato al giovane ricercatore che ha ‘accidentalmente’ ucciso – il comportamento di Beard contribuisce al problema ambientale in tutti i modi possibili, sia letteralmente – prendendo un aereo dietro l'altro e diventando tanto grasso da necessitare un SUV per spostarsi – sia simbolicamente, attraverso quella

4 *The Cli-fi Report*, <http://cli-fi.net>.

manca di autodisciplina che è poi la principale causa della situazione allarmante in cui si trova il pianeta (cfr. Tuhus-Dubrow 2013)⁵.

Mentre Siobhan Davies mostra l'idea della vulnerabilità del corpo attraverso sentimenti drammatici, McEwan punta a raggiungere il medesimo risultato attraverso un romanzo satirico che narra di un avido scienziato sovrappeso. Lo stesso disagio corporeo percepito dalla Davies è rappresentato con tecniche umoristiche da McEwan. L'esempio più evidente è il passo del romanzo che descrive la partenza in motoslitta dall'hotel di Spitsbergen per raggiungere la nave che li porterà a vedere da vicino i ghiacciai in scioglimento. Il primo impatto col territorio è descritto in termini di fatica, scomodità e incapacità di adattarsi al luogo estremo in cui Beard si trova, un mancato adattamento che limita, in primo luogo, proprio la vista, quella vista dei ghiacci in pericolo che dovrebbe non solo ripagare delle fatiche, ma essere il motivo principale della sua presenza nell'artico.

The wind, suddenly a sixty-mile-an-hour gale, cut through his layers, his nostril hairs stiffened into steel pins, his teeth, all his teeth, ached, his face felt peeled raw. By a miracle of osmosis, every breath he exhaled found its way inside his goggles and froze, and within ten minutes he could see nothing at all but blurry crystals and had to stop. (McEwan 2010: 78)

Essendosi svegliato in ritardo, Michael Beard non riesce ad andare in bagno prima della partenza e trascorre così il viaggio in motoslitta pensando alla propria vescica e al bisogno sempre più impellente di urinare, senza porre alcuna attenzione al luogo in cui si trova e al paesaggio che lo circonda. Quando non gli è più possibile trattenere lo stimolo si decide a fermarsi in mezzo ai ghiacci ma, a causa delle bassissime temperature, il pene gli rimane attaccato alla zip della tuta termica; quando riesce a liberarsi teme che, essendosi congelato, si sia staccato dal corpo e gli sia scivolato lungo la gamba del pantalone. L'ultimo tratto di strada lo percorre dunque pensando a come potrà sopravvivere a un tale trauma in mezzo ai ghiacci, a come vivrà il resto della vita da evirato: «this was it, a life without a penis. How his ex-wives, especially Patrice, would enjoy themselves» (McEwan 2010: 82). La meta da raggiungere, l'estremo Nord, si trasforma così nella direzione sbagliata verso cui viaggiare, sempre più lontana da ospedali e centri di primo soccorso: «they were speeding in the wrong direction, hurtling northwards towards the Pole, deeper into the wilderness, into the frozen dark, when they should have been rushing towards a well-lit emergency room in Longyearbyen» (84). Una volta a bordo della nave scoprirà, però, che l'oggetto che aveva sentito scorrere lungo la gamba e fermarsi sotto al ginocchio era, di fatto, il suo burro di cacao.

5 Questo aspetto è analizzato più in dettaglio in Bolchi (2016).

L'inadeguatezza e la non adattabilità del corpo alle condizioni dell'estremo nord sono dunque rese attraverso una pungente ironia nei confronti del protagonista, che spesso appare quasi come il personaggio di una commedia *slapstick*, come quando si prepara per lasciare l'hotel a Spitsbergen e raggiungere la nave e deve indossare e togliere guanti e sottoganti quattro volte per riuscire a indossare i diversi strati di vestiario, il passamontagna e la maschera da neve che nell'aria umida della *lobby* dell'hotel, e a causa del suo «*impatient perspiring*», si appanna immediatamente, tanto che, alla fine: «*Hot and tired, an unpleasant combination, he stood suddenly in exasperation, turned and collided with a beam or a column, he couldn't see which, with a massive cracking sound. How fortunate it was that the Nobel laureate was wearing a helmet*» (McEwan 2010: 74).

