

Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA
IN STUDI FILOLOGICI E LETTERARI
Ciclo XXIII

THE ONLY TRULY ALIEN PLANET IS EARTH
J. G. BALLARD, DALLA FANTASCIENZA AL MAINSTREAM TRA
ROMANTICISMO E SURREALISMO

L-FIL-LET/14 CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

| | |
|------------------------|------------------------|
| Presentata da: | Ignazio Sanna |
| Coordinatore Dottorato | Prof. Cristina Lavinio |
| Tutor/Relatore | Prof. Mauro Pala |

Esame finale anno accademico 2010 - 2011

A mio padre e mia madre

Un ringraziamento particolare alla Dott.ssa Jeannette Baxter, docente di Letteratura Inglese presso la Anglia Ruskin University di Cambridge, per l'incoraggiamento e i preziosi consigli, e alla comunità on line dei cultori dell'opera ballardiana

INDICE

| | | |
|---|----|-----|
| Introduzione: L'unico pianeta veramente alieno è la Terra | p. | 1 |
| I. SURREALISMO, ATROCITA', SCONTRI | p. | 7 |
| 1. Bello come l'incontro fra il tavolo per le autopsie e la pornografia | p. | 7 |
| 2. Violenza e morte dell'affetto | p. | 23 |
| 3. Baudrillard legge <i>Crash</i> | p. | 31 |
| II. SURREALISMO, CONTROCULTURA, 'CONSIGLI PER GLI ACQUISTI' | p. | 35 |
| 1. Politica e mass media | p. | 35 |
| 2. Controcultura e stati alterati di coscienza | p. | 40 |
| 3. Immagini e pubblicità | p. | 49 |
| III. SURREALISMO, PITTURA, INCONSCIO | p. | 54 |
| 1. <i>Inner space e disaster story</i> | p. | 54 |
| 2. Surrealismo e pittura nella cosiddetta 'tetralogia del disastro' | p. | 59 |
| 3. Il sogno | p. | 77 |
| 4. Mandala | p. | 86 |
| IV. ROMANTICISMO, PSICHE, ARTE | p. | 91 |
| 1. Romanticismo: Il doppio | p. | 91 |
| 2. <i>The Man-Machine</i> | p. | 101 |
| 3. Psiche e patologia | p. | 108 |
| 4. Moderno e postmoderno | p. | 113 |
| 5. Ballard al cinema | p. | 117 |
| V. <i>THE UNLIMITED DREAM COMPANY</i> : LA COMPAGNIA DEL SOGNO ILLIMITATO | p. | 122 |
| 1. Struttura binaria: il doppio | p. | 122 |
| 2. Il pilota fantasma | p. | 127 |
| 3. La compagnia del sogno illimitato | p. | 131 |
| VI. <i>THE UNLIMITED DREAM COMPANY</i> : IL VOLO E L'AVVENTURA | p. | 141 |
| 1. Il volo | p. | 141 |
| 2. Il simulacro | p. | 146 |
| 3. Robinson, Blake e gli altri | p. | 152 |
| Conclusione: L'unico pianeta veramente alieno è Ballard | p. | 159 |
| Bibliografia | p. | 162 |



INTRODUZIONE

L'unico pianeta veramente alieno è la Terra

Il 19 aprile del 2009 James Graham Ballard moriva a causa di un cancro alla prostata. Tra i numerosi necrologi dedicatigli nell'occasione dalla stampa mondiale, quello del *Times* rileva come l'aggettivo 'ballardiano' sia una delle voci del *Collins English Dictionary*, onore condiviso con autori quali Shakespeare, Dickens, Pinter¹. Nonostante sia partito come outsider, come 'semplice' autore di fantascienza negli anni Cinquanta, la ricezione della sua opera in patria con il tempo si è fatta di tutto rispetto, come riportato dal *New York Times* nella stessa occasione². Ma negli USA Ballard, pur essendo stato introdotto ai lettori da importanti antologie quali *Dangerous Visions* (1967) di Harlan Ellison, *England Swings SF. Stories of Speculative Fiction* (1968) di Judith Merril e in seguito dal quinto volume – “The British Way” (1998) - di *The Road to Science Fiction* di James Gunn, contenente “The Voices of Time” e “The Drowned Giant”, non è mai riuscito ad essere considerato un autore di primissimo piano, raggiungendo il picco della sua notorietà con il film (1987) di Steven Spielberg tratto da *Empire of the Sun*.

Ballard è uno scrittore britannico a tutti gli effetti, ma decisamente atipico. A differenza della maggior parte dei suoi colleghi infatti è nato all'estero, nella Cina che in quegli anni conosceva profondi cambiamenti, con l'emergere della figura di Mao Zedong e l'invasione dell'esercito giapponese. Il racconto dell'esperienza del giovane Jim Ballard nel campo di prigionia di Lunghua, presso Shanghai, dal 1942, è al centro delle pagine della sua opera più conosciuta, *Empire of the Sun* appunto.

Nato a Shanghai nel 1930, come racconta anche nelle altre opere a carattere autobiografico, *The Kindness of Women* e *Miracles of Life*, visse i primi anni nella villa di famiglia nel settore internazionale della città, con il padre, la madre e la sorella minore. La sua infanzia fu caratterizzata

¹ «Pinteresque, Dickensian, Shakespearean. Not many writers are so distinctive and influential that their name becomes an adjective in its own right. J. G. Ballard [...] was one of them. 'Ballardian' is defined in the *Collins English Dictionary* as: “adj.) 1. of James Graham Ballard (born 1930), the British novelist, or his works (2) resembling or suggestive of the conditions described in Ballard's novels and stories, esp. dystopian modernity, bleak man-made landscapes and the psychological effects of technological, social or environmental developments.» Ben Hoyle, “Author J. G. Ballard dies after lengthy illness”, *The Times*, 20/04/2009 (http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/fiction/article6128445.ece) [Ultima visita 21/08/2010].

² «His admirers included Kingsley Amis and Graham Greene, Anthony Burgess and Susan Sontag. In 2008, *The Times* of London listed him 27th among the 50 greatest British writers since World War II.» Bruce Weber, “J. G. Ballard, novelist, is dead at 78”, *New York Times*, 21/04/2009 (<http://www.nytimes.com/2009/04/21/books/21ballard.html>) [Ultima visita 21/08/2010].

da una grande curiosità e vivacità che esprimeva girando in bicicletta per le strade della città, non senza correre dei rischi, e trovandosi spesso faccia a faccia con un mondo di povertà e violenza ben lontani dalla vita di società che conduceva soprattutto sua madre, appassionata giocatrice di bridge. Nel dicembre 1945, quando con la madre e la sorella arrivò in Inghilterra per viverci poi tutto il resto della sua vita, l'impatto con un mondo per lui nuovo e in gran parte sconosciuto fu notevole. Infatti quello che aveva conosciuto a Shanghai era un mondo piuttosto differente, in gran parte modellato su quello americano, dalla Coca Cola alle grandi automobili. Ricorda a tal proposito che quando vide dalla nave le minuscole auto inglesi le prese per piccoli mezzi di trasporto merci, restando non poco stupito quando si rese conto che erano in realtà automobili.

Uno degli aspetti che rendono unica la narrativa ballardiana è proprio la personale commistione di *britishness* e cultura, soprattutto pop, americana. Nonostante abbia visitato raramente gli USA, e soltanto quando era già famoso, Ballard si dimostra capace di coglierne alcuni aspetti peculiari. Un romanzo come *Hello America* si presenta come una visione distopica del continente nord-americano, fortemente caratterizzata dall'immaginario degli anni Sessanta e Settanta. La figura di Charles Manson, per esempio, è richiamata nella scelta del nome dell'ultimo autoproclamato Presidente americano. I Presidenti-robot, tutti quelli della storia USA, e i giganteschi ologrammi di John Wayne e altri attori completano il quadro della vicenda, indubabilmente *yankee*. Tutta la sua opera è pervasa da icone cinematografiche quali James Dean, Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor, così come da personaggi dell'iconografia massmediatica USA, da John Fitzgerald Kennedy a Ronald Reagan, da Lee Harvey Oswald allo stesso Manson.

La prospettiva di Ballard è mondiale, senza dubbio, benché sempre a partire da un punto di vista anglo-centrico. Tant'è vero che, pur avendo spesso criticato come provinciale la scena letteraria britannica, per esempio non avendo mai fatto mistero di non amare autori anche del livello di un James Joyce, tuttavia la sua anglicità emerge si può dire praticamente da ognuna delle sue pagine, come il profumo del tè. Ma un tè talvolta dagli effluvi lisergici.

Uno scrittore di fantascienza che sostiene che l'unico pianeta veramente alieno è la Terra³ non può certo essere semplicemente uno scrittore di genere, ancor meno può attirare l'attenzione delle masse. Eppure Ballard è sì un autore importante tra quelli della seconda metà del Novecento, ma per molti versi un autore di nicchia, underground nel senso migliore del termine. Acutamente Roger Luckhurst ha notato come, a seconda del punto di vista adottato dalla critica che si è occupata di lui, Ballard sia stato considerato di volta in volta

³ «The biggest developments of the immediate future will take place, not on the Moon or Mars, but on earth, and it is inner space, not outer, that needs to be explored. The only truly alien planet is Earth.» J. G. Ballard, "Which Way to Inner Space?", "New Worlds", May 1962.

The mainstream post-war novelist of increasing import; the aberrant foreign body within science fiction; the belated voice of a science fiction modernism; the anticipatory or timely voice of a paradigmatic postmodernism; the avant-garde writer of extreme experimental fictions; the prophet of the perversity of the contemporary world⁴.

Difficile da incasellare in un genere letterario in particolare, dunque: il corpus narrativo ballardiano ne comprende diversi. Ma tutti affrontati sempre secondo una prospettiva assolutamente personale⁵. Una serie di elementi narrativi tipicamente ballardiani ricorrono nei suoi romanzi e racconti, quali dune di sabbia, lagune, aree desertiche, piscine in stato di abbandono, parcheggi multipiano e altri ancora, rendendoli riconoscibili quasi come una firma vera e propria. Pare decisamente adatto, per inquadrare in qualche modo un autore come lui, il riferimento di David Pringle alla teoria borgesiana secondo la quale ogni autore 'crea' i propri precursori⁶.

Ballard nasce come scrittore all'interno del gran calderone della science fiction, diventando presto uno dei nomi principali del movimento britannico passato alla storia come 'new wave'. Così fu definito da Judith Merril in un articolo pubblicato nel 1966 dalla rivista *Magazine of Fantasy and Science Fiction* quel movimento di rinnovamento artistico che intendeva prendere le distanze dagli aspetti più banalmente commerciali ed escapisti di gran parte della fantascienza fin lì prodotta. Quest'ultima in genere aveva come campo d'azione la *hard science*, quindi in particolare l'estrapolazione tecnologica, mentre la 'new wave' era molto più orientata verso la *soft science*, in particolare psicologia e sociologia. Nel 1964 la direzione della rivista *New Worlds* era stata assunta da Michael Moorcock, uno degli esponenti di punta del fenomeno. Tra gli autori che ne condividevano i valori di riferimento, oltre a Ballard, si possono citare Brian Aldiss, Norman Spinrad, Roger Zelazny.

⁴ Roger Luckhurst, *The Angle Between Two Walls: The Fiction of J G Ballard*, Liverpool, University Press/St. Martin's Press, 1997, p. xii.

⁵ «[...] [I]rrespectively of the literary conventions Ballard applies in a given text (science fiction, speculative fiction, detective story, thriller, war novel or any other), he charts the very same territory and remains throughout primarily interested in the reaction of the human mind to the post-World War II reality which is the common denominator of his diverse obsessions. [...] As far as classification goes, the critics in different decades have described Ballard as a science fiction writer, a mainstream writer, a surrealist, a representative of the avant-garde, and an author who defies any classifications.» Dominika Oramus, *Grave new world : the Decline of the West in the Fiction of J. G. Ballard*, Warsaw, University of Warsaw, 2007, pp. 8-9.

⁶ «There is a little essay by Jorge Luis Borges entitled "Kafka and His Precursors" in which he argues that "every writer creates [corsivo dell'autore] his own precursors." If Kafka had never written a line, says Borges, we would be unable to perceive the 'Kafkaesque' qualities in Zeno or Kierkegaard, in Browning or Dunsany (he could well have added Dickens). In other words, the writer's work "modifies our conception of the past, as it will modify the future." By this token, Kafka is a precursor of Ballard, as indeed is Borges himself. Other writers who may not have influenced Ballard but who are definitely his precursors in the Borgesian sense include Aldous Huxley (in *The Doors of Perception* and *Heaven and Hell*); Jean Genet and Ferdinand Celine; Alejo Carpentier (in *The Lost Steps*); Roland Barthes (in *Mythologies*); and, of course, William Burroughs.» David Pringle, *Earth is the Alien Planet: J.G. Ballard's Four-Dimensional Nightmare*, San Bernardino, CA, Borgo Press, 1979, pp. 6-7.

Proprio Michael Moorcock, in un articolo del 1971 sul quotidiano *The Guardian*, definisce in maniera efficace ciò che distingue un autore di genere da un autore che si muove più liberamente, prescindendo dai confini tra generi:

There has always been a difference between the SF author and the author who writes science fiction; the difference, say, between an Isaac Asimov and a George Orwell. [...] When these writers [della 'new wave'] still produce SF it is because they're moved by the same spirit which produced Wells' *Time Machine*, Huxley's *Brave New World*, Orwell's *1984*; they happen to find certain SF elements useful for expressing their particular moral concerns. These writers include Brian Aldiss, J. G. Ballard, Langdon Jones and Americans like Thomas Disch and Harvey Jacobs. Of late, and with similar moral intention, Jack Trevor Story has started to write SF, as have writers like Paul Ableman and Doris Lessing. The difference is between a writer who uses an SF idea and one who writes SF because he can't easily do anything else⁷.

Pertanto fin dall'inizio Ballard si situa come 'eretico' all'interno della science fiction tradizionale, tanto più se si considera quanto fosse orientata alla conservazione la maggior parte dei fans. Si potrebbe dire che Ballard sta a Asimov come Jung sta a Freud⁸.

Considerato tutto ciò, si può affermare che la produzione di Ballard, come quella di tutti i grandi scrittori, costituisce un universo narrativo a se stante, che ha sì dei punti di contatto con diversi generi e anche con altri autori, ma che rimane sempre inconfondibilmente se stesso, un unicum nel panorama letterario. È un autore dalle diverse sfaccettature, collocabile, come sostiene acutamente Roger Luckhurst rifacendosi al concetto derridiano di *brisure*, al margine che separa i due termini di diverse coppie oppostive, science fiction/mainstream, highbrow/lowbrow, modern/postmodern. Per la precisione, trova la sua collocazione esattamente in *The Angle Between Two Walls*. Ad esempio, nei quattro romanzi sulla catastrofe, si può dire che lo spazio della narrazione si situi in mezzo ai disastri descritti⁹. La sua atipicità è dunque anche il suo marchio di fabbrica, la caratteristica che fa di lui uno scrittore unico, come tutti i grandi autori. Il suo polimorfismo lo ha portato a convergere di volta in volta su generi e *topoi* differenti, ma sempre nell'ambito di una costante coerenza di fondo, la stessa che ha portato a coniare il neologismo 'ballardiano', come ricordato in apertura. Le possibili considerazioni sul suo stile di scrittura, secondo alcuni non particolarmente elegante e talvolta perfino un po' goffo¹⁰, eppure sempre coinvolgente, passano decisamente in secondo piano davanti al 'ballardianismo' di Ballard, la sua cifra autoriale inconfondibile. Talmente tale che c'è stato anche qualche tentativo di scrivere racconti 'ballardiani' apocrifi¹¹. Harlan Ellison afferma:

⁷ Michael Moorcock, "What does the future hold for science fiction?", *The Guardian*, 16/09/1971.

⁸ «If Ballard is 'unacceptable' to science fiction, then Jung has always been 'unacceptable' to more dominantly Freudian conception of the unconscious.» R. Luckhurst, op. cit. (1997), p. 51.

⁹ «[...] [W]hat impels this labour of interpretation is the enigma of the interval, the peculiar space of the texts, as *taking place between catastrophes* [corsivo dell'autore].» *Ivi*, p. 72.

¹⁰ «Praise is mixed with comments on the awkwardness of his prose [...].» *Ivi*, p. 153.

¹¹ Per esempio "Il silenzio degli occhi" e "Ultime notizie" di Daniele Brolli, apparsi per la prima volta rispettivamente sulle riviste *Frigidaire* (agosto 1987) e *Cyborg* (marzo 1991), poi compresi nella raccolta *Segrete identità*. Questi

«Ballard ... seems to me to write peculiarly Ballardian stories – tales difficult to pin down as to one style or one theme or one approach but all very personally trademarked Ballard» ([*Dangerous Visions*, p.] 458). Tautology is the only way to determine this object: Ballard writes Ballardian texts¹².

Ma questa tautologia si dispiega attraverso una serie di testi che costituiscono ciascuno una sfaccettatura diversa del medesimo parallelogramma, in alcuni casi anche con dei legami diretti, come quando un racconto viene ripreso per estrarne un romanzo o episodi della vita dell'autore vengono in parte modificati all'interno di opere narrative d'ispirazione autobiografica. L'opera narrativa di Ballard è come un monolite, che però appare sempre diverso a seconda di quale sia il testo a partire dal quale la si affronta, come filtri differenti che fanno emergere di volta in volta questa o quella caratteristica del pianeta alieno-terrestre ballardiano.

Tra le caratteristiche della narrativa di Ballard, ce n'è una che più di tutte la avvicina ai valori della tradizione letteraria romantica: la fede nel potere dell'immaginazione. Questo concetto è alla base per esempio di un testo come *The Unlimited Dream Company*, il cui protagonista riemerge dal regno della morte, per un istante o per sempre che sia, grazie a questo potere, come afferma l'autore stesso. Potere che si manifesta come forza creatrice, una forza capace di trasformare la realtà. In questo senso il legame con il romanticismo prosegue trasformandosi in quello con il surrealismo, la cui radice è la stessa: la fede nel potere immaginifico di quelle forze comprese all'interno della natura umana e in gran parte ancora sconosciute, che la psicanalisi ha definito collettivamente come 'inconscio'. La natura dionisiaca di tali manifestazioni, secondo la felice intuizione di Nietzsche che contrappone la sfera del dionisiaco a quella dell'apollineo, è l'essenza stessa della tradizione romantica, che a partire dal fenomeno noto come '*Sturm und Drang*' ha cercato di incanalare nelle forme dell'arte quelle pulsioni emotive e sostanzialmente irrazionali che appartengono al regno di Dioniso ovvero all'inconscio. Tutto ciò trova la sua espressione nella capacità dell'autore di evocare una particolare atmosfera, di far emergere in superficie quei paesaggi interiori che hanno sede nel profondo della psiche umana, come se invece che davanti a parole accostate sulla carta ci si trovasse di fronte a tele dipinte. In questo sta principalmente la corrispondenza tra le opere di Ballard e le tele di pittori quali il romantico John Martin o il surrealista Max Ernst.

Un altro concetto di grande rilevanza nella prospettiva ballardiana è la '*death of affect*', che potremmo tradurre come la 'morte delle emozioni'¹³. E' l'espressione di una condizione emotiva

racconti, con il primo descritto nelle note sul testo in seconda di copertina come «un "Ballard" alle prese con turbamenti adolescenziali e mutazioni amorose che fa da anello mancante tra *Crash* e il cinema di Cronenberg», fanno parte di una serie di 'falsi d'autore' scritti da Brolli, che vanno da Chester Himes a William Gibson passando per Ernest Hemingway e Boris Vian.

¹² R. Luckhurst, op. cit. (1997), p. 152.

¹³ «Ballard has credited Dalí with being an artist who demonstrates "the death of affect", the twentieth century condition in which the sheer weight of the horror of violence and the confusions of the emotional life have deadened human

contemporanea nella quale si è progressivamente perduta la capacità di empatia rispetto ai sentimenti e alle sofferenze degli altri, una condizione di accettazione passiva della violenza che caratterizza la società odierna, fattasi ormai onnipervasiva.

L'ultima fase della sua narrativa, conclusa con l'autobiografia *Miracles of Life* (2008), comprende quattro 'polizieschi' atipici, dei quali *Running Wild* (1988) è una sorta di precursore, nei quali non conta tanto sapere chi ha commesso i crimini descritti, quanto perché sono stati commessi, cosa c'è dietro. *Cocaine Nights* (1996), *Super-Cannes* (2000), *Millennium People* (2003) e *Kingdom Come* (2006) costituiscono un'investigazione su alcuni dei fenomeni degenerativi della società occidentale, in questo caso europea, quali certe forme alienanti di violenza, apparentemente gratuita, che si stanno diffondendo sempre più. Gli ultimi due in particolare descrivono un malcontento sociale che sfocia in *Millennium People* nella rivolta educata, nonostante l'uso della violenza, alto-borghese, di Chelsea Marina, e in *Kingdom Come* nell'uccisione del padre del protagonista in un centro commerciale in un contesto sociale irrequieto, in odore di neofascismo. Il comune denominatore alla base di tutte queste narrazioni è l'idea che la crescente agiatezza delle popolazioni occidentali comporti di pari passo il diffondersi di uno stato di apatia, il crescere della perdita di interesse per l'interazione sociale. Poiché ciò comporterebbe il declino del consumismo, su cui si basano i cosiddetti poteri forti, la chiave per mantenere in funzione il meccanismo risvegliando l'attenzione dei cittadini-consumatori è la violenza¹⁴.

Considerato tutto ciò che abbiamo brevemente passato in rassegna, il presente studio si concentra principalmente sull'influenza surrealista e romantica nel corpus letterario dell'autore il cui percorso di vita e narrativo si è svolto "da Shanghai a Shepperton", come recita il sottotitolo di *Miracles of Life*.

reactions, a survival mechanism negating the values of classic humanism.» Peter Brigg, *J.G. Ballard*, Mercer Island, WA, Starmont House, 1985, p. 16.

¹⁴ «Consumerism, leisure and the mass media are going to create a new kind of civilization [...]. No need to work (or a decade or two of labour in the average life of more than ninety years), access to modern media and no goal in life result in a classless society of resort dwellers who withdraw from social interaction. Enclosed in gated estates of constant security surveillance, people are going to spend their days dozing in front of their TV screens and consuming handfuls of tranquillizers. As the affluence of this civilization will depend on constant spending and purchasing ever more commodities, potential buyers cannot live in a coma. In order to go shopping people have to be woken up: to break the spell of their apathy and the overwhelming feeling of sensory deprivation strong stimuli will have to be used – including crime and perversions of sundry kinds.» D. Oramus, op. cit., p.139.

Capitolo I

SURREALISMO, ATROCITA', SCONTRI

1. Bello come l'incontro fra il tavolo per le autopsie e la pornografia

«Forensics: on the autopsy table science and pornography meet and fuse»¹⁵. La citazione è tratta da *A User's Guide to the Millennium* (1996), raccolta di brevi saggi, recensioni e scritti vari a partire dai primi anni Sessanta. Si riferisce all'incontro-scontro tra sesso e tecnologia così come descritti in *Crash* (1973), parafrasando quello che divenne il motto surrealista, mutuato da Lautréamont: «Beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie»¹⁶. Tratta da *Les chants de Maldoror* (1869), questa frase esprime una straordinaria tensione verso il futuro e l'ignoto, e contiene una tale carica eversiva nei confronti delle certezze poetiche, scientifiche e culturali della sua epoca, da risultare un'ottima sintesi del programma surrealista. André Breton la usò come potente metafora del potenziale del movimento, foriera di significati artistici radicalmente nuovi a partire dalla fusione di elementi disparati, preferibilmente estrapolati dal loro contesto usuale. Ballard accosta e insieme contrappone Einstein a Lautréamont¹⁷: mentre il linguaggio dello scienziato è 'pornografico', quello del poeta surrealista è evocativamente immaginifico.

In *The Atrocity Exhibition* il concetto viene esposto dal dottor Nathan, lo psichiatra che ha in cura Traven, il protagonista:

“The notion that this great Swiss mathematician is a pornographer may strike you as something of a bad joke”, Dr. Nathan remarked to Webster. “However, you must understand that for Traven science is the ultimate pornography, analytic activity whose main aim is to isolate objects or events from their contexts in time and space. This obsession with the specific activity of quantified functions is what science shares with pornography. How different from Lautréamont, who brought together the sewing machine and the umbrella on the operating table, identifying the pudenda of the carpet with the wool of the cadaver.” Dr. Nathan turned

¹⁵ J. G. Ballard, *A User's Guide to the Millennium*, London, Harper Collins, 1996, p. 277.

¹⁶ «Bello come l'incontro casuale tra una macchina da cucire e un ombrello su un tavolo di dissezione anatomica.» Isidore Lucien Ducasse (Comte de Lautréamont), *Les Chants de Maldoror*, (1869), Canto VI.

¹⁷ «In the early period of his literary career Ballard's style is very exuberant, his trade mark is that of a long complicated simile abundant in symbolic connotations. Critics usually claim that Ballard is influenced by the poetic diction of Lautréamont.» Dominika Oramus, *Grave new world : the decline of the West in the fiction of J. G. Ballard*, Warsaw, University of Warsaw, 2007, p. 62.

to Webster with a laugh. “One looks forward to the day when the *General Theory of Relativity* and the *Principia* will outsell the *Kama Sutra* in back-street bookshops”¹⁸.

Questa ipallage, lo scambio di posizionamento logico tra i genitali, attribuiti al tappeto, e la trama (del tessuto), attribuita al cadavere, è un riferimento evidente a quello sconvolgimento creativo dell’ordine del mondo che è una delle caratteristiche principali del surrealismo, la cui chiave di lettura sta già tutta nell’incontro casuale evocato dal surrealista ante-litteram Isidore Ducasse. Il nucleo centrale di “The Assassination Weapon” è la teoria, sostenuta dall’autore inglese, secondo la quale nel mondo contemporaneo sta avendo luogo un processo di sovrapposizione e compenetrazione, o meglio di fusione, tra scienza e pornografia. Se a prima vista tale teoria pare rientrare nella tradizione tipicamente britannica della provocazione letteraria, sulla scia della celebre *Modest Proposal* (1729) di Jonathan Swift, autore che non a caso apre la *Antologia dello humour nero* (1940) curata da André Breton, la lettura di questo stesso passo chiarisce meglio la questione introducendo il concetto di entropia, già frequentato tra gli altri da autori quali Thomas Pynchon e Pamela Zoline, nelle short stories, rispettivamente, “Entropy” (1960) e “The Heat Death of the Universe” (1967). Il processo viene accelerato dal ruolo dei mass media, che contribuiscono a spingere il mondo verso il caos:

As entropy is akin to chaos, the media in spreading random and incomplete messages accelerate the end: that is why Traven is so obsessed by them. This sinister, ‘pornographic’ discourse is for him the language of science, which isolates objects preserving their identities. The opposite of science is surrealism with its blending of all imagery [...]¹⁹.

The Atrocity Exhibition (1969), uscito in America come *Love and Napalm: Export USA* per la Grove Press di New York nel 1972 con un’introduzione di William Burroughs – dopo essere stato rifiutato dalla Doubleday come troppo osceno e complicato - e *Crash* (1973) sono i testi più sperimentali nella produzione ballardiana, e questa intuizione-provocazione costituisce uno degli elementi principali della loro struttura. Il primo dei due, che raccoglie quindici *condensed novels*²⁰,

¹⁸ J. G. Ballard, “The Assassination Weapon” in J. G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, a cura di V. Vale e A. Juno, San Francisco, Re/Search Publications, 1990, p. 36.

¹⁹ D. Oramus, op. cit., p. 186.

²⁰ «The text is divided into paragraphs which have their own titles and are grouped into fifteen chapters. The chapters might well function as separate short stories: they are composed of loosely connected images and situations and, moreover, certain phrases, titles and motifs are constantly repeated, ones which give the text an obsessive character. Ballard himself used to call these chapters ‘condensed novels’: he claimed that they are standard novels with the redundant elements (such as traditional plot, characterization of protagonists, dialogues, digressions and descriptions) cut off. What remains is the very essence, the condensation of his [sic] meanings which are very often presented in purely visual terms.» *Ivi*, p. 172.

Come notano Mike Holliday e Tim Chapman nella mailing list dedicata a Ballard sul sito web di Yahoo, il termine stesso potrebbe provenire dalla raccolta di scritti parodici (relativi a personaggi come Charles Reade, Benjamin Disraeli, Charles Lever) di Bret Harte intitolata proprio *Condensed Novels* (1871). Ma i due suppongono, dato lo scarsissimo interesse di Ballard nei confronti della letteratura vittoriana, che l’espressione sia stata mutuata piuttosto dalle *Readers*

testi originariamente pubblicati separatamente su varie riviste, è stato ripubblicato in America dalla rivista underground *Re/Search* nel 1990, assieme alla prefazione di Burroughs, in una edizione 'enhanced', contenente quattro 'capitoli' in più rispetto alla versione originale, aggiunti in appendice, oltre a una serie di note a margine del testo scritte per l'occasione dallo stesso Ballard²¹. Suggestiva, oltre che condivisibile, l'idea di Jake Huntley di considerare tali note come un ulteriore capitolo, il più frammentario di tutti, che va a comporre l'insieme di *The Atrocity Exhibition*²². Queste note a margine inoltre, come suggerisce Jeannette Baxter, sono qualcosa di più di semplici indicazioni interpretative derivanti dall'autorità autoriale. Sono soprattutto un modo di accrescere e riconfigurare il testo rispetto alle versioni precedenti (come narrazioni a se stanti e come 'capitoli' di un romanzo). Laddove Ballard spiega che liste e ripetizioni presenti nel testo sono frutto di libere associazioni fa implicitamente riferimento alla tecnica surrealista dell'automatismo psichico. Ma, come nota la studiosa inglese, rilevando la contraddizione tra due versioni opposte di un evento reale, la scelta di una Pontiac bianca piuttosto che di una Lincoln Continental per la mostra di auto incidentate organizzata nel 1970, le libere associazioni, presunte o reali che siano, sono iscritte all'interno di un progetto e pertanto manipolate dall'autore («an instance of authorial performativity») quando questi lo ritenga funzionale a tale progetto²³.

Una successiva riedizione per i tipi della Flamingo (1993) non contiene illustrazioni, aggiunge solo due dei nuovi 'capitoli' e riporta le note a margine in coda al volume. Scelte discutibili, perché il testo ne risulta complessivamente impoverito. Nella versione ampliata proposta da *Re/Search* viene enfatizzata esplicitamente la commistione tra scienza e pornografia: «Part of the project of *Atrocity* is to address the convergence of 'science' with 'pornography'»²⁴. In *The Atrocity Exhibition* infatti l'aspetto iconografico aggiunge un valore didascalico: le illustrazioni di Phoebe

Digest Condensed Novels, pubblicazioni popolari fin dagli anni Cinquanta. Michael Butterworth, intervistato da Mike Holliday, accosta in maniera interessante l'idea di *condensed novel* alla tecnica del cut-up di Burroughs, definendoli metodi attraverso i quali comprendere, piuttosto che respingere, la complessità del mondo moderno.

²¹ «The *Re/Search* edition also contains an 'Appendix' of other texts written at the same time as the other "chapters": these are "found texts" from cosmetic surgery manuals which replaces proper names (Mae West, Princess Margaret) for "the patient". This Appendix, added *after* [corsivo dell'autore] the appended mock-scientific reports, makes the bottom edge of the text even more difficult to mark, ending as it does in folds of citation, "plugging in" to ever wider discursive frames.» Roger Luckhurst, *Between Two Walls: Postmodernist Theory and the "problem" of J. G. Ballard*, University of Hull, 1992, p. 411.

²² «Ballard's annotations form a parenthetical frame that is present alongside all the other chapters, paradoxically helping to sequence them while being two decades 'late'. Perhaps the paratext could best be thought of as *The Atrocity Exhibition's* 16th chapter. It is the most fragmented, certainly; and on occasions the most baffling and oblique, although it maintains its consistency, adhering to an internal logic.» Jake Huntley, "Disquieting Features: An Introductory Tour of *The Atrocity Exhibition*", in Jeannette Baxter (a cura di), *J. G. Ballard. Contemporary Critical Perspectives*, London, Continuum, 2008, p. 33.

²³ «Rather than viewing Ballard's annotations as part of a critical discourse which relies on the usual trappings of realism (homogeneity, teleology, continuity), then, I want instead to suggest an alternative reading which considers Ballard's marginalia as forming the body of a creative discourse that simultaneously augments and reconfigures the existing text. The author's annotations are not an explanation of his earlier revisionist history, but an extension of it.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination: Spectacular Authorship*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 89.

²⁴ R. Luckhurst, op. cit., p. 430.

Gloeckner²⁵ ricordano la serie di immagini prodotte dall'artista belga Wim Delvoye denominate 'Kiss', ottenute attraverso un procedimento che prevede l'utilizzo dei raggi X²⁶. In *Crash* la vicenda narrata ruota intorno all'aspetto psicologico dei fenomeni legati alle perversioni sessuali, ben presente anche in *The Atrocity Exhibition*. I protagonisti di *Crash*, mossi da un malessere spirituale che si manifesta come una vera e propria psicopatologia, cercano l'appagamento sessuale nella sfida con la morte posta in essere attraverso gli incidenti automobilistici. Alla base di entrambi i testi troviamo pertanto elementi quali violenza, tecnologia, erotismo. Interrogato sullo strano accostamento tra sesso e automobili, Ballard spiega che l'accento non è tanto sull'auto quanto sulla tecnologia, servendosi di un'equazione che pare modellata su quella della teoria einsteiniana della relatività (energia = massa x velocità della luce al quadrato):

[Domanda:] Sex and the motor car seems, on the face of it, rather an odd mixture, one a deep expression of humanity, the other a symbol of the machine age, why draw a correlation between the two when they seem so much like oil and water – or spermatic fluid and anti-freeze?

[Risposta:] *Crash* is not so much about the motor car as about technology as a whole, and it is precisely the sinister marriage between sex and technology which is the book's subject. Sex x Technology = the future. A disquieting equation, but one we have to face. Incidentally, I do not see machines as necessarily forbidding or inhuman²⁷.

Nella stessa intervista l'autore afferma che l'accuratezza dei termini medici scientifici e della descrizione delle ferite deriva dalle sue esperienze giovanili da studente di medicina che comportavano anche la dissezione di cadaveri, con il supporto del testo medico *Crash Injuries*. Tale accuratezza è strumentale al carattere di investigazione scientifica che ha voluto assegnare al romanzo, oltre che funzionale al distacco emotivo che lo caratterizza. In *The Atrocity Exhibition* l'asetticità dell'approccio scientifico si esprime principalmente attraverso il personaggio del Dr.

²⁵ «Phoebe Gloeckner's precisely-drawn illustrations [...] realism dismantles "pornography" like Ballard's text: as a series of fragmentary, alienated, passionless responses to a set of stimuli. A penis inside a mouth takes on the detached distancing of a medical lecture, its eroticism excised – just as an atrocity on the news is neutralized by the commercial that follows, resulting in deadened emotional response. Implied here is a critique of science as ultimate pornography, capable of reducing the *ineffable* [corsivo dei curatori] – unique personal relationships, the source of our greatest delight – to objectified purely functional commodifications». V. Vale e A. Juno, "Introduction", in J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op.cit., p. 6.

²⁶ «[Delvoye's] 'Kiss' series of x-ray photographs involved Delvoye asking friends to 'paint themselves with small amounts of barium' (that liquid used in x-rays for digestion and such like) and then be "photographed" having sex in medical clinics. [...] Actually, it's *very* relevant, given Ballard's medical background and his observation in the introduction to *Crash* that we live in a time in which 'Thermo-nuclear weapons systems and soft-drink commercials coexist in an overlit realm ruled by advertising and pseudo-events, **science and pornography** [grassetto dell'autore].' [...] Of Ballard's books, it's *The Atrocity Exhibition* that most clearly makes the case for this fusion, something the RE/Search edition of *Atrocity* brilliantly enhanced with its anatomical art from Phoebe Gloeckner, art that very much anticipates the spirit of Delvoye's 'Kiss'.» Uno dei commenti dei lettori del sito, a firma Rick Trembles (nota n. 8) recita: «Besides his dolls, much of Bellmer's drawn artwork dealt with translucence; incredibly detailed x-ray visions of what's going on with (& within) the genitals during the often disturbing sorts of sexual situations he was expert at depicting. Genital folds merge perfectly with internal organs during the sex act, etc...» Simon Sellars, "The fusion of science and pornography" (<http://www.ballardian.com/the-fusion-of-science-and-pornography>) [Ultima visita il 05/08/2010].

²⁷ James Goddard, "Ballard on *Crash*: Answers to Some Questions", *Cypher* [fanzine] n. 10, ottobre 1973, pp 53-54.

Nathan, il cui atteggiamento distaccato nei confronti di Traven e degli altri pazienti evoca il fenomeno che Ballard denomina *'death of affect'*, una forma di individualismo esasperato caratterizzato da un distacco emotivo tendente al patologico, tipico delle società ad alto tasso tecnologico, che trova un parallelo nel fondamentale testo di Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione*²⁸. Lo scrittore Iain Sinclair rileva una connessione tra Bataille e Ballard, attraverso *Crash*, nel rapporto tra morte e sessualità, già esplorato da Sade e Freud²⁹. La coppia oppositiva Eros/Thanatos è pertanto alla base di un testo come *Crash*, nel quale la pulsione di morte ha un ruolo di primo piano, in una vicenda che si pone come sintomo di una deriva morale della società³⁰. Analogamente, secondo lo stesso schema oppositivo, in *The Drowned World* la pulsione di morte finiva con il prevalere sul principio del piacere nel comportamento del protagonista, Kerans. A comporre il quadro di esplosioni di energia dionisiaca che segnano la narrazione di *Crash* concorrono le funzioni di coppie oppostive quali vita/morte e creazione/distruzione. Ricarda Vidal aggiunge: «Crash suggests and explores a new sexuality, an alternative sexuality, which is stimulated by the aesthetic, imaginary, and physical experience of the car crash, by the imaginary and the real fusion of body and technology»³¹.

Qui non troviamo macchine da cucire e ombrelli. Piuttosto questi testi fanno riferimento a Sade e Bataille per il legame tra sesso e violenza, che li qualifica in ogni caso come opere debitrice nei confronti della poetica surrealista. In *Crash* questo debito è ascrivibile in particolare a *Histoire de l'oeil* e *L'Erotisme* di Bataille, nella misura in cui erotismo e violenza si mescolano in una

²⁸ « [...] [W]hat Ballard has diagnosed as the malady of the late twentieth century – the death of *affect* [corsivo dell'autrice]. Ballard coined this term in "Tolerances of the Human Face" (1966) to refer to the overwhelming air of physical and emotional inertia that vitiates human consciousness. [...] Ballard's 'death of affect' thesis articulates clear parallels with Herbert Marcuse's contemporaneous study *One-Dimensional Man* (1964), which similarly criticised the mechanisation of human subjectivity by modern technological systems. Language, for Ballard and Marcuse, has been colonised by the mass-media systems, and with it all sense of agency, emotion and imagination has been replaced by ready-made formats. In the prosthetic environment of the post-war mediascape we do nothing more than approximate ourselves to one element or another of a pre-established dictionary. Moreover, the mechanisms of representation are so well-concealed that perspectival space has collapsed altogether. Boundaries separating reality/representation, internal/external, psychic/social have been eroded, flattened by the two dimensional space of the television screen.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., p. 73.

²⁹ «The connection between sex and death, between the 'petit mort' of orgasm and final annihilation has been made by many philosophers. The Marquis de Sade was perhaps the most notorious writer on these themes. Sigmund Freud started his work in psychoanalysis by foregrounding the sexual drives, but subsequently supplemented his thought on sexuality with his paradigm of Thanatos, the death instinct, the second major element in the psyche. The writings of Georges Bataille (2001) develop the connection, and bataillean themes are evidenced in the narrative and characters in *Crash* and the life and work of Bob Flanagan. Iain Sinclair argues both that "[Cronenberg's] *Crash* is Georges Bataille serialised in *Autosport*", and that it "is a movie de Sade would have adored" (Sinclair 1999 : 69).» Graeme Harper, Andrew Moor, *Signs of life: cinema and medicine*, London-New York, Wallflower Press, 2005, p. 61.

³⁰ «[...] by using the crash as a symbol of the fusion between destructive human desires and no less destructive technological imperatives, which interpenetrate and exacerbate each other (with neither able to take precedence), the text suggests that contemporary social existence is powered by the death-drive.» Andrzej Gasiorek, *J. G. Ballard*, Manchester, Manchester University Press, 2005, p. 82.

³¹ Ricarda Vidal, "Crash-Desire - The Post-Erotic Machine Men of J. G. Ballard's and David Cronenberg's *Crash*", in *Death and Desire in Car Crash Culture: The Many Returns of Futurism*, unpublished thesis, London Consortium, University of London, 2007, pp. 140-155.

dinamica di contrapposizione fra interdizione e trasgressione³². Nella sua lettura di *Empire of the Sun*, a proposito della percezione del giovane Jim secondo la quale tutto l'esistente si riduce alla pura materialità, Gasiorek individua un nesso oltre che con Bataille anche con il 'grottesco terribile' di John Ruskin, nella ossessione per la morte che si manifesta fin dall'inizio e nel senso di caducità delle cose umane³³. Oltre il sadismo, il riferimento a Bataille si situa nell'interesse che questi aveva per l'elemento scatologico, attrazione di cui troviamo degli esempi in *Crash*. Breton definì 'filosofo escrementizio' il surrealista francese deviante rispetto alla linea ortodossa del fondatore del movimento, il quale a sua volta riteneva velleitaria e inconcludente l'idealistica tensione verso un orizzonte 'elevato', trascendente, da parte del surrealismo bretoniano, quello considerato ortodosso. In questo romanzo Ballard ne segue l'esempio, non astenendosi dal mostrare al lettore tutte quelle secrezioni corporali che hanno scioccato e disgustato più di un critico, che ha scambiato questo mostrare sangue, sperma ed escrementi per un esibizionismo volgare, fine a se stesso, perdendo di vista così il quadro d'insieme³⁴. La prospettiva del romanzo pertanto rimanda in questo senso alla concezione del corpo di Bataille, un corpo che si dimostra refrattario alla classificazione e dunque esterno alla teoria - da cui viene 'espulso' - e pronò alla violenza per un effetto che Bataille ricerca e che Lacan localizzerà oltre il principio di piacere³⁵. Un'altra concezione del corpo non troppo

³² «The challenge which *Crash* throws down to its readers, should we refrain from indulging in violent fantasies, or should we immerse ourselves in the textual abyss?, recalls the ethical discomforts of reading Bataille's Surrealist works, *Story of the Eye* (1928) and *Eroticism* (1957). *Eroticism*, Bataille's provocative study of transgression and taboo, resonates intertextually, for instance, throughout Ballard's novel. Indeed, the experience of reading *Crash* is, like the experience of reading *Eroticism*, situated between a dynamic of interdiction/transgression. *Eroticism* is "the domain of violence, of violation" which always entails "a breaking down of established patterns ... of the regulated social order" [Georges Bataille, *Eroticism* (1962), trad. di Mary Dalwood, London, Penguin, 2001, pp. 8-16]. In tension with this is the prohibitive mechanism of interdiction, a repressive and regulating force which maintains an equilibrium of order and restraint. Through the disequilibrating force of transgression Bataille's writings negotiate the complex energies between 'violence and reason, nature and culture ... the sacred and the profane' in order to explode the limits of these dualistic thought systems [Suzanne Guerlac, *Literary Polemics: Bataille, Sartre, Valéry, Breton*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1997, p. 27]. It is this transgressive drive to counter repressive cultural systems and initiate a "bringing to consciousness" [*Eroticism*, p. 69] which Ballard's writing inherits from Bataille.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., pp. 102-103.

