

Roberta Ferrari

## **Forward to the Past: la sfida della Storia in *Machines Like Me* di Ian McEwan**

---

### **FORWARD TO THE PAST: THE CHALLENGE OF HISTORY IN *MACHINES LIKE ME* BY IAN MCEWAN**

**Abstract:** In his novel, *Machines Like Me* (2019), Ian McEwan offers an interesting example of “alternate history” while dealing with crucial ethical issues connected with the development of Artificial Intelligence. Instead of setting his story in the future, the author chooses to set it in the past, but he radically changes the contours of the latter. Hence, the England of the early 1980s is turned into a technologically advanced society, well ahead of the scientific progress of the early 21<sup>st</sup> century. Thus, the future casts its light on the past in what appears as a typically postmodernist *mélange*: besides mingling genres (from speculative fiction to uchronia), McEwan also performs an intriguing hybridization of fact and fiction. The paper intends to explore the rich historical dimension of the novel, which betrays the author’s interest in the reflection on history and on its narrativization – as well as its manipulation and/or contamination – within the literary text.

**Keywords:** Ian McEwan; *Machines Like Me*; History; Speculative Fiction; Uchronia; Alternate History; Artificial Intelligence.

### **ROBERTA FERRARI**

Università di Pisa, Italia  
roberta.ferrari@unipi.it

DOI: 10.24193/cechinox.2023.44.26

### **Introduzione**

Nel suo romanzo del 2019, *Machines Like Me*, in cui affronta pregnanti questioni etiche legate allo sviluppo dell’intelligenza artificiale, Ian McEwan offre un interessante esempio di *alternate history*: invece di ambientare la vicenda in un futuro più o meno prossimo, scenario plausibile per una storia incentrata sull’interazione tra umani e androidi, l’autore sceglie il suo *setting* in un passato relativamente recente – l’Inghilterra dei primi anni Ottanta del Novecento – di cui deve tuttavia mutare il profilo affinché possa apparire come una società avanzata, in cui scienza e tecnologia vantano dei traguardi che, al nostro mondo d’inizio ventunesimo secolo, sono ancora, almeno parzialmente, preclusi. In questo modo, il futuro getta la propria luce a tratti inquietante sul passato, in un romanzo che si configura come un tipico *mélange* postmoderno dove la dimensione storica viene evidentemente problematizzata: oltre a intrecciare diversi generi narrativi (storia alternativa, narrativa speculativa, uchronia), McEwan propone anche un’interessante contaminazione tra *fact* e *fiction*, accostando figure reali a personaggi fittizi in modi alternativi rispetto

al romanzo storico tradizionale. Inoltre, il riferimento alla storia diventa una sorta di *leitmotiv* strutturale, che riaffiora regolarmente nel testo, con ripetute descrizioni e commenti alla situazione socio-politica e a eventi di portata nazionale e internazionale che variamente s'intrecciano alle storie dei personaggi. Infine, la presenza di una *historian-like figure* – la protagonista femminile del romanzo, Miranda, studentessa di storia – consente a McEwan digressioni di carattere metastorico, che impongono, almeno ai fruitori più attenti, una riflessione sul modo in cui il testo narrativo accoglie la storia stessa e sulla funzione di questa operazione letteraria nel suo complesso. Il presente contributo intende esplorare le diverse articolazioni della dimensione storica nel romanzo, evidenziando l'interesse dell'autore per l'esplorazione delle problematiche connesse alla narrativizzazione della storia – che spesso coincide con una sua manipolazione e/o contaminazione – all'interno del testo letterario.

### L'avvicinamento alla storia

Occorre sottolineare fin da subito che l'attenzione nei confronti della storia non è stata sempre elemento centrale nella narrativa di McEwan. Ai suoi esordi, nella seconda metà degli anni Settanta, quando il suo nome veniva citato insieme a quello di altri autori emergenti della scena narrativa britannica quali Martin Amis, Salman Rushdie o Julian Barnes, la sua narrativa appariva del tutto priva di un preciso sfondo storico e le vicende si configuravano piuttosto come parabole della condizione umana contemporanea, sganciate perfino da una specifica localizzazione geografica. Nei primi due romanzi, *The Cement Garden*

(1978) e *The Comfort of Strangers* (1981), il tempo cronologico appare sospeso ed è quello psicologico a dettare il ritmo della narrazione.

Tuttavia, c'è un momento in cui la storia irrompe nel mondo narrativo di McEwan e comincia a giocarvi un ruolo di primo piano. Nel 1980 la BBC trasmette un suo dramma per la tv intitolato *The Imitation Game*, ambientato durante la Seconda guerra mondiale, nel 1940, a Bletchley Park, il centro in cui Alan Turing e i suoi colleghi scienziati decifrarono il codice tedesco Enigma, contribuendo in maniera determinante alla sconfitta dei nazisti. Nel *TV play* la storia del secondo conflitto mondiale s'intreccia alla vicenda personale della protagonista, Cathy Raine, instaurando una dialettica tra *history* e *story* che è tipica della narrativa storica tradizionale. Come nel romanzo di Walter Scott, in cui le vicende dei personaggi d'invenzione si stagliano sullo sfondo dei grandi eventi storici, con l'intento, come sottolineava György Lukács, di evidenziare la portata dirompente di questi ultimi non soltanto a livello della società, ma anche nella vita dei singoli individui, in *The Imitation Game* l'autore esplora "l'interazione tra pubblico e privato, tra la storia e le vicende dei singoli individui, che diventerà uno dei nodi cruciali della sua produzione successiva"<sup>1</sup>.

Il decennio degli anni Ottanta vede McEwan coinvolto attivamente in questioni che riguardano la Guerra Fredda e i dissidenti dell'Est e il suo impegno culmina in un viaggio in Unione Sovietica nel 1987, quando partecipa a una delegazione dello European Nuclear Disarmament al fine di sensibilizzare le autorità sovietiche sulle persecuzioni di membri dei gruppi anti-nucleari locali. L'autore lega

questa esperienza alla stesura di *The Innocent* (1990), sulla cui genesi racconta:

I left Moscow full of thoughts that the Cold War was coming to an end. It so happened that three weeks later I found myself in Berlin, which I hadn't visited in a long time. I did many of the things that tourists used to do: I went to Potsdamer Platz and stood on a wooden platform and looked over what was once a busy thoroughfare and was now just raked sand full of mines and automatic guns, and I began to think that soon this too might disappear. By soon I thought some five to ten years – that seemed pretty soon to me. So, I began to plan a novel about the Cold War, not the end of the Cold War but the height, or the depths of the Cold War, in 1955. I was looking for a story, a true story, and for a long time I thought it was going to be about an escape from the East. Then I read about a tunnel dug by the Americans and the British in collaboration, a very daring project<sup>2</sup>.