IRONIA E METAFORE

Micheal Beard non è l'unico personaggio a essere descritto attraverso la figura retorica dell'ironia: la stessa Siobhan Davies diventa, nel romanzo, una ballerina francese, «*sleek and beautiful and brimming with goodwill*» (McEwan 2010: 92), che fa una danza geometrica sul ghiaccio, mentre il noto artista britannico Antony Gormley, il cui lavoro studia la relazione del corpo umano con lo spazio⁶, è ritratto nel romanzo come il famoso scultore di ghiaccio Jesus, di Maiorca, specializzato in sculture di pinguini. Nella sua descrizione dell'equipaggio McEwan riesce a gettare uno sguardo ironico sull'intera specie umana, e ritrae i diversi artisti come suoi alter ego, poiché ognuno di essi racconta qualcosa che egli ha provato in prima persona e di cui aveva già scritto nel blog della spedizione cinque anni prima di pubblicare il romanzo. Il titolo del post, pubblicato il 13 marzo 2005, è *A Boot Room in the Frozen North*:

So, we have come to this ship in a frozen fjord to think about the ways we might communicate our concerns about climate change to a wider public; we will think about the heady demands of our respective art forms, and we will consider the necessity of good science, and shall immerse ourselves in the stupendous responsibilities that flow from our stewardship of the planet, and the idealism and selflessness demanded of us as we subordinate our present needs to the welfare of unborn generations who will inherit the earth and thrive in it and love it - we hope - as we do. But first, we must remove our wet boots. (McEwan 2005)

⁶ Per maggiori informazioni sull'opera di Gormley rimando al sito dell'artista: <http://www.antonygormley.com/biography>.

Il tono è sarcastico nei confronti della tipica scrittura politicamente impegnata: è chiaro fin dall'apertura del post che non stiamo per leggere un pamphlet demagogico sullo scandalo dello scioglimento dei ghiacci. Non fa riferimento ai magnifici paesaggi, ai cieli blu e al sole basso, come avevano fatto gli altri membri dell'equipaggio, ad esempio Rachel Witheread, la quale al quarto giorno della spedizione aveva descritto le sue due «completely sublime walks» durante le quali si era sentita «totally humbled» dall'ambiente attorno a sé: «The scale of the place, the 360 degree vistas, the different tones of white and the longest blue shadows I've ever seen are simply breathtaking and the silence when you can actually experience it is deafening» (Witheread 2005). Nel suo post McEwan usa da subito, al contrario, una vena comica e racconta come l'equipaggio fosse costretto a svestirsi in uno spazio angusto, affollato e buio, cercando di allentare i lacci dell'attrezzatura artica con le dita intorpidite dal freddo, per ritrovarsi poi in piedi con solo i calzettoni su un pavimento gelato ad appendere la tuta termica cercando di non perdere i guanti, le fodere, e le «frosted goggles and frozen-mouthed balaclavas that gape at us from the floor in astonishment» (McEwan 2005). Questa bella immagine viene ripresa da McEwan nel suo romanzo, quando il passamontagna di Beard scivola in terra e sembra guardarlo «in open-mouthed disbelief» (McEwan 2010: 99). L'idea alla base di questa descrizione è la stessa di Davies, in fondo: le difficoltà che il corpo deve affrontare in queste condizioni estreme e la conseguente consapevolezza della sua vulnerabilità.