³³ «These bleak visions of an abject humanity recall Ruskin's account of the "terrible grotesque" in which the individual is sensitised to the "occult and subtle horror belonging to many aspects of the creation around us" and stunned by "the continual fading of all beauty into darkness, and all of strength into dust" [*The Stones of Venice*, vol. 3, London, George Allen, 1898, pp.136-137]. They also bring to mind Bataille's reflections on abjection and his attempts to write philosophy from the perspective of pure matter.» A. Gasiorek, op. cit., p. 161.

³⁴ «In the manner of (what Breton pejoratively termed) Bataille's 'vulgar materialism', traces of phlegm, mucus, semen and blood circulate throughout the text in order to remind the reader of the contingent, messy, irreverent and residual nature of our own world.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., p. 104.

³⁵ «When Bataille writes about Sade he is never writing only about Sade but also about himself. He is concerned with two dominant reactions to Sade: the violent rejection of Sade's works and the admiration of Sade's works. [...] The surrealists had rediscovered Sade, along with Lautréamont, as a proto-surrealist. [...] When the surrealists transformed Sade into a literary precursor they were not only establishing their avant-garde credentials by appropriating him, they were also making his work available as a work of literature. Sade could eventually become a part of the literary canon, and his scandalous works could be imprisoned within the library and the bookshop. Bataille has also faced similar gestures of rejection and appropriation, which is no doubt why he considered so much to be at stake in the reading of Sade. During his lifetime Bataille was first rejected by the surrealists, being expelled from the group in 1929, and then later rejected by existentialism, when Jean-Paul Sartre described him as a case needing psychoanalysis. [...] Lacan would draw on Bataille's writings which analysed the violence essential to sexuality to develop his concept of

dissimile, in questo caso finalizzata all'emancipazione della condizione femminile attraverso il piacere, è teorizzata da Angela Carter in *The Sadeian Woman And the Ideology of Pornography*³⁶ (1978), rilevando delle analogie con l'obiettivo della scrittura di Ballard. Da questo punto di vista infatti la pornografia è ambivalente: strumento di sottomissione della donna secondo un'ottica di potere maschilista e misogina, ma strumento di autodeterminazione della donna in funzione di una sua ricollocazione nella società secondo un'ottica libertaria e non eterodiretta.

In *The Pornographic Imagination* (1969) Susan Sontag riprende la coppia oppositiva Eros/Thanatos, per affermare che la gratificazione della morte supera quella dell'eros nella ricerca dell'osceno³⁷. In una nota a margine di "The Assassination Weapon" Ballard elogia questo saggio dell'autrice americana, spingendosi fino a definire la pornografia la forma di narrativa più letteraria e un potente catalizzatore del cambiamento della società³⁸. Per quanto riguarda il rapporto tra pornografia e fantascienza, nello stesso testo distingue tra il bieco fenomeno dello sfruttamento commerciale del corpo femminile e le prospettive di liberazione di quello stesso corpo attraverso il superamento dei meccanismi del potere maschile alla base dell'industria pornografica³⁹. In

jouissance, a shattering enjoyment that is "beyond the pleasure principle". Despite using Bataille's work Lacan did not make direct reference to it, and Bataille's contribution to Lacan's thought was erased. [...] When Sade is rejected he is immediately expelled but when he is appropriated he is first assimilated and *then expelled*, and the result is the same in both cases. These processes treat Sade as a 'foreign body' which must be expelled to maintain purity. [...] This process has also happened to Bataille as well as many other 'extreme' or 'transgressive' writers and artists [cfr. W. Burroughs]. [...] The foreign body that cannot be dealt with is the one that still remains despite being expelled. Both Bataille and Sade play the foreign body that exists on the limit, that cannot be safely contained within or held outside [corsivi dell'autore].» Benjamin Noys, *Georges Bataille: A Critical Introduction*, London, Pluto Press, 2000, pp. 2-4.

³⁶ «Angela Carter sees the writing of Marquis de Sade as a reflection of social relations on patriarchy. She regards his pornographic heroines Justine and Juliette as metaphors or archetypes – the "suffering woman" and the terrorist, both of whom are perverse in that they are both conditioned by a social necessity. Sade puts pornography in the service of women when he refuses to regard female sexuality purely in relation to its reproductive function, and proposes that it can be fully employed as an instrument of power and an agent of female liberation.» Julia Šamarina, "Angela Carter on the Ideology of Pornography: Rereading Marquis de Sade" (http://www.skf.uit.no/WW99/papers/Samarina_Julia.pdf) [Ultima visita il 20/09/2010].

³⁷ «Susan Sontag, drawing on Bataille's account of pornography, suggests that it is "towards the gratifications of death, succeeding and surpassing those of eros, that every truly obscene quest tends", and Traven's quest appears to seek just this end-point. Here the obscene is reduced to an affectless geometric experimentation with bodily forms and sexual postures that is stripped of emotional valence and physical or libidinal pleasure: "Soon the parallax would close, establishing the equivalent geometry of the sexual act with the junctions of this wall and ceiling ([*The Atrocity Exhibition*] p. 83).» A. Gasiorek, op. cit., p. 77.

³⁸ «In many ways pornography is the most literary form of fiction – a verbal text with the smallest attachment to external reality, and with only its own resources to create a complex and exhilarating narrative. I commend Susan Sontag's brave 1969 essay ("The Pornographic Imagination"), though I would go much further in my claims. Pornography is a powerful catalyst for social change, and its periods of greatest availability have frequently coincided with times of greatest economic and scientific advance.» J. G. Ballard, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 36.

³⁹ «A marginal note in *Atrocity* praises Sontag's essay, *The Pornographic Imagination*, which wants to save a literary pornography, where "inherent standards of artistic excellence pertain" against the "avalanche of pornographic potboilers" [84]. The former is clearly coded as avant-garde; they are limit texts, beyond good and evil. Sontag has constant recourse to science fiction in relation to pornography, surprisingly perhaps after the dismissal of science fiction film in *The Imagination of Disaster*. "As literary forms", Sontag suggests, "pornography and science fiction resemble each other in several interesting ways" [84]. The de-legitimation of pornography as literature -- because it has an uncomplex address, single intent, a ruthless functionalism with regard to language, and no interest in character -- meshes, to some extent, with the ghettoisation of science fiction. For Sontag, however, "Pornography is one of the

particolare, la Sontag accosta la fantascienza alla pornografia proprio come fenomeno di consumo, ed è proprio tale aspetto consumistico ciò che degrada i testi pornografici a prodotti dozzinali, mentre fantascienza e pornografia all'interno del discorso dell'avanguardia possano svolgere una funzione emancipatrice. In questa luce, *The Atrocity Exhibition* e *Crash* rientrano in una temperie culturale segnata dalla contestazione studentesca del Maggio francese, con il relativo movimento di rivendicazione libertaria, a cominciare dalla liberazione sessuale. È anche l'epoca della guerra fredda, del conflitto in Vietnam, delle gesta della 'Family' di Charles Manson, degli omicidi del Presidente Kennedy e di Martin Luther King. Tutti eventi ripresi e amplificati dai mass media, e dalla televisione in particolare, con atteggiamento spesso voyeuristico, in quella che è a tutti gli effetti una mostra delle atrocità, reale e simbolica, a cui fa riferimento il titolo stesso del libro. Il primo paragrafo del primo capitolo, 'Apocalypse', fa riferimento proprio all'inizio alla mostra di quadri dipinti dai pazienti della clinica, chiarendo subito che la linea di separazione tra chi cura chi è decisamente labile:

A disquieting feature of this annual exhibition – to which the patients themselves were not invited – was the marked preoccupation of the paintings with the theme of world cataclysm, as if these long-incarcerated patients had sensed some seismic upheaval within the minds of their doctors and nurses⁴⁰.

Il suo personaggio centrale, Traven/Travis, nella sua psicosi rielabora e riadatta a sé gli eventi politici e culturali degli anni Sessanta, nella forma di un cut-up allucinato di cui si vede come il protagonista⁴¹. Luckhurst lo definisce T-cell, a causa della variazione del nome, diverso nei vari capitoli del testo, ma sempre con l'iniziale T. In termini medici i T-cells sono dei leucociti, o globuli bianchi, ovvero cellule del sangue, appartenenti alla famiglia dei linfociti. Quindi lo studioso inglese riprende in questo modo il gioco ballardiano dell'utilizzo della terminologia scientifica.

The Atrocity Exhibition già prefigura *Crash*, in particolare nel capitolo dallo stesso titolo, ma anche in alcuni passaggi come ad esempio in "The University of Death", dove il personaggio di Karen Novotny trova la morte in un incidente automobilistico organizzato dai protagonisti. Anche la Novotny, che si rifà ad un personaggio reale⁴², nei diversi episodi di *The Atrocity Exhibition*

branches of literature -- science fiction is another -- aiming at disorientation, at psychic dislocation"[94].» R. Luckhurst, op. cit., p. 438.

⁴⁰ J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 9.

⁴¹ «T- [...] feels as though he is amidst a vast conspiracy, the conspiracy of existence itself. But T-, driven mad by the new communications landscape fracturing the late 1960s, forms a strategy, [...] cutting and pasting the cultural and political events of the late 1960s into a bricolaged version of reality playing inside the cinema of his mind — with himself in the lead role.» Simon Sellars, "Indexed out of existence..." (<http://www.ballardian.com/indexed-out-of-existence>) [Ultima visita 09/03/2011].

⁴² «[...] Marielle Novotny, allegedly a mistress of John F. Kennedy and involved in the Profumo scandal in 1963. The 'geometry' of Novotny's body is collapsed into architectural space (the smoothness of walls, the angles of balconies),

muore più volte, secondo una logica seriale, venendo descritta in qualche caso come un kit montabile, un insieme di elementi fisici componibili, come un manichino (v. più oltre il riferimento al racconto “Der Sandmann” di E.T.A. Hoffmann). Ballard spiega:

‘Alternate Deaths’ occur again and again in *The Atrocity Exhibition*. By these I mean the re-enactment of various tragedies staged by Traven and his many selves. They take place partly in his own mind and partly in the external world, and represent his attempt to make sense of these unhappy events and attribute to them a moral dimension and even, perhaps, a measure of hope. In Traven’s mind Kennedy and Monroe have ‘died’, but not yet been laid to rest⁴³.

Alla base di questa serialità c’è il ricordo dei diversi episodi narrati nei romanzi a carattere autobiografico, come la morte d’inedia del mendicante presso l’abitazione dei Ballard a Shanghai o l’assassinio di un giovane civile da parte di alcuni soldati giapponesi alla fine della guerra, che lasciarono il segno nella mente del giovanissimo Jim Ballard⁴⁴.

Nella costruzione testuale di *The Atrocity Exhibition* si insinua la cronaca americana, oggi divenuta storia, a partire dagli Anni sessanta fino alla presidenza Reagan. Fu proprio la presenza tra le sue pagine di nomi eccellenti in contesti poco lusinghieri a spingere la Doubleday, nel 1970, a cancellarne la pubblicazione all’ultimo momento. In una delle note a margine del testo Ballard si chiede a quale logica risponda il legame tra gli eventi principali dell’epoca, apparentemente incongrui, suggerendo che una risposta potrebbe trovarsi in una forma di logica ricombinatoria sotto forma di misteriose equazioni:

Do the deaths of Kennedy and Marilyn Monroe, the space programme and the Vietnam war, the Reagan presidency make more sense seen in different terms? Perhaps. In “You: Coma: Marilyn Monroe” the characters behave as if they were pieces of geometry interlocking in a series of mysterious equations⁴⁵.

A partire dagli anni Cinquanta le immagini pubbliche dei protagonisti dello ‘show business’, da Elvis Presley a James Dean o Marilyn Monroe, abitano sempre più l’immaginario popolare, ponendosi come figure di riferimento mitiche, sulle quali si proiettano i sogni di fama e successo degli abitanti della società dello spettacolo. Ma in *Crash* l’identificazione più profonda, totalizzante, si ha nel momento del decesso della star, come nelle fantasie patologiche di Vaughan, che aspira a morire in uno scontro con Elizabeth Taylor. Poiché poi alcune delle icone degli anni Sessanta

and ‘translates’ for Hollywood icons. To seize the ‘secrets’ of her geometry, the T-cell places her in a series of postures and draws “chalk outlines on the floor around her chair, around the cups and utensils on the breakfast table, and lastly around herself”. He is already chalking out the posture of a dead body, as indeed she is repeatedly killed, sometimes as herself, sometimes playing roles.» R. Luckhurst, op. cit., p. 436.

⁴³ J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 57.

⁴⁴ «Jim’s desire to remember is driven not only by a need to come to terms with what he saw, therefore, but also by an addiction to relive the spectacle of death over and over again.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard’s Surrealist Imagination*, op. cit., pp. 162-163.

⁴⁵ J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., pp. 40-41.

ricompaiono inscritte in una costruzione geometrica dotata di valenza simbolica, si può leggere in essa il riferimento 'scientifico' alla geometria e alle equazioni come una traduzione in termini moderni - nel senso in cui è moderna una società tecnologica basata su presupposti scientifici - di ciò che nella tradizione del fantastico appartiene semplicemente alla natura delle cose. I riferimenti alla geometria nel testo ballardiano echeggiano in modo parodico quelli contenuti nel rapporto della Commissione Warren sull'omicidio del Presidente Kennedy, facendone risaltare la scarsa congruità rispetto all'obiettivo di scoprire i veri responsabili dell'attentato⁴⁶.

La parola chiave nella citazione precedente è l'aggettivo '*mysterious*', che da solo rende molto bene l'idea che esista qualcosa al di là della comprensione e del controllo umani. I termini 'fantastico' e 'misterioso' indicano uno scarto insuperabile fra le domande e le risposte che l'uomo può fornire, nonostante gli strumenti scientifici a sua disposizione. E proprio in questo scarto sta il fascino irresistibile dei racconti di fantasmi piuttosto che dell'universo ipertecnologico del cyberpunk. In questo contesto Ballard usa strumenti d'indagine 'moderni' quali la psicanalisi e le tecniche dell'avanguardia surrealiste, entrambe incentrate sulla scoperta dell'inconscio e sul ricorso ai suoi temi, dall'esperienza onirica alla scrittura automatica.

The Atrocity Exhibition contiene temi e immagini presenti anche in altre opere di Ballard, talvolta i nomi stessi dei personaggi, come Traven, ricorrono anche altrove. Proprio Traven vive un'esperienza che prefigura in tutto e per tutto la parabola di Blake in *The Unlimited Dream Company*:

The living death of the inhabitants of Ballard's inferno is personified in the character of Traven who, as the result of an airplane disaster, "was dead for about two minutes" on the operating table. As a consequence, "something is missing, something that vanished during the short period of his death. Perhaps his soul, the capacity to achieve a state of grace" (*The Atrocity Exhibition*, p.] 37). Traven's condition is emblematic of that of his fellow residents of "the suburbs of Hell", a death-in-life, a state of estrangement from the sources of true being⁴⁷.

La figura di Blake, che prenderà forma soltanto qualche anno più tardi, pare aleggiare anche in quest'altro passaggio:

Readers will recall that the little evidence collected seemed to point to the strange and confusing figure of an unidentified Air Force pilot whose body was washed ashore on a beach near Dieppe three

⁴⁶ «Here is just one example of the Warren Report's ludicrous tone of Euclidean rationalism: "Through these procedures, it was determined that President Kennedy was shot in the head when he was 230.8 feet from a point on the west curbline on Houston Street where it intersected with Elm Street. The President was 265.3 feet from the rifle in the sixth-floor window and at that position the approximate angle of declination was 15.21." This historical fragment has something of the tone of Ballard's original fiction (the geometry of the event is a dominant textual motif).» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., p. 96.

⁴⁷ Gregory Stephenson, *Out of the Night and into the Dream: A Thematic Study of the Fiction of J.G. Ballard*, Westport, CT, Greenwood Press, 1991, pp. 64-65.

months later. Other traces of his 'mortal remains' were found in a number of unexpected places: in a footnote to a paper on some unusual aspects of schizophrenia published thirty years earlier in a since defunct psychiatric journal; in the pilot for an unpurchased TV thriller, 'Lieutenant 70'; and on the record labels of a pop singer known as The Him — to instance only a few. Whether in fact this man was a returning astronaut suffering from amnesia, the figment of an ill-organized advertising campaign, or, as some have suggested, the second coming of Christ, is anyone's guess⁴⁸.

Lo stato psicotico di Travis si manifesta anche nella sua esasperata sensibilità rispetto agli elementi geometrici o simmetrici che osserva nella natura del mondo che lo circonda. È il sintomo di un'acuta nostalgia per la simmetria perduta dopo l'evoluzione dell'embrione dallo stato di blastula (struttura che si forma in seguito alla segmentazione di un uovo fecondato). Uno dei brevi paragrafi del romanzo si intitola infatti 'The Lost Symmetry of the Blastosphere':

[Dr. Nathan:] «Much of Travis's thought concerns what he terms "the lost symmetry of the blastosphere – the primitive precursor of the embryo that is the last structure to preserve perfect symmetry in all planes. It occurred to Travis that our own bodies may conceal the rudiments of a symmetry not only about the vertical axis but also the horizontal. One recalls Goethe's notion that the skull is formed of modified vertebrae – similarly, the bones of the pelvis may constitute the remains of a lost sacral skull. [...] [I]t seems that Travis's extreme sensitivity to the volumes and geometry of the world around him, and their immediate translation into psychological terms, may reflect a belated attempt to return to a symmetrical world, one that will recapture the perfect symmetry of the blastosphere, and the acceptance of the 'Mythology of the Amniotic Return.' In his mind World War III represents the final self-destruction and imbalance of an asymmetric world, the last suicidal spasm of the dextro-rotatory helix, DNA. The human organism is an atrocity exhibition at which he is an unwilling spectator...»⁴⁹.

Su un manifesto parapubblicitario ideato da Ballard e pubblicato sul numero 33 della rivista *Ambit* nel 1967 campeggia la scritta "Does the angle between two walls has a happy ending?" Il manifesto contiene l'immagine di una donna tratta dal film *Alone* di Steve Dwoskin:

⁴⁸ J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 81.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 13-14.

Photo: John Blomfield.

Advertiser's Announcement

**Does the angle between two
walls have a happy ending?**

Fiction is a branch of neurology:
the scenarios of nerve and blood
vessel are the written mythologies
of memory and desire.

Sex: Inner Space: J. G. Ballard

L'immagine è sessualmente esplicita, nonostante il trattamento della foto. Come nota Rick McGrath, l'accento è sul rapporto in termini geometrici tra le due pareti – realtà e fiction.⁵⁰

⁵⁰ «This ad is another visual-dominant piece, featuring the header, in full reverse, right above a transported female face. Reproduced in high contrast black and white, the woman's abstracted hand reveals the source of her pleasure, but her thrown-back head reveals the conceptual basis of onanistic [sic] sex. [...] The most explicitly 'sexy' of the series, Angle introduces the 'little death' of a 'happy ending', emphasizing in geometric terms the relationship between the two walls of reality and fiction and how they can be conceptualized by the imagination into memory and desire.» Rick McGrath, "What exactly is he trying to sell?: J. G. Ballard's Adventures in Advertising, part 1", 2009 (<http://www.ballardian.com/ballards-adventures-in-advertising-1>) [Ultima visita 16/05/2011].

The Angle Between Two Walls è il titolo che Roger Luckhurst ha dato alla sua monografia su Ballard, alludendo alla posizione di confine dell'opera di Ballard, che fa come da cerniera tra i due termini di diverse coppie oppostive: fantascienza/mainstream, alto/basso, moderno/postmoderno, etc. È un concetto che Derrida chiama *La brisure*⁵¹.

L'angolo tra due pareti torna in *The Atrocity Exhibition*, dove il corpo femminile è descritto ancora in chiave sessuale come un elemento geometrico fra gli altri che vanno a comporre l'ambiente in cui si muovono i personaggi⁵². La freddezza oggettiva della geometria, quindi della scienza, si sostituisce al calore soggettivo dell'affettività: stiamo parlando pertanto sempre della 'death of affect'. Come accennato, quest'angolo rappresenta anche la collocazione dello scrittore nel panorama letterario, tra sperimentalismo e narrativa mainstream, tra l'apprezzamento di una ridotta elite di appassionati e il buon successo di pubblico dovuto anche al film di Spielberg. Dal punto di vista della critica letteraria accademica il problema della collocazione è ciò che Luckhurst chiama legittimazione, vale a dire l'ottenimento di una sorta di imprimatur che consenta l'ingresso nel canone della letteratura 'alta'. Naturalmente il postmodernismo ha reso attività tassonomiche di questo tipo molto meno facili da praticare⁵³. Dal punto di vista poi del legame con l'avanguardia, lo stesso studioso richiama l'attenzione sul rapporto di *The Atrocity Exhibition* con le avanguardie storiche, e il surrealismo in particolare. Rifacendosi alle diverse conclusioni sull'avanguardia a cui giungono due pensatori come Bürger e Adorno – molto sommariamente: per il primo la funzione politica nei movimenti d'avanguardia si contrappone alla nozione stessa di arte; per il secondo la negazione dell'arte è possibile solo a condizione che essa non venga ricondotta ad una funzione strumentale, nel relativismo dell'economia di scambio (valore d'uso vs. valore di scambio), Luckhurst sostiene che questo testo sia soggetto a un movimento oscillatorio, rientrando nei canoni dell'avanguardia e quindi del modernismo se considerato come *face value*, ma non appartenendovi,

⁵¹ «For it seems to me that Ballard renders visible the space *between* [corsivo dell'autore] frames, exposes the hidden assumptions behind the secure categorizations of literature and literary judgement. These, operating dualistically (science fiction/mainstream, popular/serious, low/high, modernist/postmodernist, literature/theory, autobiography/fiction, and so on), all tend to find their mechanisms troubled when confronting a Ballard text. Ballard, it might be said, is in the place of *the hinge* [corsivo dell'autore], the device which at once joins together and separates two planes or surfaces. *La brisure*, or the hinge, is one of the many quasi-names the philosopher Jacques Derrida gives for the point in any structural system that makes the working of the system at once possible and impossible (*Of Grammatology*, [p.] 65). [...] 'Does the angle between two walls has a happy ending?' marks out the place of the angle, the hinge, as the place from which Ballard's texts produce their effects. [...] The angle between two walls at once allows and frustrates the literary critical distribution of texts between science fiction and mainstream, high and low, avant-garde and popular, and [...] many other categories [...].» Roger Luckhurst, *The Angle Between Two Walls: The Fiction of J G Ballard*, Liverpool, University Press, 1997, p. xiii.

⁵² «Coma sat down beside Karen Novotny's body. She glanced at Tallis, who pointed to the corner. "She was standing in the angle between the walls." [...] Soon the parallax would close, establishing the equivalent geometry of the sexual act with the junctions of this wall and ceiling. [...] it's an interesting question – in *what* [corsivo dell'autore] way is intercourse per vagina more stimulating than with this ashtray, say, or with the angle between two walls?» J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., "You: Coma: Marilyn Monroe", p. 42; "The Great American Nude", p. 53; "The Summer Cannibals", p. 61.

⁵³ «In postmodernism there is a de-hierarchization of the binary structures of high/low, serious/popular.» R. Luckhurst, op. cit. (1997), p. 7.

rientrando invece nel postmoderno, se nella sua lettura si dà maggior risalto agli elementi di carattere ironico e parodico che concorrono a costituirlo. La sua collocazione, pertanto, è nella citata *brisure* derridiana⁵⁴.

The Atrocity Exhibition è un'opera dalla struttura non lineare, quindici brevi capitoli o 'condensed novels', assemblate in maniera simile alla tecnica del cut-up utilizzata da William Burroughs e dall'artista multimediale Brion Gysin. La forma stessa del testo è quella del testo medico, scientifico, ne richiama parodicamente la struttura⁵⁵. È una sorta di prosa poetica⁵⁶, un patchwork costituito da elementi eterogenei, un collage influenzato dalle tecniche del *frottage* e della decalcomania, utilizzate da artisti figurativi surrealisti quali Max Ernst e Oscar Dominguez⁵⁷. Con i surrealisti Ballard condivide l'obiettivo di "entrare nell'ignoto", come scrisse Apollinaire nel 1917⁵⁸ e, come i suoi predecessori, lo fa ponendo in relazione fenomeni che nella vita di tutti i giorni non sono collegati⁵⁹. Così come le scelte tematiche dell'autore delineano un percorso non

⁵⁴ «[...] [I]ts [avant-garde] two main theorists - Bürger and Adorno - completely contradict each other on its definition, the one stressing 'sublation' of art and life, the other insisting on the autonomy of art. [...] For Bürger, the avant-garde is not a left or right politics within art, but a politics opposed to the very notion of 'Art'. P. 78 [...] Adorno's conception of the avant-garde is very different; briefly, Art's negation can only be operable as it evades instrumental rationality (re-functioning for use) and so autonomy must be maintained. Any breach into social effectivity thus erases the avant-garde partition, since it risks its useless use being processed into instrumentality, swept into the relativism of the exchange economy. P. 79 [...] For Adorno [...] the avant-garde and autonomy are never coincident, and the high and low are never 'purely' opposed. [...] It is precisely *ambivalence* [corsivo dell'autore], the indeterminability of affirmation or negation, that is central to positive or negative evaluations of postmodernist art. Despite 'pure' negation being questioned by the collapse of modernism's 'self-constituted' divide from the 'mass', it is negation that remains the measure of critical art. P. 81 [...] *Atrocity* is a 'punctual' text of its moment. If it has been seen as both modernist (Pfeil) and postmodernist (McHale), it is not a question of deciding one or the other, but of marking its oscillation. [p. 85] [...] *Atrocity* begins to re-cite 'Cubism' or 'Surrealism' as themselves open to re-contextualization and re-combination. This is neither posited identity with the 'historical avant-garde' (Ballard as 'modernist') nor a hollow and savagely ironic repetition of it (Ballard as 'postmodernist') [p. 94] [...]" *Ivi*, pp. 78-94.

⁵⁵ «[...] [T]he form of the text (or texts), with its brief paragraphs titled in bold type, parodies the structure of scientific papers.» *Ivi*, p. 74.

⁵⁶ «The images are sharp, the language spare. The result is a kind of hard prose poetry - 'hard', because so much of the imagery is technical, medical, architectural, or cinematic. The narratives appear to move on a number of different levels, reflecting the actual media landscapes of our present society. An objective, outer environment of motorways, TV screens, advertising hoardings, hospitals, and car-parks becomes 'internalized' - a terrain of codes and latent meanings, like that of a dream.» David Pringle, *Earth is the Alien Planet: J.G. Ballard's Four-Dimensional Nightmare*, San Bernardino, CA, Borgo Press, 1979, p. 11.

⁵⁷ «[The text is a literary collage, a Surrealist potpourri assembled out of found objects taken from popular culture, images culled from elusive art-works, fantasies woven round representative political events, obsessions drawn from the fragmented psyche of its unstable central protagonist, and conceptual extrapolations from the hidden meanings of everyday events. [...] The juxtapositional approach is fundamental to the practice of collage, but *The Atrocity Exhibition* is equally indebted to the example of frottage and decalcomania, the techniques that Max Ernst and Oscar Dominguez deployed so effectively. Decalcomania is especially relevant here, since it gave rise to defamiliarised artworks in which a strange, mineral-like world is revealed. These haunting paintings not only distance human beings from the world they inhabit but also evoke a pre-human past, with the result that an entirely different kind of reality is disclosed. This transformation of one order of being into another is central both to the Surrealist project and to Ballard's *The Atrocity Exhibition*, which draws repeatedly on the Surrealist legacy.» A. Gasiorek, op. cit., pp. 58-59.

⁵⁸ Jacqueline Risset, "Politica e Poesia. La nozione di poesia nel percorso di André Breton", in Germana Orlandi Cerenza (a cura di) *Traiettorie della modernità. Il Surrealismo all'alba del Terzo Millennio*, Torino, Lindau, 2003, p. 40.

⁵⁹ «Influenced by the Surrealists' insistence that the prosaic world concealed realities that were inaccessible to the fettered rational mind, Ballard shared their conviction that one of art's appointed tasks was the revelation of hidden links between ostensibly unconnected phenomena.» A. Gasiorek, op. cit., p. 8.

lineare, con l'evoluzione poetica dalla fantascienza alla sperimentazione fino al mainstream (apparente) degli ultimi romanzi. A partire dai primi racconti Ballard sceglie la fantascienza come mezzo di espressione letterario in quanto forma narrativa scevra dalle costrizioni realiste⁶⁰.

Il corpus delle opere ballardiane, ormai definitivo, costituisce un percorso variegato ma coerente, nonostante le apparenze. Infatti anche i due romanzi che segnano quella che sembra a tutti gli effetti una svolta autobiografica, e che hanno spinto più di un critico a esaltare l'uscita dell'autore dal ghetto della fantascienza, in realtà hanno un aspetto non secondario in comune con il testo all'apparenza più lontano, *The Atrocity Exhibition*. *Empire of the Sun* è il testo che per primo marca questa apparente discontinuità, estendendo la notorietà di Ballard ben al di là dei confini della narrativa di genere, anche grazie al successo della versione cinematografica del romanzo firmata da Steven Spielberg. Ma soprattutto fornendo una chiave di lettura alle narrazioni precedenti come conseguenza del trauma dell'internamento del giovanissimo Ballard nel campo di prigionia di Lunghua sul finire della Seconda Guerra Mondiale. Il secondo è *The Kindness of Women*, che racconta all'incirca la stessa storia ma con diversi particolari discordanti rispetto al precedente. Entrambi i libri hanno suscitato il disappunto di alcuni tra quelli, all'epoca già adulti, che hanno condiviso la prigionia in quel campo con Ballard, nel riscontrare nelle due narrazioni delle versioni divergenti rispetto a quella che è stata la loro esperienza diretta. Il fatto è che Ballard nei due romanzi 'autobiografici' utilizza la stessa strategia di ripetizione/alterazione che caratterizza le prove più sperimentali, come *The Atrocity Exhibition*. Anche quando un testo letterario rientra nel realismo narrativo o nella storiografia, l'oggettività può essere al massimo un obiettivo verso il quale tendere. A maggior ragione, è del tutto naturale che un autore che si richiama al surrealismo adotti delle strategie narrative che scompongono e ricompongono serialmente i singoli frammenti di realtà, oggettiva e soggettiva, che indicano al lettore un percorso narrativo oltre la nuda realtà dei fatti, in direzione di una realtà di ordine superiore, una 'surrealtà' per l'appunto. Ecco perché *Empire of the Sun* e *The Kindness of Women* non soltanto non coincidono, ma addirittura in alcuni casi si contraddicono manifestamente: la loro è una complementarità di grado surreale⁶¹. Eppure

⁶⁰ «Science fiction provided an escape route from the social limitations and stultifying conventions of literary realism. It opened the door to preoccupations typically ignored by mainstream writers from whom Ballard was alienated, and it enabled him to align himself with a 'popular' genre that mocked the overweening pretensions of so-called 'high' art. Science fiction, Ballard has insisted, is the authentic literature of the twentieth century: it is a form of writing that occupies the middle ground between the death of the written word and the dominance of the visual image, concentrates on the far-reaching implications of technology for everyday social life, invents new myths through which contemporary existence can be given imaginative shape, and offers a powerful means of accessing the unconscious. » *Ivi*, p. 4.

⁶¹ «At first hand the Surrealist artist [Max Ernst] witnessed how the dissemination of stories had the power to not only discriminate and condemn, but also create the illusion of historical reality. In *Empire* and *Kindness*, Ballard similarly explores the ubiquity of fictions, and specifically the fictionalisation of historical reality, in order to posit a series of subversive Surrealist historiographies. *Empire* and *Kindness* do not concede to the nostalgic and critically immobilising desire for a totalisation of history in which truth and memory remain artificially intact. In this sense, Ballard's distrust of historicism as a totalising framework echoes Foucault's genealogical model of history [...]. Flaunting the instability of monolithic structures such as truth, history and reality, these novels posit alternative historical visions which consist

Ballard si muove su un confine sottilissimo nella misura in cui rigetta con decisione la sfera del postmoderno, all'interno della quale l'eterogeneità e la polisemia potenzialmente illimitata paiono trovare la loro collocazione ideale, al tempo stesso incrociando di volta in volta i percorsi di provocatori eterodossi e geniali quali Jonathan Swift o Georges Bataille.

of differentiated histories, multiple realities and heterogeneous temporalities, and which point towards a world of epistemological uncertainty and endless fictionalisation. Autobiographical fiction is an unstable and unreliable form of narrative for Ballard and not at all the strong arm of authenticity which classic realism claims it to be.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., pp. 141-142.

2. Violenza e morte dell'affetto

Il giornalista e regista australiano John Baxter in un articolo sul film che Cronenberg trasse da *Crash* nel 1996 accosta Ballard al surrealista 'eretico' Georges Bataille, definendolo, con un eccesso di entusiasmo, il suo successore⁶². Ballard di certo non è il successore di Bataille, tuttavia nell'esperienza artistica dei due ci sono dei punti di contatto, ai quali si farà riferimento anche più avanti. Per quanto riguarda *Crash*, vale la pena di notare come in Inghilterra, ma anche in Italia, il film di Cronenberg fu accolto talvolta con reazioni eccessive e superficiali. A distanza di anni appare ancora più sorprendente la superficialità del giudizio, a dir poco ingeneroso, espresso all'epoca dal noto critico cinematografico Irene Bignardi⁶³. Dal canto suo Ballard si complimenta con il regista canadese per avere colto il senso della sua opera e averne tratto un capolavoro cinematografico⁶⁴.

Sia Bataille che Ballard furono accusati di oscenità⁶⁵ e di violenza nei confronti delle donne, come nel caso di alcuni passi di *The Atrocity Exhibition* e *Crash*. Destino comune ad autori come William Burroughs, Arthur Miller, e lo stesso Sade. Non c'è dubbio che i due testi contengano un tasso di violenza e oscenità tale da non passare inosservati, ma il loro utilizzo da parte dell'autore è volto alla raffigurazione della deriva della società contemporanea, caratterizzata da quella 'death of affect' a cui si è già fatto cenno, consistente nella progressiva perdita della capacità di reazione emotiva alla iperstimolazione sensoriale prodotta dalla società mediatica, e in particolare alla sovraesposizione alla violenza, diffusa e amplificata dai mass media.

⁶² «Those of us who rate Ballard the sole true surrealist of post-war literature in English, the successor of Georges Bataille, [...]» John Baxter, "Vision with sex drive", *The Australian*, 11/09/1996.

⁶³ «Se era facilmente intuibile che la critica potesse spaccarsi, come spesso accade per i lavori del regista canadese, erano senz'altro meno prevedibili le dimensioni che il dibattito su *Crash* avrebbe assunto su alcuni quotidiani e il fatto che associazioni come Legambiente e istituzioni come il Consiglio Comunale di Napoli fossero coinvolti nella vicenda. Dalla metà di ottobre su *La Repubblica* sono apparsi diversi articoli, a firma soprattutto di Irene Bignardi, che si scagliano contro il film. "Crash resta una baracconata disonesta che nella povertà intellettuale di fine millennio rischia di diventare un pericoloso oggetto di culto per guardoni e cinefili boccaloni."» Roberto Sturm, "Speciale *Crash*" (<http://www.intercom.publinet.it/crash.htm>) [Ultima visita 15/03/2011].

⁶⁴ «Dear David, Your film *Crash* absolutely stunned me! It's the most powerful and original film I've seen for years. In many ways it takes off where my novel ends, and is even more erotic and mysterious. The actors are superb. Holly Hunter as the avenging angel, James Spader and Deborah Unger as the husband and wife drawn into this violent and sensual world, Rosanna Arquette as the voluptuous cripple and Elias Koteas as the hoodlum scientist, together help to create a masterpiece of cinema that will be the film sensation of the 1990's. Thank you for your brilliant achievement.» J. G. Ballard, lettera riportata nella cartella stampa del film, citata da Mike Holliday sulla mailing list di Yahoo dedicata a Ballard (24/01/2011).

⁶⁵ «The specific case of the "chapter" [of *The Atrocity Exhibition*] "Why I Want to Fuck Ronald Reagan" further indicates this. "Plan for the Assassination of Jacqueline Kennedy" had provoked questions in the Houses of Parliament (and a re-assertion of British respect for the Kennedys by Randolph Churchill), but the Reagan piece, in pamphlet form, resulted in the Unicorn Bookshop in Brighton being prosecuted for obscenity. This was only one piece of evidence alongside works by Bataille and Burroughs.» R. Luckhurst, op. cit., p. 400.

In *Running Wild* (1989) Ballard describe una delle possibili manifestazioni della ‘*death of affect*’. Nella ‘*gated community*’ di Pangbourne viene commessa una strage. Le indagini della polizia portano all’identificazione dei colpevoli, con grande ritardo rispetto all’intuizione del lettore, posto subito sull’avviso dalla descrizione del luogo del crimine. Gli assassini sono i bambini, e il movente è il risultato di un altro scontro tra natura e artificio: la loro ribellione violenta, priva di ogni coinvolgimento emotivo, nasce come reazione inevitabile, si potrebbe dire addirittura meccanica, alle condizioni in cui si svolge la loro vita. Ogni momento è controllato attraverso un sistema di TV a circuito chiuso con lo scopo di proteggerli. Ma loro ne sfrutteranno le caratteristiche per confondere le idee agli investigatori che esamineranno i filmati. Il sistema in cui vivono, il complesso residenziale in cui abitano, è come un carcere di lusso, un *panopticon* ipertecnologico. Questo sistema di controllo, sebbene concepito come protettivo, contrasta il naturale svolgersi della vita dell’essere umano, soffocandolo e pertanto provocando una reazione violenta volta al ripristino della condizione pre-mediata⁶⁶. Il sistema televisivo a circuito chiuso ha un ruolo di primo piano anche nel successivo *Super-Cannes* e nei racconti precedenti, “The Intensive Care Unit” e “Motel Architecture”.

Come rileva Jeannette Baxter, la nozione di Fredric Jameson secondo cui la fantascienza postmoderna sarebbe alla mercé del ‘declino dell’affetto’ che caratterizza la nostra epoca, rimanda in parte al concetto ballardiano, ma ne ignora la fondamentale componente surrealista, volta al recupero di elementi che il postmoderno ostacola⁶⁷. La stessa studiosa sottolinea come la citazione del nome di Krafft-Ebing in “The Summer Cannibals”, episodio di *The Atrocity Exhibition* alluda allo studio sulle psicopatologie sessuali di cui fu autore, caratterizzando in maniera inequivocabile tali psicopatologie come elemento imprescindibile della costruzione del testo⁶⁸. La violenza quindi

⁶⁶ «Life at Pangbourne during the times of its greatness was constantly filmed. The computers, TVs and cameras are everywhere: children have en suite computer rooms, small TV sets (“ultimate adult toys”, as Greville [l’investigatore] calls them) are in the parents’ studies, and surveillance cameras watch everybody continuously. Sergeant Payne despises all this technology: “they were being watched every hour of every day and night. This was a warm, friendly, junior Alcatraz” (Ballard 1989: 33). [...] Greville understands that the children’s rebellion is ‘healthy’: human beings need to live in real, not manufactured surroundings. [...] Even before the massacre life inside Pangbourne was constantly on show, every inhabitant of the gated community was aware of being filmed and possibly being watched. “The dogs and cameras keep people out, but also keep them in, doctor” (ibid: 26), Sergeant Payne remarks while showing Greville around the estate. And if Pangbourne is a prison, then control over the inmates is exercised by watching them. The association is with panopticon, the progressive prison devised by Jeremy Bentham and described in *Discipline and Punishment* (1979) by Michel Foucault, who calls it an effective means of implementing and dispersing control.» D. Oramus, op. cit., pp. 169-170.

⁶⁷ «[...] Jameson’s theory [is] that postmodern art in general, and postmodern science fiction in particular, is in thrall to the ‘waning of affect’. A certain consonance between Jameson’s critical thesis and Ballard’s creative thesis, the ‘death of affect’, may reside on a surface level. But there is a fundamental difference: the ‘death of affect’ is a radical Surrealist experiment which, through the convulsion of expectations and assumptions, works precisely to recover that which the postmodern condition blocks – subjectivity, reality, time, memory and history.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard’s Surrealist Imagination*, op. cit., pp. 10-11.

⁶⁸ «Ballard’s nod to Richard von Krafft-Ebing is particularly interesting. The author of *Psychopathia Sexualis: With Especial Reference to Antipathetic Sexual Instincts. A Medico-Forensic Study* (1897), Krafft-Ebing set a precedent for twentieth century sexology when he collated a mass of personal sexual histories which he then catalogued and

compare spesso nella narrativa ballardiana, e in genere è gratuita, almeno apparentemente, come accade in *Millennium People* (2003), il cui protagonista viene coinvolto in attentati che esprimono sì un malessere sociale, ma la cui manifestazione è velleitaria e inconcludente. Ancora una volta, come in *The Crystal World*, ci troviamo di fronte a un legame con un testo di Joseph Conrad. Se nel primo caso si trattava del viaggio verso il cuore della foresta africana, qui si tratta appunto della violenza di tipo terrorista, come l'attentato all'Osservatorio di Greenwich organizzato da Verloc, il protagonista di *The Secret Agent* (1907). In *Millennium People*, a partire da un attentato all'aeroporto di Heathrow, lo psicologo David Markham viene coinvolto nelle attività eversive di alcuni abitanti del quartiere-bene londinese di Chelsea Marina, guidati da Gould, intellettuale dai comportamenti criminali, figura ricorrente negli ultimi romanzi di Ballard, che vuole spingere alla ribellione le classi medie, vittime della società consumistica che ne svuota di senso l'esistenza⁶⁹.