Anche i romanzi successivi esplorano la dialettica tra il macrocosmo della società e il microcosmo dell'individuo, da *Black Dogs* (1992), dove la vicenda contemporanea s'intreccia a memorie della Seconda guerra mondiale e del nazismo in Europa, fino ad *Atonement*, il romanzo pubblicato pochi giorni prima dell'attacco alle Torri gemelle di New York, in cui McEwan riscrive, in toni drammatici e dal punto di vista delle vittime innocenti, la ritirata di Dunkerque, che la propaganda inglese aveva trasformato da terribile sconfitta a celebrazione dell'eroismo e della resilienza

britannica<sup>3</sup>. Altri periodi esplorati nei romanzi sono gli anni della guerra in Iraq in *Saturday* (2005), il decennio Sessanta in *Chesil Beach* (2007), la Guerra Fredda degli anni Settanta in *Sweet Tooth* (2012), testi in cui l'autore affonda spesso la penna nelle contraddizioni e nelle ipocrisie del dettato storiografico ufficiale.

### Questioni di genere

All'interno del *counterfactual world* in cui è ambientato, *Machines Like Me* pone al centro della propria riflessione il rapporto del protagonista-narratore, Charlie Friend, con una sofisticata macchina, Adam, che con lui interagisce creandogli non pochi problemi, soprattutto nel rapporto con la fidanzata Miranda, con cui si crea un interessante, e a tratti decisamente comico, triangolo amoroso. Il legame uomo-macchina solleva tutta una serie di quesiti etici che la storia alternativa del romanzo esplora a più livelli, acquisendo tratti tipici della cosiddetta *speculative fiction*, un tipo di narrativa che, nelle parole di Margaret Atwood, s'incentra su "things that really could happen but just hadn't completely happened when the authors wrote the books"<sup>4</sup>. La *speculative fiction* si distingue dalla fantascienza *tout court* – si ricordi che, su questa distinzione, Atwood ingaggiò una celeberrima diatriba con la sua amica e collega, Ursula Le Guin – perché mentre la *science fiction* rivolge particolare attenzione alle scoperte e al progresso scientifico e tecnologico, la *speculative fiction* è maggiormente interessata ai riflessi che il progresso stesso ha sull'umanità, sui rapporti interpersonali, sulla società. Di conseguenza, come sottolinea Simona Micali, la narrativa speculativa intende non

solo provare a spiegare come funziona il nostro mondo, ma anche capire chi siamo e come possiamo definire la nostra identità; nel farlo, può figurarsi mondi *altri* o eventi capaci di mutare il nostro, o ancora, può decidere di descrivere l'incontro con creature che sono simili ma al contempo diverse da noi, per esplorarne gli effetti sulla nostra *umanità*<sup>5</sup>. *Machines Like Me* riflette perfettamente questa urgenza narrativa, proponendo una storia in cui l'incontro con l'alterità dell'androide genera una serie di quesiti sulla condizione umana, destinati a risuonare nella mente dei lettori ben oltre l'ultima pagina del libro.

Una vicenda che rimanda ai principi della narrativa speculativa viene dunque calata in un contesto storico alternativo, confermando l'idea di un romanzo che, come spesso accade in McEwan, non resta imbrigliato nelle maglie di un unico genere o sottogenere. In particolare, il fatto che la riscrittura del passato sia condotta attraverso la creativa proiezione in un futuro tecnologico di là da venire permette di associare il testo anche alla categoria narrativa della *ucronia*<sup>6</sup>, che, come sostiene Amy Ranson, "may [...] rewrite the past, explore the future or lie parallel to the reader's present"<sup>7</sup>. *Machines Like Me* sembra rappresentare una sorta di sintesi di queste diverse funzioni, nella misura in cui cambia il passato proponendo una storia alternativa, ma lo fa attraverso dei mutamenti, a livello tecnologico e scientifico, che sono per il momento soltanto un'explorazione di ciò che potrà accadere nel futuro dell'umanità; allo stesso tempo, si può affermare che la storia corra parallela al presente del lettore poiché, come vedremo, getta luce a vario titolo anche sulla contemporaneità.

### La storia alternativa

I cambiamenti che McEwan apporta alla storia fattuale appaiono di vario tipo e, soprattutto, incidono in misura diversa sullo sviluppo della vicenda. Alcuni di essi rimangono sullo sfondo, semplicemente accennati per introdurre una nota leggera che talvolta arricchisce il *côté* comico della storia. È il caso dei Beatles, che il romanzo descrive come nuovamente riuniti dopo dodici anni di separazione e che propongono un nuovo album, *Love and Lemons*, in cui si fanno pretenziosamente accompagnare da un'orchestra sinfonica di ottanta elementi. L'opinione comune li ritiene incapaci di "master such forces [...] with half a lifetime's store of guitar chords"<sup>8</sup>, e i critici pensano che nessuno "wish[es] to be told again [...] that love was all we needed, even if it were true, which it was not"<sup>9</sup>. Il protagonista-narratore, al contrario, apprezza molto la band e, in particolare, è attratto da "Lennon's rasping voice float[ing] towards us from some faraway echoing place beyond the horizon, or the grave"<sup>10</sup>. Evidente è qui il gioco tra *fact* e *fiction*, laddove la storia rivisitata (Lennon è ancora vivo nel 1982, mentre sappiamo che morì a New York in un attentato nel dicembre 1980) suggerisce obliquamente come i fatti si sono realmente svolti, attraverso l'accenno all'impressione che la voce aspra di John giunga da un non precisato aldilà.

Per quanto riguarda lo sfondo dei primi anni Ottanta su cui l'intera vicenda s'innesta, la rielaborazione storica si rivela decisamente più complessa e gli innumerevoli scarti rispetto al dato fattuale sono riconducibili a una funzione fondamentale: quella di porre sul tavolo una serie di questioni che il lettore può riconoscere come particolarmente cogenti nel suo stesso presente, dal dibattito

sull'intelligenza artificiale alla Brexit. Ciò avviene a un duplice livello: da un lato, il futuristico panorama scientifico-tecnologico immaginato dal romanzo retrodata agli anni Ottanta del secolo scorso aspetti problematici del nostro presente, gettando inquietanti ombre anche sul nostro futuro; dall'altro, si manipola il dato storico-politico in modo da suggerire, neppure troppo velatamente, che alcune questioni cruciali dell'agenda britannica del ventunesimo secolo (*in primis* l'uscita del Regno Unito dall'Unione europea, a cui McEwan si è sempre fieramente opposto) non sono frutto di una scelta contingente, bensì affondano le loro radici in posizioni trasversali agli schieramenti politici e ben presenti al dibattito degli ultimi decenni del Novecento.