Contrariamente all'idea dell'estremo Nord come «escape from the limitations of civilization, a space for engagement and collaboration, excitement and adventure» (Brazzelli 2016: 10), in pratica un luogo in cui tutto diventa possibile, Davies e McEwan rappresentano nella propria opera un luogo in cui tutto è impossibile: camminare, muoversi, le stesse funzioni vitali come respirare e urinare possono compromettere la vita umana. Davies incarna questa idea attraverso una danza resa impossibile da lunghe aste, mentre McEwan rende la stessa idea descrivendo, con sguardo ironico verso il proprio protagonista, le complesse procedure di vestizione e svestizione necessarie per sopravvivere a temperature artiche. Chiamati a descrivere lo scioglimento dei ghiacciai, i due artisti scelgono invece di raccontare l'impatto potente della natura sull'essere umano e così facendo raccontano uno spazio che assume vita e identità propria. Davies è più teatrale, McEwan più letterario, ma entrambi stanno rappresentando la stessa idea: quella di una Natura come elemento ingovernabile dagli umani che anzi devono lottare per adattarsi; l'idea del pianeta Terra come un ecosistema autonomo il cui funzionamento trascende la volontà umana, in cui si comprende, come ha ben evidenziato Robert Macfarlane, che il mondo non è stato fatto *dagli* umani *per* gli umani (cfr. Brazzelli 2016: 10).

Entrambi i lavori condividono l'utilizzo della metafora come strategia di costruzione di senso. Così come il lavoro di Davies mostra che gli umani stanno diventando una specie a rischio, la descrizione che McEwan fa della stanza degli stivali è una metafora del nostro ruolo sul pianeta. Gli spazi estremi ci costringono a ridefinire i nostri rapporti sociali perché ci spingono allo stremo delle nostre capacità di sopravvivenza e McEwan sembra partire proprio da questo concetto nel costruire la sua metafora. «On the second day», scrive McEwan nel blog della spedizione,

when you venture out into what I shall call the boot room, in your socks, in a hurry because your companions are waiting outside by the belching skidoos, ready to set off on yet another face-peeling punishment ride (oh God, seven more kilometres - when will it end?) across the cement-like floor of the fjord, that you will find that someone has made off with your splash suit, or your helmet, or your boots, or your goggles, or all four. (McEwan 2005)

Un membro dell'equipaggio potrebbe ragionevolmente disperarsi non trovando la propria attrezzatura, che nell'Artico è assolutamente necessaria alla sopravvivenza, e dunque prende qualsiasi cosa trovi a disposizione, anche se questo significa rubarla a qualcun altro. Questa stessa scena è presente nel romanzo del 2010:

From the second day, the disorder in the boot room was noticeable, even to Beard. He suspected that he never wore the same boots on consecutive days [...] Pickett admitted to him, while they were out recording the sound of the wind in the ship's rigging, that for two days he had been wearing two left boots. But he was a hardy sort who did not seem to mind. Beard did mind. (102)

Come nel post del 2005, anche in *Solar*

the boot room continued to deteriorate. By midweek four helmets were missing along with three of the heavy snowmobile suits and many smaller items. It was no longer possible for more than two thirds of the company to be outside at the same time. To go out was to steal. (McEwan 2010: 108)

La situazione porta McEwan a concludere, sul blog: «it is not evil that undoes the world, but small errors prompting tiny weaknesses – let's not call them dishonesty. In the golden age of yesterday, the boot room had finite resources, equally shared» (McEwan 2005). Questa stessa idea affiora nella mente di Michael Beard: «Four days ago the room had started out in orderly

condition. [...] Finite resources, equally shared, in the golden age of not so long ago» (McEwan 2010: 108).

L'esperienza nello spazio estremo dell'Artico innesca in McEwan (e in Michael Beard) la consapevolezza che il nostro pianeta è esattamente come la stanza degli stivali: «no one is behaving particularly badly, and certainly everybody is being, in the immediate circumstances, entirely rational, but by the third day, the boot room is a wasteland of broken dreams» (McEwan 2005). Ancora una volta, questo stesso pensiero viene usato da Beard in *Solar*: «No one, he thought, admiring his own generosity, had behaved badly, everyone, in the immediate circumstances, wanting to get out on the ice, had been entirely rational in 'discovering' their missing balaclava or glove in an unexpected spot» (McEwan 2010: 108).