Tra gli elementi di maggiore importanza nella narrativa ballardiana vi è il rapporto dell'uomo con lo spazio e il tempo, decisamente rilevante anche per Bataille. Benjamin Noys osserva: «[...] for Bataille it is impossible to completely separate the spatial from the temporal, in particular because spatial arrangements also dictate an experience of time»⁷⁰. Osservando l'obelisco eretto a Parigi in Place de la Concorde, dove fu ghigliottinato Luigi XVI, Bataille vede il monumento come un tentativo fallito di controllare lo spazio e il tempo⁷¹. Come vedremo in

documented according to what he considered to be degenerative acts of sexual perversity (these perversities ranged from benign fetishistic attachments to cannibalism and necrophilia). [...] Krafft-Ebing's medico-forensic study of sexual perversity was a closed and official history of psychopathology. Yet, in this reconfiguration of this text, Ballard pulls a revisionary masterstroke. Appropriating one of Krafft-Ebing's designated perversions – 'cannibalism' – as a metaphor for heretical authorship, Ballard invites us, the lay readers, to write an alternative set of narratives.» *Ivi*, p. 77.

⁶⁹ «What Ballard defends as the “morally free psychopathology of metaphor, as an element in one's dreams” [Revell, “Interview with J.G. Ballard”, p. 47], is, when carried over by those who literalise metaphor into the domain where it has no place, an id-driven psychopathology that lays waste to human life. This is less Nietzsche's ‘beyond good and evil’, and more Freud's: “The id of course knows no judgements of value: no good and evil, no morality” [Freud, *New Introductory Lectures*, p.107]. Conrad was no less aware of this psychopathology than Ballard, except that the text which exemplifies it is not *Lord Jim* but *The Secret Agent*. As in *Millennium People*, in which Gould insists that acts of terror only have the power to disturb if they are pointless, so in *The Secret Agent* the Professor argues that “madness and despair are a force” and that with such a force he can “move the world” [J. Conrad, *The Secret Agent*, p. 248]. In both texts the apparent pointlessness of terror is its point: it is a brutal manifestation of the refusal of all moral and social categories in the belief that senseless destruction opens up the channel to an authenticity of the solitary will and a meaning defying sublimity. By blowing a hole in space-time, terror announces in as visceral and public manner as possible its revolt against sociality itself. In *The Secret Agent* there is a reference to “sudden holes in space and time” that permit terrorist explosions to take place: see p. 76. In *Millennium People* the terrorist bomb is that which “force[s] a violent rift through time and space, and rupture[s] the logic that [holds] the world together” [*Millennium People*, p. 182]. Neither the Professor nor Gould has any political programme, and both are driven by monologic and deeply infantile conceptions of the world that refuse to acknowledge the inescapability of contingency and shun the claims of intersubjectivity. All that is then left are solitary id-driven wills proclaiming their right to assert themselves through acts of motiveless violence in which any notion of ethical truth or programmatic social change has long since been obliterated.» A. Gasiorek, op. cit., p. 212.

⁷⁰ Benjamin Noys, op. cit., p. 71.

⁷¹ «The obelisk is an attempt by man “to set the most stable limits on the deleterious movement of time” [*Visions of Excess*, p. 216], it is an attempt to control both space and time. As the anthropologist Marc Augé makes clear, “The monument, as the Latin etymology of the word indicates, is an attempt at the tangible expression of permanence or, at the very least, duration. Gods need shrines, as sovereigns need thrones and palaces, to place them above temporal

seguito, questo rapporto è centrale nel fenomeno descritto in *The Crystal World*. Stephenson coglie un'interessante assonanza tra questi due romanzi nei riferimenti al cristallo, che in *Crash*, opera successiva, contribuiscono alla nitidezza delle descrizioni ma soprattutto alludono a una forma di trascendenza, così come nel romanzo precedente:

Images of rainbows and of jewels and crystal are also prominent [...]. Vaughan's face, for example, is "lit by broken rainbows" (p. 12) after one of his collisions, while an injured woman driver is described as having "fragments of the tinted windshield set in her forehead like jewels" (p. 14). There [is] [...] the "crystal" of broken safety glass (p. 48), while the instrument panel is imagined as a "jewelled grotto" (p. 66). When Seagrave kills himself in his carefully orchestrated sex-death collision, he is "covered with shattered safety glass, as if his body were already crystallizing, at last escaping out of this uneasy set of dimensions into a more beautiful universe" (p. 142)⁷².

Notando una forma di ritualità negli incidenti automobilistici organizzati dai protagonisti del romanzo Ricarda Vidal vi individua un insospettabile alone di religiosità, sia pure in senso lato. Una voce autorevole conferma: «the Italian director Bernardo Bertolucci has hailed it as "a religious masterpiece"»⁷³. Si tratta di veri e propri sacrifici rituali, nell'accezione che troviamo ne *L'érotisme* (1957) di Georges Bataille⁷⁴. Pertanto, l'incidente automobilistico viene postulato come fenomeno catalizzatore dell'esperienza mistica e trascendente. In questo senso Stephenson lo definisce una via d'accesso a un Eden ontologico⁷⁵. Nonostante a prima vista sesso, violenza e morte possano sembrare elementi estranei, o perlomeno secondari, al misticismo e alla religione, alla quale

contingencies" [in *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trad. di John Howe, London and New York, Verso, 1995, p. 60]» Ivi, p. 72.

⁷² G. Stephenson, op. cit., p. 72.

⁷³ «One of the highlights of the film shows Vaughan in his trademark '63 Lincoln Continental (the make of car JFK was shot in and the true star of the film) cruising past a car crash site with manically popping camera as if he were authoring a religious event which had the apotheosis of the sacrificed automobile as its altar-piece. This is one of several moments where Cronenberg draws out the religious implications of the novel with its messianic rhetoric of "arch-angelic hosts" and "the rebirth of the traffic-slain dead". It's one scene in particular which helps to clarify Bertolucci's characterization of the film as a religious masterpiece.» Steve Beard, "If Something Feels Unnatural And Wrong To Us, That's The Reason We Should See Where It Takes Us In The Cinema", *i-D Magazine* n. 160, gennaio 1997.

⁷⁴ «In *Crash*'s highly technological world, the car crash plays the same role Bataille attributed to sacrifice for the primitive people. [...] The crash victim is the sacrifice paid to Marinetti's divine speed, which, despite everything, continues to beckon to the (wo)man behind the wheel. [...] Here we might think of Vaughan's night-time re-enactment of James Dean's crash in front of his devout congregation of crash aficionados, or the ritualistic death of Seagrave and eventually Vaughan's own fatal crash. But even where the deaths occur in actual – that is, unprovoked – accidents and are thus not ritualised in the exact sense of Bataille, they are still witnessed with due reverence by a solemn community of spectators. More than once Ballard employs religious vocabulary to describe the scene of the accident and the gathered onlookers. For instance he refers to the crashed car of the stuntman Seagrave as a 'bloody altar' [Ballard, *Crash*, 1995, p. 187] and describes the masses of spectators to a particularly gruesome crash leaving the scene of the accident like 'members of a congregation leaving after a sermon.' [Ballard, *Crash*, p. 157; see also p. 188] Driving itself becomes a daily ritual accompanying death, which might strike at any minute. Death on the road is certain; only the exact time and place and the victims are unpredictable. Once the fatal crash has happened, the dead attain the status of sacrifices. Everyone else has survived. Feeling more alive than ever before the drivers return to their cars and the flow of traffic. "In twentieth-century terms the crucifixion [...] would be re-enacted as a conceptual auto-disaster", Ballard wrote in *The Atrocity Exhibition* [Nota 45: Ballard, *Atrocity Exhibition*, 2001, p. 33].» R. Vidal, "Crash-Desire - The Post-Erotic Machine Men of J. G. Ballard's and David Cronenberg's *Crash*", in *Death and Desire*, op. cit., pp. 140-155.

⁷⁵ «The crash represents an act of transcendence, the gateway to an ontological Eden.» G. Stephenson, op. cit., p.

nell'immaginario popolare cattolico si attribuisce piuttosto una funzione salvifica legata all'iconografia dei Santi, a ben guardare ne sono elementi fondamentali. Basti pensare a una religione come il cristianesimo, nel quale la violenza e la morte sono le condizioni necessarie al compimento della missione sulla terra del Redentore, che passa attraverso la Passione di Cristo. Nel caso di *Crash* è la tecnologia, e quella automobilistica in particolare, a trasporre nell'epoca presente una forma di ritualità sacrale di carattere parareligioso.

Quanto alla sua valenza morale la critica si è espressa variamente. Si va dall'accusa di apologia della violenza mossa da Nicholls⁷⁶ alla presa di distanza da possibili posizioni moraliste da parte di Baudrillard⁷⁷. L'autore stesso sembra oscillare tra una presa di posizione di tipo moralista e un atteggiamento più sfumato: nell'introduzione all'edizione francese del romanzo attribuisce all'opera una funzione di monito: «a warning against that brutal, erotic and overlit realm that beckons more and more persuasively to us from the margins of the technological landscape»⁷⁸, soltanto per smentire se stesso successivamente: «I felt I was not altogether honest in the introduction because I did imply there was a sort of moral warning which I don't think is really there»⁷⁹.

Un'ulteriore ambivalenza consiste nella duplice lettura del tema della ferita, simbolo della violenza e quindi del male, ma anche di una possibile rigenerazione e quindi del bene. È la stessa caratteristica simbolica presente in *The Unlimited Dream Company*, dove il sangue di Blake – come il suo sperma - ha il potere di creare la vita dal nulla. Tutto ciò richiama una simbologia che è quella del rito religioso, come già rilevato, nel quale il sacrificio ha lo scopo di rivitalizzare l'individuo presupponendo una forma di rinascita spirituale⁸⁰. Infatti anche in *Crash* le ferite non sono soltanto fisiche, materiali. Baudrillard parla di 'ferita simbolica', che funziona come segno astratto. Nella fusione con la macchina il corpo perde la sua concretezza corporea, divenendo un elemento funzionale del bolide lanciato verso lo scontro automobilistico allo scopo di liberare una sessualità

⁷⁶ «With the 'terminal irony' of Ballard's experimental work, his 'sanity' is often put in question. Peter Nicholls views Ballard as "advocating a life style quite likely to involve the sudden death of yourself or those you love" [Peter Nicholls, 'Jerry Cornelius at the Atrocity Exhibition: Anarchy and Entropy in *New Worlds Science Fiction* 1964-74', *Foundation*, 9, 1975, p.31].» R. Luckhurst, op. cit., p. 417.

⁷⁷ «*Crash* is exemplary of an "SF which is no longer SF" [Baudrillard's essay on *Crash*, in *Science Fiction Studies*, 18:3, 1991, p. 312]. The closed 'reality' of the text is entirely modelled on Vaughan's obsession: "The nonsensicalness, the banality, of this mixture of body and technology is totally immanent" [*ivi*, p. 314]. The sexualisation of technology cannot be seen as 'perversion' in the classic psychoanalytic sense; refusing the 'perverse' account prevents the concepts of norm or transgression. Baudrillard concludes: "one must resist the *moral* temptation of reading *Crash* as perversion [corsivi dell'autore]" [*ivi*, p. 315].» *Ivi*, p. 425.

⁷⁸ Vale, V. e Juno A. (a cura di), *Re/Search* n. 8/9, Re/Search Publications, San Francisco, 1984, p. 98.

⁷⁹ «[Cited by Mike Gane, *Baudrillard's Bestiary*, Routledge, 1991, p.161 fn. 4] This is not to impose another intent, but to indicate an ambivalence, an undecidability of Ballard's stance.» R. Luckhurst, op. cit., p. 426.

⁸⁰ «In a world that during the course of this narrative begins "to flower into wounds" (*Crash* p.146) the only way of conceiving how the blood might be staunched, the trauma annealed, and the cataclysmic future redeemed seems to lie along the path of shared suffering: "In our wounds we celebrated the re-birth of those we had seen dying by the roadside and the imaginary wounds and postures of the millions yet to die" (*Crash* p.203).» A. Gasiorek, op. cit., p. 91.

priva di emozioni, che scaturisce dall'unione perversa di carne e metallo⁸¹. Dennis Foster vede nella ferita un elemento che attrae e respinge, ma la cui descrizione soprattutto mostra il corpo come fatto di componenti intercambiabili, mettendone in luce l'aspetto di organismo seriale, tendente alla condizione di cyborg, perciò, in definitiva, perturbante⁸².

La fusione del corpo con la macchina costituisce una versione moderna, tecnologica, del mito del centauro. Marinetti esalta il fascino della velocità, l'ebbrezza dionisiaca che nasce da un'automobile lanciata a tutta velocità (sebbene nel 1909, al tempo della stesura del Manifesto Futurista, la velocità delle auto fosse ben poca cosa paragonata a quella di oggi)⁸³. Ma surrealismo e futurismo divergono, laddove nel primo, in *Crash*, la carne ferita e il metallo che la ferisce si scontrano su un piano tendente al dionisiaco mentre nel secondo, nel Manifesto Futurista, la tecnologia è accolta entusiasticamente come la via aperta verso le "magnifiche sorti e progressive" di leopardiana memoria, su un piano tendente all'apollineo⁸⁴. Il personaggio di Gabrielle in *Crash*, con innesti metallici a sostenerne il corpo martoriato da numerosi incidenti automobilistici, incarna il prototipo del cyborg ballardiano, nel quale l'accento è posto sull'essere umano piuttosto che sulla macchina, al contrario di quanto avviene in genere nella fantascienza più mainstream, che pone l'accento sulla spettacolarizzazione dell'elemento artificiale piuttosto che sulla componente introspettiva o emotiva. Coerentemente con il contesto del romanzo, ciò che evoca il perturbante è il suo status di oggetto erotico, addirittura pornografico, elemento che sottolinea un legame con l'opera del marchese de Sade, proprio nella misura in cui la glaciale ripetitività delle attività sessuali richiama quella dell'automazione dei macchinari, sancendo una volta di più il prevalere della 'death of affect'. Eppure, in questo in accordo con Bataille, e proprio perché denuncia come negativo questo fenomeno, Ballard non condivide i tentativi della sociologia di enucleare principi di validità

⁸¹ «Divorced from any anatomico-physiological setting, the body is here grounded in a 'semiurgy' or abstract system of signs. And, as the wound is part of the body, it too is subsumed into this system, becoming what Baudrillard calls a 'symbolic' wound, one which is deinvested of libidinal cathexis and functions merely as abstract sign. [...] The wounds themselves are 'mysterious' and have their own internal, linguistic code. Formed on the body by its impact with the metallic, interior surface of the car – "by shattering instrument dials, fractured gear levels and parking-light switches" – they are new signs waiting to be 'read' and demystified, "a cuneiform of the flesh" (*Crash*, p. 90) which is ready to unlock (once it is decoded) a new, affectless, even meaningless, sexuality borne out of the perverse union of flesh and metal.» Panayiota Chrysochou, "Fractured Bodies & Social Wounds: The Simulation of Trauma in J.G. Ballard's *Crash*" (<http://forum.llc.ed.ac.uk/archive/08/chrysochou.html>) [Ultima visita 25/02/2011]

⁸² «The wounds are horrible and fascinating in their details (Ballard used a richly illustrated book, *Crash Injuries*, by Jacob Kulowski, to give the descriptions in the novel a disturbing precision), providing a vision of the body as composed of removable, alterable parts. The body and self do not form an organic whole in this vision. The body as a symbol, as a representation of the self, reveals itself under violence to be the *uncanny* body, the one that surprises in hotel mirrors and in old photos of one's parents in their youth. [...] That lost body returns through the accident, made present in the changes wrought by the specific technology of a modern industry.» Dennis A. Foster, "J. G. Ballard's Empire of the Senses: Perversion and the Failure of Authority", *PMLA*, v. 108, n. 3, maggio 1993, pp. 519-532.

⁸³ «In the delirium of speed, violence and dynamism, the Futurist artist is reborn through the Dionysian fusion of man and technology.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., p. 111.

⁸⁴ «Surrealist juxtapositions of wounded flesh and wounding metal utterly refute any Futurist notion of technology as the arbiter of a clean and modern world.» *Ivi*, p. 127.

scientifico all'interno dei quali incasellare desiderio e sessualità, rivendicandone la qualità di elementi emotivi e psicologici e in quanto tali fondanti e costitutivi della vita degli esseri umani.

Il cerchio aperto idealmente da questi due testi così refrattari all'ortodossia del romanzo classico si chiude con l'ultimo libro di Ballard, l'autobiografia *Miracles of Life* (2008), che per certi versi rappresenta l'esatto opposto di *The Atrocity Exhibition* e *Crash*. Tanto quei testi si ponevano come scioccanti e destabilizzanti per il lettore medio, altrettanto appare rassicurante e confortante, persino toccante in alcuni passi, il racconto dei momenti più importanti della vita di Ballard nella sua ultima opera. Fermo restando che, come ci ammonisce la Oramus⁸⁵, non sempre il risultato esatto è quello che sembra essere determinato dalla 'somma algebrica' delle dichiarazioni di Ballard e i suoi scritti, la 'death of affect' in più occasioni evocata dall'autore trova il suo grado zero in *Miracles of Life* e il suo culmine in *The Atrocity Exhibition* e nel suo complemento - da questo punto di vista - *Crash*. Del resto Ballard stesso sostiene nella prefazione all'edizione francese di *Crash* che proprio questo concetto, definito "a disease", sia stato alla base della concezione di questo testo, nel quale, come altrove nella sua narrativa, l' 'inner space', l'interiorità dell'individuo, si rispecchia in maniera peculiare nelle manifestazioni esterne. Nel caso di *Miracles of Life* l'affetto e i sentimenti che legano le persone, a partire da Ballard e la sua famiglia, sono in grado di raggiungere il lettore senza altre mediazioni che non siano quelle legate alla capacità umana di provare empatia, a prescindere dal grado di 'professionalità della scrittura' naturalmente insito in un prodotto editoriale nato per vendere, in quanto prodotto. Al contrario, *The Atrocity Exhibition* costituisce l'apice dello sperimentalismo di Ballard, come già ricordato, e in questo senso l'elemento che predomina è l'artificio, la costruzione. Il tutto testimoniato dalla preminenza nell'opera di figure tratte dall'immaginario mediatico: JFK o Marilyn Monroe non sono tanto persone in quanto tali, quanto piuttosto *personae*, maschere, icone che rappresentano un'epoca, e di quest'epoca in particolare la transizione verso un mondo in cui l'immagine prevale sull'essere umano: il suo posto è preso, dickianamente, da un simulacro.

Se alla base di molti degli aspetti della narrativa ballardiana sta l'esperienza cinese del ragazzo Jim, in seguito narrata in *Empire of the Sun* (1984) e *The Kindness of Women* (1991), il cerchio aperto con il viaggio dalla realtà alla fiction si chiude con le ultime pagine dell'autobiografia, in cui un uomo di quasi ottanta anni affronta un tumore alla prostata, che porrà fine alla sua vita, rovesciando la direzione di marcia dalla fiction alla realtà.

⁸⁵ «Over the fifty years of his career Ballard has continuously been creating his own image. His quasi-autobiographies, numerous articles and memories present a persona or rather a number of personas that he constructed in different moments of his life. Such a self-fashioning should not be mistaken with any kind of 'historical truth' [...].» D. Oramus, op. cit., p. 9.

Abbiamo visto come la *'death of affect'* si manifesti nella totale assenza di coinvolgimento emotivo, caratteristica per esempio di documenti quali i rapporti informativi sugli incidenti automobilistici, e nella asetticità del linguaggio scientifico che descrive patologie e ferite mortali. Applicata al sesso questa logica ne fa non soltanto un fatto meccanico ma, come nel caso di *Crash*, il mezzo di espressione di vere e proprie forme di devianza patologica. Nello stesso anno in cui viene pubblicato *The Atrocity Exhibition* esce su *New Worlds* il breve saggio di Ballard su Dalì "The Innocent as Paranoid" (1969), riprodotto in *A User's Guide to the Millennium*, in cui l'espressione *'death of affect'* è utilizzata in riferimento a quegli stessi elementi che il personaggio del Dr. Nathan indica come caratteristici dell'epoca, in cui la violenza non suscita repulsione, come sarebbe prevedibile, ma al contrario suscita il desiderio in connessione con le perversioni sessuali:

Voyeurism, self-disgust, biomorphic horror, the infantile basis of our dreams and longings – these diseases of the psyche which Dalì rightly diagnosed have now culminated in the most sinister casualty of the century: the *death of affect*⁸⁶.

Naturalmente tale concezione è strettamente connessa alla trasformazione della società descritta da Guy Debord in *La società dello spettacolo*, di tre anni precedente *The Atrocity Exhibition*. Qui sono in gioco le coppie oppostive soggetto/oggetto e naturale/artificiale: nel primo caso si tratta della sopraggiunta impossibilità di separare il primo dal secondo, vale a dire della rappresentazione da ciò che viene rappresentato, a causa di tale trasformazione; nel secondo caso si tratta di prendere atto della sostituzione del vissuto con la sua rappresentazione, così tipico della nostra società, che ha il proprio fondamento nella supremazia dell'immagine su tutto il resto⁸⁷. In *Crash* l'evento centrale della narrazione è spettacolare, tanto nel senso più quotidiano del termine, quanto nel senso che l'incidente automobilistico è inscenato come un vero e proprio spettacolo, organizzato a beneficio, se così si può dire, di chi lo causa. Della coreografia fanno parte i capannelli di curiosi che si creano in prossimità dell'evento spettacolare. Non sembra eccessivo quindi ritenere che l'aspetto sociale, pubblico, dell'evento lo renda esemplificativo di quella trasformazione della società individuata da Debord⁸⁸.

⁸⁶ J. G. Ballard, *A User's Guide to the Millennium*, London, Harper Collins, 1996, p. 91.

⁸⁷ «For Debord, the shift to a 'society of the spectacle' was to be understood in terms of a transformation of the social system; the spectacle was not a super-structural phenomenon but rather had become a fundamental part of the social infrastructure, permeating all its levels.» A. Gasiorek, op. cit., p. 71.

⁸⁸ «[...] a salient but largely unexplored dimension of Ballard's imaginatively enquiry, namely, the critical and creative provocations of the Situationists.» Jeannette Baxter, op. cit., p. 28.

3. Baudrillard legge *Crash*

La lettura di *Crash* operata da Jean Baudrillard nei due saggi su simulacri e fantascienza e sul romanzo di Ballard merita una sottolineatura particolare, sia per l'importanza dello studioso che per l'originalità di questo suo contributo all'esegesi del testo ballardiano. Nel primo dei due, a partire dall'assunto che esistano tre ordini di simulacri, naturale, produttivo e della simulazione, il filosofo francese individua nel terzo una forma che definisce iperrealità, nell'ambito della quale, come in un gioco di specchi, reale e irreale si mescolano per mezzo delle nuove tecnologie cibernetiche e nel loro rapporto con la gestione e la diffusione dell'informazione, sostituendosi l'uno all'altro e venendo spesso percepiti come indistinguibili⁸⁹. Più precisamente, la fiction si sostituisce alla realtà, come sostiene anche Ballard nell'introduzione all'edizione francese di *Crash* quando afferma che viviamo all'interno di un enorme romanzo e quindi ormai il compito dello scrittore è inventare la realtà. Con le parole di Baudrillard, per quanto in questo caso specifico pensi piuttosto all'opera di P.K. Dick, «to reinvent the real as fiction, precisely because the real has disappeared from our lives»⁹⁰. In tal modo viene a modificarsi il rapporto del tipo del 'doppio' tra fantascienza e realtà, in quanto la fiction non è più lo specchio della realtà ma il suo sucedaneo. Non si attraversa più lo specchio come Alice in *Through the Looking Glass*, si è già al di là dello specchio⁹¹.

Nel secondo breve saggio lo studioso francese sostiene che *Crash* è un'opera emblematica della trasformazione subita dalla fantascienza a partire dagli anni Settanta, poiché non contiene finzione né realtà: gli elementi che la costituiscono appartengono sì alla realtà del presente, ma l'uso che ne fa l'autore la collocano nella sfera di pertinenza di quella che, come accennato,

⁸⁹ «[...] (3) simulation simulacra: based on information, the model, cybernetic play. Their aim is maximum operationality, hyperreality, total control.» Jean Baudrillard, "Two Essays", trad. di Arthur B. Evans, "1. Simulacra and Science Fiction", in *Science Fiction Studies* n. 55, novembre 1991 (<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/ baudrillard55art.htm>) [Ultima visita 27/02/2011].

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Non è un caso che in *Empire of the Sun* il giovane Jim legga proprio questo romanzo durante la permanenza nel campo di prigionia. Come in un gioco di specchi, vediamo Ballard alle prese con la narrativa pre-surrealista di Lewis Carroll che influenza il giovane autore, insegnandogli che le parole possono manipolare la realtà, ma anche e soprattutto viceversa, all'interno di un testo che manipola l'esperienza autobiografica dell'autore piegandola alle sue esigenze di narratore: «“[...] in the house of an American doctor he read the whole of *Through the Looking Glass*, a comforting world less strange than his own” [*Empire of the Sun*, p. 82]. The fact that Carroll's return to Wonderland provides Jim with the illusion of cohesion is a contextual nod to the severity of his situation. At the same time, though, this Surrealist intertext also provides Jim with a linguistic survival kit inasmuch that his exposure to Carroll's teasing fiction sparks the realisation that language is not a fixed entity bound by convention and tradition, but that it is mutable and open to manipulation. As Gilles Deleuze argues in his philosophical study of Carroll's literary and logical paradoxes (*The Logic of Sense*, 1969), Surrealist language is in a constant state of change and becoming. [...] Within Carroll's Surrealist worlds of semantic spontaneity and linguistic association, Jim learns that the malleability of language can be implemented to forge alternative physical and psychological realities.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., p. 149.

Baudrillard definisce 'iperrealtà'. Il filosofo rovescia l'idea che la tecnologia sia un'estensione del corpo, sostenendo che ne costituisca invece la decostruzione mortale. Le ferite derivanti dagli incidenti automobilistici sono come nuovi organi sessuali che si aprono nel corpo, la cui funzione è simbolica, in una sessualità priva di qualsiasi coinvolgimento affettivo. Non c'è desiderio né pulsione di morte, ma soltanto la brutalità insensata della commistione violenta tra corpo e tecnologia. In questo senso *Crash* rappresenta l'opposto del racconto di Franz Kafka "Nella colonia penale" (1914), poiché quest'ultimo sarebbe, citando Deleuze, "una macchina significativa", laddove il romanzo di Ballard sarebbe invece come svuotato di significato, un mero specchio di corpi dilaniati⁹².

Inoltre, come abbiamo già notato, l'utilizzo di termini tecnici, scientifici, per riferirsi a quelle parti del corpo legate alla sessualità che entrano in gioco nel testo ne rispecchia la glacialità, la mancanza di relazioni con le emozioni e le passioni umane. Strumenti tecnologici quali macchina fotografica e cinepresa non hanno qui tanto la funzione di 'media', mezzi di riproduzione, quanto di mezzi di cancellazione della profondità del tempo, nel senso che l'anticipazione dell'azione, la sua occorrenza nel presente e la sua successiva riproduzione coesistono su un medesimo piano temporale che assorbe in sé il passato e il futuro. L'obiettivo della cinepresa sostituisce il tempo, così come l'affettività, lo spazio e il linguaggio. Baudrillard conclude la sua lettura di *Crash* definendolo il primo grande romanzo dell'universo della simulazione⁹³.

Lo stesso numero di *Science Fiction Studies* che pubblica il saggio di Baudrillard riporta una serie di brevi risposte in forma di saggio, tra cui quella dello stesso Ballard. Lo scrittore britannico prende le distanze con sarcasmo dalla promozione della fantascienza allo status di disciplina oggetto di studi critici che il filosofo francese sembra dare per scontata:

The 'theory and criticism of s-f'!! Vast theories and pseudo-theories are elaborated by people with not an idea in their bones. Needless to say, I totally exclude Baudrillard (whose essay on *Crash* I have not really wanted to understand) — I read it for the first time some years ago. Of course, his *Amerique* is an absolutely brilliant piece of writing, probably the most sharply clever piece of writing since Swift — brilliancies and jewels of insight in every paragraph — an intellectual Alladin's [sic] cave. But your whole "postmodernism" view of SF strikes me as doubly sinister. SF was ALWAYS [maiuscolo dell'autore] modern, but now it is 'postmodern' — bourgeoisification in the form of an over-professionalized academia

⁹² «Here, death and sex are read straight from the body, without fantasy, without metaphor, without phraseology — in contrast, for example, to the Machine in Kafka's 'The Penal Colony', where the body, via its wounds, is still the locus of textual inscription. Therefore, on the one hand, the machine of Kafka is still puritanical, repressive, "a signifying machine" as Deleuze would say, whereas the technology of *Crash* is glistening and seductive, or unpolished and innocent. Seductive because it has been stripped of meaning, a simple mirror of torn bodies. And the body of Vaughan is likewise a mirror of twisted chrome, crumpled fenders, and semen-tarnished sheet-metal. Bodies and technology fused, seduced, inextricable one from the other.» J. Baudrillard, "Two Essays", "2. Ballard's *Crash*", op. cit.

⁹³ «After Borges, but in a totally different register, *Crash* is the first great novel of the universe of simulation, the world that we will be dealing with from now on: a non-symbolic universe but one which, by a kind of reversal of its mass-mediated substance (neon, concrete, cars, mechanical eroticism), seems truly saturated with an intense initiatory power.» *Ibid.*

with nowhere to take its girlfriend for a bottle of wine and a dance is now rolling its jaws over an innocent and naive fiction that desperately needs to be left alone. [...] We have enough intellectuals in Europe as it is; let the great USA devote itself to the spirit of the Wrights — bicycle mechanics and the sons of a bishop. The latter's modesty and exquisitely plain prose style would be an example to you — especially his restrained but heartfelt reflections on the death of one of his sons, a model of the spirit animating SF at its best. But I fear you are trapped inside your dismal jargon⁹⁴.

E così, nonostante le belle parole per il saggio di Baudrillard sull'America, sembra accogliere con una certa freddezza le sue considerazioni su *Crash*, che dice addirittura di non aver voluto veramente capire. Le altre risposte ai due brevi saggi di Baudrillard, tranne una, sono volte a contrastare la sua lettura del romanzo, che viene considerata per lo più imprecisa e fuorviante. L'anno seguente, sulla stessa rivista, Nicholas Ruddick prende in esame la risposta di Ballard, chiedendosi da dove nasca la sua ostilità alla critica di taglio postmoderno, considerato che tre critici su quattro esaltano questo suo romanzo, mentre l'altro attacca Baudrillard a prescindere da *Crash* e il suo autore. Condividendo l'idea che il filosofo francese abbia frainteso, e perfino distorto, i contenuti del romanzo, ritiene che ciò che Ballard attribuisce alla critica postmodernista lo pensi in realtà della lettura che Baudrillard dà del suo testo narrativo. Il problema di fondo è che il pensatore francese parrebbe utilizzare il romanzo come pretesto per confermare la sua teoria secondo cui l'iperrealtà avrebbe sostituito la realtà, e per farlo forzerebbe alcuni elementi del testo ballardiano per piegarli nella direzione da lui voluta. Secondo Ruddick invece non è in gioco alcun tipo di abolizione della realtà in quanto tale ma la liberazione di una realtà più profonda connessa con l'inconscio da parte della catastrofe narrata - in questo caso l'incidente automobilistico -, che prima dell'occorrenza del quale si trovava in uno stato di latenza all'interno della piatta realtà del quotidiano. Si tratta di una tesi convincente, soprattutto nella misura in cui rivela, a partire dalle parole dell'autore stesso, una continuità di fondo di questo romanzo con le tematiche dei precedenti⁹⁵.

D'altro canto, nella speranza di non peccare di ingenuità, nonostante i rilievi mossi alla lettura di Baudrillard a me sembra legittimo interpretare un testo, come fa lui, anche in maniera eterodossa e discutibile, a condizione che non ne venga completamente stravolto il senso e non si affermi il falso, in virtù della natura fondamentalmente polisemica dei testi narrativi, tanto più se

⁹⁴ J.G. Ballard, "A Response to the Invitation to Respond", *Science Fiction Studies* n. 55, novembre 1991 (<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/forum55.htm>) [Ultima visita 27/02/2011].

⁹⁵ «Ballard's intention vis-à-vis *Crash* has been clearly, frequently, and lengthily expressed. He has stated, for example, that the novel was a logical outgrowth of his ongoing project to expose the internal nature of catastrophe at both the cultural and individual level: "*Crash!* [sic] takes up its position as a cataclysmic novel of the present-day in line with my previous novels of world cataclysm set in the near or immediate future — *The Drowned World*, *The Drought*, and *The Crystal World*." *Crash!*, of course, is not concerned with an imaginary disaster, however imminent, but with a pandemic cataclysm institutionalised in all industrial societies that kills hundreds of thousands of people each year and injures millions. Do we see, in the car crash, a sinister portent of a nightmare marriage between sex and technology? ("Some Words" 49).» Nicholas Ruddick, "Ballard/*Crash*/Baudrillard", *Science Fiction Studies* n. 58, novembre 1992 (<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/58/ruddick58art.htm>) [Ultima visita 28/02/2011].

trattano temi difficilmente ascrivibili in toto a una categoria prestabilita, sia essa morale, filosofica o di altro tipo. Ciò detto, non va sottaciuta la diffidenza di Ballard nei confronti del postmoderno e di ciò che gli ruota intorno, che vede come una sorta di fenomeno da baraccone, di parata circense da non prendere troppo sul serio, nonostante, o forse proprio perché, anche la sua opera sia stata talvolta ricompresa all'interno di questo fenomeno onnivoro, e non sempre a torto⁹⁶. Un racconto come "The Index" (1977) per esempio, costituito appunto da una specie di indice di un romanzo inesistente, l'autobiografia di un tale Henry Rhodes Hamilton, una lista in ordine alfabetico di nomi e luoghi, pare anticipare alcuni degli esiti postmodernisti⁹⁷.

Anche Jeannette Baxter, nella sua monografia sull'opera ballardiana, critica la lettura di Baudrillard ravvisandovi una distorsione di fondo, consistente nel considerare *Crash* al di fuori del contesto in cui nasce, in maniera amorale e senza prospettiva storica⁹⁸. In definitiva perciò Baudrillard sembra vedere in questo romanzo soltanto ciò che vuole vedervi. Lascia sullo sfondo tutti quegli elementi del testo che, pur essendo fondamentali nel quadro d'insieme, non si prestano a sostenere la sua teoria sull'iperrealtà e il ruolo della fantascienza in questo contesto, portando in primo piano ciò che invece gli serve a questo scopo.

⁹⁶ «Baudrillard the hyperrealist is at his best consciously a poet of the surface of things. In this he is a postmodernist *par excellence*, and this is, it seems to me, why Ballard, for whom such surfaces are equally fascinating but also terrifying for what they conceal, is so ambivalent toward him. It is surely this ambivalence that causes Ballard to attack, in his "Response to the Invitation to Respond" to Baudrillard's essays, not Baudrillard, but postmodernism itself." Ibid.

⁹⁷ «In the story "The Index", which consists merely of the index of a novel that is not attached, he also anticipated the innovations of postmodernism, now so frequently mimicked in the work of writers such as David Foster Wallace.» Mark W. Hornburg, "The Career of J.G. Ballard Considered as a Downhill Motor Race" (<http://www.gadflyonline.com/11-26-01/ftt-ballard.html>) [Ultima visita 09/03/2011].

⁹⁸ «Baudrillard's much debated hijacking of *Crash* as "the first great novel of the universe of simulation" accelerates Ballard's project beyond fiction, beyond reality and, crucially, beyond history. Yet this is an ahistorical and amoral approach to reading *Crash* which is less sympathetic to, than symptomatic of, the very aspects of postmodernism that Ballard criticises – the loss of authenticity, depth and feeling.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., p. 10.

Capitolo II

SURREALISMO, CONTROCULTURA, ‘CONSIGLI PER GLI ACQUISTI’

1. Politica e mass media

Non sembra esagerato affermare che l’omicidio del Presidente Kennedy abbia segnato un punto di non ritorno nel cambiamento del rapporto tra la storia con la ‘s’ maiuscola e la comunicazione mass-mediata. Uno degli effetti di questo cambiamento è senza dubbio il ruolo centrale che tale avvenimento ha avuto in un lavoro come *The Atrocity Exhibition*, come afferma il suo autore:

Kennedy’s assassination presides over *The Atrocity Exhibition*, and in many ways the book is directly inspired by his death, and represents a desperate attempt to make sense of the tragedy, with its huge hidden agenda. The mass media created the Kennedy we know, and his death represented a tectonic shift in the communications landscape, sending fissures deep into the popular psyche that have not yet closed⁹⁹.

È evidente il debito nei confronti di Marshall McLuhan, il più importante studioso di fenomeni quali la globalizzazione e i mezzi di comunicazione di massa, fin dai loro albori. Lo stesso McLuhan sottolineò come l’omicidio del presidente Kennedy abbia costituito un vero e proprio punto di svolta nel rapporto tra cittadini e mass media¹⁰⁰.

Un filo rosso lega l’assassinio di JFK all’incidente automobilistico e all’astronave esplosa sulla rampa di lancio a Cape Kennedy:

Here [‘The Transition Area’, in “Notes Towards a Mental Breakdown”] I see the disaster on the launch-pad at Cape Kennedy in terms of the most common dislocation of time and space the rest of us ever know – the car crash, and in particular the most extreme auto disaster of our age, the motorcade assassination of JFK¹⁰¹.

I due eventi sono collegati attraverso *Crash*, difatti sia in quest’ultimo che in *The Atrocity Exhibition* l’automobile figura tra i protagonisti. Lo stesso Ballard descrive questo legame in un’intervista:

⁹⁹ J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 34.

¹⁰⁰ «In his examination of contemporary culture Ballard is indebted to McLuhan in one more aspect – television and crime. Both writers consider the Kennedy murder, the first assassination on screen, to be the turning point in the history of media. From this moment on violence entered entertainment and newsreels became a kind of violent entertainment spreading the images of atrocities we have grown to ignore.» D. Oramus, op. cit., p. 66.

¹⁰¹ J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 44.

I see this profane mass [lo scontro automobilistico] as the greatest mystery of the 20th century, aside from the assassination of President Kennedy. And a large part of that mystery resides in the fact that the motorcade assassination was a peculiar kind of car accident. Had Kennedy been shot down as he was walking across the tarmac at the airport, it wouldn't have had the same emblematic significance"¹⁰².

La tragedia viene ripresentata/rappresentata attraverso una citazione diretta di un'opera surrealista, "La Passione di Cristo considerata come una corsa ciclistica in salita"¹⁰³ di Alfred Jarry, già evocata esplicitamente nella prima edizione di *The Atrocity Exhibition*, in "The University of Death"¹⁰⁴. "The Assassination of John Fitzgerald Kennedy Considered as a Downhill Motor Race" (1965) venne pubblicato per la prima volta sul numero 29 della rivista *Ambit* nel 1966 e poi incluso in *The Atrocity Exhibition*. Eccone qualche passo:

Oswald was the starter. From his window above the track he opened the race by firing the starting gun. [...] Kennedy got off to a bad start. [...] As befitting the inauguration of the first production car race through the streets of Dallas, both the President and the Vice-President participated. [...] The course ran downhill from the Book Depository, below an overpass, then on to the Parkland Hospital and from there to love Air Field. [...] There were no pit stops. [...] The Warren Commission. The rake-off on the book of the race. In their report, prompted by widespread complaints of foul play and other irregularities, the syndicate lay full blame on the starter, Oswald. Without doubt Oswald badly misfired. But one question still remains unanswered: who loaded the starting gun?¹⁰⁵

In un'intervista Ballard sottolinea l'aspetto perversamente spettacolare dell'evento, parlando del fotogramma 224 del famoso filmato di Zapruder:

I think this shows Kennedy after he was hit by the first bullet. Let's not forget we're looking at a man in the last seconds of his life, about to die beside his wife - a horrific and appalling event. It's become part of the everyday iconography of the late twentieth century. At the time when we first saw these frames they were mostly blown up in 'Life' magazine which had bought the rights quickly from Zapruder, who, when he was told that the president was visiting and that the motorcade was passing nearby, went to Dealey Plaza and took about ten seconds of film. As it happened, that [sic] ten seconds of film passed straight into history. At the time, Kennedy himself was a creation of the mass media. I think the significance of his tragic death was that it was on the cusp of the old print-based newspaper/magazine world and the cunning new world of the electronic media, television in particular. We didn't see Kennedy die live on television, but we saw Oswald killed three days later on television¹⁰⁶.

Frammenti di cronaca e commenti sulla copertura mediatica dell'omicidio sono presenti anche in *The Kindness of Women* (1991). Il caso Kennedy è dunque emblematico per quanto riguarda l'irruzione dei mezzi di comunicazione di massa nella cronaca, ma anche nella storia, come

¹⁰² Ralph Rugoff, "The Atrocity Exhibitionist", *L.A. Weekly*, 21-27 marzo 1997.

¹⁰³ «Quindi Gesù, dopo l'incidente del pneumatico, affrontò il pendio a piedi, prendendo in spalla il suo telaio o, se si vuole, la sua croce.» Alfred Jarry, *Ubu in bicicletta*, Prato, Piano B, 2009.

¹⁰⁴ «[...] surely Christ's crucifixion could be regarded as the first traffic accident – certainly if we accept Jarry's happy piece of anti-clericalism [...]» J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 25.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 108-109.

¹⁰⁶ William Feaver, "The film of Kennedy's assassination is the Sistine Chapel of our era", in 'The Art Newspaper' n. 94, luglio 1999.

in questo caso¹⁰⁷. A partire dalle carte della Commissione Warren, come in un gioco di specchi, l'assassinio del Presidente Kennedy viene decostruito, ricostruito e deformato, fino alla conclusione che ci sono molte verità sull'accaduto, ma nessuna verità certa, al di là della versione ufficiale, ulteriore esempio, afferma Ballard, di connessione tra scienza e pornografia¹⁰⁸. Non a caso un autore come Don DeLillo, in uno dei suoi romanzi più importanti, *Libra* (1988), si cimenta anche lui in una ricostruzione dei fatti, come faranno anche James Ellroy in *American Tabloid* (1995) e Oliver Stone nel film *JFK* (1991). Jameson ricorda come cospirazione e verità storica si fondano nell'immaginario collettivo, proprio attraverso la risonanza mediatica dell'attentato¹⁰⁹. Con sottile ironia De Lillo in *Libra* definisce il rapporto Warren sull'assassinio del Presidente Kennedy, che consta di ben ventisei volumi, «il romanzo esplosivo che James Joyce avrebbe scritto se si fosse trasferito a Iowa City e fosse campato cent'anni»¹¹⁰.