Per rendere plausibile il progresso tecnologico necessario alla creazione delle macchine senzienti che compaiono nella storia, l'autore immagina che Alan Turing, considerato uno degli antesignani degli studi sull'intelligenza artificiale, non sia morto suicida nel 1954, a seguito della condanna per omosessualità, ma sia sopravvissuto ad essa e abbia portato avanti il tipo di ricerche illustrato, in via preliminare, in un articolo realmente pubblicato dallo scienziato sulla rivista *Mind* nel 1950, intitolato "Computing Machinery and Intelligence"<sup>11</sup>. Attraverso l'illustrazione del cosiddetto *imitation game* (da cui il titolo del già citato *TV play* di McEwan), altrimenti conosciuto come test di Turing, lo scienziato aveva studiato il comportamento della macchina con l'intento di determinare se questa fosse in grado di riprodurre l'intelligenza umana. Nel romanzo, il protagonista elenca i meriti scientifici di Turing dagli inizi pre-bellici fino al presente del racconto, delineando un profilo in cui a studi documentati si

affiancano traguardi mai raggiunti dallo scienziato nella realtà, non fosse altro che per meri motivi biografici:

Who could match Alan Turing? It was all his – the theoretical exposition of the Universal Machine in the thirties, the possibilities of machine consciousness, the celebrated war work: some said he did more than any single individual towards winning the war; other claimed he personally shortened it by two years; then working with Francis Crick on protein structure, then a few years later, with two King's College Cambridge friends, finally solving P versus NP, and using the solution to devise superior neural networks and revolutionary software for X-ray crystallography; helping to devise the first protocols for the Internet, then the World Wide Web; the famous collaboration with Hassabis, whom he'd first met – and lost to – at a chess tournament; founding with young Americans one of the giant companies of the digital age, dispensing his wealth for good causes, and throughout his working life, never losing track of his intellectual beginnings as he dreamed up ever better digital models of general intelligence<sup>12</sup>.

Il Turing che incontriamo in *Machines Like Me* è un uomo distinto, sulla settantina, ricco, famoso, un po' snob; proprio come il protagonista del romanzo, egli acquista uno dei venticinque androidi di ultimissima generazione – dodici esemplari maschili di nome Adam e tredici Eve – che è stato possibile fabbricare grazie ai suoi studi. Charlie lo avvicina perché pensa che possa aiutarlo

nel suo problematico rapporto con Adam. Nel caso dello scienziato, dunque, il personaggio reale non entra nell'universo narrativo semplicemente per popolarne il *back-ground* storico attraverso accenni più o meno diretti a vicende e dettagli biografici, come accade per i Beatles o per i diversi presidenti americani menzionati nel testo. Turing compare al fianco dei personaggi fittizi e con loro interagisce, diventando, a pieno titolo, co-protagonista della storia narrata. Egli incontra in un paio di occasioni Charlie Friend e con lui discute di Adam e delle problematiche, di natura essenzialmente etica, che scaturiscono dal rapporto tra uomo e androide. Si tratta di un esempio di *transworld identity*<sup>13</sup>, in cui la trasgressione dei livelli ontologici dà origine a quella che Brian McHale chiama *apocryphal history*, un tipo di racconto in cui le regole auree del romanzo storico classico sono apertamente disattese, in primo luogo quella che impone allo scrittore di introdurre gli elementi di finzione solo nelle cosiddette *dark areas*, gli spazi rimasti inesplorati dalla storiografia e che, pertanto, possono essere riempiti dall'immaginazione. La storia apocrifa, al contrario, cerca proprio la frizione tra *fact* e *fiction*<sup>14</sup>, e non stupisce che questa tipologia di racconto storico sia particolarmente praticata nel periodo postmoderno, quando l'intenzione dei romanzieri è spesso quella di mettere in dubbio la storiografia ufficiale, denunciandone la parzialità, se non la faziosità<sup>15</sup>. Nel caso della riscrittura condotta da McEwan in *Machines Like Me*, lo scarto rispetto al dato storico consiste nell'invenzione di un intero segmento della biografia di Alan Turing che avrebbe potuto accadere – *What if?* – se la vita dello scienziato non si fosse tragicamente interrotta nel 1954. In questo modo, la finzione altera i confini

della storia, comprendendone una porzione mai accaduta che diviene fertile terreno per l'immaginazione del romanziere.

I colloqui tra lo scienziato e Charlie rivelano a quest'ultimo non già astruse formule matematiche o complesse descrizioni di reti neurali, bensì aspetti della ricerca che riguardano i rispecchiamenti tra mente umana e mente artificiale e, quel che più conta, l'interazione tra uomo e androide. L'esplorazione di questa dimensione del romanzo, che ne costituisce il focus principale, va oltre lo scopo del presente lavoro. Basti qui ricordare che l'incontro con Adam, macchina praticamente indistinguibile dall'essere umano, costringe il protagonista non soltanto a porsi quesiti rispetto a potenzialità e limiti del rapporto con l'androide, chiamando in causa, tra l'altro, questioni legate alla gerarchia tra umani e macchine e alle ricadute che l'impiego di queste inevitabilmente ha sul lavoro e sull'intera esistenza umana. Confrontarsi con Adam induce Charlie anche a una più profonda riconsiderazione del proprio sistema di valori, soprattutto a livello etico, e a porsi quesiti sull'"altro" che finiscono inevitabilmente per riflettersi sull'io e per interrogarlo rispetto alla propria umanità.

Il destino degli androidi nel romanzo testimonia che l'armonizzazione tra le due sfere è un traguardo difficile da raggiungere. È proprio Turing a spiegare a Charlie il complicato rapporto di queste macchine sofisticatissime col mondo in cui si ritrovano ad agire e la cui complessità si rivelano incapaci di gestire. Gli Adam e Eve acquistati da umani in diverse parti del mondo, da Vancouver a Riad, entrano in contatto con una conoscenza praticamente infinita attraverso il processo del *machine learning*: una volta scoperta la complessità

della realtà, la sua violenza, le sue contraddizioni, decidono di autospegnersi, di sospendere, cioè, la propria coscienza, perché, come novelli Edipo, comprendono che conoscere e vivere equivale a soffrire. “Artificial minds are not so well defended”<sup>16</sup>, spiega Turing, la macchina non possiede la capacità di resilienza che deriva alla mente umana da millenni di esperienza, di lotte, di sconfitte e risalite. Essa dimostra una rigidità d’impostazione che le impedisce di adattarsi al mondo che la circonda.