A partire dal microcosmo dei diciassette partecipanti a quella esperienza intensa ed estrema che è Cape Farewell, e che diventa allegoria della condizione umana, McEwan riflette sulle responsabilità degli esseri umani: i partecipanti sono persone impegnate, informate, intelligenti e colte che discutono dei propri piani per salvare un pianeta molte volte più grande di una stanza degli stivali (McEwan 2005). Attraverso il personaggio di Michael Beard McEwan commenta, sarcasticamente: «How were they to save the earth – assuming it needed saving, which he doubted – when it was so much larger than the boot room?» (McEwan 2010: 109).

McEwan chiude il suo post sul blog della spedizione affermando «Good science will serve us well, but only good rules will save the boot room». Allo stesso modo, gli artisti e gli intellettuali che prendono parte alla spedizione nel romanzo giungono alla conclusione che «it was only reason that could prevail against short-term interests and greed, only rationality could draw, by way of warning, the indistinct cartoon of a calamitous future in which all must bake, shiver or drown» (McEwan 2010: 105).

Sebbene la critica di McEwan possa avere un impatto emotivo meno immediato rispetto ai romanzi apocalittici, è proprio attraverso il suo misurato uso dell'ironia che egli riesce a far crescere nel lettore una consapevolezza verso due grandi colpe dell'umanità nei confronti del pianeta: l'egoismo e l'incoerenza. Stephen Siperstein, titolare di un corso sulla letteratura *cli-fi* all'Università dell'Oregon, afferma che: «Climate literacy is [...] about understanding the social, cultural, and human dimensions of climate change. It's about grappling with the impacts of climate change on our minds and our hearts, and it's about grappling with the ethics of climate change» (cit. in Plantz 2015). Mentre la danza impacciata della Davies suscita immediatamente sensazioni drammatiche di angoscia e ansia nello spettatore, il lettore di McEwan ride, in un primo momento, dell'irritante Michael Beard, il quale, però, scava pian piano un posto per sé nella mente di chi legge e lì vi rimane, pronto a ripresentarsi alle nostre coscienze etiche appena assumiamo un comportamento egoista e sconsiderato verso il pianeta, appena ci

accorgiamo di non seguire le poche regole della stanza degli stivali; appena ci trasformiamo in un Michael Beard. Come spiega Zemanek, McEwan non è scettico in merito al cambiamento climatico, è scettico in merito alla capacità degli esseri umani di cambiare (2012: 57) e per questo motivo scrive nel post sul blog di Cape Farewell: «we will not rescue the Earth from our own depredations until we understand ourselves a little more, even if we accept that we can never really change our natures» (McEwan 2005). Questa considerazione è strettamente connessa a ciò che afferma Greg Garrard: «reconsideration of the idea of “the human” is a key task for ecocriticism, tending to drag it away from pastoral and nature writing towards postmodern concerns such as globalisation» (2012: 17). Lo scopo della letteratura *cli-fi* è quello di costringerci a riflettere sull’impatto che il nostro comportamento quotidiano ha sul nostro pianeta, anche in quegli spazi che crediamo non ancora ‘corrotti’ dalla presenza umana e che invece sono sottoposti a continue trasformazioni a causa delle scelte degli esseri umani. Lo scopo è anche quello di invitarci a leggere la cultura come la «production, reproduction and transformation of large-scale metaphors» (Garrard 2012: 8) al fine di comprendere il nostro posto e il nostro ruolo sulla terra. Del resto, non è esattamente questo lo scopo di tutta la letteratura?