Tra gli autori che hanno studiato l'aspetto storico e politico dell'opera ballardiana, Bruce Franklin sottolinea la natura politica di un'opera come *The Atrocity Exhibition*, anti-romanzo frammentario e destabilizzante¹¹¹. Sebbene lo studioso americano dia l'impressione di considerarlo più un limite che un pregio, è innegabile che sia proprio così. *The Atrocity Exhibition* è certamente un testo dalla forte connotazione politica in senso lato, ed è così proprio perché il suo autore l'ha consapevolmente costruito perché fosse tale.

Nel 1980 la Convention repubblicana per la nomina del candidato alla presidenza degli USA fu teatro di un 'attentato' dal sapore situazionista: in quell'occasione agli intervenuti furono

¹⁰⁷ «The Kennedy assassination is frequently marked as the moment when television realized its full potential; it is, for Jameson, a utopian moment in its “prodigious new display of synchronicity”, [*Postmodernism*, p.355].» R. Luckhurst, op. cit., p. 458.

¹⁰⁸ «The Warren Commission's report is a remarkable document, especially if considered as a work of fiction (which many experts deemed it largely to be). The chapters covering the exact geometric relationships between the cardboard boxes on the seventh floor of the Book Depository (a tour de force in the style of Robbe-Grillet), the bullet trajectories and speed of the Presidential limo, and the bizarre chapter titles – “The Subsequent Bullet That Hit”, “The Curtain Rod Story”, “The Long and Bulky Package” – together suggest a type of obsessional fiction that links science and pornography.» J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 27.

¹⁰⁹ «[...] some distant consonance may be invoked between the fantasies and anxieties aroused by the idea of assassination and the global system of media and reproductive technology. The structural analogy between the two seemingly unrelated spheres is secured in the collective unconscious by notions of conspiracy, while the historical juncture between the two was burned into historical memory by the Kennedy assassination itself, which can no longer be separated from its media coverage.» Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, London, Verso, 1991, p. 95.

¹¹⁰ Don De Lillo, *Libra*, trad. di Massimo Bocchiola, Torino, Einaudi, 2000, p. 172.

¹¹¹ «Now some may think it unfair or inappropriate to discuss Ballard's late fiction as essentially political statement, but Ballard's recent art is profoundly political; in fact its content is most intensely political when its form is most “surreal.” For example, *Love and Napalm: Export U.S.A.*, the most plotless, fragmented, surrealist, and anti-novelistic of his long fictions, includes the following as explicit primary subjects: the Vietnam War; Hiroshima and Nagasaki; the massacres in Biafra and the Congo; the presidential candidacy of Ronald Reagan; the assassinations of Malcolm X, John F. Kennedy, Martin Luther King, and Robert Kennedy; Ralph Nader's campaign for automobile safety; the use of napalm as a weapon; and the use of sex as a commodity. An author who did not want his work to be discussed politically would (or should) choose different subject matter.» H. Bruce Franklin, “What Are We to Make of J.G. Ballard's Apocalypse?”, in Thomas Claerson (a cura di), *Voices For The Future*, v. 2, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1979 (http://www.jgballard.ca/criticism/ballard_apocalypse_1979.html) [Ultima visita 25/04/2011].

distribuite centinaia di copie del testo di “Why I Want to Fuck Ronald Reagan” (scritto 13 anni prima), prive del titolo ma recanti il sigillo ufficiale del partito repubblicano, suscitando un comprensibile imbarazzo¹¹². «This text displays a remarkable mobility, and this intrusion, however briefly disruptive, is consonant with both surrealist and situationist strategies of subversion»¹¹³.

L’edizione curata da Re/Search nel 1990 si chiude con un pezzo beffardo, “The Secret History of World War 3”, in cui all’ormai 83enne Reagan viene conferito un terzo mandato presidenziale¹¹⁴. Sul piano del rapporto tra politica e comunicazione, l’irruzione della figura dell’ex-cow-boy del cinema nello scenario politico americano e internazionale mostra come la sostituzione dei contenuti con l’apparenza attraverso una strategia di marketing mirata possa portare a situazioni limite, come accaduto anche in Italia, che ricordano il culto della personalità di dittature come quella staliniana e quelle nazi-fasciste. “Why I Want to Fuck Ronald Reagan”

[...] homes in on the disjunction between Reagan’s sanitised public image and his policies, drawing attention to the packaging of political figures as commodities on a par with automobiles and washing machines. For Ballard, Reagan’s success lay in the way he grasped that the content of political policies pales into insignificance when set against the manner of their presentation. It was not that the medium could disguise the message but rather that the medium could obliterate the message, rendering it irrelevant to the way that voters decided on their political allegiances. Operating within a vicious tradition of satire, “Why I Want to Fuck Ronald Reagan” offered a brutal critique of the mass media and the political process¹¹⁵.

Gasiorek nota opportunamente come l’oscenità del testo sia soltanto il simbolo dell’oscenità della società contemporanea, laddove questa degenerazione della politica altro non sarebbe che una delle manifestazioni che caratterizzano la società dello spettacolo, secondo la concezione situazionista¹¹⁶.

Un altro personaggio evocato in *Atrocity* è Ralph Nader, all’epoca noto per la sua campagna in favore della sicurezza delle automobili. Il suo saggio *Unsafe at Any Speed* (1965) - citato esplicitamente in “Plan for the Assassination of Jacqueline Kennedy” - denunciò la carenza di sicurezza di molte automobili prodotte negli USA, a cominciare dalla Chevrolet Corvair della

¹¹² «J.G. Ballard’s accurate prophesy of Reagan as a future U.S. President in this excerpt from *The Atrocity Exhibition* was not an accident of arbitrary choice, but an intuitive leap based upon his analysis of the accelerating effects of mass media on society and politics.» V. Vale, A. Juno (a cura di), *Re/Search* n. 8/9, op. cit., p. 88.

¹¹³ R. Luckhurst, op. cit., p. 401.

¹¹⁴ «The multiplication of the world’s problems – the renewed energy crisis, the second Iran/Iraq conflict, the destabilisation of the Soviet Union’s Asiatic republics, the unnerving alliance in the USA between Islam and militant feminism – all prompted an intense nostalgia for the Reagan years.» J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 120.

¹¹⁵ A. Gasiorek, op. cit., p. 71.

¹¹⁶ «This calculatedly obscene story suggests that the packaging of a figure like Reagan (a mere cipher in this context) is as nothing compared with the real obscenity at work in contemporary culture – namely, the transposition of politics into the realm of the simulacrum – although we should note that politics is just one aspect of the more wide-ranging spectacularisation of society with which *The Atrocity Exhibition* is concerned. In this context, the writing of the Situationist Guy Debord – especially in *The Society of the Spectacle* (1967) [...] – resonates with Ballard’s work, as does some of Baudrillard’s writing on consumer culture.» *Ibid.*

General Motors. La nota industria automobilistica non trovò nulla di meglio per difendere il proprio prodotto che cercare di screditare Nader, incaricando alcuni investigatori privati di controllargli i telefoni e scavare nel suo passato, e perfino ingaggiando prostitute allo scopo di farlo sorprendere in situazioni compromettenti, ma il tutto senza ottenere alcun risultato. In una nota a margine del testo del 1990 Ballard immagina che non siano in tanti a ricordarsi di questo personaggio. Ciò che ancora non poteva sapere è che Nader si sarebbe presentato come candidato a tutte le elezioni presidenziali USA dal 1996 al 2008. Ad ogni modo Ballard non ne aveva una grande opinione. Lo considerava soltanto un opportunista che cercava di trarre vantaggio dai timori che il suo testo avrebbe potuto suscitare nell'opinione pubblica.

Dunque, come abbiamo visto, il rapporto tra realtà e riscrittura della realtà ad opera dei media è centrale in *The Atrocity Exhibition*¹¹⁷. Ballard avrebbe potuto scriverne un seguito, ma non l'ha fatto. Ha scelto di non farlo, perché i tempi sono cambiati, e l'aura quasi sacrale che emanava dai personaggi che hanno segnato quell'epoca è ormai irrimediabilmente perduta¹¹⁸. Ma ciò nonostante ci ha pensato la realtà ad aggiungervi nuovi tasselli: l'assassinio di John Lennon, il suicidio di Kurt Cobain, la morte di Lady D e perfino lo spettacolare attentato alle Twin Towers di New York. La fusione di realtà e fiction, che sempre di più trasforma ciò che accade in eventi spettacolari, viene sottolineata anche dal filosofo Paul Virilio, che in un suo saggio racconta come anche gli eventi bellici subiscano un'opera di cinematografizzazione: in Vietnam è accaduto che si deforestasse il paesaggio per permetterne una migliore resa visiva sullo schermo¹¹⁹.

¹¹⁷ «Reality is defined as that *constituted* by the media: for the T-cell, the endless fragmented projections of Elizabeth Taylor render her “a presiding deity”, for “the film actress provided a set of operating formulae for their passage through consciousness [*The Atrocity Exhibition*, p. 16].» R. Luckhurst, op. cit., p. 419.

¹¹⁸ «A unique collision of private and public fantasy took place in the 1960's, and may have to wait some years to be repeated, if ever. The public dream of Hollywood for the first time merged with the private imagination of the hyper-stimulated 1960's TV viewer. People have sometimes asked me to do a follow-up to *The Atrocity Exhibition*, but our perception of the famous has changed – I can't imagine writing about Meryl Streep or Princess Di, and Margaret Thatcher's undoubted mystery seems to reflect design faults in her own self-constructed persona. One can mechanically spin sexual fantasies around all three, but the imagination soon flags. Unlike Taylor, they radiate no light.» J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 16.

¹¹⁹ «In *War and Cinema* (1989), Virilio indicts Vietnam as a staged media event which conducted the “chemical defoliation” of the Vietnamese landscape in order to “empty the screen of parasitic vegetation” and thus improve image production. Fact and fiction have bled into one another to the point of being indistinguishable.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., p. 86.

2. Controcultura e stati alterati di coscienza

Un altro protagonista di un certo rilievo della controcultura degli anni Cinquanta e Sessanta è lo psicanalista austriaco Wilhelm Reich (1897-1957), allievo di Freud. Stabilitosi negli USA nel 1939, è conosciuto soprattutto per la sua teoria dell'energia orgonica¹²⁰, che lo pone indirettamente in relazione con Sade e Bataille per l'enfasi sulla sessualità. Proprio quest'aspetto lo collega anche a William S. Burroughs e Ballard, che condividevano una concezione della sessualità come potere sovversivo. Reich viene a trovarsi sul crinale tra realtà e simulazione, tra scienza e fantascienza, per quanto riguarda le sue presunte esperienze con gli alieni e gli UFO, che riteneva responsabili del consumo dell'energia orgonica dell'atmosfera che avrebbe provocato la crescente desertizzazione del territorio. Il fenomeno UFO fu studiato anche da Jung che sottolineò come la forma circolare dei 'dischi volanti' rappresentasse un ulteriore variante del simbolo del cerchio legata all'inconscio collettivo¹²¹. Queste presenze fantomatiche si pongono come una delle sembianze attraverso le quali ci si presenta l'Altro. E non c'è dubbio che questa forma di alterità rappresentata dagli UFO si presenti come immagine sovversiva, per prendere a prestito l'espressione utilizzata da Bataille. Sovversiva in quanto, nel caso specifico, sovverte la norma non scritta secondo la quale non esistono altre forme di intelligenza uguali o superiori a quella umana. E quindi la comunicazione con l'Altro che si manifesti sotto forma di tale immagine viene negata a priori come possibilità, per essere relegata nel mondo della fantasia o dell'immaginazione¹²².

Un tempo la ghiandola pineale era considerata la sede dell'anima. Bataille sostiene che essa sia in realtà la sede dell' 'occhio pineale'¹²³, un terzo occhio interiore ormai atrofizzato. È evidente il

¹²⁰ «Certainly Bataille's "cosmically expanded energy ecology" has few parallels in modern European thought, except for the later work of the renegade psychoanalyst Wilhelm Reich. Reich believed he had discovered a cosmically circulating form of energy – orgone. Although Reich had attempted to subject orgone to scientific measurement and testing it also had a semi-mystical character. Blockages of orgone or deadly orgone energy (DOR) were responsible for all individual, social and natural pathologies and Reich attempted to design machines to destroy DOR. However, Reich descended into paranoia and madness, partly due to persecution, harassment and eventual imprisonment by the US government during the 'red scares' of the 1950s. What Bataille and Reich share is the attempt to think energy at a cosmic level operating through all phenomena, and they both link this energy to sexuality (probably because they are both indebted to Freud's energy-based model of libido).» B. Noys, op. cit., p. 112.

¹²¹ «The symbol of the circle has played a curious part in a very different phenomenon of the life of our day, and occasionally still does so. In the last years of the Second World War, there arose the "visionary rumor" of round flying bodies that became known as 'flying saucers' or UFOs (unidentified flying objects). Jung has explained the UFOs as a projection of a psychic content (of wholeness) that has at all times been symbolized by the circle. In other words, this "visionary rumor", as can also be seen in many dreams of our time, is an attempt by the unconscious collective psyche to heal the split in our apocalyptic age by means of the symbol of the circle.» Aniela Jaffé, "Symbolism in the visual arts", in Carl Gustav Jung, *Man and his Symbols*, London, Arkana/Penguin, 1990, p. 249.

¹²² «[...] The image as the opening to the Other. The image was a 'lived experience' of 'an impossible communication [...]» Ivi, p. 35.

¹²³ «The pineal eye is the fantasy of a blinding moment of vision at once 'pure' and 'impure'. [...] Developed before the work of *Documents* the pineal eye fantasy prefigures its concerns with an impossible image and still tries to preserve an ecstatic vision, a "vision of excess". [...] By giving up on the possibility of the purely impure vision of the pineal eye,

rimando al terzo occhio delle filosofie orientali: resta da stabilire se l'immagine sovversiva batailleana, magari nella forma reichiana - ma non soltanto in quella, naturalmente - dell'oggetto volante non identificato, debba essere classificata tra quelle prive di relazioni concrete con la realtà oggettiva oppure tra quelle che rimandano a una realtà trascendente. Insomma, queste manifestazioni sono fantastiche - e perciò ascrivibili all'ascendenza artistica, e letteraria in particolare) o sono reali - e perciò ascrivibili all'ascendenza mistica e filosofica -?

Come psicanalista Reich si allontana da Freud, respingendone la teoria della pulsione di morte, alla quale anche Ballard era poco propenso a credere. Inoltre, era convinto che ci fosse un nesso tra repressione sociale e repressione della sessualità. Anche questa posizione è la stessa di tanti scrittori, tra i quali lo stesso Ballard, Sade e Burroughs. Anna Freud riteneva che si potesse rafforzare l'ego degli individui stimolandoli ad attenersi scrupolosamente alle regole della società. Herbert Marcuse riteneva invece che ciò servisse non a far emergere la parte migliore dell'essere umano ma, al contrario, che la repressione delle pulsioni negative le facesse emergere in maniera più distruttiva. Mentre Sigmund Freud credeva che l'inconscio dell'uomo contenesse delle forze fondamentalmente negative, distruttive, Reich riteneva che tali forze fossero fondamentalmente positive ma che venissero trasformate in negative dalla repressione. La sua posizione di radicale dissidenza gli costò l'espulsione dall'Ordine degli psicanalisti austriaci, avvenuta nel 1934, su pressione di Anna Freud, la sua più acerrima nemica professionale. Un personaggio come Reich è interessante come esempio della deriva verso l'interiorità - *inner space* - della controcultura di base scientifica. Un esempio complementare è dato dai Beatles che vanno in India alla ricerca di un guru, sintomo dell'ubriacatura pop per l'India e l'Oriente¹²⁴.

Carl Gustav Jung incarna un altro aspetto dell'interesse controculturale per l'Oriente, dalle radici ben più profonde, culturalmente alieno rispetto all'*hype* della pop music degli anni Sessanta¹²⁵. La sua prospettiva è più ampia di quella di Freud, ingabbiata nei limiti dell'ortodossia scientifica alla quale voleva appartenere, al punto da voler indagare il pensiero esoterico e perfino l'alchimia, ritenuti anch'essi fenomeni collegati all'inconscio collettivo¹²⁶. In ogni caso, la tensione

Bataille can begin to read the image as subversive in its negotiation with the impossible. No longer confined to certain experiences, this delirium of images spreads its effects across all images and all acts of vision, deranging vision from its position of truth.» *Ivi*, pp. 35-36.

¹²⁴ «The resonances of “inner space” move across a highly diverse set of contexts; Robert Hewison, in his history of the 1960s, in fact uses the term as the (ultimately debilitating) orientation of the whole counter-culture in general. [...] Ballard's catastrophe novels are inextricably intertwined with the intensification of eschatological thought contained in that much contested denotation of epoch: the Sixties.» R. Luckhurst, op. cit., p. 340.

¹²⁵ «Jung's 'Orientalism' was increasingly popular in the nascent counter-culture, with its importation of holistic Eastern 'mysticism'.» *Ivi*, p. 343.

¹²⁶ «Jung's “fantasy of holistic origin, the undivided self” held particular purchase with certain counter-cultural readers in search of a sense of self in the 1960s, and the popularity of Jungian psychology over Freudian psychoanalysis precipitated and accompanied a resurgent interest in eastern mysticism, esoteric thought, alternative religions and the occult science of alchemy. The appeal of the Collective Unconscious for Ballard, however, is not as “a *mystic* entity”(emphasis Ballard's), but as a fundamental component of the human condition [Graham Revell, 'Interview with

all'epoca era rivolta verso la ricerca del proprio 'vero sé' che misticismo orientale e cultura lisergica parevano permettere di raggiungere e far emergere.¹²⁷

Uno degli slogan più famosi della controcultura psichedelica era "turn on, tune in, drop out", coniato dal guru del LSD Timothy Leary. Lo stesso Leary raccolse in seguito sotto questo titolo una raccolta di saggi riguardanti, tra le altre cose, Aldous Huxley - nel suo *Brave New World* troviamo una droga chiamata 'soma' -, la neurologia e le droghe psichedeliche. Negli anni in cui la cultura dell'LSD era al suo apice Ballard volle sperimentarla personalmente. Accadde una volta sola, ma gli fu utile per dare alla visionarietà che caratterizza *The Crystal World* e *The Unlimited Dream Company* una connotazione decisamente psichedelica. Non sorprende peraltro che, in funzione di quella costruzione mitologica dello 'scrittore Ballard' come personaggio della vita reale, notata dalla Oramus e da altri studiosi, l'autore abbia rilasciato in alcune interviste dichiarazioni contrastanti quanto alla data e all'impatto della sua esperienza con l'LSD.

Correttamente Stephenson individua un legame comune tra Ballard, Laing e Huxley in relazione al rapporto tra l'io conscio e un sé più profondo. Ballard condivide con lo psichiatra l'idea che ognuno di noi abbia atteggiamenti ambivalenti rispetto alla propria identità individuale e quella sociale¹²⁸; con l'autore di *Brave New World* l'idea che esistano diversi livelli di consapevolezza¹²⁹. Emblematica, per quanto riguarda la concezione della follia di Laing, la paradossale affermazione di un personaggio di *Running Wild*, secondo il quale «in a totally sane society, madness is the only freedom» [p. 84]. Gli stati alterati di coscienza sono strettamente connessi ad alcune forme di creatività, tra le quali il sogno e la scrittura automatica, ma anche la follia e il delirio, nel

J. G. Ballard', in Vale and Juno (a cura di), *Re/Search*, pp. 42-52, p. 45].» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., p. 28.

¹²⁷ «[R.D.] Laing in fact writes more sympathetically of Jung's therapeutic technique and Jung's conception of the psychic apparatus is indeed more "affirmative" than Freud's. Without any apparent theorisation of a bar of repression between conscious and individual unconscious, and without any sense of the foundational *necessity* [corsivo dell'autore] of the unconscious for the constitution of subjectivity, the process of individuation is simply a union which arrives at the (re)possession of the Self, the completely self-knowing, self-intending apocalyptic consciousness. This can be connected, in inadequate shorthand, to the process of "tuning in", establishing a relation to the alienated inner self as that "true self" suppressed by Western culture, that so dominated the Sixties "regime of truth".» R. Luckhurst, op. cit., p. 359.

¹²⁸ «The ego, according to Laing, is a self-validating but only very partial and limited mode of consciousness. [...] we repress and resist the Self, or our inner identity, while desperately cultivating the ego, our instrument for adapting to the external world. [...] Again, like Jung, Eliade, and Campbell, Laing views the evolutionary direction of consciousness as that of a movement from ego to Self, from the illusion of "identity-anchored, space-and-time-bound experience" [*The Politics of Experience*, p. 96], to the experience of transcendence. One way of accomplishing this journey, especially in the context of our secular, materialistic culture, is to go mad. Madness, Laing observes, "need not be all breakdown. It may also be break-through"[ivi, p. 93]. There are some striking parallels between the writing of Laing and that of J.G. Ballard. Both share the notion that we are profoundly ambivalent with regard to our individual identities and our collective social identity, that we are clinging determinedly, apprehensively, to an illusion while at the same time forces within our psyches are working to overturn that illusion. Both writers also share the belief that "breakdown" and "break-through" are inextricably intertwined [...].» G. Stephenson, op. cit., p. 7.

¹²⁹ «Beyond ego-identity, according to Huxley, there are higher, larger degrees of awareness, including what he calls the "not-I", which possesses "a greater power and a completer knowledge" than the ego-mind, as well as other unknown modes of consciousness that ultimately are identical with Universal Mind.» *Ivi*, p. 8.

surrealismo come nella cultura lisergica degli anni Sessanta. Sono un tratto comune ad ambiti narrativi e autori tanto diversi tra loro quali Burroughs e Ballard da un lato e Castaneda dall'altro, o Ken Russell e il suo film *Altered States* (1980). Un nesso, per quanto labile, tra il regista inglese e Ballard si trova peraltro in un articolo apparso sul quotidiano *The Times*, in cui Russell cita *Crash* come influenza sull'artista Dean Rogers, che nella sua mostra "Death Drive" presenta una serie di fotografie di paesaggi così come li avrebbero visti alcune celebrità nel momento della loro morte a causa di incidenti automobilistici¹³⁰.

Anche il rituale orgiastico dello 'autogeddon' in *Crash* può essere considerato come un fenomeno di alterazione della coscienza, se non altro in quanto manifestazione di una psicopatologia, ancorchè collettiva. Il termine 'autogeddon' è un neologismo creato fondendo automobile e *armageddon*, utilizzato da Ballard in un articolo scritto nel 1984 per il quotidiano inglese *The Guardian*, "Autopia or Autogeddon", successivamente incluso nella raccolta di scritti *A User's Guide to the Millennium*. Il riferimento è evidentemente alla potenzialità distruttiva dell'automobile. L'utilizzo di immagini di carattere religioso nel testo, compresa quest'ultima, apocalittica, trova il suo momento più alto nel momento in cui Jim Ballard, il protagonista al quale l'autore ha dato il proprio nome, ha una visione decisamente particolare del traffico automobilistico. Si tratta di una visione di natura mistico-religiosa, indotta dall'LSD: un'armata di creature angeliche atterra sulle autostrade, con un effetto grandioso, di carattere appunto apocalittico¹³¹.

Il fatto che si tratti di volta in volta di allucinazioni dovute all'assunzione di droghe o delle manifestazioni di una particolare forma di patologia psichica, indica che l'interesse di Ballard - lo scrittore - per gli incidenti automobilistici è di natura psicologica: non c'è un'attrazione verso la violenza, tantomeno di natura perversa, come alcuni hanno sostenuto, ma semplicemente l'intenzione di indagare il rapporto tra l'inconscio degli individui e gli accadimenti esterni, nella società¹³². Jeannette Baxter sottolinea efficacemente che nel caso della violenza nella società

¹³⁰ «These remarkable photos seem to put us in the car seat and into the imagined consciousness of each of these famous fatalities: the film star James Dean (who crashed in 1955), the painter Jackson Pollock (1956), the author Albert Camus (1960), the singer Eddie Cochran (1960), the actress Jayne Mansfield (1967), Marc Bolan of T-Rex (1977), Princess Grace of Monaco (1982), Diana, Princess of Wales (1997) and the photographer Helmut Newton (2004). [...] "What memories inhabit landscape, especially when trauma is connected?" he asks. "It's a way of stepping back, and capturing the secret memory in landscape." J. G. Ballard's *Crash* was also an early influence.» Ken Russell, "Death Drive by Dean Rogers", *The Times*, 02/10/2009.

¹³¹ «The imagery of light unites with recurrent religious imagery – "angel" (p. 67), "baptized" (p. 78), "sermon" (p. 121), "eucharist" (p. 121), "saintly relic" (p. 144), "altarpieces" (p. 153) – to culminate in the narrator's apocalyptic LSD-induced vision of earthly traffic transformed into a radiant "metallized Elysium", with "An armada of angelic creatures" (p. 152) landing on the roads and motorways. In the same manner as the highways, as we are told, were "unknowingly" (p. 152) constructed to receive these heavenly beings, so the automobile was unknowingly designed to be an instrument for the attainment of mystical rapture and ultimate reality.» G. Stephenson, op. cit., p. 72.

¹³² «[Ballard] insist[s] that he has no "sentimental delusion about violence" ([intervista a V. Vale in *Re/Search* n. 8/9, op.cit., p.] 47). In essence, Ballard's interest in car crashes is psychological, with the idea that there is a direct connection between the individual unconscious and apparently external sociological phenomena. Ballard uses individual character to represent aspects of human desire, the expression of which is the external landscape, and the

contemporanea il medium è il messaggio, come direbbe Marshall McLuhan: «Violence, Ballard is suggesting, is the medium *and* [corsivo dell'autrice] the message of the contemporary media landscape»¹³³.

In *The Atrocity Exhibition* il protagonista è uno psicotico che cerca di sfuggire al continuum spazio-temporale nel quale si sente come prigioniero¹³⁴. Ad accompagnarlo in questo suo percorso talvolta compaiono al suo fianco due figure spettrali, un pilota militare e una ragazza dal volto devastato dalle radiazioni nucleari. Si tratta di presenze allucinatorie che incarnano i due termini della classica coppia dicotomica amore/morte:

T. mysteriously attracts or perhaps conjures two tutelary figures who become his companions: a bomber pilot and a beautiful young woman disfigured by radiation burns. He senses that the role of “these strange twins” is that of “couriers from the unconscious” (*The Atrocity Exhibition* p.9). The two figures seem to objectify conflicting energies in T.’s psyche, that of Eros and that of Thanatos, the former having been subjugated and injured by the latter¹³⁵.

Le stesse figure in seguito appaiono trasformate: si presentano come manichini di plastica all'interno di un'automobile distrutta, possibili versioni futuribili e fantasmatiche della bambola animata Olympia, la vera protagonista del racconto di Hoffmann “Der Sandmann”, o delle bambole di Bellmer: «[...] a wrecked white car with the plastic dummies of a World War III pilot and a girl with facial burns making love among a refuse of bubblegum war cards and oral contraceptive wallets»¹³⁶.

Follia e droga hanno tra i loro effetti la cancellazione del limite tra soggetto e oggetto, caratteristica anche della prima infanzia, quando il bambino ancora non distingue ciò che sta al di qua della sua sfera soggettiva da ciò che sta al di là. Nella letteratura fantastica troviamo diversi esempi di questa ‘doppiezza’ e dell’annullamento del confine tra i due stati¹³⁷. Anche il tempo e lo

power of which is attested to by the fact that in the late twentieth century the landscape which Western civilization inhabits is increasingly artificial. As desire has both conscious and unconscious levels, so does the landscape. The catastrophic interactions between individual and landscape in Ballard’s fiction are expressions of the disjunctions between conscious and unconscious desire at the psychic level. The unconscious level represents *real* desire, the intractable ground of being, and it is Ballard’s project to make this reality manifest, with the very Freudian—and ultimately moral—idea of bringing to light what is dark.» Nicholas Ruddick, “Ballard/*Crash*/Baudrillard” (<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/58/ruddick58art.htm>) [Ultima visita 05/03/2011].

¹³³ Jeannette Baxter, *J. G. Ballard’s Surrealist Imagination*, op. cit., p. 118.

¹³⁴ «Traven’s search for a way out of the space-time continuum is inextricably linked with his psychological breakdown, which opens up a fissure in profane reality. The gradual defamiliarisation of everyday life takes place as his psychosis takes hold, but this fragmentation of the prosaic world, which blurs the boundary between fantasy and reality, creates a liminal space in which buried memories begin to stir. Psychosis is thus linked to a dream of anamnesis: the shattering of conventional reality leads not to irreality but to remembrance of an alternative realm and a different way of being.» A. Gasiorek, op. cit., p. 63.

¹³⁵ G. Stephenson, op. cit., p. 67.

¹³⁶ J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 15.

¹³⁷ «[La] rottura dei limiti tra materia e spirito veniva considerata, specialmente nel XIX secolo, come la prima caratteristica della follia. Gli psichiatri affermavano in genere che l’uomo ‘normale’ dispone di diversi schemi di riferimento e collega ogni fatto a uno solo di questi. Lo psicotico invece non sarebbe capace di distinguere tra loro

spazio vengono percepiti in maniera anomala da chi vive esperienze di questo tipo: «[...] la stessa metamorfosi si osserva nell'esperienza della droga in cui il tempo sembra 'sospeso' e nello psicotico che vive in un presente eterno, senza idea di passato e d'avvenire.»¹³⁸. Troviamo esempi simili nelle *short stories* "News from the Sun" (1981), "Memories of the Space Age" (1982) e "Myths of the Near Future" (1982). Nel primo racconto ci troviamo di fronte a un'epidemia di *time sickness*, un 'virus psicologico' caratterizzato da una temporanea perdita di coscienza che aumenta gradualmente fino a diventare permanente, compromettendo così il normale funzionamento dell'intera società umana¹³⁹. Si tratta di una sorta di fuga dal tempo, effetto collaterale della tensione verso l'unione con l'infinito. Nel secondo racconto il dottor Mallory e sua moglie Anne sono colti da *space sickness*, patologia analoga a quella descritta nel precedente. Ex appartenenti alla NASA, i due incontrano l'ex-astronauta Hinton, che li aiuta a fare della malattia una via di accesso a una condizione che trascende il tempo e lo spazio¹⁴⁰. Anche nel terzo racconto la patologia è la *space sickness*, che porta Sheppard e sua moglie Elaine a convincersi erroneamente di essere stati degli astronauti, convinzione comune ai protagonisti del racconto "The Man Who Walked on the Moon" (1985). È il caso di ricordare che Alan Sheppard fu il primo astronauta americano a prendere parte a un volo spaziale nel 1961. Alla fine i due coniugi avranno subito un cambiamento interiore tale da portarli a vivere in una dimensione atemporale, liberi da ogni tipo di restrizione legata alla misurazione del tempo¹⁴¹.

Il tempo, nelle sue varie manifestazioni, presenta dunque in Ballard, come sostiene Stephenson, un importante legame con la spiritualità, componente di rilievo del suo universo narrativo. Ma il luogo da cui questo legame emerge, e verso il quale ritorna, è l'inconscio, il quale, secondo la concezione dello psicanalista cileno Ignacio Matte Blanco, ha come caratteristica

diversi schemi e confonderebbe il percepito con l'immaginario. [...] L'identico cancellarsi dei limiti si trova alla base dell'esperienza della droga. [...] Stranamente si ritrova la stessa caratteristica nel lattante; secondo Piaget "all'inizio della sua evoluzione, il bambino non distingue il mondo psichico dal mondo fisico." [J. Piaget, *La nascita dell'intelligenza nel fanciullo*] [...] Nerval scrive: "Ed ecco che mi venne una terribile idea: 'L'uomo è doppio', mi dissi". [...] La moltiplicazione della personalità, presa alla lettera, è una conseguenza immediata del passaggio possibile tra materia e spirito: siamo diverse persone mentalmente, le diventiamo fisicamente. Un'altra conseguenza dello stesso principio è anche più radicale: è il cancellarsi del confine tra soggetto e oggetto.» Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1983, pp. 119-120.

¹³⁸ *Ivi*, p. 123.

¹³⁹ «[...] the awakening of the psyche's latent powers manifests itself in the form of a sort of psychological virus whose metaphysical potential is at first unrecognized.» G. Stephenson, op. cit., p. 111.

¹⁴⁰ «Mallory and Anne also learn to embrace the disease as a form of grace, and as a consequence of so doing they experience the transfiguration of the material, temporal world as a prelude to their final entry into a timeless realm of pure light and pure being beyond the finite, physical world. [...] Hinton, who combines the attributes of a mystic with those of a thug, embodies the dual energies of the unconscious, the destructive and the creative, the demonic and the numinous. In him the urge for transcendence is paramount; he has become an agency of the appetite for the infinite [...]. Hinton recognizes that all other forms of aeronautics, including space flight, are no more than metaphors for the "pure form of flight ... absolute flight" ("Memories of the Space Age") p. 11) which is our deepest desire and our real goal.» *Ivi*, pp. 112-113.

¹⁴¹ «Both Sheppard and Elaine have been liberated from serial, sequential time and have entered a timeless dimension where past, present and future occur simultaneously.» *Ivi*, pp. 113-114.

fondamentale l'indifferenziazione e l'atemporalità¹⁴². Nonostante le sue opere più controverse abbiano indotto qualche critico a considerarlo un autore pessimista, e perfino nichilista, che si compiace nel descrivere violenza e alienazione, la natura più profonda del suo intento di narratore consiste in realtà nella messa in scena della ricerca da parte dei suoi protagonisti di una trasformazione di carattere spirituale, di una tensione verso l'alto, come nel topos del volo che caratterizza soprattutto *The Unlimited Dream Company* ma anche altri testi. Lo svincolarsi dal tempo lineare e l'approdo a una temporalità per così dire atemporale, una simultaneità di dimensioni temporali, una sorta di eterno presente, tipico anche degli stati alterati della coscienza, è parte di quel percorso che abbiamo definito, in termini junghiani, di individuazione o integrazione psichica, per certi versi molto simile a quello delle filosofie religiose orientali¹⁴³. Un percorso simile è compiuto dal giovane Jim, il protagonista di *Empire of the Sun*, la cui metamorfosi è accostata da Stephenson a una sorta di processo alchemico che porta dall'oscurità alla luce.¹⁴⁴

Il profondo interesse di Ballard per la scienza riflette, talvolta in modo paradossale, lo spostamento dalla centralità dello sguardo positivista da parte delle élite culturali che ha caratterizzato soprattutto i primi decenni del ventesimo secolo alla disillusione tipica del cittadino

¹⁴² «Secondo Matte Blanco l'inconscio non va identificato, come si fa spesso, con il rimosso, né va considerato una zona a sé o un'istanza, ma una vera e propria logica autonoma, dominata dai principi della generalizzazione e della simmetria, che agli occhi della logica aristotelica dominante, del tutto asimmetrica e basata sui principi di identità e non contraddizione, appare un vero e proprio regno dell'illogico. Per la logica dell'inconscio non esistono differenze tra individuo e classe, e non esistono relazioni che non siano simmetriche: se il piede è una parte del corpo, anche il corpo è una parte del piede. Ne deriva un modo di essere che tende a una totalità omogenea e indivisibile, non separa tra il sé e il non sé, e non conosce la frammentazione dello spaziotempo; un modo opposto a quello del pensiero conscio, basato sulla differenziazione e sulla divisione spaziotemporale.» Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 26.

¹⁴³ «When Gray interviewed Ballard in 2000, he commented on how the author's characters frequently seek to escape from memory, from the 'shallow time that passes in their personal lives': sometimes they find themselves free to explore a deeper notion of time that lies within the human nervous system, but on other occasions they 'put the past aside in order to inhabit the present better'. [Interview on BBC Radio 4 on 21 September 2000; the words quoted are Gray's.] As Gray later noted in *Straw Dogs and Black Mass*, this surrender to the present as a way of finding release from time is a common theme in mysticism, religion and poetry. [...] the behaviour of many of Ballard's protagonists, particularly those in his early fiction – the novels and stories of "psychic fulfillment" – such as Powers ("The Voices of Time"), Kerans (*The Drowned World*), Sanders (*The Crystal World*), and Traven in *The Atrocity Exhibition* [...] can hardly be described as driven by the emotions, yet they lack the rationality which we normally associate with purposive behaviour. These characters wait, they assimilate the information available in their environments, and they take counsel from their unconscious and imagination – only then do they respond with what seems to them to be the appropriate response, and in doing so they follow "that single course which fits no rules but is the inevitable one." [A.C. Graham, *Chuang-Tzu: The Inner Chapters*, Mandala/Unwin Paperbacks, [1981]/1989, p. 7.] So in *The Atrocity Exhibition*, Traven listens to the time-music of the quasars, retreats to his terminal beach, and consults with Kline, Coma and Xero – the avatars of his unconscious; then he re-emerges to set out his 'psychodramas' and try to wrest meaning from a world made meaningless. These heroes of Ballard's fiction understand that the relationship between self and world is such that taking a rationalised approach gets us nowhere; there are always reasons for and against several different plans of action, so it is best to "listen to Heaven which breathes through us" [An adaptation of A.C. Graham's phrase in *Chuang-Tzu: The Inner Chapters*] and let the subterranean areas of our minds do the work.» Mike Holliday, "Fulfillment in a time of nihilism: John Gray and J.G. Ballard" (<http://www.ballardian.com/fulfillment-nihilism-gray-ballard>) [Ultima visita 10/03/2011].

¹⁴⁴ «[...] Jim's division, conflict, and metamorphosis represent an analogue to the process of cosmic evolution, the almost imperceptibly slow alchemical transmutation of the base to the precious, of the finite to the infinite, the aeon-long distillation of darkness to light.» G. Stephenson, op. cit., p. 134.

comune della fine dello stesso secolo, con il crescere dell'interesse e dell'attrazione verso nuove forme di spiritualismo, dalle più profonde a fenomeni passeggeri e un po' superficiali come la *New Age*, oggetto della satira del film *Mars Attacks* (1996) di Tim Burton. L'umanità a cavallo tra il ventesimo e il ventunesimo secolo sembra perdere sempre più la fiducia nell'idea del progresso scientifico, nonostante il moltiplicarsi di gadget tecnologici come i-phone e i-pad, che pure incontrano i favori del pubblico.

Nell'ambito di alcune forme di controcultura a partire dalla fine degli anni Settanta, è di un certo interesse la vera e propria rete di collegamenti e rimandi ballardiani in ambito musicale, che va da settori pop rappresentati da gruppi quali Comsat Angels o Liars a settori più innovativi e sperimentali rappresentati da Cabaret Voltaire, Throbbing Gristle, Joy Division. V. Vale, già curatore con Andrea Juno di una monografia su Ballard e della versione 'enhanced' di *The Atrocity Exhibition*, ha pubblicato *JG Ballard: Conversations* (RE/Search, 2005), una collezione di conversazioni, per l'appunto, intercorse a partire dal 1983 tra l'autore britannico e alcuni dei principali collaboratori della rivista americana *RE/Search*, come il musicista Graeme Revell - ex-SPK - e Mark Pauline, il responsabile delle spettacolari macchine composte da arti meccaniche e parti animali create sotto la sigla *Survival Research Laboratories* di San Francisco. Nella pagina che il sito di *RE/Search* dedica a questo libro compare il seguente estratto, pubblicato sulla rivista di musica d'avanguardia *The Wire*:

Ballard himself confesses to having little interest in music, yet for much of the 1970s and early 1980s, he was regularly featured in the UK music weekly NME, where the adjective 'Ballardian' was applied to the gear-crashing rhythm of David Bowie's *Station to Station*, Martin Hannett's production of Joy Division's *Unknown Pleasures*, the machine grind of DAF, and so on. But the most significant explorations of the terrains mapped in Ballard's fiction (and retrospectively in the dialogues of J.G. Ballard *Conversations*) happened in *Industrial Culture*. Daniel Miller aka The Normal's "Warm Leatherette", Cabaret Voltaire and Throbbing Gristle's grisly pathologies of the British suburban hinterland, SPK's information overloads, and the short-circuiting noise of Non's "Rise" stand as powerful testaments to the legacy of Ballard's impact. Not forgetting, of course, the writer's longstanding relationship with his most sympathetic publisher, Vale, at *RE/Search*, whose roots are in the West Coast punk-and-after journal *Search & Destroy* (issue #10 featured a J.G. Ballard interview). Ballard's influence persists through Matmos's queasy 2001 album *A Chance To Cut Is A Chance To Cure* (Matador) and J.G. Thirlwell's score for Jonathan Weiss's 2001 experimental film version of *The Atrocity Exhibition* (Reel23 DVD)¹⁴⁵.

A quest'ultimo testo paiono rifarsi i titoli di due canzoni di John Foxx, "Plaza" e "Underpass", contenute nell'album *Metamatic* (1980)¹⁴⁶. Nello stesso *The Atrocity Exhibition* Ballard cita un curioso aneddoto: «There is a British pop group called God. At a recent book

¹⁴⁵ *The Wire*, cit. in http://researchpubs.com/Blog/?page_id=13&category=9 [Ultima visita 12/03/2011].

¹⁴⁶ «[...] [T]he T-cell takes a helicopter flight (signifier of Vietnam) to the (Demilitarized) Zone [...]. The Zone is also the Plaza, and the embankments and *underpasses* [corsivo mio] are clearly the fantasy-invested space of Dealey Plaza, the site of Kennedy's assassination.» R. Luckhurst, op. cit. (1997), p. 90.

signing the lead singer introduced himself and gave me a cassette. I have heard the voice of God.”¹⁴⁷.

La serialità nell’arte di Andy Warhol, il nome più conosciuto della Pop Art, che raggiunge il suo apice negli anni Sessanta, è parente stretta della ripetitività nella struttura di *The Atrocity Exhibition*. Non è forse un caso che la sua Factory abbia protetto e lanciato un gruppo musicale come i Velvet Underground di New York, ai quali fece aggiungere la cantante tedesca Nico, statuaria modella dalla voce profonda, che aveva avuto una piccola parte ne *La Dolce Vita* (1960) di Fellini. Il gruppo di Lou Reed e John Cale, violento e iperurbano nell’immagine e nei suoni, in aperta contrapposizione con l’ideologia dominante del flower power californiano, fu uno dei principali precursori di quel fenomeno dirompente, musicale e sociale, che a metà degli anni Settanta fu il punk rock. Dalle sue ceneri nacque a cavallo degli anni Settanta e Ottanta il movimento *arty* denominato *new wave* a cui sono riconducibili praticamente tutti i musicisti legati in un modo o nell’altro all’opera ballardiana citati in precedenza.