Ciò è particolarmente vero a livello etico, come l’interazione di Adam con Charlie e Miranda esemplifica chiaramente. Attraverso le sue navigazioni quotidiane sul web, Adam viene a conoscenza di un segreto nel passato di Miranda che la ragazza cerca di nascondere e dimenticare, ma che l’androide insiste per far riaffiorare. Dopo aver perso, appena diciottenne, una carissima amica che si era suicidata a seguito di uno stupro, Miranda aveva deciso di vendicarla testimoniando il falso contro l’aggressore impunito, che era conseguentemente finito in carcere per un crimine non commesso. Mentre Charlie, venuto a conoscenza della storia, è pronto a comprendere le ragioni della ragazza, l’androide è assolutamente privo di “moral sophistication”<sup>17</sup> e finisce per denunciare Miranda consegnando alla polizia un dettagliato dossier sul suo caso. Nel tentativo, che risulterà vano, d’impedire all’androide di denunciare la falsa testimonianza, Charlie lo colpisce duramente alla testa, annientandolo però soltanto nel corpo, poiché Adam attiva tempestivamente un processo di *mind uploading* attraverso il quale tutto ciò che il suo cervello ha immagazzinato fino a quel momento potrà essere recuperato, sopravvivendo su un supporto diverso. Il portato simbolico

di questo finale rimanda, evidentemente, all’idea dell’ineluttabilità della presenza dell’intelligenza artificiale nel futuro dell’umanità; allo stesso tempo, il particolare sottolineato dal narratore quando precisa che il colpo di martello inferto ad Adam non restituisce il suono “of a hard plastic cracking or of metal”, bensì “the muffled thud, as of bone”<sup>18</sup>, non fa che ribadire la difficoltà di stabilire il limite tra umano e non-umano, di tracciare la linea, sempre più sottile grazie agli sviluppi dell’intelligenza artificiale, tra l’uomo e la macchina.

### La dimensione politica

Nessuna delle altre figure storiche che entrano con un qualche spessore nell’orizzonte del romanzo, in particolare Margaret Thatcher e Tony Benn, compie il medesimo salto metalettico di Turing: a differenza dello scienziato di Bletchley Park, essi non interagiscono coi personaggi fittizi, ma sono relegati ai passi, affatto ricorrenti, in cui il narratore descrive la politica contemporanea. Occorre inoltre precisare che, nel loro caso, l’approccio *apocrifo* di McEwan non muta il profilo del personaggio rispetto a quello consegnato dalla storiografia, ma incide piuttosto sugli eventi che ne costellano la vicenda politica, alcuni dei quali cambiano radicalmente di segno. Per quanto concerne la Lady di ferro, per esempio, la sconfitta nella Guerra delle Falklands ne determina il declino politico, mentre sappiamo che la vittoria sull’Argentina da parte della Task Force britannica nel 1982 segnò, per la Thatcher, un momento di straordinaria popolarità, su cui si costruì la sua permanenza a Downing Street fino al 1990. Nel romanzo, al contrario, dopo la guerra il Primo Ministro

perde anche le elezioni politiche, dove trionfa il leader dell'opposizione, il laburista radicale Tony Benn. Esponente di spicco della politica britannica degli anni Settanta, decennio in cui ricoprì più volte la carica di segretario di stato nei governi laburisti, Benn era associato, per alcune sue posizioni radicali, alla cosiddetta *hard left*. Nella realtà fattuale, egli non fu mai primo ministro, mentre nel romanzo succede a Margaret Thatcher a Downing Street, sebbene un attentato terroristico lo uccida solo pochi mesi dopo l'elezione. Ciò che interessa McEwan è rendere palesi, proprio attraverso la figura di Benn, che si proclamò sempre anti-europeista, elementi latenti nella politica britannica degli ultimi decenni del Novecento a cui ricondurre scelte cruciali della Gran Bretagna del presente. Da questo punto di vista, risulta particolarmente interessante, nel romanzo, il discorso che il neo-eletto primo ministro pronuncia davanti al numero 10 di Downing Street e nel quale annuncia l'intenzione del governo di "withdrawing from what was now called the European Union"<sup>19</sup>. Nel sottolineare la sorpresa che questa proposta suscita, il narratore aggiunge:

The party's manifesto had alluded to the idea in a single vague line which people had barely noticed. From his new front door, Benn told the nation that there would be no rerun of the 1975 referendum. Parliament would make the decision. Only the Third Reich and other tyrannies decided policy by plebiscites and generally no good came from them. Europe was not simply a union that chiefly benefited large corporations. The history of the continental member states was

vastly different from our own. They had suffered violent revolutions, invasions, occupations and dictatorships. They were therefore only too willing to submerge their identities in a common cause directed from Brussels. We, on the other hand, had lived unconquered for nearly a thousand years. Soon, we would live freely again<sup>20</sup>.

McEwan sintetizza qui opinioni ampiamente diffuse in Gran Bretagna nei frenetici mesi che precedettero il referendum sulla Brexit, tenutosi il 23 giugno 2016. Da europeista convinto, egli intende evidenziare come l'*establishment* britannico, trasversalmente agli schieramenti politici, sia sempre stato caratterizzato da un anti-europeismo di fondo, riflesso in atteggiamenti nazionalistici largamente condivisi nel paese, che Benn compendia efficacemente nel suo "we would live freely again"<sup>21</sup>.

La Brexit è un argomento su cui McEwan si è pronunciato profusamente in articoli e interviste, e rispetto al quale non ha mai dimostrato tentennamenti. Nel settembre del 2019, per esempio, ha pubblicato una novella, *The Cockroach*, in cui mescolando il Kafka de *La metamorfosi* allo Swift della *Modest Proposal*, riflette in modo disincantato proprio sulla Brexit e sui suoi effetti nefasti. Ribaltando la prospettiva kafkiana attraverso la creazione di uno scarafaggio che, improvvisamente, si ritrova uomo (e non un uomo qualunque, ma l'inquilino di Downing Street), *The Cockroach* rappresenta un ulteriore esempio di come la storia possa essere trasfigurata nel racconto, in questo caso attraverso la lente deformante della satira.