Bibliografia

- Bolchi, E., 2016, *An Air-Conditioned Global Warming. The Description of Settings in Ian McEwan’s Solar*, «L’Analisi linguistica e letteraria» 2: 35-42.
- Brazzelli, N., 2016, *Introduction*, in N. Brazzelli - F. Regard (eds.) *At the End of the World. Extreme Places and the British Imagination*, «Textus», 29.1: 7-15.
- Buell, L., 2005, *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell.
- Cape Farewell Project*, <http://www.capefarewell.com> (consultazione: 12/03/2019).
- Davies, S., 2005, *Daily Log March 9th 2005*, <http://www.capefarewell.com/2005/2005blog/day-4.html> (consultazione: 12/03/2019).
- , 2007, *Endangered Species*, <http://www.siobhandaviesreplay.com/record/41> (consultazione: 12/03/2019).
- Ferrari, R., 2012, *Planetarie follie: scienza e arte in Solar*, in *Ian McEwan*, Pisa, Le Lettere: 242-260.
- Garrard, G., 2009, *Ian McEwan’s Next Novel and the Future of Ecocriticism*, «Contemporary Literature», 50.4: 695-720.
- , 2012, *Ecocriticism*, London, Routledge.

- , 2013, *Solar: Apocalypse Not*, in S. Groes (ed.) *Ian McEwan*, London and New York, Bloomsbury: 123-136.
- Glass, R., *Global Warming: the Rise of 'Cli-fi'*, «The Guardian» 31/05/2013, <http://www.theguardian.com/books/2013/may/31/global-warming-rise-cli-fi> (consultazione: 12/03/2019).
- Glotfelty, C., 1996, *Introduction*, in C. Glotfelty - H. Fromm (eds.), *The Ecocritical Reader*, Athens, The University of Georgia Press: xv-xxxvii.
- Gormley, A., *Antony Gormley Official Website*, <http://www.antonygormley.com> (consultazione: 12/03/2019).
- Heise, U., 2008, *Sense of Place and Sense of Planet: the Environmental Imagination*, Oxford University Press, Kindle edition.
- Holding, S., *What is cli-fi? And why I write it*, «The Guardian» 6/02/2015, <http://www.theguardian.com/childrens-books-site/2015/feb/06/what-is-cli-fi-sarah-holding> (consultazione: 12/03/2019).
- Iovino S. - Oppermann, S. (eds.), 2014, *Material Ecocriticism*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press.
- Iovino, S., 2015, *Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia*, in S. Iovino - D. Fargione (eds.), *Contaminazioni ecologiche: cibi, nature e culture*, Milano, Led Edizioni: 103-118.
- LeMenager, S., *'Cli-fi': literary genre rises to prominence in the shadow of climate change*, «The Conversation» 18/09/2014, <http://theconversation.com/cli-fi-literary-genre-rises-to-prominence-in-the-shadow-of-climate-change-25686> (consultazione: 12/03/2019).
- McEwan, I., 2005a, *A Boot Room in the Frozen North*, <http://www.capefarewell.com/explore/a-boot-room-in-the-frozen-north.html> (consultazione: 12/03/2019).
- , 2005b, *Let's Talk About Climate Change*, «Open Democracy» 20/04/2005, http://www.opendemocracy.net/globalization-climate_change_debate/article_2439.jsp (consultazione: 12/03/2019).
- , 2010, *Solar*, London, Jonathan Cape.
- Plantz, K., 2015, *As the weather shifts, 'cli-fi' takes root as a new literary genre*, Thomson Reuters Foundation, 10/04/2015, <http://www.trust.org/item/20150410094252-x7weg> (consultazione: 12/03/2019).
- The Cli-fi Report*, <http://cli-fi.net> (consultazione: 12/03/2019).
- Tuhus-Dubrow, R., 2013, *Cli-Fi: Birth of a Genre*, «Dissent Magazine» summer, <http://www.dissentmagazine.org/article/cli-fi-birth-of-a-genre> (consultazione: 12/03/2019).
- Will Fiction Influence How We React to Climate Change?*, <http://www.nytimes.com/roomfordebate/2014/07/29/will-fiction-influence-how-we-react-to-climate-change> (consultazione: 12/03/2019).
- Witheread, R., 2005, *9th March, Day 3, Spitzbergen, -28 Degrees*, <http://capefarewell.com/2005/2005blog/day-4.html> (consultazione: 12/03/2019).
- Zemanek, E., 2012, *A Dirty Hero's Fight for Clean Energy: Satire, Allegory, and Risk Narrative in Ian McEwan's Solar*, «Ecozon@» 3.1: 51-60.