Il film di Nagisa Oshima, *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (1983), uscito in Italia come *Furyo*, è interessante per due motivi. Il primo è testuale, essendo il film basato sui libri di memorie di guerra in estremo oriente *The Seed and the Sower* (1963) and *The Night of the New Moon* (1970) di Laurens van der Post - che a differenza di Ballard all’epoca non era un bambino ma un ufficiale dell’esercito britannico -. Il secondo è più strettamente musicale, vedendo tra gli interpreti del film i musicisti David Bowie e Ryuichi Sakamoto, in un cast che comprende tra gli altri il protagonista Tom Conti e la futura star Takeshi Kitano. La colonna sonora del film, che comprende la canzone “Forbidden Colours” cantata da David Sylvian, già front-man dei Japan (nomen-omen), è la più bella tra quelle scritte finora da Sakamoto. Il legame con Ballard è oggettivamente piuttosto indiretto, ma l’attività musicale del musicista giapponese, con e senza Sylvian, costituisce un legame culturale con l’arte occidentale di notevole rilievo. Sebbene Sakamoto non sia tormentato dai fantasmi di guerra che accompagnano Ballard, il raffinato sincretismo musicale che caratterizza la sua opera può ben essere considerato, con un pizzico di ottimismo anche per il futuro, il risultato del superamento dei pregiudizi culturali alimentati e strumentalizzati dalla seconda guerra mondiale.

¹⁴⁷ J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 86.

3. Immagini e pubblicità

The first stage of Ballard's visual experiment was *Project for a New Novel* (1957), a collection of images and collaged texts extracted arbitrarily from scientific journals which Ballard assembled in the late 1950s as specimen pages for a new kind of novel¹⁴⁸.

Si tratta per l'appunto del primo tentativo sperimentale dell'autore britannico, nel quale testo e immagini sono assemblati nella forma apparente di annunci pubblicitari¹⁴⁹. La pubblicità, come forma di comunicazione, viene posta al servizio del nuovo romanzo adatto al tempo presente, e presentata provocatoriamente come mezzo di espressione più efficace del romanzo tradizionale, che Ballard intende superare: «What can Saul Bellow and John Updike do that J. Walter Thompson, the world's largest advertising agency and its greater producer of fictions can't do better?»¹⁵⁰ *Project for a New Novel* diventerà *The Atrocity Exhibition*, testo in cui mass media e pubblicità hanno un ruolo tutt'altro che secondario.

La tecnica del collage, adoperata in questa operazione sperimentale, fu utilizzata tra gli altri da Max Ernst, uno dei suoi pittori surrealisti preferiti, che nel caso specifico rivela un collegamento con il romanticismo¹⁵¹. In *Al di là della pittura* Ernst, citato da Foster, la definisce «the coupling of two realities, irreconcilable in appearance, upon a plane which apparently does not suit them»¹⁵². Foster rileva come questa tecnica ponga in questione il «principio di identità» e il concetto stesso di autore, che il movimento surrealista intendeva a sua volta superare: «[...] collage disturbs the “principle of identity”, even “abolishes” the concept of “author”»¹⁵³. Nella monografia a lui dedicata dalla rivista americana *Re/Search*, Ballard spiega:

¹⁴⁸ Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., p. 63.

¹⁴⁹ «In the late 1950s, Ballard put together a series of collages, which were plans for a putative novel based purely on typography, on the styles of type and spacing of text, with little concern for meaning. Ballard entertained the notion of using billboards as the site for this new novel to unfold. Later, he paid for a series of 'adverts' having failed to get an Arts Council grant -- to 'sell' the ideas of his text, the product's name being his own signature.» R. Luckhurst, op. cit., p. 430.

¹⁵⁰ J. G. Ballard, «Fictions of every kind», *A User's Guide to the Millennium*, London, Harper Collins, 1996, p. 205.

¹⁵¹ «In Max Ernst's efforts to pursue the secret pattern in things, we may detect an affinity with the 19th-century Romantics. They spoke of nature's "handwriting", which can be seen everywhere, on wings, eggshells, in clouds, snow, ice crystals, and other "strange conjunctions of chance" just as much as in dreams or visions. They saw everything as the expression of one and the same "pictorial language of nature." Thus it was a genuinely romantic gesture when Max Ernst called the pictures produced by his experiments "natural history." And he was right, for the unconscious (which had conjured up the pictures in the chance configuration of things) is [corsivo dell'autrice] nature.» A. Jaffé, «Symbolism in the visual arts», in C. G. Jung, op. cit., p. 260.

¹⁵² Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1993, p. 81.

¹⁵³ *Ibid.* Alla nota 54 spiega: «[...] The dadaist Ernst sought to decenter the authorial subject in several ways: anonymous collaborations (the Fatagagas with Gruenwald and Arp), the use of found materials and automatist techniques, etc. Here Ernst derives the term "principle of identity" from Breton, who in turn used it regarding the early dadaist collages (see *Beyond Painting*, p. 177). For Breton too these collages "disturb us within our memory"» *Ivi*, p. 250.

Back in the late 60's I produced a series of advertisements which I placed in various publications (*Ambit*, *New Worlds*, *Ark* and various continental alternative magazines), doing the artwork myself, and arranging for the blockmaking, and then delivering the block to the particular journal just as would a commercial advertiser. Of course I was advertising my own conceptual ideas, but I wanted to do so within the formal circumstances of classic commercial advertising – I wanted ads that would look in place in *Vogue*, *Paris Match*, *Newsweek*, etc.¹⁵⁴

Oltre al collage anche altre tecniche adoperate dai surrealisti, quali *frottage* e decalcomania, esercitano un'influenza sull'opera ballardiana¹⁵⁵. E non a caso, dato che l'immagine è elemento fondativo del testo, con esiti 'esplosivi', come sottolinea Burroughs nella prefazione a *The Atrocity Exhibition*:

This is what Bob Rauschenberg is doing in art – literally *blowing up* [corsivo dell'autore] the image. Since people are made of image, this is literally an explosive book. The human image explodes into rocks and stones and trees: «The porous rock towers of Tenerife exposed the first spinal landscape [...] clinker-like rock towers suspended above the silent swamp. In the mirror of this swamp there are no reflections. Time makes no concessions»¹⁵⁶.

Luckhurst propone una visione cubista, in termini pittorici, dello spazio così come viene utilizzato nel romanzo.¹⁵⁷ Jeannette Baxter pone in relazione l'uso della pubblicità da parte di Ballard con quello che ne fa Salvador Dalì, precursore in questo della Pop Art e di Warhol in particolare¹⁵⁸. Così Ballard spiega perché la prima versione pubblicata di quest'opera è priva della componente visuale:

¹⁵⁴ Vale, V. e Juno A. (a cura di), *Re/Search* n. 8/9, op. cit., p. 147.

¹⁵⁵ «The text is a literary collage, a Surrealist potpourri assembled out of found objects taken from popular culture, images culled from elusive art-works, fantasies woven round representative political events, obsessions drawn from the fragmented psyche of its unstable central protagonist, and conceptual extrapolations from the hidden meanings of everyday events. [...] The juxtapositional approach is fundamental to the practice of collage, but *The Atrocity Exhibition* is equally indebted to the example of *frottage* and decalcomania, the techniques that Max Ernst and Oscar Dominguez deployed so effectively. Decalcomania is especially relevant here, since it gave rise to defamiliarised artworks in which a strange, mineral-like world is revealed. These haunting paintings not only distance human beings from the world they inhabit but also evoke a pre-human past, with the result that an entirely different kind of reality is disclosed. This transformation of one order of being into another is central both to the Surrealist project and to Ballard's *The Atrocity Exhibition*, which draws repeatedly on the Surrealist legacy.» A. Gasiorek, op. cit., pp. 58-59.

¹⁵⁶ William S. Burroughs, "Preface", in J. G. Ballard, a cura di V. Vale e A. Juno, *Atrocity*, op. cit., p. 7.

¹⁵⁷ «The *space* [corsivo dell'autore] of *Atrocity* can be seen as Cubist. The condensed texts suppress the connectives which might establish narrative links. Each paragraph or block appears as if superimposed on previous blocks. In "The University of Death" the space in which the 'events' are enacted is continuously re-inscribed; in painterly terms, the ground on which the figures are drawn is no longer fixed, the ground itself becomes a figure: this is Cubism as Rosalind Krauss describes it [see Krauss, "In The Name of Picasso", *The Originality of the avant-Garde*].» R. Luckhurst, op. cit., pp. 411-412.

¹⁵⁸ «Ballard comments on the poor reception of Dalì's paintings during the 1920s and 1930s and the financial implications of this: "Dalì [...] set out to use that other developing popular art of the twentieth century – publicity, then shunned by intellectuals and the preserve of newspapers, advertising agencies and film companies. Dalì's originality lay in the way he used the techniques of publicity for private purposes, to propound his own extremely private and conceptual ideas. Here he anticipated Warhol and a hundred other contemporary imitators." See J. G. Ballard, "Salvador Dalì: The Innocent as Paranoid", p. 28.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., pp. 67-69.

My original idea for *The Atrocity Exhibition* was that I would do collage illustrations. I put that to Cape. I originally wanted a large-format book, printed by photo-offset, in which I could prepare the artwork – a lot of collages, material taken from medical documents and medical photographs, crashing cars and all that sort of iconography. It wouldn't have been any more expensive for them to photograph the pages of collages than the pages of text. But to them illustrated books meant six pages of line drawings by some distinguished artist, Felix Topolski or somebody. So that fell through. I would still like to do it¹⁵⁹.

Ma anche la sola componente testuale produce risultati assolutamente evocativi, con l'elemento temporale in primo piano, come in "Mr. F is Mr. F": "Coma: the million year girl", "The nth root of wonderful", «"...Coma", Kline murmured, "let's get out of time."»

La moderna pubblicità deve molto a un nipote di Freud, Edward Bernays (1892-1995), che ideò il concetto stesso di pubbliche relazioni assieme a Ivy Lee e Walter Lippmann. Uno dei suoi successi più clamorosi fu la diffusione del fumo tra le donne, grazie all'espedito di farne un comportamento associato alla libertà e all'indipendenza, attraverso una manifestazione pubblica da lui manipolata. E sempre a lui si deve la pubblicazione negli USA delle opere di Freud, che incontrarono ben presto un notevole successo. Nel suo libro *Propaganda* (1928) Bernays teorizzò il concetto di pubblicità inteso come manipolazione dell'opinione pubblica facendo leva sulla psicologia del nascente consumatore. Per la sua elaborazione di questa tecnica si servì delle teorie dello zio e di quelle di Gustave Le Bon, autore de *La psicologia delle folle* (1895). Ma Bernays oltre che di pubblicità commerciale si occupò anche di propaganda politica, cominciando con una campagna che fece risalire il consenso nei confronti del trentesimo Presidente degli Stati Uniti, Calvin Coolidge. La strategia mediatica di personaggi quali Reagan – come Ballard non ha mancato di sottolineare - e, in Italia, Berlusconi, ha le sue radici in questo periodo. Pare accertato che il ministro nazista Goebbels fosse particolarmente colpito dai grandi risultati ottenuti da Bernays. È un dato di fatto che da allora fino ad oggi tutti i governi dittatoriali, ma anche quelli che si nascondono dietro forme di democrazia più o meno corrotte, hanno fatto largo uso degli strumenti di manipolazione dell'opinione pubblica, e in particolare di mass media come la stampa e la televisione. Il saggio di Vance Packard sui 'persuasori occulti'¹⁶⁰ rivela come sia possibile manipolare le masse attraverso strumenti di questo tipo. Il tema è stato trattato anche da Frederik Pohl, la cui influenza Ballard riconosce, e che si manifesta in particolare nei racconti "The

¹⁵⁹ D. Pringle, "From Shanghai to Shepperton", in Vale, V. e Juno A. (a cura di), *Re/Search* n. 8/9, op. cit., p. 124. Non era la prima volta che Ballard doveva venire a patti con la visione miope dell'editoria del suo tempo, come dimostra la precedente esperienza con Gollancz per *The Drowned World*.

¹⁶⁰ «Vance Packard's *The Hidden Persuaders* (1957) popularised the notion of what has been termed "psychoanalysis in Reverse" [this phrase is adopted by Adorno in *The Culture Industry*, see especially "How to Look at Television", p.143]. Packard analysed the advertisers' application of psychoanalytic techniques on consumers, the attempt to increase [corsivo dell'autore] excitation/ anxiety and tie its neutralisation to the purchase of specific products, thus reversing the psychoanalytic 'cure'. Motivational Research was immediately transposed into narratives of the increasing erasure of the voluntary will.» R. Luckhurst, op. cit., p. 421.

Subliminal Man” e “The Secret History of World War III”¹⁶¹. Mass media e pubblicità trasformano radicalmente il rapporto tra produzione e consumo, attraverso la manipolazione della percezione dei cittadini-consumatori, inducendoli ad acquistare merci delle quali in realtà non hanno bisogno¹⁶². “The Subliminal Man” (1961) descrive una società sostanzialmente orwelliana, in fondo non così diversa dalla nostra, nella quale i cittadini vengono appunto spinti a consumi molto più frequenti del necessario attraverso un sistema di pubblicità e condizionamenti subliminali, al punto che il consumo delle merci si sostituisce alle forme di intrattenimento e perfino ai legami sociali e familiari. Un altro racconto, “The Air Disaster” (1974), è almeno altrettanto sinistro, se non di più, nel delineare una storia in cui il protagonista è un giornalista che cerca di arrivare prima dei colleghi sul luogo di un disastro aereo per essere il primo a filmare i corpi mutilati di cui si ciba il disgustoso miscuglio di informazione e intrattenimento, una forma perversa di quello che oggi si definisce ‘infotainment’. L’orrore raggiunge l’apice quando i poverissimi abitanti delle montagne andine teatro dell’incidente giungono a disseppellire i propri parenti defunti per offrirli al giornalista in cambio di denaro, dando per scontato che ciò che gli interessa davvero siano soltanto i cadaveri.

L’ultimo romanzo di Ballard, *Kingdom Come*, traccia il quadro dell’intreccio tra il consumismo e il riaffiorare di sentimenti neofascisti nell’Inghilterra di fine millennio. Il suo protagonista, Richard Pearson, è un creativo pubblicitario, che si trova ad affrontare un mobdo diverso da quello a cui è abituato. Alla notizia che suo padre è rimasto ucciso in un attentato al Metro-Centre, grande centro commerciale nel sobborgo londinese di Brooklands, si reca sul posto per investigare. Si troverà al centro di avvenimenti ambigui, di cui sono responsabili proprio alcuni tra quelli che avrebbero dovuto impedirli. Rick McGrath riassume perfettamente la trama del romanzo, evidenziando la centralità del ruolo della pubblicità in relazione allo sviluppo degli avvenimenti narrati:

In *Kingdom Come* the hero is a massive shopping centre; the plotline an advertising slogan. Off to the side, one group of professionals work together in an attempt to create a fledgling fascist state so the authorities will arrive, stamp out the insurrection, tear down the shopping malls, then leave so the original

¹⁶¹ «This is clearly the same context for Frederik Pohl’s science fiction extrapolation, “The Tunnel Under the World” (1955), concerning the control exercised by [corsivo dell’autore] advertisers. This is figured as a literal mechanisation and programming: the populace of Tylterton are test-robots for advertising techniques. Ballard acknowledges Pohl’s influence, and two stories, “The Subliminal Man” and “The Secret History of World War III” are in this tradition.” *Ibid.*

¹⁶² «Mastering or intervening actively in the production of volatility, on the other hand, entails manipulation of taste and opinion, either being a fashion leader or by so saturating the market with images as to shape the volatility to particular ends. This means, in either case, the construction of new sign systems and imagery, which is itself an important aspect of the postmodern condition – one that needs to be considered from several different angles. To begin with, advertising and media images have come to play a very much more integrative role in cultural practices and now assume a much greater importance in the growth dynamics of capitalism. Advertising, moreover, is no longer built around the idea of informing or promoting in the ordinary sense, but is increasingly geared to manipulating desires and tastes through images that may or may not have anything to do with the product to be sold. If we stripped modern advertising of direct reference to the three themes of money, sex, and power there would be very little left.» David Harvey, *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*, Malden, MA-Oxford, Blackwell, 1990, p. 287.

residents can once again enjoy an old-fashioned, bucolic middle-class rural existence. On the other hand, another group seeks to increase shopping centre sales by initiating a “subversive” advertising campaign to change the “mental ecology” of Brooklands. And then there are the gun toting crazies who initiate and finalize this surreal re-enactment of The Teddy Bear’s Picnic¹⁶³.

¹⁶³ R. McGrath, “Thy Kingdom Come, Thy Ads Be Run...” (http://www.jgballard.ca/criticism/jgb_kingdom_come.html) [Ultima visita 03/09/2011].

Capitolo III

SURREALISMO, PITTURA, INCONSCIO

1. *Inner space e disaster story*

Nel saggio “Coming of the Unconscious”, pubblicato per la prima volta nel luglio del 1966 sul numero 164 della rivista “New Worlds”, Ballard espone le sue idee in merito al surrealismo recensendo i libri *Surrealism* di Patrick Waldberg e *The History of Surrealist Painting* di Marcel Jean:

The images of surrealism are the iconography of inner space. [...] What uniquely characterizes this fusion of the outer world of reality and the inner world of the psyche (which I have termed “inner space”)¹⁶⁴ is its redemptive and therapeutic power. To move through these landscapes is a journey of return to one’s innermost being¹⁶⁵.

Queste parole richiamano l’evoluzione a ritroso dell’ambiente naturale e la conseguente regressione nel ‘passato archeopsichico’ dei personaggi di *The Drowned World* (1962), il suo secondo romanzo. Ma il suo entusiasmo andava controcorrente, perché nell’Inghilterra dell’epoca la pittura surrealista non era considerata artisticamente rilevante. In un’intervista del 1982 lo scrittore britannico ricorda:

In my first novel, *The Drowned World*, I put in a number of references to the surrealists. I remember the publisher, Victor Gollancz, wanted me to delete these references because they felt my novel was serious, and that I diminished my book by mentioning the surrealists. [...] In the 40’s and 50’s, I thought that surrealism was the most important imaginative enterprise this century has embarked on. And I still do¹⁶⁶.

Le immagini surrealiste costituiscono l’iconografia dello spazio interiore: questa frase esprime la più circostanziata descrizione della poetica ballardiana. La negazione della retorica fantascientifica tradizionale, quella dello spazio profondo - o *outer space* -, può essere letta come un’affermazione di appartenenza alla nobile tradizione del fantastico, della quale la fantascienza innovativa, non banalmente stereotipata, non è altro che la continuazione attraverso le suggestioni

¹⁶⁴ In realtà, nonostante la cosa abbia importanza secondaria, Ballard non è il primo a utilizzare il termine: «In the more emphatically Jungian sense “inner space” is found in J. B. Priestley's 1953 article “They Come From Inner Space”. Priestley sees science fiction as a set of contemporary myths, deploying the familiar equation of the popular and the unconscious.» R. Luckhurst, op. cit., p. 338. Questa citazione accenna alla valenza junghiana dell’espressione, e dell’intera opera ballardiana, a mio parere troppo sottovalutata dalla maggior parte della critica, che privilegia una lettura freudiana.

¹⁶⁵ V. Vale, Andrea Juno (a cura di), “Coming of the Unconscious”, in *Re/Search* n. 8/9, op. cit., p. 102.

¹⁶⁶ V. Vale, A. Juno (a cura di), “Interview by A. Juno & Vale”, *ivi*, p. 23.

delle tecnologie sofisticate del futuro, certamente, ma anche già del presente. Tradizione in gran parte appartenente al Romanticismo. Non a caso i principali esponenti della corrente cyberpunk quali William Gibson e Bruce Sterling, coautori tra l'altro del romanzo steampunk *The Difference Engine* (1990), ambientato in epoca vittoriana, non hanno mai nascosto la propria devozione nei confronti di quello che potremmo definire 'il solitario di Shepperton' o meglio, con le parole di Jeannette Baxter, 'il veggente di Shepperton'¹⁶⁷. Pur con tutte le differenze del caso, infatti, Ballard può essere in qualche modo accostato a Howard Phillips Lovecraft, definito il solitario di Providence, personaggio dalla personalità certamente non comune, se non altro per la sua volontaria semi-reclusione casalinga nel sobborgo londinese di Shepperton. La stessa contrapposizione *inner/outer space* appare in un'opera del già citato psichiatra R.D. Laing, schierato a favore della prima¹⁶⁸. A commento di un passaggio di *The Atrocity Exhibition*, in "Notes Towards a Mental Breakdown" («neuronic icons on the spinal highway»), un'immagine in cui *inner*, il sistema nervoso, e *outer*, la rete autostradale, si fondono, Ballard scrive:

Here, as throughout *The Atrocity Exhibition*, the nervous system of the characters have been externalised, as part of the reversal of the interior and exterior worlds. Highways, office blocks, faces and street signs are perceived as if they were elements in a malfunctioning central nervous system¹⁶⁹.

Dunque, la realtà oggettiva del mondo esterno e quella soggettiva del mondo interiore, psichico, si compenetrano e si fondono manifestandosi nell'ambiente e nelle interazioni tra questo e i personaggi.

La '*disaster story*' è un vero e proprio sottogenere fantascientifico, tuttavia la mancanza di facile sensazionalismo suggerisce di inserire piuttosto questi romanzi ballardiani nell'ambito più ampio della narrativa della catastrofe. In realtà ciò che distingue in maniera rilevante questa tetralogia dalla fantascienza mainstream è proprio l'enfasi sul cambiamento interiore dei personaggi e sul caleidoscopico repertorio d'immagini che li circonda, lasciando poco spazio all'azione vera e propria tipica delle narrazioni d'avventura. La narrativa della catastrofe ha una certa tradizione alle

¹⁶⁷ «It's not difficult to see why JG Ballard has been labelled the Seer from Shepperton. His first major novel, *The Drowned World*, explored the implications of ecological catastrophe decades before global warming and the Kyoto Agreement entered public consciousness. Then, in his notorious collage novel *The Atrocity Exhibition*, Ballard predicted the rise of Ronald Reagan from Hollywood cowboy to US president. Even the parameters of Princess Diana's death in a Parisian underpass in 1997 had been sketched out, to some degree, in *Crash*.» Jeannette Baxter, "The Age of Unreason", *The Guardian*, 22/06/2004.

¹⁶⁸ «[...] "We are far more out of touch with even the nearest approaches of inner space than we now are with the reaches of outer space. We respect the voyager, the explorer, the climber, the space man. It makes more sense to me as a valid project -- indeed, as a desperately urgently required project for our time, to explore the inner space and time of our consciousness". Ballard's "Which Way to Inner Space?" argues that contemporary space flights only confirm what the "space operas" unintentionally proved: outer space is banal. And yet the above quotation does not come from Ballard's editorial, but from R. D. Laing's *The Politics of Experience*; the consonance of the two is remarkable.» R. Luckhurst, op. cit., pp. 338-339.

¹⁶⁹ J. G. Ballard, a cura di V. Vale e A. Juno, *Atrocity*, op. cit., p. 44.

spalle, soprattutto in terra britannica¹⁷⁰: *The Time Machine* (1895) e *The War of the Worlds* (1898) di H. G. Wells, *The Purple Cloud* (1901) di M.P. Shiel, *The Scarlet Plague* (1912) di Jack London, *The Day of The Triffids* (1951) di John Wyndham, *The Death of Grass* (1956) di John Christopher, per ricordare alcuni dei titoli principali. Con i suoi primi quattro romanzi Ballard, come altri autori della *New Wave* della fantascienza britannica, si inserisce in questa tradizione¹⁷¹. Ma lo fa in maniera assolutamente ballardiana, ovvero prendendo in prestito il modello per farne il veicolo di quei contenuti che ritroveremo anche nei lavori successivi. Allo stesso modo si allontanerà dal modello consueto della tradizione distopica di scuola americana per riprenderne alcuni aspetti in chiave personale¹⁷².

Il picco della produzione del genere in Gran Bretagna, che giunge fino a Ballard¹⁷³, coincide con il crollo dell'impero coloniale britannico. Coerentemente con questa visione, a margine di un saggio su Ursula Le Guin, Fredric Jameson individua nel processo di desertificazione di *The Drought* un rimando simbolico al processo di decadenza dell'impero coloniale britannico, riproduzione su scala terrestre, nella visione etnocentrica occidentale, di quel processo entropico in atto su scala universale¹⁷⁴.

¹⁷⁰ «It is a common (and largely accurate) gesture to isolate the catastrophe novel as a peculiarly British phenomenon.» R. Luckhurst, op. cit., p. 289.

¹⁷¹ La tetralogia «[...] belongs to the so-called New Wave in the science fiction of the 1960s that attempted to push the stylistic and thematic boundaries of the genre. Much of the New Wave writing was cast in the apocalyptic mode, especially in Britain, where the millenarian mood of the decade was reinforced by the local tradition of catastrophic science fiction. [...] In the works of such popular purveyors of cozy Armageddon as the appropriately named John Wyndham, John Christopher, and John Lymington, the world in general and Britain in particular are destroyed by perambulating plants, undersea monsters, the death of grass, giant beasts, assorted plagues, and all manners of alien invasions. J. G. Ballard's early science fiction belongs in this tradition, which continued to be a profound influence on his mature writing as well.» Elana Gomel, "Everyday Apocalypse: J. G. Ballard and the Ethics and Aesthetics of the End of Time", *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, Volume 8, Number 1, January 2010, pp. 185-208.

¹⁷² «[...] Ballard's fictions of the 1960s move away from postwar models of sf writing, characterized by the US dystopian tradition and the peculiarly British tradition of the 'disaster novel', towards a new and idiosyncratic form of sf writing which is marked out by processes of physical and psychological transformation which are both ambiguous and ambivalent.» Brian Baker, "The Geometry of the Space Age: J. G. Ballard's Short Fiction and Science Fiction of the 1960s", in Jeannette Baxter (a cura di), *J. G. Ballard*, op. cit., p. 12.

¹⁷³ «Let the Wagnerian and Spenglerian world-dissolutions of J G Ballard stand as exemplary illustrations of the ways in which a dying class - in this case the cancelled future of a vanished colonial and imperial destiny - seeks to intoxicate itself with images of death that range from the destruction of the world by fire, water and ice to lengthening sleep or the berserk orgies of high-rise buildings or superhighways reverting to barbarism.» Fredric Jameson, "Progress Vs. Utopia; or, Can we imagine the future?", *Science Fiction Studies* 27, 9:2, July 1982, p.152, cit. in R. Luckhurst, op. cit., p. 296.

¹⁷⁴ «[...] [T]he motif may have some other, deeper, disguised symbolic meaning that can perhaps best be illustrated by the related symbolism of the tropics in recent SF, particularly the novels of J. G. Ballard. Heat is here conveyed as a kind of dissolution of the body into the outside world, a loss of that clean separation from clothes and external objects that gives you your autonomy and allows you to move about freely... This loss of physical autonomy - dramatized by the total environment of the jungle into which the European dissolves - is then understood as a figure for the loss of psychic autonomy, of which the utter demoralization, the colonial whisky-drinking and general dissolution of the tropical hero is the canonical symbol in literature... Ballard's work is suggestive in the way in which he translates both physical and moral dissolution into the great ideological myth of entropy, in which the historic collapse of the British Empire is projected outwards into some immense cosmic deceleration of the universe itself... This kind of ideological message makes it hard to escape the feeling that the heat symbolism in question here is a peculiarly Western and ethnocentric one...» Fredric Jameson, "World-Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative" in *Science-*

La narrativa della catastrofe fa parte della letteratura apocalittica, che trae origine per l'appunto dal testo biblico dell'*Apocalisse* di Giovanni¹⁷⁵. In questo solco possiamo inserire la cosiddetta 'tetralogia del disastro' che comprende i primi romanzi di Ballard (che pure, a scanso di equivoci, prende le distanze da quelli citati poco sopra)¹⁷⁶. In alcuni passi di questa tetralogia troviamo dei riferimenti espliciti all'universo biblico, che di quando in quando emergono anche in altri momenti nella narrativa ballardiana, come in *The Crystal World*¹⁷⁷. Ad esempio, in *The Wind from Nowhere* c'è un riferimento alla Torre di Babele, con un personaggio, Hardoon, che costruisce una gigantesca torre che possa resistere alla straordinaria violenza distruttrice del vento, che naturalmente crollerà. In queste sue opere l'aspetto meccanicistico del disastro naturale e di ciò che lo provoca restano sullo sfondo. In primo piano sta la funzione degli elementi, delle singole componenti naturali, le quali interagiscono con i protagonisti su un piano che trascende quello dialettico. A tali catastrofi e ai loro effetti corrisponde una reazione da parte loro a ciò che non può essere definito altrimenti che come una particolare sollecitazione di qualcosa che si trova all'interno della psiche umana. Lo stesso Ballard commenta:

I believe that the catastrophe story, whoever may tell it, represents a constructive and positive act by the imagination rather than a negative one, an attempt to confront the terrifying void of a patently meaningless universe by challenging it at its own game, to remake zero by provoking it in every conceivable way¹⁷⁸.

In *The Atrocity Exhibition* Ballard fa citare al personaggio Kline una frase del pittore cileno Matta a proposito di un possibile disastro spaziale e la commenta:

Kline: "Why must we await, and fear, a disaster in space in order to understand our own time? – Matta." The Chilean painter, Roberto Matta, one of the last of the surrealists, asked this as yet unanswerable

Fiction Studies n. 7, novembre 1975 (http://www.jgballard.ca/pringle_news_from_the_sun/news_from_sun19.html) [Ultima visita 01/08/2010].

¹⁷⁵ «[...] il testo è di una violenza e di un'oscurità sconcertanti. Battaglie, massacri, cataclismi planetari costellano le sue pagine più di ogni altro libro dell'Antico e del Nuovo testamento; e le sue figure allegoriche hanno finito per diventare dei luoghi comuni dell'immaginario occidentale: i sette sigilli che si aprono, i quattro cavalieri, la bestia che sale dal mare, la prostituta vestita di scarlatto. [...] E proprio nel corso di quegli eventi che segnano il trapasso dal Medioevo all'età moderna (fra XV e XVI secolo) comincia il processo di laicizzazione dell'immaginazione e delle aspirazioni apocalittiche, e il sedimentarsi nella cultura europea di un immaginario apocalittico che conserva sì un ambiguo legame con l'originaria matrice religiosa, ma si apre a una considerazione più terrena del ruolo dell'uomo nei processi di palinogenesi sociale.» Antonio Caronia, "Ultime apocalissi", *Pulp libri* n. 20, luglio-agosto 1999.

¹⁷⁶ «It is significant too that Ballard's largely dismissive comments on earlier texts in the genre relate to landscape, which, if the imperial subtext is to be read, is crucially connected to the constitution of nation: "The rural landscape of the meadow didn't mean anything to me [...] That's why the sf of John Wyndham, Christopher and so forth I can't take. Too many rolling meadows" [Ballard interview with Pringle and Godard, *Vector* 73, March 1976, p. 29].» R. Luckhurst, op. cit., p. 304.

¹⁷⁷ «The crystal world represents Ballard's most compelling and most fully-realized "ontological Eden", and as such constitutes an appropriate concluding image to his apocalyptic tetralogy.» G. Stephenson, op. cit., p. 61.

¹⁷⁸ J. G. Ballard, cit. in Adam Parfrey, *Apocalypse Culture*, Los Angeles, Feral House, 1990, p. 8.

question. All disasters – earthquakes, plane or car crashes – seem to reveal for a brief moment the secret formulas of the world around us, but a disaster in space rewrites the rules of the continuum itself¹⁷⁹.

Nell'universo ballardiano rientrano tutta una serie di elementi legati all'epopea della conquista dello spazio, come nella raccolta di *short stories Memories of the Space Age* (1988), sempre visti nell'ottica del dopo, con Cape Canaveral in stato di abbandono e così via. Tra questi elementi i disastri che riguardano gli astronauti morti nello spazio, che troviamo in racconti come "The Dead Astronaut" (1967). E la storia dei voli spaziali americani comprende effettivamente dei gravi incidenti, come quello in cui morirono l'equipaggio dell'Apollo 1 (1967), quello dello Space Shuttle Challenger (1986), esploso in volo 73 secondi dopo la partenza, e quello dello Space Shuttle Columbia (2003).

¹⁷⁹ J. G. Ballard, a cura di V. Vale e A. Juno, *Atrocity*, op. cit., p. 45.

2. Surrealismo e pittura nella cosiddetta ‘tetralogia del disastro’

La cosiddetta ‘tetralogia del disastro’ è caratterizzata da citazioni esplicite di singole opere pittoriche, in gran parte surrealiste, che contribuiscono a creare il quadro - è proprio il caso di dirlo - e stabilire l’atmosfera di ciascuna narrazione. Tutti i romanzi, tranne *The Drought*, del quale tuttavia fu pubblicato in anteprima il primo capitolo sul numero 23 della rivista *Ambit*, sono il frutto della rielaborazione di un racconto scritto in precedenza. Nell’ordine, rispettivamente: “Storm-Wind” (1961) precorre *The Wind from Nowhere*, “The Drowned World” (1961) il romanzo omonimo, e “The Illuminated Man” (1963) *The Crystal World*. Tale tetralogia in realtà si potrebbe ridurre a una trilogia, avendo lo stesso Ballard confessato in parte *The Wind from Nowhere*, sostenendo esplicitamente che si è trattato soltanto del risultato del suo tentativo di diventare uno scrittore professionista, scritto in pochi giorni utilizzando gli strumenti della fantascienza.

David Pringle individua il simbolismo materico alla base di questi romanzi, che ha la sua origine nell’antichità: «The ancients believed that all matter was comprised of Earth, Air, Fire, and Water, and these four elements have been used as symbols in literature as recent as T.S. Eliot’s *Four Quartets*»¹⁸⁰. A proposito delle suggestioni eliotiane nell’opera di Ballard va ricordato per esempio che Strangman in *The Drowned World* cita la quarta sezione di *The Waste Land*, “Death by Water”¹⁸¹. E che uno dei capitoli di *The Drought* s’intitola “The Fire Sermon”, esattamente come la terza parte di *The Waste Land*. Anche l’ambiente di *The Atrocity Exhibition* è pervaso da un’atmosfera di desolazione, in un paesaggio fatto di cemento, impianti industriali e costruzioni abbandonate, insomma una vera e propria ‘wasteland’. Anche *The Day of Creation* (1987) e il racconto “The Gioconda of the Twilight Noon” (1963) si rifanno più o meno esplicitamente all’opera di Eliot. Secondo Bowers i due autori sarebbero meno lontani di quanto possa sembrare a prima vista:

What is very striking about Ballard’s work is the degree to which it explores those particular zones of the wasteland whose approach routes were mapped by T.S. Eliot. The first three novels probe areas which relate directly to particular preoccupations in the Prufrock poems and *The Waste Land*, while *The Crystal World* has the same concern as *The Four Quartets* in its search for “the still point of a turning world”. Such a comparison, made in terms of image and thematic concerns, might be expected to diminish Ballard, but it

¹⁸⁰ David Pringle, *Earth is the Alien Planet: J.G. Ballard’s Four-Dimensional Nightmare*, San Bernardino, CA, Borgo Press, 1979, p. 17.

¹⁸¹ «[*The Drowned World*] non solo allude con insistenza alla *Waste Land* di T.S. Eliot, ma può dirsi, specie nella scena cruciale della vicenda, la discesa del protagonista Kerans nel planetario sommerso, una vera e propria materializzazione narrativa delle metafore di Eliot.» U. Rossi, “Una riscrittura shakespeariana di James G. Ballard”, in A. Lombardo (a cura di), op. cit., p. 395.

doesn't; nor should one conclude that Ballard's energy is dependent on Eliot; it is rather that both derive their strength from their underlying concern about man in his universe¹⁸².

Anche Hunter, nel suo saggio sulla tetralogia del disastro, riprende la lettura simbolica di David Pringle, a sua volta basata su un'intervista di Christopher Evans all'autore:

Ballard's first four novels introduce symbols that reappear throughout his work: water signifies the past; sand, the future; concrete, the present; and crystal, eternity. Tornadic winds in *The Wind from Nowhere*, melting ice caps in *The Drowned World*, desertification in *The Burning World* [*The Drought*], and a strange, malignant mutation in *The Crystal World* depict the destruction of known civilization and the retreat of small bands of survivors to the few areas left on Earth that can support "normal" life. In each work, however, a single character turns away from survival and toward a transcendent union with the destructive element¹⁸³.

William Schuyler sottolinea come la quadripartizione dei simboli – il '*four-fold symbolism*' – individuata da Pringle nella narrativa ballardiana trovi una precisa corrispondenza nella teoria psicanalitica di Jung¹⁸⁴. Il che costituisce ulteriore conferma dell'importanza dell'influenza del pensiero dello psicanalista svizzero su Ballard, che alcuni vedrebbero invece di gran lunga inferiore rispetto a quella di Freud. Riassumendo brevemente possiamo quindi dire che in termini temporali l'acqua in *The Drowned World* rappresenta il passato, le origini della vita, come nel caso del liquido amniotico che permette la nutrizione del feto e quindi la nascita, o come nelle alluvioni del Nilo nell'antico Egitto che permettono di fecondare la terra e quindi lo sviluppo della civiltà; la sabbia in *The Drought* rappresenta il futuro, simbolo di entropia e quindi morte, come la polvere e la cenere – *ashes to ashes, dust to dust*; il cemento in *Concrete Island*, *Crash* e *High-Rise* rappresenta il presente con le sue autostrade, i parcheggi multipiano e i grattacieli; infine il cristallo, che in *The Crystal World* rappresenta l'eternità, un elemento di purezza, adamantino e rilucente.

I protagonisti di questi quattro primi romanzi, costretti a misurarsi con il disastro che minaccia il mondo in cui vivono, cercano di trovare una soluzione, finendo con il fondersi con esso, in maniera talvolta misticheggiante, come in *The Crystal World*. La passività di fondo del loro atteggiamento è il sintomo di un rovesciamento dell'andamento tipico della narrativa della catastrofe: non sono degli eroi a tutto tondo, magari destinati a salvare l'umanità, ma soltanto esseri umani a confronto con il rapporto tra il disastro e ciò che esso smuove all'interno della loro psiche. Tanto è vero che anche il loro percorso è al contrario: non fuggono dalla catastrofe ma la

¹⁸² Frederick Bowers, *Contemporary Novelists*, Chicago and London, St. James Press, 1973, p. 79.

¹⁸³ Jeffrey W. Hunter (a cura di), "Ballard, J. G. – Introduction", in *Contemporary Literary Criticism*, op. cit. (<http://www.enotes.com/contemporary-literary-criticism/ballard-j-g>) [ultima visita 31/07/2010].

¹⁸⁴ «The point here is that in Jungian theory the symbols Pringle identifies are given exactly the meaning that Pringle assigns to them. That Pringle apparently did not have Jungian theory in mind when he made his analysis makes the correspondence all the more striking.» William M. Schuyler, Jr., "Portrait of the Artist as a Jung Man: Love, Death and Art in J.G. Ballard's Vermilion Sands" (1993) (http://www.jgballard.ca/criticism/schuyler_analyses_vermilion_sands.html) [ultima visita 20/08/2011].

inseguono¹⁸⁵. Essa è funzionale alla logica del processo evolutivo che ha segnato la storia dell'uomo fin dalle origini e che trova il suo punto di svolta nella catastrofe stessa. Ma attenzione, il loro obiettivo non è l'autodistruzione, bensì la trascendenza: «The disaster motif in Ballard's fiction is thus grounded, not in a nihilistic wish for extinction, but in the desire for transcendence»¹⁸⁶. Questa trascendenza verso cui paiono tendere i protagonisti della tetralogia del disastro ballardiana nella lettura dei diversi critici, da Gregory Stephenson a Warren Wagar a Peter Brigg, si presta a interpretazioni di natura differente, da quella mistica o addirittura religiosa a quella esistenzialista, da quella nichilista a quella junghiana. Ciò che appare difficilmente confutabile è che i diversi disastri in cui si trovano coinvolti i personaggi siano come dei *setting* cinematografici, come uno sfondo tridimensionale sul quale vengono proiettate le loro ossessioni. La catastrofe naturale come cornice e pretesto delle dinamiche psicologiche dei personaggi principali¹⁸⁷.

Un fenomeno all'orizzonte del percorso di questi personaggi è quello dell'entropia, come accennato: il termine è mutuato dalla fisica, e indica il grado di dispersione dell'energia nel passaggio da uno stato di ordine a uno di disordine. L'esaurimento dell'energia porta alla stasi, ovvero alla morte. Se applichiamo il ragionamento su scala planetaria otteniamo la fine dell'universo. Nel nostro caso, la tensione verso l'esaurimento energetico è un processo che riguarda l'interiorità dell'individuo, il suo *inner space*, che si manifesta nella forma della trascendenza¹⁸⁸.

¹⁸⁵ «They are passive; worse, they embrace and collude with catastrophe. Ballard's inversion of the genre is seen in these terms: "Contrary to most treatments of the theme, the four books are not centred on the frightful destructiveness of the cataclysm but on its awesome beauty... on the perverse desires, mad ambitions, and suicidal manias of aberrant personalities now free to fulfil fatal aspirations devoid of any rational motivation. If the traditional catastrophe initiates some musings about British masochism, Ballard's work goes beyond this into all manner of death-driven perversity" ["Ballard" entry in *Twentieth Century Science Fiction Writers*, 2nd edition, ed. Curtis Smith, St. James Press, 1986, p.32]. [...] The only action is towards the psychological acceptance of a "new logic", embracing catastrophe and, seemingly, death. [...] [These] disaster novels attempt a literal sub-version of the genre, reversing the perceived surface/depth structure to manifest its latent desires. If this reading is accepted, one can see a certain consonance between the novels' sub-version and Baudrillard's claim that the psychoanalytic "private scene" of the modern has been rendered transparent, ob-scene, in the postmodern.» R. Luckhurst, op. cit., pp. 293-295.

¹⁸⁶ G. Stephenson, op. cit., p. 41.

¹⁸⁷ «There are, in these commentaries, at least four competing frames of reference for reading the catastrophe: the Jungian process of annealing a self-divided subjectivity; a specifically religious meaning of Apocalypse as redemption; an existential process of moving from alienated being toward a transcendent apprehension of Being; and a Camusian conception of an absurd universe. Apparent in all these readings is also the perhaps most 'self-evident' frame: the Freudian typography of subjectivity. The landscapes of the novels are those of the unconscious, a scenography of the 'secret' desires of and for the catastrophe.» R. Luckhurst, op. cit. (1997), p. 47.