*Machines Like Me* non è altrettanto audace nello sconfinamento rispetto ai

limiti imposti dal realismo, sebbene l'autore riconosca che, almeno a partire da *Nutshell* (2016),

I've slightly unshackled myself from realism. I never set out to do that, it wasn't a program. Having done it once with *Nutshell*, people asked me if this was a new direction and I had no idea. But it is, slightly. Both *Cockroach* and *Machines Like Me* are slightly unhinged from my past, when I was writing strictly within the laws of physics. It feels to me like a release<sup>22</sup>.

### La dimensione metastorica

Il romanzo gioca palesemente con le *sliding doors* della storia<sup>23</sup>, creando alcuni effetti di rispecchiamento e rifrazione, anche tra piani temporali diversi, che contribuiscono ad arricchirne il tessuto narrativo, suggerendo la ciclicità della storia stessa e la tendenza di determinati eventi a ripetersi nel suo corso<sup>24</sup>. Esempio evidente è l'episodio dell'attentato terroristico in cui, nel romanzo, Tony Benn rimane ucciso. Il riferimento è alla bomba dell'IRA che scoppiò il 12 ottobre 1984 al Grand Hotel Royal di Brighton, durante il congresso del Partito Conservatore, e uccise cinque persone, mancando il vero obiettivo, Margaret Thatcher, la quale uscì miracolosamente illesa. McEwan cambia le carte sul tavolo della storia, portando i laburisti a congresso a Brighton e capovolgendo l'esito dell'operazione. In più, si rivela per lui fin troppo ghiotta l'occasione di operare anche un ulteriore ribaltamento, stavolta *a ritroso* rispetto al presente della vicenda, attraverso l'accenno a un altro celeberrimo attentato della storia, quello di Dallas nel

novembre del 1963. A seguito della morte di Tony Benn, il narratore si chiede infatti:

whether this was the beginning of a history marker, of a general unravelling, or one of those isolated outrages that fade in time, like Kennedy's near-death in Dallas<sup>25</sup>.

L'autore è evidentemente affascinato dalla capacità del *medium* narrativo di manipolare il dato storico attraverso meccanismi di ribaltamento e/o contaminazione. Lo si evince con chiarezza in un passo fortemente autoreferenziale che, a ben vedere, rappresenta una descrizione dell'operazione narrativa che si sta dipanando sotto gli occhi del lettore. Nella sala d'attesa di un laboratorio medico in cui si reca per farsi curare l'unghia di un alluce, il narratore così riflette:

How easy to conjure worlds in which my toenail had not turned against me; in which I was rich, living north of the Thames after one of my schemes had succeeded; in which Shakespeare had died in childhood and no one missed him, and the United States had taken the decision to drop on a Japanese city the atomic bomb they had tested to perfection; or in which the Falklands Task Force had not set off, or had returned victorious and the country was not in mourning<sup>26</sup>.

La struttura *en abyme* crea qui un chiaro effetto *trompe l'oeil*: in un mondo fittizio in cui alcuni eventi mutano di segno rispetto alla realtà storica, si evoca la possibilità di immaginare mondi nei quali cambiare ciò che è stato. Attraverso questo doppio

ribaltamento, si determina di fatto un riallineamento della *story* alla *history*, considerato che alcuni dei mutamenti immaginati sono eventi realmente accaduti, come lo sgancio della bomba atomica sul Giappone o la vittoria dei britannici alle Malvinas.

Il passo appena citato è interessante anche per un altro motivo: il narratore vi procede, infatti, dal microcosmo dell'individuo al macrocosmo della storia attraverso un climax ascendente che lo porta dall'ironico riferimento all'unghia incarnita fino all'evocazione dell'olocausto atomico e della guerra. Sfere apparentemente molto distanti tra loro, dunque, quelle della storia personale e della storia collettiva, sono poste in stretta relazione, e questo non è l'unico momento in cui ciò accade. In realtà, il riferimento al loro intrecciarsi compare fin dall'inizio del romanzo, come lascia trasparire una delle primissime affermazioni dello stesso Charlie che, ricordando l'acquisto di Adam, ancora temporalmente l'apparizione degli androidi sul mercato internazionale a un preciso evento storico:

The first truly viable manufactured human with plausible intelligence and looks, believable motion and shifts of expression went on sale the week before the Falklands Task Force set off on its hopeless mission<sup>27</sup>.

Nel passo risalta l'uso del lessema *hopeless*, che insinua fin da subito nel lettore il dubbio circa l'esito della guerra delle Falklands, un dubbio successivamente confermato dalla descrizione della sconfitta dei britannici e del mesto rientro in patria della Task Force, significativamente paragonato alla ritirata di Dunkerque nel 1940. Inoltre, la coincidenza tra l'inizio

dell'esperienza bellica e la commercializzazione degli umani artificiali pare implicitamente preconizzare che l'esperienza con Adam sarà altrettanto fallimentare dell'impresa britannica alle Malvinas<sup>28</sup>.

Si noti come, sul piano della riflessione metastorica, l'accostamento tra i due eventi suggerisca obliquamente il legame tra la dimensione pubblica della storia e quella privata delle storie, che lo stesso narratore riconosce anche altrove, come quando afferma: "Our troubled little household also shook in the largest tremors of confusion that were running through the land beyond north Clapham"<sup>29</sup>. Le parole di Charlie richiamano una delle funzioni fondamentali della narrativa storica, quella di esplorare le complesse dinamiche attraverso cui i "large tremors of confusion" della storia scuotono i "little households", i piccoli mondi domestici, la sfera privata, intima, che il narratore del nostro romanzo vorrebbe in qualche modo proteggere.

Charlie tenta, infatti, ostinatamente, nel corso dell'intera vicenda, di mantenere distinto ciò che avviene intorno a lui e che riguarda sia la dimensione geopolitica internazionale (la guerra delle Falklands), sia la condizione socio-economica nazionale (nel romanzo s'insiste ripetutamente sui problemi che affliggono il Regno Unito)<sup>30</sup>, dalla propria storia privata, come testimonia l'immagine da lui usata per metaforizzare il rapporto tra le due sfere, assimilato a quello tra l'oceano e una piccola isola: "Meanwhile, surrounding my islet of hopes was an ocean of national sorrow"<sup>31</sup>. Se, da un lato, l'isola veicola l'idea dell'isolamento, della separazione, dall'altro essa è pur sempre completamente circondata dall'oceano, che ne lambisce i confini e ne determina lo spazio vitale, a significare che

le nostre storie sono totalmente immerse nel fluire della storia e che, da quel fluire, non possono che essere influenzate. Fino alla fine il protagonista s'illude di poter tenere a bada la storia, di riuscire a derubricarla a mero ronzio di sottofondo della propria esistenza, come quando osserva:

To me, psychologically confined to the city state of north Clapham, all this [...] was a busy hum, dipping and swelling from day to day, a matter of interest and concern, but nothing to compare with the turbulence of my domestic life<sup>32</sup>.