¹⁸⁸ «[...] [A]t least in the context of Ballard's work, its [entropy's] cosmological extension designates a hypothetical tendency of the universe to attain a state of maximum homogeneity in which all matter is at a uniform temperature and eventually brings about the 'heat death' of the universe. Ballard's concern with entropy allies him not only with other representatives of the British New Wave but also with a whole line of post-war novelists (many of them American) whose work displays an equally consistent vision of the universe as regressing to a state of absolute uniformity and inertness. [...] If "The Voices of Time" seems completely devoid of the specific social and political subtext of [Pynchon's short story] "Entropy", Ballard's use of the entropy metaphor nonetheless shares Pynchon's vision of human life releasing energy at an accelerate rate and ready to succumb to a form of emotional and intellectual 'heat death'. While Pynchon applies the entropy metaphor to the workings of society as a whole, Ballard is primarily

Peraltro, come osserva Frye, citato da Todorov, «la terra, l'aria, l'acqua e il fuoco sono i quattro elementi dell'esperienza dell'immaginario, e lo resteranno sempre»¹⁸⁹. Essendo tali elementi rilevanti anche nella letteratura fantastica, questa osservazione costituisce un ulteriore indizio di una vicinanza della narrativa ballardiana, finora sottovalutata dalla critica, a certe istanze romantiche. A proposito invece dell'influenza surrealista Ballard dichiara:

My earliest three or four novels, which are more explicitly science fiction, are all heavily influenced by the Surrealists (Max Ernst, Dalì), and also the symbolist painters like Gustave Moreau. Once you get to *The Atrocity Exhibition*, *Crash*, *High Rise* and so on, they're sort of technological books set in the present day – you've got all the imagery that the titles themselves are about. You name it, everything from car crashes to Kennedy assassinations to high rises to motorways...¹⁹⁰

In *The Drowned World* gli oceani sono giunti a ricoprire quasi tutti i continenti per la fusione delle calotte polari causata dall'avvicinamento della terra al sole. La regressione verso un passato 'archeopsichico' scatenata da tale evento ha una radice innegabilmente junghiana, che a me pare del tutto congrua, nonostante le perplessità di Luckhurst sul pensiero di Jung¹⁹¹. Le scoperte degli ultimi anni in campo genetico infatti sembrano dimostrare non soltanto la ereditarietà del patrimonio genetico, dai genitori ai figli, attraverso il DNA, ma anche l'esistenza di una dimensione olistica dell'esistenza umana, tale per cui gli individui risultano essere portatori di informazioni che contribuiscono a costituire quello che in termini junghiani è l'inconscio collettivo.

Il romanzo echeggia per alcuni aspetti *Heart of Darkness* di Joseph Conrad, come il viaggio all'interno della giungla, così come in entrambi ha luogo un percorso di iniziazione spirituale in cui il paesaggio riflette lo stato d'animo dei protagonisti¹⁹².

concerned with the decline of vital energy within the human consciousness itself.» Michel Delville, *J.G. Ballard*, Plymouth, Northcote House, 1998, p. 18.

¹⁸⁹ T. Todorov, op. cit., p. 21 [N. Frye, "Preface" in G. Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, Boston, Beacon Press, 1964].

¹⁹⁰ Vale, V. e Juno A. (a cura di), *Re/Search* n. 8/9, op. cit., p. 32.

¹⁹¹ «Perhaps the most unacceptable element is Jung's concentration on the phylogenetic (the "racial" or "universal" mind) as opposed to the ontogenetic (the "individual" mental apparatus), his freewheeling use of anthropological insights through analysis of "primitive cultures". *The Drowned World* is overtly phylogenetic.» R. Luckhurst, op. cit., p. 343.

¹⁹² «The steaming landscapes of Ballard's *The Drowned World*, as well as Keran's final journey into the midst of the jungle, invite a comparison with Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, another tale of spiritual initiation into the hidden powers of the subconscious involving direct correspondences between inner and outer landscapes. Unlike Marlowe, however, whose psychological journey to the centre of the African continent is followed by a return to civilization, Keran's is prompted by "pre-uterine dreams" reflecting his "unconscious acceptance of the logic of his own devolutionary descent" [*The Drowned World*, p. 91, p. 113]. This process of biological and psychic devolution can only lead to his death and final entropic dissolution into "the archeopsychic zero" [*The Drowned World*, p. 113].» M. Delville, op. cit., p. 8.

Anche in questo caso, come altrove in Ballard, non si può fare a meno di notare come la descrizione del paesaggio rimandi alla sua esperienza cinese, come uno degli aspetti ad essa indelebilmente legati¹⁹³. L'atmosfera è descritta attraverso due quadri surrealisti:

Over the mantelpiece was a huge painting by the early 20th-century Surrealist, Delvaux, in which ashen-faced women danced naked to the waist with dandified skeletons in tuxedos against a spectral bone-like landscape. On another wall one of Max Ernst's self-devouring phantasmagoric jungles screamed silently to itself, like the sump of some insane unconscious¹⁹⁴.

En passant possiamo ricordare che la passione di Ballard per le opere di Delvaux lo spinse a una piccola correzione - surrealista? - della realtà dei fatti: i due quadri "La violazione" e "Lo specchio", del 1936, andarono distrutti a Londra durante i bombardamenti del 1940. Dopo il successo del film tratto da *L'impero del sole*, che gli procurò i fondi necessari, Ballard incaricò la pittrice americana Brigid Marlin di riprodurli sulla base di alcune fotografie in bianco e nero ancora esistenti, salvandoli così dall'oblio¹⁹⁵. Fu deciso che la loro collocazione sarebbe stata all'interno della sua casa di Shepperton, dove restarono poggiate sul pavimento, poiché le loro grandi dimensioni non permettevano di appenderle alle pareti come accade di norma¹⁹⁶. È opportuno ricordare ancora come l'ambientazione di questo romanzo abbia radici nell'esperienza personale di Ballard a Shanghai:

[...] a lot of the images I use - drained swimming-pools, abandoned hotels, empty apartment blocks, that sort of stuff - date from that period. I think *The Drowned World*, my first novel [sic], where I have a tropical London partly submerged by water, was inspired by the view from our camp eight miles from Shanghai, across the flooded paddy fields, a green world of reflections, of canals and creeks, and then the apartment houses rising on the horizon. I can see them in my eyes now. This was an area inundated by the Yangtse, saturated with water¹⁹⁷.

¹⁹³ «[...] [T]he landscape of *The Drowned World* finds its generation in the Shanghai skyline reflected on the paddy fields beyond the Lunghua camp.» R. Luckhurst, op. cit., p. 479.

¹⁹⁴ J. G. Ballard, *The Drowned World*, London, Victor Gollancz, 2001, p. 29.

¹⁹⁵ «I've always been a great admirer of the Belgium surrealist Paul Delvaux, and about six or seven years ago, thanks to *Empire of the Sun* [the film of Ballard's novel], I had a little spare cash. My first thought was to buy a Delvaux, but I discovered, sadly, that his prices had moved into the stratosphere. Anything up to a million pounds each. So it then occurred to me that, rather than try to buy an existing Delvaux, what I would do was to pay an artist to reconstruct two Delvaux paintings which were destroyed during the Second World War, from the black-and-white photographs that exist of them. And that I did. I heard of an American artist, Brigid Marlin, and I asked her, "Would you be prepared to accept a commission to paint these, to reconstruct these lost paintings?" She agreed, and they're now my proudest possession. The originals of the two paintings were destroyed in London during the Blitz in 1940. Both were painted in 1936, and had obviously been brought to London by a British collector. Brigid, with a little interference from myself, had to choose the right colours for the paintings. Fortunately, Delvaux uses a limited palette - for instance, his buxom women tend to wear burgundy dresses - and we picked colours consonant with the colours in existing Delvaux paintings. So I think we've got it just about right. One of the paintings is called *The Violation* and the other is called *The Mirror*.» "J G Ballard on his personalised Surrealist paintings", *The Independent*, 29/01/1994.

¹⁹⁶ «The trouble is they are both so huge he has to keep them standing on the floor and mantelpiece because they would bring the walls down if he tried to hang them, and his sitting room is so small you can't get far enough away to see them properly.» Lynn Barber, *Sunday Express Magazine*, 06/10/1987.

¹⁹⁷ J.G. Ballard, intervista di Christopher Tookey, *Books & Bookmen*, settembre 1984.

In un paesaggio di questo genere i quattro personaggi del romanzo intraprendono il loro viaggio verso quello che l'autore definisce 'tempo archeopsichico'¹⁹⁸. Una di loro, Beatrice, svolge una funzione di guida nei confronti di Kerans, il protagonista. Non a caso, visto che Beatrice era la guida di Dante nella parte della *Divina Comedia* dedicata al Paradiso. Ma una Beatrice che a un certo punto si trasforma in Pandora, colei che scatenò il disastro aprendo imprudentemente il famoso vaso legato al suo nome¹⁹⁹.

Uno dei personaggi, il Dr. Bodkin, così describe il fenomeno regressivo:

As we move back through geophysical time so we re-enter the amniotic corridor and move back through spinal and archaeopsychic time, recollecting in our unconscious minds the landscapes of each epoch, each with a distinct geological terrain, its own unique flora and fauna, as recognizable to anyone else as they would be to a traveller in a Wellsian time machine²⁰⁰.

La regressione inizia a manifestarsi nella dimensione onirica. Sempre più spesso i personaggi si trovano immersi nei loro sogni in ambienti ancestrali, gli stessi che si stanno ricreando nella realtà a causa dei mutamenti intervenuti. La spirale innescata dall'alternanza circolare sonno-veglia porterà infine al prevalere dello stato di regressione. Anche qui ricorre la simbologia del cerchio che, come già in "Chronopolis", è evocata dal quadrante dell'orologio, ma anche dal sole. Come nota correttamente Stephenson, il primo corrisponde al tempo lineare, umano, finito, il secondo al tempo ciclico, naturale, infinito²⁰¹. Qui l'accento è sul passato, tuttavia nella misura in cui tempo e spazio si fondono procedendo a ritroso si ottiene come risultato un presente totalizzante, punto di convergenza di tutte le epoche possibili²⁰².

Per Kerans lo scopo del viaggio è la ricerca di una forma di autorealizzazione (*self-fulfillment*) psichica: Kerans parte da una condizione in cui l'io è diviso per giungere al compimento di ciò che Jung chiama processo di individuazione. La sua scelta di dirigersi verso il sud e quindi

¹⁹⁸ «The process of psychic metamorphosis, the "descent through archaeopsychic time" [*The Drowned World*, p.86] upon which Kerans and Hardman, Beatrice and Bodkin have embarked [...].» G. Stephenson, op. cit., p. 47.

¹⁹⁹ «Beatrice hovers on the edges of *The Drowned World*; it is she who owns the frame, the paintings of the "phantasmagoric forest", that may act as a key to unlock significances. Kerans' early indecisiveness only becomes solidified in her presence. Beatrice is, of course, Dante's guide through Paradise, the symbol of divine revelation, although, for Kerans, there is another potentially more threatening form of revelation. At one point he sees Beatrice transformed into Pandora, "with her killing mouth and witch's box of desires and frustrations, unpredictably opening and shutting the lid" ([*The Drowned World*, p.] 30). Woman as guide may also become Woman as embodiment of death drive.» R. Luckhurst, op. cit. (1997), p. 57.

²⁰⁰ J. G. Ballard, *The Drowned World*, op. cit., p. 43.

²⁰¹ «[...] there are recurring oppositional images in the novel of clocks and of the sun. Clocks, of course, suggest the quantitative, linear, serial time of human convenience and convention, and the realm of the finite [...]. The sun, with its corresponding interior archaeopsychic counterpart, represents "Deep Time" ([*The Drowned World*, p.] 70), "total time" ([*The Drowned World*, p.] 84), the pulse and rhythm of the cosmos, of eternity.» G. Stephenson, op. cit., p. 49.

²⁰² «The chronotope of *The Drowned World* is truly static because time has fused with space, creating a dream-like simulacrum of a "total present," in which all epochs coexist.» E. Gomel, "Everyday Apocalypse ...", op. cit., pp. 185-208.

verso la morte piuttosto che verso il nord e quindi verso la salvezza, va interpretato come una metafora del compimento di un processo di integrazione psichica. Discorso analogo si può fare per il Dr. Ransom - un Dr. Ransome figura tra i personaggi di *Empire of the Sun* -, il protagonista di *The Drought*, in cerca di redenzione, o di riscatto come indica il suo nome, e per Sanders, il protagonista di *The Crystal World*. Come sostiene Stephenson, la coppia oppositiva inconscio/conscio caratterizza la natura complementare del legame tra *The Drowned World* e *The Drought*, nel senso che il paesaggio del primo appare misterioso e fertile, come l' inconscio, laddove quello del secondo si mostra scialbo e desertico, come la parte conscia della mente²⁰³.

Si può dire che in definitiva tutta la 'tetralogia del disastro' è caratterizzata dai temi della ricerca dell'integrazione psichica e della trascendenza, sebbene la maggior parte della critica abbia sottovalutato o ignorato questo aspetto preferendo concentrarsi su altri aspetti. Caratterizzazione presente anche altrove nel corpus ballardiano, come ad esempio in *The Atrocity Exhibition*, dove Traven è un personaggio psicotico il cui io è diviso già a partire dal nome, che come abbiamo visto muta sempre leggermente nei vari segmenti narrativi che compongono il romanzo.

Nell'accostare a *The Drowned World* il dipinto di Max Ernst *Europe after the Rain* (1933), che riflette la condizione alterata del paesaggio psichico del vecchio continente tra le due guerre mondiali, Jeannette Baxter inserisce il romanzo nel filone della narrativa post-bellica²⁰⁴. Respingendo i giudizi sommari di studiosi pur rilevanti come per esempio Bruce Franklin, che attribuiscono a Ballard una visione nichilistica e solipsistica, la studiosa britannica si spinge fino a tracciare un'analogia con Primo Levi, uno scrittore che ha vissuto in prima persona la tragedia dell'Olocausto e che ha frequentato anche la fantascienza, come nella raccolta di racconti *Storie naturali* (1966)²⁰⁵. La stessa studiosa, che pure riconosce giustamente che l'impostazione dell'analisi di Stephenson delle opere ballardiane le libera dal pregiudizio che le vorrebbe negative,

²⁰³ «[...] the two novels are mutually reflective, enhancing and underlining each other's meaning through common technical and thematic elements and patterns of imagery. Perhaps the most central of these is the opposition in both novels of images of sea and land, of water and earth, with their corresponding symbolic suggestions of the unconscious and the conscious mind. Where *The Drowned World* represented a landscape of the unconscious: mysterious, alluring and fertile; *The Drought* depicts a landscape of the conscious mind: arid, desolate and sterile.» G. Stephenson, op. cit., pp. 50-51.

²⁰⁴ «An important intertext for my reassessment of Ballard's European fictions is George Bataille's nightmarish account of interwar Europe, 'The Labyrinth' (1936). As T. J. Demos has noted, Bataille's version of the labyrinth describes "a disorientating ontological and epistemological model of identity, structure and space, in which all are radically decentered" (2001: 103). An exploration, in part, of the relationship between language and Being, "The Labyrinth" is also a meditation on the composition and decomposition of communities between the Wars.» Jeannette Baxter, "Visions of Europe in *Cocaine Nights* and *Super-Cannes*", in J. Baxter (a cura di), *J. G. Ballard*, op. cit., p. 96.

²⁰⁵ «Ballard's post-apocalyptic vision of London was singled out by a cluster of critics as an antagonistic attack on the integrity of the science fiction genre. [...] Ballard's distorted vision of London is neither self-indulgent nor isolated, rather it should be read as an example of an experimental strand of post-war writing (including Alan Burns's *Europe after the Rain* (1966), Michael Moorcock's *Behold the Man* (1969), Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse Five* (1969) which responded to historical atrocity through the science fiction genre. A profitable analogy can be drawn, in this context, between Ballard's experimental novel and Primo Levi's contemporaneous science fictions of historical witness.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., pp. 18-19.

votate alla distruzione, e che trae origine da una lettura troppo letterale delle stesse, a mio parere sottovaluta in parte il loro tendere verso la trascendenza, preferendo piuttosto sottolineare il loro legame con l'avanguardia, pur importante. Mi pare invece più convincente il richiamo al romanticismo tedesco attraverso l'immagine del sole nella foresta nei dipinti di Max Ernst del 1927 *The Large Forest* e *Forest and Sun*, ai quali l'autore allude nel romanzo: «For a few moments Kerans stared quietly at the dim annulus of Ernst's sun glowering through the exotic vegetation»²⁰⁶.

In *The Drought* (1965), uscita come *The Burning World* nell'edizione americana (1964), pubblicata prima di quella inglese, una sottile pellicola monomolecolare di polimeri saturi a catena lunga scaturita dall'inquinamento industriale ricopre gli oceani impedendo la formazione delle nuvole e quindi la pioggia. I danni che ne derivano prefigurano la problematica dell'inquinamento ambientale, che ai giorni nostri è diventato notoriamente un problema di enorme importanza. La comparsa di un uccello sporco di petrolio ne è un emblema eloquente, immagine che in seguito avremmo visto altre volte nei telegiornali in occasione di disastri ambientali reali. Peraltro trent'anni più tardi, in *Rushing to Paradise* (1994), Ballard tratterà un quadro non molto lusinghiero di certe frange ambientaliste. Anche in *Hello America* (1981) compare la tematica ambientale: entro il 2030 l'esaurimento delle fonti energetiche portano al crollo della società industriale americana, fino al progressivo abbandono degli USA da parte dei suoi abitanti.

La siccità dura per oltre dieci anni, durante i quali il protagonista di *The Drought*, il medico Ransom, affronta varie avversità fino a quando il romanzo si conclude con Ransom che si addentra nel deserto mentre comincia a piovere, senza che lui nemmeno se ne renda conto. Lo stesso Ballard pare ritenerlo il meno riuscito dei quattro - tre con la messa tra parentesi di *The Wind from Nowhere*, come abbiamo visto -, attribuendogli come caratteristica principale il fatto di contenere elementi sviluppati successivamente nei romanzi più sperimentali:

The Drought was my second [sic] novel, written after *The Drowned World*. I didn't like it very much at the time. There was something rather too arid -- something of the aridity of the landscape spilled over into the novel, and it didn't take off for me. I still don't care for it very much, but it contains so many of the ideas - - quantified image, isolated object, and emotion detached from any human context -- that I began to develop in *The Atrocity Exhibition* and in *Crash*. They were all implicit in that book²⁰⁷.

²⁰⁶ J. G. Ballard, *The Drowned World*, op. cit., p. 29. «Although Stephenson does well to rescue Ballard's eschatological fictions from nearly thirty years of literal readings, his own displacement of Ballard's writing into a transcendental framework similarly fails to ground the text in its avant-garde moment of production. [...] The image of a golden disc which shines through dense vegetation repeats across Ernst's paintings such as *The Large Forest* (1927) and *Forest and Sun* (1927). Drawing on the German Romantic tradition, Ernst's forests articulate a moment of sublime hesitation, an oscillation between fear and wonder, as the intense light of the sun plays against the darkness of the hostile trees.[...] The primordial sun that Kerans searches for, then, is another fiction, a Surrealist image of such resonance that it bleeds out of the picture frame and becomes the beating force of the narrative landscape.» Ivi, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, pp. 33-34.

²⁰⁷ J.G. Ballard, interviewed by James Goddard and David Pringle, Shepperton, 4 January 1975, cit. da D. Pringle sulla JGB mailing list di Yahoo, 19/01/2011 (<http://groups.yahoo.com/group/jgb>) [Ultima visita 21/01/2011].

In questo romanzo i punti di riferimento pittorici sono *Jours de Lenteur* (1937) di Yves Tanguy, leggibile in chiave shakespeariana²⁰⁸, e *La persistenza della memoria* (1931) di Salvador Dalì. Un altro capitolo s'intitola come un'altra opera di Tanguy, "Multiplication of the Arcs." Come in *Concrete Island*, anche qui alcuni dei personaggi richiamano quelli di *The Tempest*, come il giovane minorato mentale Quilter (Calibano) e Miranda Lomax (Miranda)²⁰⁹. Il titolo del quadro di Tanguy è preso in prestito per il capitolo finale del romanzo, e il quadro stesso figura tra gli elementi della narrazione:

Behind it, the ark of his covenant, stood two photographs in a hinged blackwood frame. On the left was a snapshot of himself at the age of four, sitting on a lawn between his parents before their divorce. On the right, exorcizing this memory, was a faded reproduction of a small painting he had clipped from a magazine, 'Jours de Lenteur' by Yves Tanguy. With its smooth, pebble-like objects, drained of all associations, suspended on a washed tidal floor, this painting had helped to free him from the tiresome repetitions of everyday life. The rounded milky forms were isolated on their ocean bed like the houseboat on the exposed bank of the river²¹⁰.

Lo scorrere dell'acqua del fiume corrisponde allo scorrere del tempo, perciò il letto vuoto del fiume suggerisce un'interruzione del flusso temporale. Pertanto la ricerca dell'acqua da parte di Ransom rappresenta la bramosia dello scorrere del tempo, immobilizzato in un eterno presente²¹¹. In *The Drought* l'interrompersi del corso del fiume rimanda dunque all'interruzione del flusso del tempo²¹².

Il secondo dipinto, le cui sabbie lo ricollegano al primo, suggerisce, come nota Gasiorek, il rapporto con il ricordo²¹³. Questo stesso quadro di Dalì sarà poi oggetto dell'attenzione di Talbot, una delle varie incarnazioni del protagonista di *The Atrocity Exhibition*:

The Persistence of Memory. An empty beach with its fused sand. Here clock time is no longer valid. Even the embryo, symbol of secret growth and possibility, is drained and limp. These images are the residues

²⁰⁸ «[...] within the painting's frame, Lomax is at once Prospero and Lear, Quilter Caliban and Miranda Lomax a hideous deformation of Shakespeare's Miranda.» R. Luckhurst, op. cit., p. 347.

²⁰⁹ «Ballard's perverted treatment of motifs from *The Tempest* is also apparent in the character bearing the name of Miranda in *The Drought*, who reveals herself to be the antithesis of the Shakespearean model of innocence and virginity.» M. Delville, op. cit., p. 95.

²¹⁰ J. G. Ballard, *The Drought*, London, Jonathan Cape, 1965, p. 11.

²¹¹ «[Ransom's] search for water figures the desire for time in the desert of eternity.» E. Gomel, op. cit.

²¹² «There is a complex description of the river as losing its "forward flow" like the procession of linear time; what matters now, in the movement of temporality, are the "random and discontinuous" eddies, multivallic intervals that traverse the space between catastrophe and apocalypse.» R. Luckhurst, op. cit. (1997), p. 64.

²¹³ «In this text the quest is for release from memory through a kind of self-purging asceticism [...]. As with the visions of Delvaux and Ernst in *The Drowned World*, so the imagery of the Tanguy and Dalì paintings that permeates *The Drought* suggests that the events depicted exteriorise psychological adjustments and transformations: "The unvarying light and absence of all movement made Ransom feel that he was advancing across an inner landscape where the elements of the future stood around him like the objects in a still life, formless and without association" [*The Drought*, p. 181].» A. Gasiorek, op. cit., p. 32.

of a remembered moment of time. For Talbot the most disturbing elements are the rectilinear sections of the beach and sea. The displacement of these two images through time, and their marriage with his own continuum, has warped them into the rigid and unyielding structures of his own consciousness. Later, walking along the overpass, he realized that the rectilinear forms of his conscious reality were warped elements from some placid and harmonious future²¹⁴.

Altre opere pittoriche vengono citate esplicitamente in *The Atrocity Exhibition: The Robing of the Bride* di Max Ernst, *The Bride Stripped Bare of Her Bachelors, Even* di Marcel Duchamp, *The Dream of the Poet* di Giorgio de Chirico. In due dei titoli dei paragrafi delle ‘condensed novels’ che costituiscono il libro, il riferimento è a due romanzi di un altro autore legato al surrealismo, Raymond Roussel: ‘Locus Solus’ e ‘Impressions of Africa’. Lo stesso Ballard sottolinea la presenza di altri dipinti di Ernst in quest’opera: *The Eye of Silence* e *Europe After the Rain*:

Their clinker-like rocks resemble skeletons from which all organic matter has been leached, all sense of time. Looking at these landscapes, it’s impossible to imagine anything ever happening within them. The neural counterparts of these images must exist within our brains, though it’s difficult to guess what purpose they serve²¹⁵.

Il racconto “The Day of Forever” (1965) contiene diversi riferimenti a pittori e quadri surrealisti, tra cui *The Echo* (1943) di Delvaux:

In the students’ gallery hung the fading reproductions of a dozen schools of painting, for the most part images of worlds without meaning. However, grouped together in a small alcove Halliday found the surrealists Delvaux, Chirico and Ernst. These strange landscapes, inspired by dreams that his own could no longer echo, filled Halliday with a profound sense of nostalgia. One above all, Delvaux’s ‘The Echo’, which depicted a naked Junoesque woman walking among immaculate ruins under a midnight sky, reminded him of his own recurrent fantasy. The infinite longing contained in the picture, the synthetic time created by the receding images of the woman, belonged to the landscape of his unseen night²¹⁶.

Come nel romanzo precedente con Kerans e Strangman, anche qui troviamo una coppia protagonista-deuteragonista, con Ransom e Lomax, in cui il primo personaggio rappresenta la tensione, positiva, verso l’inconscio e la trascendenza, mentre il secondo (come Hardoon in *The Wind from Nowhere*) incarna l’io cosciente, egoista, limitato e negativo.

Interessante la proposta di lettura di Luckhurst in chiave esistenzialista di *The Drought*, attraverso Albert Camus: «The most obvious connection to Ballard's work is Camus' theorisation of absurdity»²¹⁷. Come in Ballard, anche nelle opere dell’autore francese hanno più importanza i

²¹⁴ J. G. Ballard, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 22.

²¹⁵ *Ivi*, p. 21.

²¹⁶ J.G. Ballard, *The Day of Forever*, London, Panther, 1967, p. 12.

²¹⁷ R. Luckhurst, op. cit., p. 362. Il legame con l’esistenzialismo è tuttavia piuttosto tenue, poiché, come afferma poco oltre lo stesso Luckhurst citando Cooper, Camus non ne sarebbe una figura centrale. Questo perché il suo rapporto con l’essere nel mondo si basa sul mantenimento dell’alienazione, non sul suo superamento.

rapporti dei personaggi con l'ambiente che non tra di loro²¹⁸. Personaggi che, a parte Ransom, come abbiamo visto, «are perverted versions of characters from [Shakespeare's] *The Tempest* – Lomax as Prospero, Quilter as Caliban, Philip Jordan as Ariel»²¹⁹. La madre di Quilter, Mrs. Quilter, dalla “witch-like appearance”, corrisponde alla strega Sycorax, la madre di Calibano. La figura del Calibano la troviamo anche altrove, per esempio nei personaggi di Big Caesar in *The Drowned World* e Proctor in *Concrete Island*. Ma sono figure minacciose anche alcuni personaggi ‘superiori’, come Strangman (*The Drowned World*) e Vaughan (*Crash*). Anch’essi, come i ‘calibani’, spesso trovano la morte nel corso della narrazione.

Pringle propone un’interpretazione in chiave psicanalitica di queste tipologie: in termini freudiani «the Caliban figures stand for the Id, while the Prospero figures stand for the Ego»²²⁰, cioè rispettivamente la sfera delle passioni, l’irrazionale (il sogno, le libere associazioni, etc.), e la sfera della razionalità (il principio di realtà). Entrambi rappresentano una minaccia per il sé, il protagonista, che cerca di trovare se stesso e il proprio posto nel mondo recuperando la propria integrità individuale che è scissa, disarmonica, appunto perché non c’è equilibrio tra gli elementi costitutivi della mente²²¹. Brigg concorda: «He [Ballard] is in at least one sense in tune with both Jung and the existentialists in suggesting that the psyche must adapt to external reality»²²². Delville rileva come in genere i personaggi femminili ballardiani appartengano alla tipologia dell’Anima junghiana - la funzione animica mette in relazione la coscienza con l’inconscio -, che può assumere l’aspetto negativo, disturbante, della Lamia²²³. Non a caso uno dei capitoli di *The Drought* si intitola proprio “The Lamia”, in riferimento al personaggio di Miranda Lomax. Come Pringle, anche Stephenson rileva delle analogie con *The Tempest*, ma nei termini di quella che definisce una grottesca parodia²²⁴.

Un altro parallelo possibile è quello fra Ransom e il protagonista della “Rime of the Ancient Mariner” di Samuel Taylor Coleridge:

²¹⁸ «Like Ballard, Camus’ texts offer searing portraits of landscape and seem largely concerned with the relation of the central figure to that landscape rather than the affectless relations between characters.» *Ibid.*

²¹⁹ D. Pringle, *Earth is the Alien Planet: J.G. Ballard’s Four-Dimensional Nightmare*, San Bernardino, CA, Borgo Press, 1979, p. 42.

²²⁰ *Ivi*, p. 49.

²²¹ «To borrow from Jungian terminology, they are in search of individuation.» *Ibid.*

²²² P. Brigg, op. cit., p. 55.

²²³ «As David Pringle has observed, the commonest type of woman character in Ballard’s fiction is derived from the distant, desirable and potentially threatening Jungian Anima figure. Like Jane Sheppard in *Concrete Island*, Ballard’s female characters represent different aspects of the ‘dark lamia’ embodied by Gabrielle Szabo in “The Day of Forever” [D. Pringle, *Earth is the Alien Planet*, op. cit., p. 42]. Other character types functioning as “projections of desires and fears” [*ivi*, p. 46] of the protagonist include a number of lower-class characters who, like Proctor, are usually portrayed as hostile, menacing and uncommunicative creatures.» M. Delville, op. cit., p. 47.

²²⁴ «A grotesque parody of *The Tempest* is enacted in the novel [...]. In the inverted drought version of the story, Caliban, representing the base instincts, triumphs over all the other figures; Ariel forfeits every trace of innocence and ethereality; Miranda becomes depraved and debauched and is reduced at last to breeding Caliban’s monstrous offspring; and Prospero is revealed not only as being vindictive and selfish, but also silly and ineffectual, and he is overthrown in the end by Caliban.» G. Stephenson, op. cit., p. 54.

In the manner of the figure of the Ancient Mariner, Ransom violates the bond between humankind and nature by his refusal to sacrifice any of his remaining store of water to revive a dying swan. Like that of the Mariner, Ransom's crime represents an assertion of the ego-mind against the claims of creature-kinship, the bond of man and nature, and thus constitutes a denial of love and compassion. Also in common with the Mariner, Ransom endures a long penance of which drought and thirst are central elements. For both the Ancient Mariner and Ransom the unconscious is the source of ultimate salvation; and for both voyagers absolution is signified by the falling of rain. Finally, both the Mariner and Ransom enact archetypal patterns of guilt and expiation, attaining through their suffering and atonement the status of redemptive figures"²²⁵.

A questo proposito ricordiamo che Ballard contribuisce alla raccolta di brevi saggi *The Pleasure of Reading* (London, Bloomsbury, 1992), curata da Antonia Fraser, con un articolo nel quale commenta dieci opere, tra le quali proprio la "Rime of the Ancient Mariner". Il poema romantico è senza dubbio un'influenza importante in Ballard, che echeggia più volte nella sua narrativa²²⁶.

L'influenza del testo di Coleridge riaffiora per esempio nei racconti "Storm-bird, Storm-dreamer" (1966), "Tomorrow is a Million Years" (1966) e "Cry Hope, Cry Fury" (1966). Nel primo il protagonista uccide dei giganteschi uccelli marini mutanti, per travestirsi poi come loro, spinto dal rimorso, e venire infine ucciso da una donna che vuole vendicare l'uccisione del marito e del figlio da parte di quegli uccelli. Nel secondo Glanville è uno psicopatico che ha ucciso la moglie ma nel suo stato allucinato continua a vederla e a parlare con lei; ma la sua punizione non sembra portarlo alla redenzione. Nel terzo Melville, altro personaggio dal nome evocativo, riesce invece ad espiare la sua colpa grazie al potere purificante dell'amore²²⁷.

In *The Crystal World* (1966) l'opera evocata è *L'isola dei morti* (1880) di Arnold Böcklin, il cui senso di desolazione funebre ben si presta a richiamare l'atmosfera tetra, a tratti funerea, a dispetto delle luci dei cristalli della foresta, che caratterizza le terre colpite da una sorta di lebbra

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ «The whole of Ballard's fiction is haunted by echoes of Coleridge's "Rime of the Ancient Mariner", and it is particularly appropriate that in *The Drought* images of dead and dying birds abound. It is as though man's future state is the same as that of the Mariner marooned in the doldrums after killing the albatross. [...] The Mariner is evoked again in the short story "Storm-bird, Storm-dreamer" (1966), where the protagonist lives on board a stalled ship rather like Ransom's at the opening of *The Drought*. He slays the gigantic mutated sea-birds with his machine gun, then suffers a slow remorse which eventually leads him to dress in feathers and take to the sky himself – only to be shot down in turn by a woman whose husband and child have been killed by the birds.» D. Pringle, *Earth is the Alien Planet*, op. cit., pp. 23-24.

²²⁷ «An allusion to Coleridge's "The Rime of the Ancient Mariner" casts Glanville in the role of the Mariner whose punishment for his heedless, selfish act of violence is undertaken by the female spirit known as "the Nightmare Life-in-Death". Like that of the Mariner, Glanville's crime may be seen to represent a denial of the primary reality of the unseen world and a transgression against his own deepest nature, though unlike the Mariner's there is no indication given here that Glanville's sufferings will refine him or lead him to greater moral and metaphysical awareness. The character of the retribution visited upon both the Mariner and Glanville is the same, however, a living death. [...] In this instance the Mariner figure, Robert Melville, succeeds in expiating his guilt through love, while it is the witch figure of Nightmare Life-in-Death, Hope Cunard, who remains trapped in a living death of illusion.» G. Stephenson, op. cit., p. 86.

spazio-temporale²²⁸. Si tratta di un processo di cristallizzazione risultato dell'incontro/scontro tra tempo e anti-tempo, che come particelle di materia e anti-materia si elidono a vicenda. Il tempo sgocciola via, come negli orologi fusi del dipinto di Dalí, lasciando gli oggetti e i corpi colpiti dall'evento come incastonati in armature di ghiaccio ingioiellate. La bellezza di quest'immagine richiama "L'elogio del cristallo" in *L'amour fou*²²⁹, ma anche e soprattutto l'identificazione tra il cristallo e il sé junghiano²³⁰. Correttamente Gasiorek considera questo romanzo il più genuinamente surrealista tra quelli prodotti fino a quel momento, che prefigura per certi aspetti quello che sarà in assoluto il più surrealista di tutta l'opera ballardiana, *The Unlimited Dream Company*. A paragone con quest'ultimo l'impressione è che la lettura in chiave religiosa – cristiana - del fenomeno, legata al personaggio di padre Balthus, sia poco convincente²³¹. D'altro canto è l'autore stesso a utilizzare termini inequivocabilmente biblici - "paradise", "the New Jerusalem", etc. -, come anche altrove nelle sue opere. Sia gli eventi che hanno per protagonista Blake che quelli del romanzo precedente suggeriscono effettivamente una lettura misticheggiante²³², ma la loro forza sta tutta nell'atmosfera che li apparenta alla narrativa fantastica del passato, laddove qualcosa di misterioso e inspiegabile incombe sui personaggi. Efficace in questo senso la scena in cui Sanders attraversa la foresta brandendo la croce ingioiellata donatagli dal prete, esorcizzando in questo modo gli effetti della cristallizzazione, scena che rimanda agli atti di dominio sulla natura da parte di Blake in *The Unlimited Dream Company*.

Alcuni passaggi di *The Crystal World*, sostanzialmente quelli in cui Sanders scrive al direttore del lebbrosario in cui lavora per raccontargli la sua esperienza nella foresta cristallizzata, prestano il fianco alle accuse di magniloquenza e didascalismo talvolta emerse nei confronti della scrittura ballardiana, riducendo l'impatto sul lettore dell'ambiente fantasmagorico la cui descrizione è invece particolarmente riuscita. D'altronde, sappiamo bene che l'autore dà il meglio di sé quando

²²⁸ «The juxtaposition of time and eternity in *The Crystal World* is figured as the juxtaposition of leprosy and crystallization.» E. Gomel, op. cit.

²²⁹ «This aesthetic dimension to the novel calls to mind another image, that of Breton's *éloge du cristal*: "There could be no higher teaching than that of the crystal. The work of art, just like any fragment of human life considered in its deepest meaning, seems to me devoid of value if it does not offer the hardness, the rigidity, the regularity, the luster on every interior and exterior facet, of the crystal.» A. Gasiorek, op. cit., p. 54.

²³⁰ «[...] Jung: "In many dreams the nuclear centre, the Self, also appears as a crystal. The mathematically precise arrangement of a crystal evokes in us the intuitive feeling that even in so-called "dead" matter, there is a spiritual ordering principle at work" (Jung 1978:221).» D. Oramus, op. cit., p. 59.

²³¹ «*The Crystal World* is of the early novels closest to the exuberant lyricism sought by the Surrealists. The novel's sombre opening, with its brooding portrayal of dereliction and darkness, is given a symbolic resonance when the apostate priest Balthus invokes Arnold Böcklin's painting *Island of the Dead* as the fitting emblem of his sense of foreboding. But despite his fear that the changes taking place in the forest betoken a post-theological world, Balthus sees them as a Eucharistic consummation, while other characters view the crystallising forest as a return to a time before the Fall – to an edenic world in which all of creation pulses in harmony. *The Crystal World* glows with a sense of wonder at an ever-changing world full of unexpected, unlooked for possibilities, a theme developed more fully in *The Unlimited Dream Company*.» J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 33.

²³² «In this rather mystical novel, Ballard has used the symbol of the crystalline forest as a science fictional objective correlative of our potential sense of oneness with the universe. Here Ballard has created his Heaven, or City of God.» D. Pringle, op. cit., p. 32.

le parole sono usate come i pennelli su una tavolozza piuttosto che quando devono sostenere un ragionamento di carattere speculativo, soprattutto in questa fase iniziale della sua carriera. A meno che non preferiamo ritenere, con Luckhurst, che questa parte del romanzo abbia piuttosto delle valenze parodiche rispetto alle regole del genere, che prevedono una ferrea accuratezza scientifica²³³.

Gasiorek sottolinea i punti di contatto tra *The Crystal World* e due romanzi di Graham Greene, un autore che Ballard ha sempre affermato di apprezzare, *The Power and the Glory* (1940) e *A Burnt-out Case* (1960), dove troviamo un prete come personaggio e un lebbrosario. La complessità e l'ambiguità delle motivazioni che spingono i personaggi sono un tratto comune a queste opere²³⁴. In relazione a questo aspetto Luckhurst cita l'autore stesso, a conferma dell'esistenza di una tensione verso la trascendenza nei protagonisti della tetralogia:

Within science fiction, Ballard is often attacked for his pessimism, his nihilism, in that a number of narrators, especially of the catastrophe series, seem to will death. Ballard has insisted however, that the logic of these texts is towards fulfillment, the transcendence of death-in-life for life-in-death, which is why Kerans turns south into the sun (*The Drowned World*) and Ransom [sic, in realtà si tratta di Sanders] returns to the forest (*The Crystal World*)²³⁵.

Naturalmente l'influenza più evidente è, come accennato, *Heart of Darkness* di Joseph Conrad²³⁶, per la sua ambientazione africana e la navigazione lungo il fiume, ma con l'illuminante - per così dire - inversione tra tenebra e luce, laddove l'oscurità dell'antecedente è sostituita dalla luminosità cristallina del testo più recente. Brigg chiarisce che

[...] at the heart of *The Crystal World* lies a different motivation than Conrad's desire to chronicle the moral horror of mankind and particularly of colonial powers. Ballard reflects and refracts the seductive potential of a death that is not a death (and which, apparently, does not involve any pain), a movement out of time into an eternity of grotesque glittering beauty mingled with horror²³⁷.

Nella sua analisi del romanzo Jeannette Baxter privilegia l'ambientazione rispetto alle suggestioni misticheggianti, coerentemente con la sua visione dell'opera ballardiana secondo una prospettiva storica. La vicenda si svolge in Camerun negli anni Sessanta, pertanto un legame con le

²³³ «It has been noted that Brian Aldiss and others become irritated by Ballard's evident lack of scientific rigour or interest in providing the "explanation"; worse, in fact, was the dense and incomprehensible letter in which Sanders "explains" the vitrifying forest in *The Crystal World*, for this suggested an intent to parody.» R. Luckhurst, op. cit., p. 318.

²³⁴ «More importantly, the mixed motives that characterise the behaviour of so many of Greene's protagonists, making his novels morally ambiguous, are very much in evidence in *The Crystal World*, with Sanders finding himself drawn to the deep forest on the grounds that "here at last he might be free from the questions of motive and identity that were bound up with his sense of time and the past" ([*The Crystal World*, pp.] 17-18).» A. Gasiorek, op. cit., p. 50.

²³⁵ R. Luckhurst, op. cit., pp. 263-264.

²³⁶ «This tale of strange and terrible adventure in a world of steaming jungles has an oppressive power reminiscent of Conrad.» Kingsley Amis, recensione di *The Drowned World*, *The Observer*, 27/01/1963.

²³⁷ P. Brigg, op. cit., p. 54.

tematiche post-coloniali è innegabile²³⁸. Ma soprattutto la studiosa inglese sottolinea la continuità dell'opera ballardiana, e in questo caso in particolare, con la posizione del surrealismo storico, che si espresse con forza contro il colonialismo. Nonostante Ballard abbia talvolta manifestato prese di posizione difficilmente condivisibili, come i sorprendenti elogi a Margaret Thatcher, non è affatto un sostenitore di posizioni politicamente e socialmente reazionarie, come pure studiosi del valore di un Bruce Franklin hanno creduto, a dir poco un po' frettolosamente²³⁹. Ballard è sempre stato un libero pensatore, che non si è mai curato dell'ortodossia o della popolarità delle sue opinioni, e questo non sempre può piacere a tutti ma è certamente un merito dell'uomo.

Le coppie oppositive luce/buio²⁴⁰ e bianco/nero caratterizzano il paesaggio e gli esseri umani, come in *The Drowned World* e in *The Crystal World*, in cui i personaggi di Strangman e Ventress, rispettivamente, rappresentano il lato oscuro, la morte, evocata nella bianchezza del loro abbigliamento non meno che nel pallore cadaverico del primo e nel viso ossuto, con il teschio in evidenza, del secondo²⁴¹. Ma la luce e l'oscurità, il bianco e il nero possono rappresentare di volta in volta, a seconda dei casi, anche la civiltà e il suo opposto, conradianamente, così come la sanità e la malattia, il conscio e l'inconscio, e così via²⁴². Si pensi per esempio alla valenza simbolica della balena bianca in *Moby Dick* di Herman Melville.