In realtà, la storia è ben più di un *busy hum* nella sua vita e il romanzo lo testimonia anche a livello strutturale, attraverso il costante intersecarsi di paragrafi dedicati agli eventi politici ed economici e ai loro risvolti sociali, con altri focalizzati sulle vicende private di Charlie, Adam e Miranda.

Quest'ultima, lo si ricordi, è una studentessa di storia, una di quelle *historian-like figures* che Elizabeth Wesseling individua come tipiche della narrativa storica modernista<sup>33</sup>, ma che in realtà ricorrono con frequenza anche nei testi post-moderni<sup>34</sup>, dove ancor più pressante, dopo la stagione poststrutturalista, è l'urgenza d'interrogarsi sulla storia e sulla sua registrazione. Charlie dà voce a queste problematiche grazie alle conversazioni con Miranda, che gli illustra l'impatto della riflessione teorica del secondo Novecento sull'analisi storiografica:

The academic movement known generally as 'theory' had taken social history 'by storm' – her phrase. Since she had studied at a traditional

university which offered old-fashioned narrative accounts of the past, she was having to take on a new vocabulary, a new way of thinking. Sometimes, as we lay side by side in bed [...] I listened to her complaints and tried to look and sound sympathetic. It was no longer proper to assume that anything at all had ever happened in the past. There were only historical documents to consider, and changing scholarly approaches to them, and our own shifting relationship to those approaches, all of which were determined by ideological context, by relations to power and wealth, to race, class, gender and sexual orientation<sup>35</sup>.

Al netto dell'ironia che innerva il brano e che s'indirizza a certa teoria del secondo Novecento volta a decostruire il concetto stesso di storia, l'affermazione secondo cui "[n]on era più considerato corretto presumere che fosse successo alcunché nel passato"<sup>36</sup> assume anche un chiaro valore autoreferenziale, inserita com'è in un romanzo che a quel passato torna per riscriverlo radicalmente. Dopo tutto, al di là della storia alternativa e dell'intreccio tra passato, presente e futuro che abbiamo visto attuato nel romanzo, *Machines Like Me* intende essere anche un pronunciamento sul valore della storia, del suo recupero e della sua trasmissione. Da questo punto di vista, risulta particolarmente pregnante un'immagine che pare rappresentare la reificazione stessa della storia nel romanzo: si tratta della vecchia poltrona della cucina di Charlie, che presenta un lungo squarcio nel cuoio del bracciolo, in cui il protagonista è solito infilare, a mo' d'imbottitura, pezzi di vecchi giornali. A un certo punto Mark, il

bambino che Charlie e Miranda decidono di adottare per sottrarlo a una famiglia violenta, tira fuori uno a uno i frammenti e li colloca sul pavimento numerandoli; in questo modo, gli avvenimenti dei mesi precedenti si dispiegano di fronte al protagonista e rivivono davanti ai suoi occhi:

Ten minutes later, I was in the armchair in the kitchen, observing Mark. Just below the worn armrest was a long tear in the leather into which I often shoved old newspapers, in part to dispose of them, but also in the vague hope they would substitute for the vanished stuffing. Mark was counting as he pulled them out, one by one. He unfolded them and spread them across the carpet [...] Mark was smoothing out each paper with a careful swimming motion of both hands, pressing it onto the floorboards and addressing it in a murmur. "Number eight. Now you go here and don't move . . . nine . . . you stay here . . . ten . . ." [...]

Soon, all the events of the previous months were at my feet. Falkland warships burning, Mrs Thatcher with raised hand at a Party Conference, President Carter in an embrace after a major speech<sup>37</sup>.

Il gesto inconsapevole del piccolo sembra rimandare al tentativo, che lo stesso Charlie attua nel corso del romanzo, di mettere ordine e dare un senso alla storia

e al passato, i cui eventi si affastellano caoticamente nella memoria come i pezzi di giornale infilati a caso nel bracciolo. A livello metanarrativo, invece, il gioco coi frammenti che Mark inscena sul pavimento della cucina di Charlie pare alludere alla stessa operazione letteraria di McEwan, alla sua immaginifica ricostruzione di un ieri ancora di là da venire, una sorta di esercizio ludico, appunto, dove il passato si mescola al presente e al futuro, i personaggi storici a quelli fittizi, gli eventi realmente accaduti ad altri totalmente inventati o parzialmente manipolati. In questo gioco è coinvolto, ovviamente, il lettore, posto di fronte a una storia alternativa che lo sfida, da un lato, a smascherare il dettaglio che non torna e, dall'altro, a dare un senso a quello stesso dettaglio leggendolo in filigrana sia al proprio presente, sia a un futuro i cui veri contorni sono ancora tutti da delineare. Comunque lo si interpreti, i risvolti di questo gioco sono terribilmente seri, e la storia di Charlie, Adam e Miranda è lì a testimoniare. Va detto, del resto, che la poltrona di McEwan appare molto diversa dalla confortevole *fauteuil* che Henry Matisse scelse, agli inizi del Novecento, come metafora di un'arte capace di avvolgere e confortare l'osservatore col proprio equilibrio, la propria purezza e serenità.<sup>38</sup> La storia non è equilibrata, né pura, né serena: è semmai come la vecchia poltrona di Charlie, piena di "ferite", di vuoti che l'uomo tenta in qualche modo di riempire, anche e soprattutto attraverso il racconto.

## BIBLIOGRAFIA

- Atwood, Margaret, *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*, Toronto, MacClelland & Stewart, 2012.  
Churchill, Winston, *The Speeches of Winston Churchill*, David Cannadine (ed.), London, Penguin, 1990.