La figura di Strangman rispecchia, nel romanzo, quella stessa premonizione di regressione, desolazione e morte rappresentate nel paesaggio e nei personaggi in alcuni dei dipinti di Ernst e

²³⁸ «[...] *The Crystal World* engages historically and imaginatively with the dissolution of European Imperialism in Africa following World War II. The rapid nationalist upsurge in the post-war period in Africa saw the liberation of Cameroon from France in 1960, and between 1960 and 1966 twelve former British colonies had become independent African nations. [...] A plethora of anti-colonial literature emerged in the post-war period, including Aimé Césaire's *Discourse on Colonialism* (1950), Frantz Fanon's *Black Skin, White Masks* (1952) and *The Wretched of the Earth* (1961) and Kwame Nkrumah's *NeoColonialism: The Last Stage of Imperialism* (1965), which challenged the transparency of decolonisation by drawing attention to certain issues: the continuing influence of Eurocentric economic and cultural models within the postcolonial landscape, the impoverishment of artistic heterogeneity in the face of an increasingly homogeneous global culture, and the repression of indigenous histories by imperial powers of authorship.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., pp. 38-39.

²³⁹ «The few critics who have engaged with the Imperial textures of *The Crystal World* have, interestingly, been either dismissive of, or hostile to, Ballard's narrative. [...] Luckhurst entertains the idea of an Imperial sub-text in *The Crystal World* only to reject such a reading as biographically inappropriate. [...] A radically contrasting yet equally restrictive textual analysis is also offered by Bruce Franklin who attacks Ballard's novel as a 'disgustingly racist' attempt by an Imperial intellectual 'to preserve archaic privilege and order' [B. Franklin, "What are we to make of J. G. Ballard's *Apocalypse?*", p. 98]. [Secondo la Baxter il romanzo è invece] [...] a post-war contribution to the Surrealist legacy of anti-colonial poetics.» *Ivi*, p. 39.

²⁴⁰ «[In *The Crystal World*] the catastrophe [...] is entered at its beginning, marking in landscape the psychological entry to the process of individuation. Hence the choice of crystal, a key Jungian symbol of the completed Self, holding as much importance in Jung's iconography as the *mandala*; hence the ruling opposition of dark/light.» R. Luckhurst, op. cit., p. 355.

²⁴¹ «Strangman's resemblance to one of Delvaux's tuxedoed skeletons instills immediately feelings of fear and intense distaste into the other characters. Kerans's distinct hostility towards this uncannily white figure arises in part out of the associations of death which Strangman's presence triggers – "dunes of hot white ash", "bones" and the return of "one of the buried phantoms who threaten to master the living as they reappear ([*The Drowned World*, pp.] 92-94).» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., p. 30.

²⁴² «[...] Ballard uses in his text a parallel symbolism of darkness, light, blackness and whiteness and the Conradian moral ambivalence of civilization juxtaposed with its dark counterpart of the primordial forest – the poetic model of the human unconscious.» D. Oramus, op. cit., p. 217.

Delvaux²⁴³. Inoltre, sempre in una prospettiva conradiana, Strangman è simile, nei suoi atteggiamenti mentalmente insani, nei suoi comportamenti che manifestano una mania di grandezza tragicamente folle, al personaggio di Kurtz. In *The Crystal World* lo stesso protagonista, Sanders, individua tra gli altri personaggi delle coppie contrapposte : Thorensen, il proprietario della miniera, è abbigliato di nero, in contrasto con il bianco che caratterizza Ventress; Louise Peret è sana e luminosa, mentre Suzanne Clair è malata e tenebrosa. E lui stesso, come nota Louise, è il contraltare di Balthus, il sacerdote la cui faccia sembra una maschera di morte. Louise e Suzanne sono l'una il doppio dell'altra, le due facce della stessa medaglia, rispettivamente il sole e la luna, che rappresentano anche le due parti complementari della psiche umana, la mente conscia e l'inconscio. La foresta, il regno degli arcobaleni, è il luogo in cui queste contrapposizioni possono trovare una sintesi. Il cristallo è un frammento di eternità in cui gli opposti si fondono, come a cercare l'unità primordiale del tutto. Il tempo, in quanto frammento, è come congelato²⁴⁴. La coppia oppositiva flusso temporale/eternità permette di individuare la chiave di lettura del romanzo nella contrapposizione tra il fluire del tempo, che è legato alle manifestazioni vitali, e la stasi dell'eternità, separata da queste e pertanto legata alla morte. Gasiorek sostiene questa prospettiva citando Whitehead e Plotino²⁴⁵. La citazione dal poema *Adonais* di Shelley, nel testo in bocca al personaggio di Suzanne, va nella stessa direzione, per cui la morte attraverso il processo di cristallizzazione non è che una modalità di accesso all'eternità²⁴⁶.

Un altro aspetto interessante del romanzo sta nell'esplicito rimando a William Wordsworth che Ballard fa attraverso Sanders:

²⁴³ «The embodiment of death, as painted by Delvaux, appears in the person of Strangman, a man as white as bones, dressed in white, and considered a dead man by his crew of Black pirates. Strangman is, like Hardoon [in *The Wind from Nowhere*], an avatar of the man of power, pride, will, and egoism who seeks to conquer nature. He appears, with machinery and a flotilla of half-trained alligators, to reverse the course of nature's reclamation.» H. Bruce Franklin, "What are we to make of J.G. Ballard's apocalypse", cit. in Thomas D. Claerson (a cura di), op. cit., p. 91.

²⁴⁴ «Following the Surrealists, Ballard criticises a construction of time which actually works towards stasis and homogeneity, and which removes any possibility of agency. His crystal forest, therefore, is a symbol of an eternal, irreversible present, of one long stretch of unchanging permanence in which time is frozen.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., pp. 56-57.

²⁴⁵ «What the philosopher Alfred North Whitehead referred to as a cosmological "intuition of permanence in fluency and of fluency in permanence" is captured in *The Crystal World*. [...] For Plotinus, eternity is opposed to life, which, being generated and not *sui generis* [corsivo dell'autore], is bound up in time and "for this reason it keeps hastening towards its future, dreading to rest, seeking to draw Being to itself by a perpetual variety of production and action and by its circling in a sort of ambition after Essential Existence" [nota 19: Plotinus, *The Enneads*]. Were this ambition to be achieved, producing an exact matching of essence and existence, then – impossible paradox – life would be absolute and unchanging: "Suppose that Life, then, to revert – an impossibility – to perfect unity: Time, whose existence is in that Life, and the Heavens, no longer maintained by that Life, would end at once" [nota 20: *ivi*]. This would be eternity, that is, "a life limitless in the full sense of being all the life there is and a life which, knowing nothing of past or future to shatter its completeness, possesses itself forever"[nota 21: *ivi*]. The crystallised world of Ballard's visionary imagination points to just this kind of self-identity and self-possession, depicting its dream of stasis as redemption.» A. Gasiorek, op. cit., pp. 53-54.

²⁴⁶ «For Suzanne, quoting from Shelley's *Adonais*, life "like a dome of many-coloured glass, stains the white radiance of eternity" » ([*The Crystal World*, p.] 125), and of course the lines that follow, which she doesn't quote, read "Until Death tramples it to fragments. –Die/if thou wouldst be with that which thou dost seek!" Those of the novel's characters who embrace the crystallisation that betokens death do so precisely because they seek this radiant eternity.» *Ibid.*

The beauty of the spectacle had turned the keys of memory, and a thousand images of childhood, forgotten for nearly forty years filled his mind, recalling the paradisaical world when everything seemed illuminated by that prismatic light described so exactly by Wordsworth in his recollections of childhood. The magical shore in front of him seemed to glow like that brief spring²⁴⁷.

Il riferimento è al ricordo di certi stati d'animo dell'infanzia descritto dal poeta romantico in *Ode on intimations of immortality from recollections of early childhood* (1804), condizione dell'esistenza in cui è massima la capacità di recepire ciò che c'è di magico, meraviglioso e sublime nel mondo. Un paradiso ontologico che emergerà anche altrove nella narrativa ballardiana. È romantica la concezione, e la nostalgia che ne deriva, secondo cui il legame primigenio con la natura, ormai perduto, era caratterizzato dalla bellezza, che conferiva all'esistenza umana un'aura quasi magica²⁴⁸.

Il rapporto con il tempo è una delle principali chiavi di lettura di questo gruppo di romanzi. Elana Gomel afferma che 'l'apocalisse antiapocalittica' che essi rappresentano si oppone alle suggestioni millenariste per concentrarsi piuttosto sull'esperienza corporea e la resistenza psichica dell'essere umano. In questo contesto i quattro Cavalieri dell'apocalisse non sono dunque quelli biblici ma i quattro elementi della tradizione classica: aria, acqua, terra, fuoco²⁴⁹.

A partire dalla considerazione che la fantascienza istituzionale fallisce, tradendo le proprie immense potenzialità, nel presentare il futuro in termini lineari, Ballard dichiara che tutta la sua narrativa può essere considerata come un tentativo di sfuggire al tempo. O meglio, al tempo lineare, con le '*condensed novels*' che vanno a comporre *The Atrocity Exhibition* come punto culminante²⁵⁰.

²⁴⁷ J. G. Ballard, *The Crystal World*, London, Jonathan Cape, 1984, p. 69.

²⁴⁸ «The allusion to Wordsworth introduces the idea that once the world used to be better, more beautiful and magical, and we felt united with it, belonging in nature. As in Wordsworth's poem, in Ballard's story too, the lost splendour of reality (now regained in the beauty of crystal forests) is rendered in metaphors of light, transparency and clearness. In romantic poetry the lost paradise is forgotten childhood, while Ballard uses this reference to describe the psychoanalytical concept of the pre-civilized paradise of the very beginnings of time.» D. Oramus, op. cit., p. 214.

²⁴⁹ «Ballard's novels both incarnate the death of narrative and question its ethical premises and consequences. In its combination of violence and beauty, of narrative slowdown and temporal distortion, the Quartet [la tetralogia del disastro] embodies the postmodern poetics of the sublime. But in its denial of utopian redemption, in its mockery of the millennium, the Quartet undermines the political appropriation of the sublime in the service of religion and ideology. By taking to the extreme the spatiality of the postmodern chronotope, Ballard's novels show that if time is dead, it is because it has been murdered by the violent excesses of the would-be builders of New Jerusalem. Myth is only a reification and obfuscation of history. Ballard's anti-apocalyptic apocalypse opposes millennialism by focusing on corporeal experience and psychic endurance. His Four Horsemen are not the exceptional disasters of the Book of Revelation, War, Famine, Pestilence, and Death, but the abused foundations of life — Air, Water, Earth, and Fire. Against the deadly delusion of a divine emplotment of history Ballard pits the everyday realities of survival in time.» E. Gomel, op. cit.

²⁵⁰ «Principally, it is this attempt to reproduce the future in linear terms that mars so much science fiction. Partly this is a result of habit, the sheer inertia of the immense mass of retrospective fictions produced during the 300 years of the novel - or three thousand, if one cares to go back to the Homeric fables. But it is also a result of failing to look with complete honesty at one's subject matter. However much they may deny it, most people are made uneasy by a prospective view of the world around them - it seems to lack stability, certainty and continuity with the efforts of the past, and instead to be a place of rapidly changing currencies, bizarre images and apparently random or, far worse, inexplicable experiences. However, over the last decade or so it seems to me that more and more people have come to

Come in “Chronopolis”, la misurazione del tempo ha un ruolo importante anche in *The Drowned World*, dove il colonnello Riggs si preoccupa del corretto funzionamento degli orologi, un’allusione al concetto bergsoniano di ‘durata’²⁵¹.

terms with the past, declaring a private moratorium on their own past failures and experiences, and are becoming more and more fascinated by a future that presents itself in terms of uncertainty, opportunity and the brilliant illumination of the chance encounter. In the place of probability, possibility with all its magic and meaning, the strange logic of the chance encounter, the fusion of apparently irreconcilable images that is the stuff of poetry. All my own fiction could be regarded as an attempt to escape from time - or, more exactly, from linear time, as it seems to me that time is quantifiable and non-linear in far more aspects, and that the most significant relationships and experiences of our lives are intelligible only in non-linear terms. (If this seems doubtful, pause for a moment and examine the goulash of ideas, images, activities, relationships and dreams that make up your own life -- how many of them make sense in linear terms, how adequately would a framework such as *Pride and Prejudice* or *The Magic Mountain*, to take two examples at random, represent the texture of your own consciousness and behaviour? Far less adequately, I would guess, than a framework such as that of “You and Me and the Continuum” or “The Atrocity Exhibition.” This is no comparison of literary merit, I hasten to add.) In my three novels, *The Drowned World*, *The Drought* and *The Crystal World*, I attempted to construct linear systems that made no use of the sequential elements of time; that is, the events of the narrative unfold chronologically, but what determines their movement forward (or backward in the case of *The Drowned World* and sideways or inwards in *The Crystal World*) is the mythological element, the attempt - particularly in the first two novels - to validate the linear element of time by imposing a psychological dynamic and necessity. However, a series of non-linear elements and images more and more began to force themselves through the texture of the narrative - the characters found themselves in situations that owed nothing or little to their place in the sequence of events. Finally, in *The Crystal World*, this isolation of experience and identity is carried to its ultimate point. In my latest group of stories, “You and Me and the Continuum”, “The Assassination Weapon”, “You: Coma: Marilyn Monroe” and “The Atrocity Exhibition”, the linear elements of sequential narrative have been eliminated altogether. The world of these stories is the nearest I can reach to the matrix of my own consciousness and experience, an expression of the completely quantified and discontinuous flux of events taking place on both sides of my retina.» J. G. Ballard, “Images of the future: Comments on some recent experiments”, in David Pringle (a cura di), *JGB News* n. 19, gennaio 1993 (http://www.jgballard.ca/pringle_news_from_the_sun/news_from_sun19.html) [ultima visita 01/08/2010].

²⁵¹ «As “archeopsychic time” runs backwards, Riggs obsessively re-sets municipal clocks to protect the ordered advance of ‘clock time’; the sympathies are evidently with a return to an almost Bergsonian conception of *durée*.» R. Luckhurst, op. cit., p. 346.

3. Il sogno

Il sogno, anche in senso lato, come frutto della fantasia e dell'immaginazione, è un'altra delle componenti di rilievo della narrativa ballardiana. Molta della sua fiction ha un carattere decisamente onirico. Per esempio la vicenda di Blake in *The Unlimited Dream Company*, che contiene la parola sogno già nel titolo, è ambigualmente sospesa tra il mondo della realtà e un mondo che va al di là della realtà, un mondo fantastico, illusorio. È una storia che chiama in causa esplicitamente il sogno, del quale presenta molte delle caratteristiche tipiche, compreso il topos del volo umano libero, senza l'utilizzo di strumenti tecnologici, come quello degli uccelli. In termini più generali, possiamo affermare che Ballard ritiene che attraverso l'attività onirica, che di per sé si colloca al di fuori della sfera della razionalità, sia possibile far emergere dall'inconscio degli elementi di senso, dei significati che gli strumenti della psicanalisi consentono di decodificare. Blake e altri personaggi prima di lui (Kerans in *The Drowned World*, Traven in *The Atrocity Exhibition*) agiscono secondo una logica tangenziale alla razionalità comune, che ha le sue radici nelle forze dell'inconscio e si esprime attraverso il potere dell'immaginazione.

Nel primo *Manifesto del Surrealismo* (1924) Breton definisce il termine una forma di automatismo psichico attraverso il quale è possibile esprimere il reale funzionamento del pensiero. Nasce così la scrittura automatica. In questo modo alla base del processo di creazione dell'opera d'arte viene posto l'inconscio, sorta di vaso di Pandora della forza creatrice del cervello. Non a caso la psicanalisi, con Freud ma anche con Jung, costituisce uno degli elementi che concorrono a determinare le basi del movimento surrealista²⁵², che si esprime nei campi delle arti visive - pittura, scultura, cinema - e della letteratura, in prosa ma soprattutto in poesia. In tutti questi ambiti il sogno è la parola chiave: gran parte delle opere surrealiste hanno stretti legami con lo stato onirico²⁵³.

²⁵² «As a student of medicine Breton had been introduced to the work of Freud. Thus dreams came to play an important part in his ideas. "Can dreams not be used to solve the fundamental problems of life?" he wrote. "I believe that the apparent antagonism between dream and reality will be resolved in a kind of absolute reality – in surreality." Breton grasped the point admirably. What he sought was a reconciliation of the opposites, consciousness and the unconscious. But the way he took to reach his goal could only lead him astray. He began to experiment with Freud's method of free association as well as with automatic writing, in which the words and phrases arising from the unconscious are set down without any conscious control. Breton called it: "thought's dictation, independent of any aesthetic or moral preoccupation." But that process simply means that the way is opened to the stream of unconscious images, and the important or even decisive part to be played by consciousness is ignored. As Dr. Jung has shown in his chapter [of this book], it is consciousness that holds the key to the values of the unconscious, and that therefore plays the decisive part. Consciousness alone is competent to determine the meaning of the images and to recognize their significance for man here and now, in the concrete reality of the present. Only in an *interplay* of consciousness and the unconscious can the unconscious prove its value, and perhaps even show a way to overcome the melancholy of the void. If the unconscious, once in action, is left to itself, there is a risk that its contents will become overpowering or will manifest their negative, destructive side.» A. Jaffé, "Symbolism in the visual arts", in C. G. Jung, op. cit., p. 257.

²⁵³ «La mente emozionale procede secondo la logica associativa, perciò le similitudini, le metafore, le immagini rappresentative si rivolgono direttamente alla mente emozionale, al 'cuore' dell'uomo, in ciò che Freud chiama

I sogni costituiscono un repertorio potenzialmente piuttosto vasto al quale attingere, se si considera che durante il corso di una vita di durata media si sogna per un tempo totale corrispondente a circa sei anni. Durante il sonno l'attività cerebrale non si interrompe, ma procede secondo modalità differenti rispetto a quelle in stato di veglia. Per definizione, nei sogni i limiti della vita quotidiana possono essere superati in vari modi. Si può volare come un uccello o trovarsi in luoghi irreali, incontrare persone defunte o vivere avventure fantastiche. L'arte surrealista utilizza largamente il potenziale onirico del cervello. A una precisa domanda in un'intervista sulla genesi delle sue opere Ballard risponde così:

That's a vast topic, and, to be honest, one I barely understand. Even in the case of a naturalistic writer, who in a sense takes his subject matter directly from the world around him, it's difficult enough to understand how a particular fiction imposes itself. But in the case of an imaginative writer, especially one like myself with strong affinities to the surrealists, I'm barely aware of what is going on. Recurrent ideas assemble themselves, obsessions solidify themselves, one generates a set of working mythologies, like tales of gold invented to inspire a crew. I assume one is dealing with a process very close to that of dreams, a set of scenarios devised to make sense of apparently irreconcilable ideas, just as the optical centers of the brain construct a wholly artificial three-dimensional universe through which we can move effectively, so the mind as a whole creates an imaginary world that satisfactorily explains everything, as long as it is constantly updated. So the stream of novels and stories continues...²⁵⁴

L'interpretazione dei sogni (1900) è il saggio di Freud che segna la nascita della psicanalisi, nel quale il pensatore austriaco analizza 43 dei suoi sogni. Nella prospettiva freudiana i sogni sono un mezzo per esprimere i desideri repressi attraverso una rappresentazione simbolica. In quella junghiana tali simboli sono concepiti come rivelatori di un'intenzionalità orientata verso il futuro più che verso il passato o il rimosso. Ma entrambi se ne occupano nell'ottica della guarigione del paziente²⁵⁵. È opportuno a questo punto riepilogare brevemente le differenze principali tra i due

“processo primario del pensiero”, che governa la logica dell'arte, della religione, del sogno, del mito, situazioni al di fuori del tempo e della legge di causa-effetto: lì tutto è possibile, tutto è comprensibile, anche al di fuori di ogni riferimento naturalistico e realistico (con particolare riferimento all'arte visiva).» Vilma Torselli, “Meccanismi emozionali e intelligenza emotiva”, in *Artonweb – Punti di vista sull'arte* (<http://www.artonweb.it/nonsoloarte/artecchiocervello/articolo7.htm>) - [Ultima visita 12/02/2011].

²⁵⁴ Thomas Frick, “The art of fiction LXXXXV – J. G. Ballard”, *The Paris Review* n. 94, Winter, 1984.

²⁵⁵ «Io sono del parere che anche per il mondo dei sogni ci sia stata una grande osmosi tra Freud e Jung. Penso che se dovessi sentire l'interpretazione di un sogno di un bravo analista con decenni di esperienza, non riuscirei a capire se è di scuola junghiana o freudiana. L'evidenza stessa delle cose permette, attraverso l'esperienza, di dire e di utilizzare dei comportamenti che sono necessariamente analoghi. Sia gli analisti junghiani che quelli freudiani fanno uso delle ‘libere associazioni’ del paziente, ma lo specifico junghiano è quello di capire che le immagini del sogno sono rivelatrici di qualche cosa, non nascondono nulla. [...] Il sogno è sempre interessante perché è lo strumento attraverso il quale il paziente dialoga con se stesso. È ovvio che l'analista, che per molti anni ha sentito raccontare dei sogni, con opportune domande e con una discussione di carattere dialettico fra lui e il paziente, è capace di disvelare un mondo che altrimenti non sarebbe emerso. Il sogno ha questa capacità, di far emergere dei contenuti che forse noi abbiamo ‘dimenticato’ - come è noto il termine esatto è ‘rimosso’. [...] Nello specifico junghiano il paziente scrive il suo sogno. È molto probabile, almeno per quanto mi riguarda, che un analista junghiano abbia raccolto centinaia e centinaia di sogni che sono interessanti. Io ho sempre pensato questo: ammettiamo che ci sia una persona, che non vada mai in analisi, che però cominci a prendere nota dei suoi sogni e vada avanti per anni. Anche se una persona non è del tutto pratica di analisi, guardando con attenzione e continuità i propri sogni, vedrebbe che c'è un percorso, che c'è una specie di

approcci. Jung è l'allievo più promettente di Freud, fino al momento in cui i risultati delle sue ricerche lo spingono verso un percorso che si distacca sempre più da quello del maestro, a partire da *Trasformazioni e simboli della libido* (1912). Mentre per Freud la libido è fondamentalmente una pulsione sessuale, Jung ritiene che essa costituisca l'energia psichica in senso generale, laddove la pulsione sessuale sarebbe soltanto una delle sue componenti. Freud interpreta le fantasie inconse come simboli, nel senso di segnali, di pulsioni, inaccettabili per la coscienza. Per Jung il simbolo ha una valenza diversa, essendo non già un qualcosa che rimanda a qualcos'altro, ma ciò che rimanda alla ricomposizione di un intero originario, secondo il significato etimologico del termine, dal greco *symbolon*. Quindi per lui le fantasie inconse, se interpretate dall'io in modo adeguato, sono simboli di nuove realizzazioni psichiche. La funzione simbolica supera le opposizioni che costituiscono la psiche proprio attraverso la produzione di simboli, dando luogo al processo di individuazione²⁵⁶.

La psicoanalisi opera sui sogni attraverso lo strumento dell'interpretazione, da parte dell'analista in Freud, e quello della libera associazione di idee da parte del paziente in relazione alle immagini e alle emozioni del suo sogno. Ma per Jung il sogno è comunque un atto creativo. Inoltre fa un passo avanti rispetto a Freud, sostenendo che miti, idee religiose, visioni e sogni hanno uno stretto legame con ciò che definisce 'inconscio collettivo', e che contiene gli archetipi, cioè dei simboli universali. Come abbiamo visto, nell'opera narrativa ballardiana si trovano riscontri precisi di questa concezione. Per quanto riguarda l'inconscio l'approccio di Freud è sostanzialmente quello della tabula rasa, mentre quello di Jung è sostanzialmente innatista²⁵⁷. Tra i pensatori del passato che condividono questa concezione junghiana spicca William Blake²⁵⁸, che come lo stesso Jung

evoluzione: questo è uno specifico di Jung. Io non penso che un altro analista, magari appartenente alla scuola freudiana, non possa fare lo stesso. Anzi, probabilmente farà lo stesso, anche se magari non lo dice. In questo senso, ribadisco l'idea che alla fine la cura che l'analista svolge, è una cura che lo riguarda direttamente, perché in fondo noi analisti curiamo sempre in rapporto a noi stessi.» Aldo Carotenuto, "Il pensiero di Jung", intervista, 11 luglio 1996, in *Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche* (<http://www.emsf.rai.it/scripts/interviste.asp?d=175#4>) [Ultima visita 12/02/2011].

²⁵⁶ «Dr. von Franz, in the chapter entitled "The Process of Individuation", describes the process by which the conscious and the unconscious within an individual learn to know, respect, and accommodate one another. In a certain sense this chapter contains not only the crux of the whole book, but perhaps the essence of Jung's philosophy of life: man becomes whole, integrated, calm, fertile, and happy when (and only when) the process of individuation is complete, when the conscious and the unconscious have learned to live at peace and to complement one another.» John Freeman, Introduction to C. G. Jung, *Man and his Symbols*, op. cit., p. 14.

²⁵⁷ «[...] In Jung's view the unconscious is the great guide, friend and adviser of the conscious [...]. We know the unconscious and communicate with it (a two-way service) principally by dreams [...]. To Jungians the dream is not a kind of standardized cryptogram that can be decoded by a glossary of symbol meanings. It is an integral, important, and personal expression of the individual unconscious. It is just as "real" as any other phenomenon attaching to the individual. The dreamers' individual unconscious is communicating with the dreamer alone and is selecting symbols for its purpose that have meaning to the dreamer and to nobody else. Thus the interpretation of dreams, whether by the analyst or by the dreamer himself, is for the Jungian psychologist and entirely personal and individual business (and sometimes and experimental and very lengthy one as well) that can by no means be undertaken by rule of thumb.» *Ivi*, pp. 12-13.

²⁵⁸ «[...] Blake [...] explodes against the denial of innate ideas with which Locke's book opens: "Reynold Thinks that Man Learns all that he knows. I say on the Contrary that Man Brings all that he has or can have Into the World with him. Man is Born Like a Garden ready Planted & Sawn. This World is too poor to produce one Seed. Innate Ideas are in

sembra singolarmente vicino a certi aspetti delle filosofie orientali. Ad esempio Frye ravvisa una vicinanza sorprendente tra il Buddismo Zen e il pensiero di Blake, così come con quella tradizione del pensiero speculativo occidentale che fa capo a Meister Eckhart e Boehme, spesso definita mistica.

La più grande scoperta di Jung è l'inconscio collettivo, quella parte dell'inconscio sede degli archetipi²⁵⁹, ovvero quegli elementi che non appartengono all'esperienza del singolo individuo ma che, come dicevamo, sono innati nell'essere umano, trasmessi da una generazione all'altra. Il termine archetipo è un composto di *archè*, che significa principio, origine, e *typos*, ovvero forma, immagine, perciò letteralmente indica una forma originaria, un'immagine primigenia. Gli archetipi sono universali, impersonali e ereditari. Vale la pena di notare come questo concetto sia molto simile a quello del karma nelle filosofie orientali, dalle quali è tratto anche il concetto di mandala. I principali archetipi junghiani sono il *sé*, risultato del processo di formazione dell'individuo; la 'ombra', la parte istintiva e irrazionale contenente anche i pensieri repressi dalla coscienza; la 'anima', la personalità femminile così come viene rappresenta nell'inconscio maschile; e lo 'animus', la controparte maschile dell'anima nell'inconscio femminile. Jung li definisce «immagini integralmente connesse con l'individuo vivente per il tramite delle emozioni»²⁶⁰. Uno dei personaggi di Ballard, Kerans, in *The Drowned World* fa riferimento esplicito agli archetipi junghiani:

His unconscious was rapidly becoming a well-stocked pantheon of tutelary phobias and obsessions, homing onto his already over-burdened psyche like lost telepaths. Sooner or later the archetypes themselves would become restive and start fighting each other, anima against persona, ego against id²⁶¹.

Lo stesso Kerans e gli altri personaggi del romanzo sono attirati verso la regressione in un passato psichico preistorico originario attraverso i sogni, la cui natura fantasmagorica risveglia in loro un legame profondo ma latente con uno stato di coscienza altro²⁶², in modo simile

Every Man, Born with him; they are truly Himself. The Man who says that we have no Innate Ideas must be a Fool & Knave, Having No Con-Science or Innate Science." [...] Blake is protesting against the implication that man is material to be formed by an external world and not the former or imaginer of the material world. [...] Blake is thus insisting on the importance of the distinction between wisdom and knowledge. Wisdom is the central form which gives meaning and position to all the facts which are acquired by knowledge, the digestion and assimilation of whatever in the material world the man comes in contact with.» Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton University Press, 1947, pp. 23-24.

²⁵⁹ «What we properly call instincts are physiological urges, and are perceived by the senses. But at the same time, they also manifest themselves in fantasies and often reveal their presence only by symbolic images. These manifestations are what I call the archetypes. They are without known origin; and they reproduce themselves in any time or in any part of the world – even where transmission by direct descent or “cross fertilization” through migration must be ruled out.» Carl Gustav Jung, “Approaching the unconscious”, in C. G. Jung, op. cit., p. 69.

²⁶⁰ C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Longanesi, 1980, p. 79.

²⁶¹ J. G. Ballard, *The Drowned World*, London, Gollancz, 2001, p. 90.

²⁶² «Perhaps the most haunting quality of Ballard's narrative derives from the 'deepdreams' [*The Drowned World*, p. 158] experienced by Kerans and the other characters in the novel. The impact of the 'deepdreams' on the characters'

all'esperienza del protagonista del film *Altered States* di Ken Russell. Nello stesso romanzo entrano in gioco le coppie oppositive latente/manifesto, in rapporto al sogno, e apparenza/realtà, che nella prospettiva surrealista dell'autore vanno a costituire una forma di realtà diversa, alternativa, surrealista per l'appunto²⁶³.

In un articolo scritto alla fine degli anni Sessanta, intitolato "Dreams and Surrealism", Ballard, citando Breton, ricorda come il Surrealismo si basi sulla fede nell'onnipotenza del sogno. Più oltre cita i dipinti di Dalí come esempio di sogno freudiano, e quelli di Max Ernst come esempi di sogno junghiano:

«Surrealism is based on a belief in the omnipotence of the dream», said Andre Breton [...]. The most important influence on the Surrealists was their discovery of psychoanalysis. Freud's emphasis on the significance of random associations, his concepts of symbolism and repression, and above all the notion of the unconscious as a narrative stage, provided the Surrealists with all the props and materials of a continuing drama. Whatever the validity of its Freudian or Jungian underpinning, there is no doubt that the dream-imagery of Surrealism has had an immense and sustained influence since its heyday in the 1930s, which one can see in the cinema, science fiction, advertising and fashion photography. Surrealism has given us a remarkable visual record of the inner world of our dreams, and the evidence for a positive logic other than that provided by reason. [...] Salvador Dali's work is consistently faithful to the codex of psychoanalysis. [...] These are dreams of earliest childhood, of the irreconcilable melancholy of birth. They are populated by Oedipal figures, cryptic governesses and marooned lovers. [...] As if directly inspired by Jung's theories of the collective unconscious, the paintings of Max Ernst are filled with archetypal forests, glowering suns and strange hieratic figures, such as the mysterious bird-headed woman in *The Robing of the Bride*²⁶⁴.

In un'intervista di molti anni successiva Will Self chiede a Ballard, in riferimento al surrealismo, in che misura si senta un freudiano ortodosso. La risposta è particolarmente illuminante, perché da un lato si dimostra un freudiano poco ortodosso, affermando di non credere che esista un istinto di morte, mentre dall'altro Ballard sottolinea un aspetto molto importante: il legame tra arte e psicanalisi. Quest'ultima, lungi dall'essere uno strumento di cura per le patologie, è piuttosto uno strumento d'indagine della psiche umana cui l'arte può attingere.

W.S.: «In one sense, surrealists are the most orthodox Freudians there can be. [...] To what extent do you view yourself as an orthodox Freudian?»

consciousness proves all the more powerful as it tends to erase the distinction between the real and the phantasmagoric, just as the latent and manifest contents of the dreams themselves are confused. As Dr. Bodkin explains to Kerans, the visions they experience while sleeping are in fact so many manifestations of "an ancient organic memory millions of years old" [*The Drowned World*, p. 74]. Of all the members of the expedition, only practical-minded Colonel Riggs can manage to resist the mesmerizing powers of the 'deepdreams' by holding on to reason and logic and obeying instructions to the letter. As for Strangman, the Kurtz figure of the novel [Kerans corrisponde a Marlowe] – described by Kerans as "a white devil out of a voodoo cult" [*The Drowned World*, p. 158] – he embodies the darker implications of the pre-rational realm of the phantasmagoric jungle. Significantly, his moral corruption and primitive savagery is associated with his attempts to pump out the lagoon and thereby reverse the ineluctable psycho-biological disruptions announced by the 'deepdreams'.» M. Delville, op. cit., p. 8.

²⁶³ «In taking Freud's classic distinction between the latent and manifest content of the dream, between the apparent and the real, and reapplying it to the 'reality' of the external world, Ballard creates a Surrealist space in which a radically alternative reality is accessible.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., p. 22.

²⁶⁴ J. G. Ballard, "Dreams and Surrealism", *Sunday Times Magazine*, 16/02/1969.

J.G.B.: «It depends on the perspective one takes. As a therapeutic process, psychoanalysis is a complete flop, it doesn't work. But Freud has enormous authority. He has the authority of a great imaginative writer. If you think of him as a novelist... Thomas Szasz, the anti-psychiatrist, refers to psychoanalysis as an ideology, and I think that is almost right. If you regard all the aspects of Freud's view of the psyche as symbolic structures, as metaphors, then they have enormous power. I don't think that there is such a thing as a death-wish wired into our brains, along with all the instinctive apparatus – the need to reproduce ourselves, the need for physical freedom, the need for food, water, light – I don't believe that there is a death instinct. It might have evolved as nature's way of ... there may be an advantage to the gene pool as a whole if there are genes that predispose the sick and the dying to wander off to some elephant's graveyard to keep out of healthy people's way. Now, that could have evolved as a death instinct, a way in which the community cleansed itself of potentially dangerous toxins. But that hasn't happened. Nobody who is close to death wants to do anything but live. Very few people actually look forward to dying. Very few people will their own deaths. On the other hand, death has an enormous romantic appeal, there is no doubt about that. [...] Death has an enormous appeal for the romantic imagination. Obviously it stands for more than just physical dissolution of the body and the brain. It represents something else»²⁶⁵.

Ancora, è una risposta che se da un lato smentisce chiaramente coloro i quali hanno visto in Ballard un cupo profeta di sventura, dall'altro dimostra come ciò che un autore pensa come persona non sempre corrisponde completamente a ciò che pensano e fanno i suoi personaggi. Per esempio, il rapporto con la morte è centrale in un romanzo come *The Unlimited Dream Company*, in cui il protagonista Blake si trova costantemente sul confine che separa la vita dalla morte. Ma soprattutto, come abbiamo visto, altri suoi personaggi sembrano scegliere di andare volontariamente incontro alla morte, come Kerans in *The Drowned World*²⁶⁶. In questo caso si tratta di un riemergere alla superficie di pulsioni inconscie profonde, risalenti a un'era primordiale dell'umanità.

In conclusione notiamo come in una nota a margine di *The Atrocity Exhibition* Ballard si chieda se gli astronauti sognino quando si trovano in orbita, evocando indirettamente, per assonanza, l'ormai celebre interrogativo dickiano: *Do Androids Dream of Electric Sheep?* La risposta ufficiale sarebbe no, ma è fin troppo facile immaginare che la risposta ufficiosa, complementare, quella vera, sia sì²⁶⁷.

²⁶⁵ Will Self, *Junk Mail*, London, Bloomsbury Press, 1996, pp. 369-370.

²⁶⁶ «Freud concludes in the utmost pessimistic manner that all life is a mistake [...] “If we may assume as an experience admitting no exception that everything living dies from causes within itself and returns to the inorganic, we can only say the goal of all life is death, and casting back, the inanimate was there before the animate. [...] [T]he first instinct was present, that to return to lifelessness” [*Beyond the Pleasure Principle*, 1920, pp. 70-71]. The idea that within the psychic apparatus striving for pleasure there exists a tendency towards self-annihilation renders the search for one's true self suicidal. In their descent into their inner space Ballardian characters often choose death or mutilation. For the outsider this is auto-destruction, but for said characters it means finding peace of mind and fulfilling innermost desires.» D. Oramus, op. cit., p. 54.

²⁶⁷ «Over the years NASA spokesmen have even denied that the astronauts dream at all during their space flights. But it is clear from the subsequently troubled careers of many of the astronauts (Armstrong [...] refuses to discuss the moon-landing) that they suffered severe psychological damage. What did they dream about, how were their imaginations affected, their emotions and need for privacy, their perception of time and death? The Space Age lasted barely 25 years, from Gagarin's first flight in 1961 to the first Apollo splashdown *not* [corsivo dell'autore] shown live on TV in 1975, a consequence of the public's loss of interest – the brute-force ballistic technology is basically 19th century, as people realise, while advanced late 20th century technologies are invisible and electronic: computers, microwave data links, faxes and VDTs are the stuff of which our dreams are made” [Può essere interessante notare come quest'espressione dal sapore shakespeariano venga adoperata nel romanzo *The Maltese Falcon* (1941) di Dashiell Hammett, pronunciata dal personaggio di Sam Spade che trionfò al cinema nell'interpretazione di Humphrey Bogart, come parafrasi delle parole

Non sempre ciò che l'autore dice sulla sua opera è da prendere per buono sic et simpliciter, non fosse altro che per il fatto che un romanzo o un racconto può contenere di più, o perfino qualcosa di diverso, rispetto a ciò che crede egli stesso. Nel caso dei nove racconti ambientati in una immaginaria località di villeggiatura chiamata Vermilion Sands, sembra essere un buon punto di partenza l'affidarsi alle parole dello stesso Ballard, che all'inizio della prefazione del libro chiarisce come il suo intento sia quello di descrivere il futuro così come esso sarà realmente, niente di meno:

Vermilion Sands is my guess at what the future will actually be like. [...] Vermilion Sands is a place where I would be happy to live. [...] Where is Vermilion Sands? I suppose its spiritual home lies somewhere between Arizona and Ipanema Beach, but in recent years I have been delighted to see it popping up elsewhere [...] ²⁶⁸.

Eppure, nonostante queste dichiarazioni, non di rado l'atmosfera in questi racconti è sognante, letargica, melanconica, decadente, in perfetta coerenza con l'elemento entropico, di stasi vitale, a cui la simbologia della sabbia rimanda, come abbiamo visto in precedenza nell'analisi di David Pringle.

Caratteristico è il colore stesso della sabbia, da cui il nome della località, un improbabile rosso vermiglio, che suggerisce il carattere surrealista dell'ambientazione, di natura onirica, riscontrabile fin dalle immagini di copertina di alcune delle diverse edizioni e ristampe, come le rosse dune di sabbia disegnate da Grizelda Holderness per l'edizione Dent del 1985.

Come ricorda lo stesso Ballard, "Prima Belladonna" (1956), il suo primo racconto ad essere pubblicato (sulla rivista "Science Fantasy", nel dicembre del 1956), è anche il primo ad essere ambientato a Vermilion Sands. Gli altri sono stati scritti tra il 1960 e il 1971, e racchiusi in una raccolta organica pubblicata per la prima volta negli USA da Berkley nel 1971 - che però ne conteneva soltanto otto, mancando "The Singing Statues" - e solo successivamente, nel 1973, in Gran Bretagna da Jonathan Cape.

In questo ciclo di racconti è ricorrente la figura della femme fatale, che appare per la prima volta come Jane Ciracylides in "Prima Belladonna", tornando poi come Aurora Day in "Studio 5, the Stars" (1960), come Lunora Goalen in "The Singing Statues" (1961), come Emerelda Garland in "The Screen Game" (1962), e infine come Leonora Chanel in "The Cloud-Sculptors of Coral D" (1967). Questo personaggio, nelle sue diverse incarnazioni, è una donna bella, elegante,

di Prospero in *The Tempest*: "We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep"].»J. G. Ballard, a cura di V. Vale e A. Juno, *Atrocity*, op. cit., p. 43.

²⁶⁸ J. G. Ballard, *Vermilion Sands*, London, Dent & Sons, 1985, p. 7.

inarrivabile; di grande fascino ma anche temibile, minacciosa, una declinazione dell' 'anima' junghiana. Al genere appartiene anche la Beatrice di *The Drowned World*²⁶⁹.

William M. Schuyler, Jr. è autore di un interessante e complesso saggio critico sul ciclo di *Vermilion Sands*, nel quale individua una fitta rete di connessioni simboliche, mitologiche e psicanalitiche. In questa sede non è possibile seguirlo puntualmente, tuttavia si può riprendere brevemente ciò che rileva a proposito del rapporto tra Ballard, il tempo e la psicanalisi. Lo studioso americano, a partire dall'intervista concessa dall'autore inglese al musicista Graeme Revell, chiarisce acutamente come mentre la psicanalisi ha come punto di partenza il passato Ballard sia invece proiettato verso il futuro. Ma nonostante le apparenze le due posizioni non si escludono a vicenda, anzi sono complementari: il mito non serve soltanto a spiegare ciò che sta all'origine, ma anche a riconfigurare quei processi inconsci che contribuiranno a determinare il futuro di ciascun individuo. Il mito è presente anche in un preciso riferimento a quello della camicia di Nesso. In "Say Goodbye to the Wind" (1966) il bio-tessuto di cui è composto l'abito in cui muore uno dei personaggi rimanda al mito tragico di Deianira, la quale, ingannata dal centauro Nesso che voleva vendicarsi di Ercole, gli fece indossare la camicia intrisa del sangue dello stesso Nesso contaminato dal veleno della freccia di Ercole che l'avrebbe portato alla morte.

Uno degli elementi che ricorrono in questi racconti è il rapporto dei protagonisti, le donne in particolare, con l'arte²⁷⁰, si tratti della scultura applicata alle nuvole di "The Cloud-Sculptors of Coral D" che apre la raccolta o della musica in "Prima Belladonna" con le sue piante canore. In "The Singing Statues" troviamo poi le sculture soniche, una sintesi delle due arti, che veicolano all'esterno le reazioni emotive dei personaggi²⁷¹.

Infine, occorre sottolineare come in *Vermilion Sands* l'uso della similitudine, la figura retorica preferita da Ballard, sia ricorrente e pervasivo più che altrove. Tuttavia l'uso che ne fa l'autore è particolare, coerentemente con la citata caratteristica del 'ballardianismo' come cifra stilistica peculiare. Si tratta infatti, come nota Colin Greenland, di un uso surrealista della

²⁶⁹ «There is more than a touch of her in the character of Beatrice Dahl in *The Drowned World* – lounging by her swimming pool, immaculately made up, reading a forty-year old copy of *Vogue* amidst all the heat and stench of the reptile-infested swamps. These impossibly beautiful and elegant women are reminiscent of Jungian Anima figures, and, like the siren or *la belle dame*, they have their distinctly menacing aspects.» D. Pringle, op. cit., p. 42.