- Eco, Umberto, "Lector in Fabula: Pragmatic Strategy in a Metanarrative Text", in *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington and London, Indiana UP, 1979, pp. 200-260.
- Heinlein, Robert, "On the Writing of Speculative Fiction" (1947), in L. Ron Hubbard (ed.), *Writers of the Future*, Los Angeles, Galaxy Press, 2004, pp. 163-173.
- Lassaigne, Jacques, *Matisse: étude biographique et critique*, Genève, Skira, 1959.
- Lukács, György, *Der historische Roman*, Berlin, Aufbau Verlag, 1957 (1937). Trad. it. *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965.
- McEwan, Ian, *The Cement Garden*, London, Jonathan Cape, 1978.
- McEwan, Ian, *The Comfort of Strangers*, London, Jonathan Cape, 1981.
- McEwan, Ian, *The Imitation Game: Three Plays for Television*, London, Jonathan Cape, 1981.
- McEwan, Ian, *The Innocent*, London, Jonathan Cape, 1990.
- McEwan, Ian, *Black Dogs*, London, Jonathan Cape, 1992.
- McEwan, Ian, *Atonement*, London, Jonathan Cape, 2001.
- McEwan, Ian, *Saturday*, London, Jonathan Cape, 2005.
- McEwan, Ian, *On Chesil Beach*, London, Jonathan Cape, 2007.
- McEwan, Ian, *Sweet Tooth*, London, Jonathan Cape, 2012.
- McEwan, Ian, "Brexit Denial: Confessions of a Passionate Remainer", in *The Guardian*, 2 June 2017, <https://www.theguardian.com/books/2017/jun/02/ian-mcewan-denialist-confessions-remain-er-brexit>. Ultima consultazione: 22 maggio 2022.
- McEwan, Ian, *Machines Like Me*, London, Jonathan Cape, 2019.
- McEwan, Ian, *Macchine come me*, Susanna Basso (trad.), Torino, Einaudi, 2019.
- McEwan, Ian, "Brexit, the most pointless, masochistic ambition in our country's history, is done", in *The Guardian*, 1 February 2020, <https://www.theguardian.com/politics/2020/feb/01/brexit-pointless-masochistic-ambition-history-done>. Ultima consultazione: 22 maggio 2022.
- Ferrari, Roberta, *Ian McEwan*, Firenze, Le Lettere, 2012.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1987.
- Malcolm, David, *Understanding Ian McEwan*, Columbia, University of South Carolina Press, 2002.
- Micali, Simona, *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media: Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings*, Oxford, Peter Lang, 2019.
- Ransom, Amy, "Warping Time: Alternate History, Historical Fantasy, and the Postmodern uchronie québécoise", in *Extrapolation*, vol. 51, n. 2, 2010, pp. 258-280.
- Reynolds, Matt, "Why Ian McEwan Brought Turing Back to Life in his Latest Novel", *Wired*, 15 April 2019, <https://www.wired.co.uk/article/ian-mcewan-machines-like-us-artificial-intelligence>. Ultima consultazione: 2 maggio 2022.
- Roberts, Ryan, *Interviews with Ian McEwan*, Jackson, UP of Mississippi, 2010.
- Salem, Rabeea, "Machines Like Me by Ian McEwan Review: a Baggy and Jumbled Narrative", *Irish Times*, 20 April 2019, <https://www.irishtimes.com/culture/books/machines-like-me-by-ian-mcewan-review-a-baggy-and-jumbled-narrative-1.3849775>. Ultima consultazione: 20 maggio 2022.
- Staunton, Denis, "Ian McEwan on Brexit: 'My solution is simple: a united Ireland'", in *The Irish Times*, 27 September 2019, <https://www.irishtimes.com/culture/books/ian-mcewan-on-brexit-my-solution-is-simple-a-united-ireland-1.4032399>. Ultima consultazione: 22 maggio 2022.
- Sundberg, Sam, "AI Will Raise a Mirror to What We Are", *Fast Forward*, 30 January 2021. <https://ffwd.substack.com/p/ian-mcewan-ai-will-raise-a-mirror?s=r>. Ultima consultazione: 20 maggio 2022.
- Turing, Alan M., "Computing Machinery and Intelligence", in *Mind: A Quarterly Review*, n. 59, 1950, pp. 433-460.
- Wesseling, Elizabeth, *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 1991.

## NOTE

1. Roberta Ferrari, *Ian McEwan*, Firenze, Le Lettere, 2012, p. 22.
2. Ryan Roberts, *Interviews with Ian McEwan*, Jackson, UP of Mississippi, 2010, p. 57.
3. Si veda il celeberrimo discorso di Winston Churchill alla Camera dei comuni il 4 giugno 1940, in cui il Primo Ministro definì Dunkerque “a miracle of deliverance, achieved by valor, by perseverance, by perfect discipline, by faultless service, by resource, by skill, by unconquerable fidelity”; Winston Churchill, “Wars Are not Won by Evacuations”, in Idem, *The Speeches of Winston Churchill*, David Cannadine (ed.), London, Penguin, 1990, p. 160.
4. Margaret Atwood, *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*, Toronto, MacClelland & Stewart, 2012, p. 6. Nonostante sia spesso riferita a Atwood, l’etichetta *speculative fiction* fu coniata da Robert Heinlein nel 1947 in un saggio intitolato “On the Writing of Speculative Fiction”, L. Ron Hubbard (ed.), *Writers of the Future*, Los Angeles, Galaxy Press, 2004, pp. 163-173.
5. Simona Micali, *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media. Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings*, Oxford, Peter Lang, 2019, p. 4.
6. Il termine fu coniato dal filosofo francese Charles Renouvier, che lo usò per la prima volta sulla *Revue philosophique et religieuse* nel 1857. Alcuni anni più tardi, nel 1876, Renouvier pubblicò il romanzo filosofico *Uchronie. (L’Utopie dans l’Histoire.) Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu’il n’a pas été, tel qu’il aurait pu être*, che può essere considerato il prototipo della narrativa uchronica.
7. Amy Ransom, “Warping Time: Alternate History, Historical Fantasy, and the Postmodern uchronie québécoise”, in *Extrapolation*, vol. 51, n. 2, 2010, p. 259.
8. Ian McEwan, *Machines Like Me*, London, Jonathan Cape, 2019, p. 73.
9. *Ibidem*.
10. *Ibidem*.
11. Alan M. Turing, “Computing Machinery and Intelligence”, in *Mind: A Quarterly Review*, n. 59, 1950, pp. 433-460.
12. McEwan, *Machines*, p. 171. Nel passo è citato lo scienziato Demis Hassabis, co-fondatore, nel 2010, del laboratorio di ricerca sull’intelligenza artificiale DeepMind. Con lui McEwan ha discusso di IA durante la preparazione per la stesura del romanzo, decidendo di includerlo nella storia: “I wrote to Demis and said I was thinking of putting [him] in a novel. [...] I didn’t get a reply, so I thought, ‘Put him in anyway.’ He comes out all right”; cfr. Matt Reynolds, “Why Ian McEwan brought Turing back to life in his latest novel”, in *Wired*, 15 April 2019.
13. Cfr. Umberto Eco, “Lector in Fabula: Pragmatic Strategy in a Metanarrative Text,” in *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington and London, Indiana UP, 1979, pp. 200-260.
14. Esempio emblematico è la storia apocrifa narrata da Carlos Fuentes in *Terra Nostra*, dove Elisabetta Tudor va in sposa a Filippo II di Spagna, l’America viene scoperta da Colombo circa cent’anni più tardi rispetto al 1492 e nel romanzo compare un Miguel de Cervantes, condannato per eresia, che scrive la *Metamorfosi* di Kafka con secoli di anticipo. Cfr. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1987, p. 92.
15. A proposito del romanzo storico postmoderno McHale scrive: “‘Classic’ historical fiction from Scott through Barth tries to make this transgression as discreet, as nearly unnoticeable as possible, camouflaging the seam between historical reality and fiction in ways described above: by introducing pure fiction only in the ‘dark areas’ of the historical record; by avoiding anachronism; by matching the ‘inner structure’ of its fictional worlds to that of the real world. Postmodernist fiction, by contrast, seeks to foreground this seam by making the transition from one realm to the other as jarring as possible. This it does by violating the constraints on ‘classic’ historical fiction: by visibly contradicting the public record of ‘official’ history; by flaunting anachronisms; and by integrating history and the fantastic. Apocryphal history, creative anachronism, historical fantasy—these are

the typical strategies of the postmodernist revisionist historical novel. The postmodernist historical novel is revisionist in two senses. First, it revises the content of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly, it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself” (Brian McHale, *Op. cit.*, p. 60).

16. Ian McEwan, *Machines*, p. 180.
17. Cfr. Rabeea Salem, “*Machines Like Me* by Ian McEwan Review: a Baggy and Jumbled Narrative”, in *Irish Times*, 20 April 2019.
18. *Ibidem*, p. 278.
19. Ian McEwan, *Machines*, p. 257.
20. *Ibidem*.
21. Significativo è che, nel romanzo, le posizioni anti-europeiste non siano attribuite solo alla sinistra radicale di Benn, ma vengano individuate anche tra i conservatori. Si legga, a tal proposito, il seguente passo, in cui riecheggiano alcuni degli slogan più ricorrenti dei sostenitori della Brexit: “The right blamed unemployment on immigration from Europe and the Commonwealth. British workers’ wages were being undercut. Foreign arrivals, dark-skinned and white, were adding to the housing crisis, doctors’ waiting rooms and hospital wards were overcrowded and so were local schools, whose playgrounds were supposedly filling with eight-year-old girls in headscarves. Whole neighbourhoods had been transformed in a generation, and no one in faraway Whitehall had ever asked the locals” (*Ibidem*, p. 169).
22. Sam Sundberg, “AI will Raise a Mirror to What We Are”, in *Fast Forward*, 30 January 2021.
23. Perfino Adam sottolinea l’idea delle infinite possibilità del reale quando, alla domanda di Charlie che gli chiede come si senta, risponde “I’m feeling, well ...” His mouth opened as he searched for the word. ‘Nostalgic.’ ‘For what?’ ‘For a life I never had. For what could have been.’ ‘You mean Miranda?’ ‘I mean everything” (*Ibidem*, p. 269).
24. Il contesto sociale che fa da sfondo alla vicenda è sapientemente costruito dall’autore attraverso il riferimento a elementi tipici del decennio Ottanta e del thatcherismo (tra gli altri, i frequenti scioperi e la perdita di posti di lavoro) che sono rivisitati alla luce del contesto futuristico, come nel caso della disoccupazione imputata alla sempre più massiccia sostituzione degli uomini da parte delle macchine. Ne deriva una dimensione caleidoscopica, in cui McEwan immagina un futuro che, ambientato nel passato, ha moltissimi tratti in comune col presente, di cui reifica, tra l’altro, paure e manie. Si legga, a questo proposito, il passo in cui il narratore sottolinea l’effimerità delle mode e la velocità con cui gli oggetti entrano ed escono dalla vita delle persone: “What people queued the entire weekend for became, six months later, as interesting as the socks on their feet. What happened to the cognition-enhancing helmets, the speaking fridges with a sense of smell? Gone the way of the mouse pad, the Filofax, the electric carving knife, the fondue set. The future kept arriving. Our bright new toys began to rust before we could get them home, and life went on much as before” (*Ibidem*, pp. 5-6).
25. *Ibidem*, p. 268.
26. *Ibidem*, pp. 64-65.
27. *Ibidem*, p. 2.
28. La sconfitta alle Falklands ha una ripercussione ancor più diretta sulle finanze del protagonista che, investitore online, si lascia inizialmente trascinare dall’entusiasmo nazionale per l’impresa bellica e acquista azioni di “a toy and novelty group that made Union Jacks on sticks for people to wave” (*Ibidem*, p. 18). L’investimento, insieme a quello in due ditte importatrici di champagne, si rivelerà fallimentare.
29. *Ibidem*, p. 111.
30. Su questo punto, si legga il seguente passo: “The summer was hot and something was coming to the boil. Apart from the government’s unpopularity, much else was rising: unemployment, inflation, strikes, traffic jams, suicide rates, teenage pregnancies, racist incidents, drug addiction, homelessness, rapes, muggings and depression among children” (*Ibidem*, p. 112).

31. *Ibidem*, p. 54.
32. *Ibidem*, p. 258.
33. Scrive al proposito Wesseling: “The commentaries upon the historiographical activities of historian-like characters in modernist novels expound the idea that history is not an object ‘out there’ which can be recovered in its totality, but a projection of the historian’s consciousness” (Elizabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1991, p. 85).
34. Nel macrotesto di McEwan, esempio evidente è quello del protagonista-narratore in *Black Dogs*, che attua un’approfondita ricerca e riflessione sul passato con l’intento di scrivere un’opera biografica in cui la vicenda di due personaggi della sua famiglia s’intreccia a quella dell’Europa tra gli anni Quaranta e gli anni Novanta del ventesimo secolo.
35. Ian McEwan, *Machines*, p. 32.
36. Ian McEwan, *Macchine come me*, Susanna Basso (trad.), Torino, Einaudi, 2019, p. 31.
37. *Ibidem*, pp. 260-261.
38. “Ce dont je rêve, c’est d’un art d’équilibre, de pureté et de sérénité dépourvu de sujet troublant ou déprimant – une influence apaisante et apaisante sur l’esprit, un peu comme un bon fauteuil qui procure une relaxation de la fatigue physique” (“Quello che sogno è un’arte di equilibrio, purezza e serenità, priva di soggetti inquietanti o deprimenti: un’influenza che calma e rasserena la mente, proprio come una buona poltrona che rilassa dalla fatica fisica”; traduzione mia): cfr. Jacques Lassaigne, *Matisse: étude biographique et critique*, Genève, Skira, 1959, p. 93.