²⁷⁰ «Ballard uses creativity in the arts in these stories as a metaphor for the vitality of the Ego. A pattern emerges as the stories are read in the order they have been placed. The connection with the creative impulse is one of the things that must be abandoned by the Ego in its battle for individuation. As a result, it is cut off from the Ocean, the Archetypal symbol of the source of creativity. In the concrete images of the stories, artistic inspiration will soon be figuratively as dried up as the literally desiccated ocean bed which is the site of the town of Vermilion Sands. The arts are in trouble in Vermilion Sands, and that is symbolic of the crisis of the Ego, which is unable to solve its problems. Into this setting come various powerful women, some hostile, some benevolent. They are Anima-figures who are there to catalyze change. If the Ego can survive their attentions and cope with their challenges, it can rediscover the creative powers of the Self.» W. M. Schuyler, Jr., op. cit.

²⁷¹ «What sonic sculptures do is externalize the internal emotional responses of the characters in the story [...] [H]e uses the visual arts within the stories to give overt expression to emotions internal to the Archetypal characters.» *Ibid.*

similitudine, nel senso che il “come” si trasforma in genere nel suo opposto o comunque in qualcosa che non ha una diretta relazione con il termine di partenza. Per esempio, le pareti di una montagna sono “come i demoni torturati delle cattedrali medievali”. Dunque, questa similitudine descrive in realtà una ‘dissimilitudine’, se così si può dire²⁷².

²⁷² «Simile is the most dominant trope employed in the Ballardian text, and it is alarmingly pervasive in *Vermilion Sands*. Almost any page will present numerous examples. [...] Greenland discovers a Surrealist strategy smuggled into an apparently simple device of explicit analogy: the forcing of a conjunction in a ‘like’ of terms which are entirely unlike.» R. Luckhurst, op. cit. (1997), p. 174.

4. Mandala

The ICA theatre in the Mall is showing a remarkable programme called “The Assassination Weapon”. [...] In the centre of the room a large white disc slowly rotates. Projectors in the four corners flash images on to this double screen while a voice sonorously reads passages by the ex-science fiction writer J. G. Ballard. [...] The superimposed photographs, surrealist paintings, charts and mandalas coupled with Ballard’s dense, distressed sentences have the texture of an unhappy dream. A Max Ernst worldscape of mighty fragments – flyovers, deserts, dark reservoirs, radio-telescopes – following the private logic of an hallucinating mind. Puzzling, frequently powerful, devised and invented with ingenuity and skill.²⁷³

Questa recensione d’epoca, tratta dalla rivista *Punch*, si riferisce a una installazione per la quale lo stesso Ballard trasse ispirazione da uno dei capitoli-racconti di *The Atrocity Exhibition*, “The Assassination Weapon”. La cronaca dell’autore della recensione dello spettacolo ci ricorda come il mandala faccia parte del repertorio di elementi culturali al quale attinge la narrativa ballardiana. Il mandala è una struttura simbolica di forma circolare particolarmente diffusa nelle religioni e filosofie orientali²⁷⁴. Un termine di origine analoga è *yantra*, che troviamo citato ancora in *The Atrocity Exhibition*, e che sta per rappresentazione grafica, matematica e magica del divino:

The opposite slopes, inclined at all angles to the sun like an immense Hindu yantra, were marked with the muffled ciphers left by his sliding feet. [...] Later, walking across the dunes, he saw the figure of the dancer. [...] Tallis sat down on the roof of a car buried in the sand. He watched her dance, a random cipher drawing its signature across the time-slopes of this dissolving yantra, a symbol in a transcendental geometry²⁷⁵.

Il fatto che la struttura del mandala sia codificata nell’induismo e nel buddismo ha portato Jung a ritenere che costituisca un fatto psichico autonomo, caratterizzato da una fenomenologia che si ripete identica ovunque²⁷⁶. Jung infatti notò come i suoi pazienti creassero spontaneamente delle raffigurazioni definibili come mandala, essendo costituite da immagini circolari con un centro, e come esse fossero un tentativo istintivo di mettere ordine nel proprio stato psichico. Su queste basi

²⁷³ Jeremy Kingston, “At the Theatre”, *Punch*, 20/08/1969. Cit. in Jeannette Baxter, *J. G. Ballard’s Surrealist Imagination*, op. cit., pp. 66-67.

²⁷⁴ «La parola Mandala è una parola di origine sanscrita costituita da due parti: la parola *Manda* che vuol dire ‘essenza’ e il suffisso *la* che può essere tradotto con la parola ‘contenitore’, quindi si può letteralmente tradurre il significato in “contenitore dell’essenza”. Una definizione molto suggestiva che anticipa il significato profondo della geometria del mandala. La forma geometrica privilegiata dal Mandala è il cerchio, una immagine che richiama motivi ancestrali e rassicuranti che suggeriscono totalità, unità e connessione tra il centro e la periferia. [...] La presenza di forme mandaliche è una costante nella storia dell’umanità e anche oggi la nostra vita quotidiana è continuamente in contatto con le forme circolari al punto che spesso non ci accorgiamo di quanto siamo immersi in un mondo ‘mandalico’. Questo, secondo il più illustre studioso di mandala, lo psichiatra austriaco Carl Gustav Jung, avviene perché il mandala è una forma simbolica collettiva. Un linguaggio comune insito nella memoria genetica dell’umanità e di cui siamo consapevoli solo parzialmente.» Annalisa Ippolito, “Evoluzione del Mandala” (<http://www.mandalaweb.info/Home/evoluzione-del-mandala-nel-mondo>) [Ultima visita 13/04/2010].

²⁷⁵ J. G. Ballard, a cura di V. Vale e A. Juno, *Atrocity*, op. cit., pp. 39-41.

²⁷⁶ C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 182.

si può pertanto riconoscere una corrispondenza tra la figura del mandala e il processo di individuazione elaborato da Jung.

Anche la teoria dell'eterno ritorno di Nietzsche presenta un modello circolare, come quello del mandala: ovvero riconosce quella ciclicità dell'esistenza già postulata nelle filosofie orientali. Eppure nell'ambito della cultura occidentale questa è una scoperta inaccettabile, la cui alterità è insostenibile. Lo dimostra per esempio il clamoroso fraintendimento di Pierre Klossowski, secondo il quale «the eternal recurrence is “the parody of a doctrine”, rather than a philosophical concept»²⁷⁷.

Pertanto il mandala nella teoria junghiana, che come detto cerca di ripristinare l'originaria integrità psichica dell'individuo, attualmente divisa in due componenti, quella coscia e quella inconscia, rappresenta l'io indiviso²⁷⁸.

A partire da *Al di là del principio di piacere* (1920) di Freud, Luckhurst ipotizza che il punto di arrivo della narrativa ballardiana sia lo zero, inteso come punto in cui il principio di piacere e la pulsione di morte si elidono vicendevolmente. Considerato che il valore aritmetico corrispondente allo zero deriva dal termine sanscrito che designa il vuoto, quella 'cifra' che appare nel testo di *The Drought* e di “The Terminal Beach” potrebbe avere proprio zero come valore, così come il mandala in “The Voices of Time” e il risultato del processo di cristallizzazione in *The Crystal World*²⁷⁹. Per inciso, la Oramus nota come in questo romanzo 'l'uomo illuminato' che si perde nella foresta cristallizzata incarna egli stesso un mandala, la quale foresta grazie a questa trasformazione diviene essa stessa un oggetto d'arte nel quale il tempo si annulla:

The narrator's final decision to dissolve in the beauty of the entropic forest and himself become a mandala, «the illuminated man ... his arms like golden cartwheels and his head like a spectral crown» [*The Crystal World*] combines the idea of the end of time with esthetics²⁸⁰.

²⁷⁷ Pierre Klossowski, cit. in Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, trad. di L. Scott-Fox e J. M. Harding, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 183, in B. Noys, op. cit., p. 42.

²⁷⁸ «For Jung the division of the conscious and unconscious is one of the 'curses' of modern man, accidental rather than structural; there is a fantasy of holistic origin, the undivided Self.» R. Luckhurst, op. cit., pp. 343-344.

²⁷⁹ «Jaspers' choice of 'cipher' is evident; according to the Oxford English Dictionary it means “A secret or disguised manner of writing, whether by characters arbitrarily invented [...] or by an arbitrary use of letters or characters in other than their ordinary sense [...] intelligible only to those possessing a key”. The *root* [corsivo dell'autore] of cipher, however, is given as “the arithmetical symbol of zero or nought”, from the Sanskrit meaning 'empty'. Could the ciphers of Ballard's landscapes merely draw a zero? Could the Jungian mandala, symbol of wholeness and completeness, which Powers builds in concrete in “The Voices of Time”, actually mark an emptiness? Traven journeys to Eniwetok because, as a zone between wars, between deaths, it effects the “psychic zero”. Yasuda interprets Traven's quest as the search for “the white leviathan, zero”. The crystallising process in *The Crystal world* is projected as eventually encompassing the entire universe, reducing it to the “ultimate macrocosmic zero”.» *Ivi*, p. 375.

²⁸⁰ D. Oramus, op. cit., p. 215.

In *The Crystal World* lo stesso Ballard fa riferimento allo ‘zero macrocosmico’, come nota David Pringle, che equivale all’assenza del tempo nel mondo cristallizzato, un frammento di eternità destinato ad espandersi fino a riempire l’universo intero:

The important point is that the crystal world is *without time* [corsivo dell’autore]; it has become a fragment of eternity and eventually it will fill the entire universe, “an ultimate macrocosmic zero beyond the wildest dreams of Plato and Democritus”²⁸¹.

Andando un passo oltre, possiamo constatare come la forma dello zero nei simboli aritmetici costituisca un cerchio, proprio come la ‘o’ nell’alfabeto latino, lettera con la quale comincia la parola *origo*, origine. E forma circolare ha anche il *ring road* di Londra, la circonvallazione teatro del perverso cerimoniale automobilistico di *Crash*. Ciò che conferisce un aspetto rituale, cerimoniale, all’incidente d’auto, assimilandolo in quest’aspetto alla religione, come abbiamo visto, è la ripetizione dell’evento²⁸². Lo stesso Ballard definisce l’automobile distrutta di Seagrave un ‘altare insanguinato’²⁸³.

Un’altra rappresentazione dello zero scaturisce da una visione ciclica della storia, che Ballard condivide con Spengler, la quale ne individua il punto terminale, la chiusura del cerchio, nella fase finale del declino della civiltà occidentale, come suggerisce Dominika Oramus²⁸⁴. Esso viene a coincidere peraltro con quella *cupio dissolvi* che caratterizzerebbe l’umanità come genere, destinata prima o poi a concludere il proprio ciclo vitale, coerentemente con il concetto di istinto di morte freudiano.

In “The Voices of Time” (1960) il mandala ha una funzione essenziale. Il protagonista è uno scienziato, Powers, affetto da una sindrome narcolettica che si aggrava fino a portarlo alla morte. La sua reazione al restringersi dei periodi di tempo in cui è cosciente consiste nel tentare la fuga dal dominio del tempo. Lo fa, dopo aver buttato via sveglia e orologio da polso, a partire da un impulso inconscio che lo spinge a costruire un mandala nel deserto, modificando così il suo rapporto con il

²⁸¹ D. Pringle, op. cit., p. 32.

²⁸² «Ignoring the religious overtones, Baudrillard condemned the repetitiveness of *Crash* as the “banalising of the anomaly of death” and the transformation of the accident into the norm [J. Baudrillard, “Two Essays”, op. cit., pp. 309-320 (p. 314)]. Death, however, is not ‘banalised’. Rather, every accident site is different, offering new possibilities and bringing the protagonists closer to the final releasing orgasm of their own death. With every new crash James and Catherine are drawn closer into Vaughan’s fantasies and Vaughan himself becomes increasingly obsessed. Repetition here entails intensification or acceleration towards extinction in the final liberation from the circular structure of the ring road.» R. Vidal, op. cit.

²⁸³ «[...] [H]e refers to the crashed car of the stuntman Seagrave as a “bloody altar” [Ballard, *Crash*, 1995, p. 187] and describes the masses of spectators to a particularly gruesome crash leaving the scene of the accident like ‘members of a congregation leaving after a sermon.’ [Ballard, *Crash*, p. 157; see also p. 188].» *Ivi*.

²⁸⁴ «Ballard portrays the slow, natural process of the world’s disintegration as coming from within social structures and an exhausted media culture. His vision of history and civilization is in this aspect similar to Spengler’s, and the late twentieth century is in his opinion the time when Western history is going to run full circle and find its conclusion in a zero point.” D. Oramus, op. cit., p. 191.

tempo in direzione di una forma di temporalità interiore, psichica²⁸⁵. La circolarità del processo è suggerita dalla circostanza che all'inizio della storia Powers ricorda il suo predecessore Whitby, morto dopo aver anch'egli costruito un mandala, e allo stesso modo alla fine della narrazione Powers viene a sua volta ricordato da Kaldren, personaggio che fino alla fine del racconto rimane legato alla coscienza dell'io e allo scorrere lineare del tempo. Il mandala realizzato da Powers è un'entità simbolica che unisce il tempo lineare al tempo ciclico, vale a dire il finito all'infinito²⁸⁶. Potremmo definirlo un tempo su scala galattica, interstellare, universale. Quando Powers colloca se stesso al centro del mandala percepisce il flusso del tempo universale, fondendosi con esso. Attraverso la morte del corpo si unisce allo scorrere del fiume dell'eternità²⁸⁷. Coma, personaggio dal nome parlante, nel racconto è la fidanzata di Kaldren, definita "la ragazza che viene da Marte", ovvero la rappresentante dell'inconscio. Dieci anni più tardi Coma riappare in *The Atrocity Exhibition*, come "the million-year girl"²⁸⁸, quindi sostanzialmente nello stesso ruolo ma, coerentemente con il carattere peculiare di questo romanzo si presenta in maniera meno fisica, meno concreta, come un'apparizione fantasmatica.²⁸⁹

"The Terminal Beach" (1963) è uno dei racconti più significativi di Ballard, che contiene diverse delle tematiche care all'autore, dalla bomba atomica alla dissociazione dalla realtà sperimentata dal suo protagonista, all'incidente automobilistico. Traven - non a caso il nome tornerà in *The Atrocity Exhibition* - è un ex-pilota militare che raggiunge l'isola di Eniwetok spinto da una qualche pulsione inconscia. In questo luogo in stato di abbandono, già teatro di esperimenti nucleari, va in cerca della moglie e del figlio morti - altrove - in un incidente d'auto. E di tanto in tanto li vede, spettri che lo fissano senza espressione, oppure corpi martoriati dall'incidente. Fin dal suo arrivo si aggira per l'isola vagando senza una meta, come un Robinson psicotico. E come Maitland, il protagonista di *Concrete Island*, deciderà di non lasciare più l'isola. Momento tipico della storia è l'incontro con il cadavere del giapponese Dr. Yasuda, con il quale intrattiene un dialogo allucinato. Il suo interlocutore lo esorta a riconoscere nascosto nella desolazione di

²⁸⁵ «Compulsively and only half-aware of what he is doing, he embarks upon the construction of a mandala in the desert. Powers begins to live according to an inner, deeper, psychic time: 'Not only could he see the escarpment, but he was aware of its enormous age, felt distinctly the countless millions of years since it had first reared itself out of the magma of the earth's crust ... It seemed to Powers that he could feel the separate identity of each sand grain and salt-crystal calling to him from the surrounding ring of hills' (["The Voices of Time", pp.] 38-29). Powers then begins to sense and to participate in the even more immense scale of cosmic time, the millennia of stars, nebulae and galaxies. Finally, situating himself at the center of his mandala, he relinquishes consciousness of time altogether to become united with the very source of time and the source of the cosmos itself.» G. Stephenson, op. cit., p. 26.

²⁸⁶ «Powers' sign [...] is the mandala that he constructs, and by which he unites both circle and line, effecting a symbolic marriage of linear and cyclic time, of the finite and the infinite.» *Ivi*, p. 27.

²⁸⁷ «Indeed, it is only by letting his body dissolve into the cosmos that Powers manages at last to envision the stream of universal time before "melting into the vast continuum of the current, which bore him out into the centre of the great channel, sweeping him onward beyond hope but at last at rest, down the broadening reaches of the river of eternity" ["The Voices of Time", p. 40].» M. Delville, op. cit., p. 17.

²⁸⁸ J. G. Ballard, a cura di V. Vale e A. Juno, *Atrocity*, op. cit., p. 33.

²⁸⁹ «[...] [S]he is a haunting apparition, an embodiment of remorse and longing [...].» D. Oramus, op. cit., p. 221.

Eniwetok quello che sarebbe un vero e proprio giardino dell'Eden ontologico - in *The Unlimited Dream Company* avremo invece una sorta di giardino dell'Eden tropicale -, contrapposto a quel mondo di flusso quantistico che è il mondo da cui proviene, e al quale gli sconsiglia di tornare. Nonostante Traven lo consideri un'entità protettiva, il Dr. Yasuda è una figura inquietante, da film horror, che qui Ballard descrive come il simulacro spettrale di una divinità di sorveglianza:

As the next days passed into weeks, the dignified figure of the Japanese sat in his chair fifty yards from him, guarding Traven from the blocks. [...] In the hot sunlight the skin of the Japanese became more and more bleached, and sometimes Traven would wake at night to find the white sepulchral figure sitting there, arms resting at its sides, in the shadows that crossed the concrete floor²⁹⁰.

Questa figura richiama lo scheletro glaciale della catastrofe di cui parla Bataille, il tempo vissuto. Tempo che si annulla, svanisce, “nella permanenza delle forme”²⁹¹.

Un racconto di vent'anni successivo, “The Dead Time” (1982), presenta dei punti di contatto con “The Terminal Beach”, oltre che con *Empire of the Sun* per un verso e *The Unlimited Dream Company* per un altro. Il protagonista, reduce da un periodo di internamento in un campo di prigionia giapponese, in un finale sbilanciato verso l'allucinazione si troverà a condividere la sua esistenza con i morti²⁹².

²⁹⁰ J. G. Ballard, *Chronopolis and Other Stories*, London, Putnam, 1971, p. 64.

²⁹¹ «Nelle condizioni comuni, il tempo appare rinchiuso – praticamente annullato – nella permanenza delle forme e in ogni successione che può essere afferrata come permanenza. Ogni movimento suscettibile di essere iscritto entro un ordine annulla il tempo, assorbito in un sistema di misure e di equivalenze: così il tempo, divenuto virtualmente reversibile, svanisce, e col tempo tutta l'esistenza. [...] La *catastrofe* [corsivo dell'autore] - il tempo vissuto - deve essere rappresentata estaticamente non sotto forma di vecchio, ma di scheletro armato di una falce: scheletro glaciale e lucente ai denti del quale aderiscono le labbra di una testa tagliata. In quanto scheletro, è distruzione compiuta, e insieme distruzione armata che s'innalza alla purezza imperativa. [...] La *catastrofe* [...] è il tempo liberato da ogni catena e puro cambiamento, è uno scheletro, uscito da un cadavere come da un bozzolo, che vive sadicamente l'esistenza irreale della morte.» George Bataille, *Sacrifici*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2006, p. 29.

²⁹² «The story abounds in dead bodies and pictures of decay; the suggestion is that the world has already ended and the characters are but hallucinating in the moment of their own death. [...] Finally, only hiding among the dead saves him from bandits. Slowly and gradually, the story changes from a realist account into a hallucinatory phantasmagoria. Days go by and the protagonist is still in the labyrinth of small roads, lost among deserted fields. The dead are now his family, and he cannot part from them.» D. Oramus, op. cit., pp. 88-89.

Capitolo IV

ROMANTICISMO, PSICHE, ARTE

1. Romanticismo: Il doppio

Ballard ha sempre rivendicato il suo legame a livello di poetica col surrealismo, come abbiamo già chiarito. All'interno di quest'ambito, è possibile identificare ulteriori legami con fenomeni che rientrano nell'episteme romantica: qui ci limitiamo alla concezione del 'meraviglioso' attraverso il perturbante²⁹³ freudiano - *Das Unheimliche*, saggio del 1919 - e al filone gotico-fantastico²⁹⁴. Tale legame emerge nei romanzi *The Unlimited Dream Company*, che contiene un riferimento esplicito a William Blake già nel nome del protagonista, dotato del singolare potere di creare la vita in modi non ortodossi, e *The Crystal World*, dove invece piante, animali e uomini si mutano, attraverso un processo di cristallizzazione, in creature meravigliose, ingioiellate e iridescenti. Per quanto concerne il gotico, esso emerge dove a prima vista non lo si crederebbe, come in *High-Rise*, dove non sono gli oscuri anfratti di tetri castelli di epoche lontane ad ospitare eventi sinistri, benchè scarsamente affini all'horror, ma un moderno grattacielo²⁹⁵. E come in un testo distante da poetiche di questo tipo, come *Cocaine Nights*, dove il topos della 'casa posseduta/haunted house' si attualizza, a partire dalla rilettura del gotico in alcune opere di Max Ernst, nel paradosso di una residenza nel clima assolato di una località turistica come Estrella de Mar²⁹⁶.

²⁹³ «[...] [C]rucial surrealist definitions and practices revolve around the *uncanny* [*das Unheimlich*] as so many signs of a confusion between life and death, a compulsion to repeat, a return of repressed desires or fantasmatic scenes. These marvelous confusions blur distinctions between inside and outside, the psychic and the social: the one is nor seen as prior or causal to the other (one of many insights offered official Marxism but rejected by it).» H. Foster, op. cit., p. 125.

²⁹⁴ «As a medieval term the marvelous signaled a rupture in the natural order, one, unlike the miraculous, not necessarily divine in origin. This challenge to rational causality is essential to the medievalist aspect of surrealism, its fascination with magic and alchemy, with mad love and analogical thought. It is also fundamental to its spiritualist aspect, its attraction to mediumistic practices and gothic tales (e.g., Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe, Edward Young) where the marvellous is again in play. Concerned with taboo and transgression, the repressed and its return, gothic literature addressed the *uncanny* long before Freud.» *Ivi*, p. 19.

²⁹⁵ «Harking back to the past, to historical sites of human habitation that have fallen into desuetude, gothic projects inner anxiety onto physical space and spells the doom of enlightenment in the rubble of ancient ruins. *High-Rise* draws on this tradition but reverses its trajectory: it is the contemporary tower-blocks, the symbol of a rationally planned existence and the blueprint for a self-sufficient communal life, that harbours the gothic nightmare. As in Kubrick's *The Shining*, which reverses the horror genre's traditional reliance on shadows and darkness, the destructive mini-history that unfolds within its clean-cut steel and concrete walls takes place in the light, marking a return of the repressed that is called forth by the building itself, which is "a model of all that technology had done to make possible the expression of a truly 'free' psychopathology ([*High-Rise*,] p. 36).» A. Gasiorek, op. cit., pp. 124-125.

²⁹⁶ «Ballard's imposing architecture draws intertextually on Max Ernst's *The Ruin* (1922) [...]. The Hollinger mansion is a metaphor for the death of contemporary Europe, only this is not a Europe ravaged by war, but by a colonising psychopathology of leisure and consumer capitalism. [...] Following Ernst's appropriation of the counter-rational

Ballard utilizza il termine ‘*uncanny*’ – perturbante - in *The Kindness of Women*, a proposito del racconto di quando l’autore stesso si trovava a Shepperton sul set del film di Spielberg tratto da *Empire of the Sun*, in una ricostruzione più vera del vero della sua casa di Shanghai. In quell’occasione gli venne presentato l’allora giovanissimo Christian Bale, l’attore che interpretava il ruolo del protagonista. In tal modo Shanghai Jim e lo scrittore J. G. si trovarono uno di fronte all’altro, in una perturbante manifestazione del *doppelgänger* - il doppio -. Inoltre, la presenza di una troupe intenta a girare un documentario sul film aggiungeva un’ulteriore dimensione a questo gioco di specchi, a questa fiction all’ennesima potenza²⁹⁷. Analogamente, Jeannette Baxter parla di ‘*uncanny*’ a proposito delle reazioni suscitate nel lettore di *The Atrocity Exhibition*: «[...] a significant effect of reading these texts is the feeling of uncanniness, recognition of familiarity which is at once unfamiliar and estranging»²⁹⁸. Hal Foster sottolinea come il romanticismo anticipi, con Hoffmann e Poe in particolare, alcune tematiche connotanti del surrealismo; ‘*uncanny*’ erano senza dubbio gli artisti scelti dai surrealisti come pionieri del fantastico, specialmente agli occhi della maggior parte dell’opinione pubblica dei primi del Novecento²⁹⁹. In questa prospettiva Poe, citato dai fratelli Goncourt, figura in una nota a margine di *The Atrocity Exhibition*:

After reading Edgar Allan Poe. Something the critics have not noticed: a new literary world pointing to the literature of the 20th century. Scientific miracles, fables on the pattern A+B; a clear-sighted, sickly literature. No more poetry but analytic fantasy. Something monomaniacal. Things playing a more important part than people; love giving way to deductions and other sources of ideas, style, subject and interest. The

potential of the Gothic genre (Ernst admired the Gothic visions of Friedrich, Poe, Hugo), Ballard reconfigures the topos of the haunted house in order to alert the reader to embedded psychic histories of trauma and guilt. A smouldering wound on an otherwise immaculate landscape, the Hollinger mansion is the repository of a repressed historical unconscious, it is a mausoleum of concealed knowledges and unquiet ghosts which encourages the reader to look differently at the elusive topography of Estrella de Mar.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard’s Surrealist Imagination*, op. cit., pp. 190-192.

²⁹⁷ «Everything is doubled and re-doubled: filmed in Shepperton, his home town, the sense of a re-staged suburbia, surrounded as it is by the sound stages of the film studios, becomes re-re-staged; his neighbours are recruited as the extras they had always been. Discovering a virtual simulacra of his childhood home just outside Shepperton and reflecting that the film team was “working to construct a more convincing reality than the original I had known as a child” [275], Jim’s response is that this is “uncanny”. This is itself being filmed, within the film, by a documentary crew.» R. Luckhurst, op. cit. (1997), pp. 491-492.

²⁹⁸ Jeannette Baxter, *J. G. Ballard’s Surrealist Imagination*, op. cit., p. 80.

²⁹⁹ «Most of these enthusiasms hardly appear radical today: they revise the canon within given definitions of art, literature, and philosophy that are broadened but not breached, and they do not contest it at all in the name of oppressed subjects. Nevertheless, these lists surely struck contemporaries of surrealism as perverse historical fixations. The two principal lists are “Eruttaretil” (or *Littérature* backwards) published in *Littérature* 11-12 (October 1923) and “Lisez/Ne Lisez Pas” printed on a 1931 catalogue of José Corti publications. Other examples include the inquiry “Qui sont les meilleurs romanciers et poets méconnus de 1895 à 1914?” in *L’éclair* (September 23, 1923), the list published by Ernst in *Beyond Painting*, as well as the pantheon noted in “Manifesto of Surrealism” (1924). Some of the elect are to be expected: Sade, Hegel, Marx, Freud (who is sometimes replaced by Charcot), etc. More suggestive are the literary favorites, in particular the romantics, English gothics (e.g., Mathew Gregory Lewis, Ann Radcliffe, Edward Young), Poe, Baudelaire, Nerval and, above all, Lautréamont and Rimbaud. Like the preferred artists of the surrealists (e.g., Bosch, Grünewald, Piranesi, Uccello, Fuseli, Goya, Moreau, Böcklin), most of these figures are taken as precursors of the fantastic, i.e., of a project to which (as noted) surrealism is committed: the reenchantment of a rationalized world.» H. Foster, op. cit., pp. 280-281.

basis of the novel transferred from the heart to the head, from the passion to the idea, from the drama to the denouement³⁰⁰.

A giudizio dei Goncourt, Poe rivoluziona la scrittura del tempo, optando per una costruzione scientifica, strutturata secondo relazioni causa-effetto, in cui l'elemento sentimentale risulta superato. Ballard si riconosce in questo mutamento epocale, questo spostamento della centralità dal cuore alla testa, manifestando spesso nella sua scrittura questo prevalere dell'oggettività razionale sulla soggettività emotiva. Quei 'miracoli scientifici' di cui parlano i Goncourt sono quelle stesse meraviglie tecnologiche attraverso le quali passa la transizione dalla letteratura fantastica alla fantascienza, per esempio con le opere di Jules Verne e Herbert George Wells.

L'aggettivo 'romantico' viene accostato alla produzione di Ballard fino al 1966 da Curtis C. Smith, curatore di una raccolta di saggi su autori prevalentemente di fantascienza, con particolare riferimento alle caratteristiche dei paesaggi che descrive³⁰¹. La sua visionarietà e l'interesse per il trascendente e il rapporto tra l'essere umano e il mondo della natura legano l'autore britannico al romanticismo, come nella tetralogia del disastro o in *The Unlimited Dream Company*³⁰². Invece il suo rapporto con la scienza e la tecnologia è ambivalente: sebbene Stephenson parli di una comune sfiducia nei loro confronti, dalla narrativa ballardiana emerge in realtà una posizione diversa. Il suo approccio è senz'altro disincantato, privo di qualunque adesione emotiva alle "magnifiche sorti e progressive" di leopardiana memoria, ma al tempo stesso non condivide neppure certe tentazioni neoluddiste pur presenti nella società contemporanea. Il suo punto di vista pare essere quello di un commentatore distaccato, un cronachista che non prende posizione né a favore né contro. E questo atteggiamento viene indirettamente confermato dalle dichiarazioni a volte contraddittorie di Ballard, che per esempio, come abbiamo già ricordato, nell'introduzione francese a *Crash* definisce il romanzo "a cautionary tale" per poi commentare in un'intervista che in realtà nel testo non c'è traccia di condanne morali nei confronti della perversione descritta.

³⁰⁰ "The Goncourt Brothers' Journal", 16 luglio 1856. J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 75.

³⁰¹ «In *Twentieth Century Science Fiction Writers* (1981), edited by Curtis C. Smith, a lexicon of those authors whose work goes beyond realism (even if they usually are not referred to as science fiction writers), the entry "J. G. Ballard" presents him as an original and distinctive writer whose style is described as idiosyncratic "as a signature" and shaped by the painter's eye of the author. [...] His early fiction is called romantic and exuberant science fiction rich in intertextual allusions, where bizarre landscapes "reflect and amplify the inner and mutual conflicts of ... glamorous lamias and their suicidal wooers, in a baroque symphony of art, love and death" (Smith 1981: 31).» D. Oramus, op. cit., p. 20.

³⁰² «Ballard's work also evinces kinship with central elements of the English Romantic tradition. Some general attributes common to Ballard's art and to that of the Romantics include: a preoccupation with the infinite and the transcendental; a sense of the spiritual correspondence that exists between humankind and the natural world; an intense concern with perception and the nature of reality; and a recognition that the visionary imagination represents a link with the realm of the eternal. Likewise, Ballard's work shares with the spirit of English Romanticism a fundamental distrust of scientific and technological progress, of existing social and political institutions, as well as commercial interests; and an enmity toward all forces and agencies that seek to control and to manipulate, and toward all that perpetuates custom, convention, and habit, that limits and distorts perception, and that causes oppression or sustains illusion in any form or at any level.» G. Stephenson, op. cit., p. 161.

Lo stesso Stephenson rileva inoltre dei punti di contatto tra la visioni catastrofiche e edeniche di alcuni testi ballardiani e il neoplatonismo di Percy Bysshe Shelley, così come entrambi si servono di immagini collegate alle coppie oppostive notte/giorno, luna/sole, sonno/veglia.³⁰³

Romanticismo e surrealismo condividono la tensione verso l'irrazionale. Per quanto divergono nel modo di considerare il rapporto tra razionale e irrazionale, entrambi i movimenti enfatizzano il ruolo della componente irrazionale nella creazione artistica, come nel caso dell'elemento onirico³⁰⁴.

Il sogno è quel particolare fenomeno che si pone sulla soglia tra l'inconscio e la parte cosciente della mente: un autore romantico come E.T.A. Hoffmann affronta più volte il tema del sogno e dell'illusione, come nei racconti "Il cavaliere Gluck" e "La guarigione", ma soprattutto ne *Gli elisir del diavolo* (1815-16). Come afferma Claudio Magris, in questo romanzo «l'esperienza onirica [...] ha offerto a Hoffmann l'occasione per indimenticabili pagine visionarie dedicate alla descrizione di sogni»³⁰⁵. Autori come Kluge e Gotthilf Heinrich Schubert insistono nei loro scritti

sulla funzione rivelatrice e quindi sulla 'verità' del sogno e Schelling, il cui pensiero esercitò una decisiva influenza su Hoffmann, identificava inconscio e oggettività. [...] [Ne *Gli elisir del diavolo*] la narrazione si regge sul filo sconvolgente ma coerente delle associazioni d'idee, che rivela in Hoffmann un precursore della tecnica surrealista e futurista [...]³⁰⁶.

Il tema del *doppelgänger* e quello dell'automa costituiscono l'ossatura del racconto di Hoffmann "Der Sandmann" (1815), nel quale il personaggio di Olympia nel finale si rivela essere un manichino animato³⁰⁷. A proposito di questo racconto Italo Calvino scrisse: «La scoperta

³⁰³ «There are obvious affinities between the Neo-Platonism of Shelley and certain of the concepts that inform Ballard's writing, and there are further points of contact between Shelley's myth of apocalypse and universal regeneration expressed in *Prometheus Unbound* and Ballard's catastrophes and Edenic visions. An incidental kinship may be seen in the employment by both writers of imagery of night and of the sun, of sleeping and of waking, and of flight and ascendance, as metaphors for material existence and for absolute being, for ego-consciousness and transcendent consciousness, and for the process or act of transcendence, respectively.» *Ivi*, pp. 162-163.

³⁰⁴ «Il mondo onirico e l'inconscio sono sentiti come oggetti reali al pari della coscienza e della veglia, poiché divengono, alla luce del surrealismo, oggetti irrazionali razionalizzati. Il tentativo di armonizzare e mettere sullo stesso piano razionale e irrazionale ad esempio, va al di là dell'intenzione romantica, se si esclude un certo modo di interpretare la dialettica hegeliana. Proprio sul terreno dell'irrazionale il surrealismo riconosce il suo debito verso il romanticismo [I. Margoni, *Per conoscere André Breton e il Surrealismo*, op. cit., p. 10: "È noto che in alcuni dei suoi motivi maggiori (inconscio, onirismo, fantastico, alienazione mentale, infanzia, rivolta, ecc.) il surrealismo costituisce in pieno Novecento un coerente ritorno al romanticismo e più esattamente al cosiddetto irrazionalismo romantico, alla linea che in Germania va da Novalis a Achim von Arnim a Hölderlin, e da Nodier a Nerval a Rimbaud a Lautréamont, in Francia"]; tuttavia ciò che lo distingue da esso sta proprio nel diverso modo di considerare il rapporto tra Ragione e Intuizione: mentre nell'immagine romantica l'illuminazione penetrante si pone al di là della ragione e in opposizione ad essa, in quella surrealista, ragione e intuizione concorrono, l'una come forza organizzatrice, l'altra come forza negatrice che costringe a nuove formazioni e a nuove organizzazioni.» Renzo Principe, "Misticismo e dialettica", *Parol - quaderni d'arte e di epistemologia* (<http://www.parol.it/articles/principe.htm>) [Ultima visita 23/05/2011].

³⁰⁵ Claudio Magris, Introduzione a E.T.A. Hoffmann, *Racconti notturni*, Torino, Einaudi, 1994, p. xxiv.

³⁰⁶ *Ivi*, pp. xx-xxi.

³⁰⁷ «[...] the mannequin evokes the remaking of the body (especially the female body) as commodity, just as the automaton, its complement in the surrealist image repertoire, evokes the reconfiguring of the body (especially the male body) as machine.» H. Foster, op. cit., p. 126.

dell'inconscio avviene qui, nella letteratura romantica fantastica, quasi cent'anni prima che ne venga data una definizione teorica»³⁰⁸, esprimendo così il suo giudizio autorevole sul legame tra fantastico e psicanalisi. Il surrealista tedesco Hans Bellmer, citato da Ballard in *The Atrocity Exhibition*, collega indirettamente quest'ultimo allo scrittore romantico tedesco³⁰⁹. Un altro legame indiretto è quello con Robert Louis Stevenson, l'autore di una storia assolutamente classica per quanto riguarda il tema del doppio, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde* (1886), ma anche di *Treasure Island* (1883), una lettura che colpì Ballard fin dall'età di sette anni³¹⁰. A testimonianza di quanto lo scrittore inglese abbia tenuto presente nel tempo quel romanzo ci sono anche due citazioni esplicite di Ben Gunn, il marinaio abbandonato sull'isola dai suoi compagni, in due opere tarde come *Super-Cannes* e *Kingdom Come*. Un 'doppio' di Ballard, o meglio di Jim, il protagonista di *Empire of the Sun*, è David, un personaggio che presenta alcune delle caratteristiche del vero James Graham Ballard. Come lui è stato internato nel campo di prigionia, per esempio, e di volta in volta ritorna ad affacciarsi nella vita di Jim³¹¹. Il tema del *doppelgänger* è uno dei pilastri del fantastico, giacché pone in discussione il principio di identità, avendo radici nell'inconscio in seguito identificato e studiato da Freud e Jung.³¹²

Nei termini degli archetipi junghiani il doppio corrisponde alla 'ombra'. Nel suo saggio sul perturbante, il già citato *Das Unheimliche*, Sigmund Freud analizzò la tematica del *doppelgänger* come già aveva fatto Ernst Jentsch, il quale aveva introdotto il concetto stesso di perturbante nel saggio *Zur Psychologie des Unheimlichen* (Sulla psicologia del perturbante) (1906). Jentsch definisce il perturbante come l'incertezza sul fatto che un oggetto animato sia dotato di vita propria o no, oppure se un oggetto inanimato possa essere in qualche modo dotato di vita autonoma,

³⁰⁸ Italo Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1989, p. 42.

³⁰⁹ «Ballard's nod to Hans Bellmer, the German Surrealist, and creator of a series of grotesque dolls is significant in this context. Inspired by Jacques Offenbach's operatic rewriting of E.T.A. Hoffmann's tale *Der Sandmann*, Bellmer created a number of dolls from random materials (wood, plaster, metal, ball joints) which he then photographed in voyeuristic poses (1935-38). Bellmer's aggressively prostheticised bodies are sites of violent dismemberment and compulsive reconfiguration. Within his sadistic, Surrealist vision, the female body is recreated over and over again as a collage of perverse juxtapositions, a grotesque tableau of distorted and interchangeable body parts, a semiotic system of paradox and confusion.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., pp. 75-76.

³¹⁰ «Not only can I remember, half a century later, my first readings of *Treasure Island* and *Robinson Crusoe*, but I can sense quite clearly my feelings at the time -- all the wide-eyed excitement of a seven-year-old...» J. G. Ballard, in Antonia Fraser (a cura di), *The Pleasure of Reading*, Bloomsbury, 1992, cit. in D. Pringle, "J. G. Ballard's Early Reading" (<http://www.jgballard.ca/bibliographies/jgbearlyreading.html>) [Ultima visita il 12/08/2011].

³¹¹ «The character of David is very enigmatic, he accompanies Jim in nearly every period of his life but from time to time they lose contact for some years. David shares all Jim's important experiences, but in his case they are slightly different, one more variation on the theme played out in *Empire of the Sun*. [...] [He] cannot forget the war even longer than Jim, compulsively re-living his traumas. In fact it seems justified to suggest that he is Jim's double in the Freudian meaning of the Uncanny, the repressed part of Jim's unconscious coming to him from the outside in the disguise of somebody else.» D. Oramus, op. cit., p. 103.

³¹² «Il tema del doppio costituisce [...] un attacco plateale alla logica dominante con cui leggiamo il mondo, basata sui principi aristotelici di identità e non contraddizione; un attacco che, come in tutte le tematiche del fantastico, implica il riemergere di un sapere magico e arcaico, di una totalità indistinta, omogenea e indifferenziata, insomma di quella logica simmetrica in cui la riformulazione matematica di Freud operata da Matte Blanco ha individuato la cifra fondante dell'inconscio.» Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 12.

facendo riferimento a figure di cera, automi e pupazzi. Esempi di automi d'epoca, che a tale incertezza rimandano, sono Il suonatore di flauto di Jacques de Vaucanson (1737) e Il giovane scrittore³¹³ di Pierre Jacquet-Droz (c. 1770).

Anche Michel Foucault fa riferimento all'uomo-macchina in *Sorvegliare e punire* (1975), sottolineandone la funzione politica, di controllo, da parte di chi detiene il potere³¹⁴. Una visione cui fa da contraltare quella del cyberpunk, in cui l'uomo macchina per eccellenza è il cyborg, l'organismo cibernetico che è un vero e proprio *homo superior*, un'evoluzione dell'*homo sapiens sapiens*, un'incarnazione futurista dell'*Übermensch* nitzschiano. Questo uomo versione 2.0, come potremmo dire mutuando il linguaggio tecnologico di internet, costituisce attualmente l'ultima frontiera dell'umanità, un ibrido uomo-macchina le cui componenti artificiali gli forniscono delle capacità in più, come gli occhiali o le lenti a contatto nel campo della vista, per citare un esempio ormai tanto abituale da essere perfino banale, o come gli arti artificiali prodotti dal Biomechatronics research group diretto da Hugh Herr al MIT di Boston, resi famosi dall'atleta sudafricano Oscar Pistorius. La prossima frontiera della scienza in questa direzione sarà l'uomo bionico, che avrà ulteriori innesti che potrà comandare tramite impulsi cerebrali. Già oggi il Rehabilitation Institute di Chicago, diretto da Todd Kuiken, ha realizzato un braccio bionico che funziona in questo modo.

Il pittore metafisico Giorgio de Chirico dà il suo personale contributo sul tema al surrealismo, con le figure spettrali, i doppi e i manichini che abitano le sue tele,³¹⁵ così come fa Hans Bellmer con le sue bambole inquietanti³¹⁶, che abbiamo già incontrato. Esiste una bellissima foto del 1934 di una di queste bambole, dov'è ritratto anche l'autore, che vi appare trasparente come un fantasma, un doppio spettrale della sua creatura³¹⁷. Nel saggio "L'Art primitif", pubblicato sulla

³¹³ «[...] who scratched the same words again and again – a 'marvelous' figure perhaps, but driven rather than free.» H. Foster, op. cit., p. 5. In questo caso l'automatismo del movimento richiama la coazione a ripetere, che Freud studiò nel saggio *Al di là del principio di piacere* (1920).

³¹⁴ «The classical age discovered the body as object and target of power [...]. The great book of Man-the-Machine was written simultaneously on two registers: the anatomico-metaphysical register, of which Descartes wrote the first pages and which the physicians and philosophers continued, and the technico-political register, which was constituted by a whole set of regulations and by empirical and calculated methods relating to the army, the school and the hospital, for controlling or correcting the operations of the body. These two registers are quite distinct, since it was a question, on one hand, of submission and use and, on the other, of functioning and explanation: there was a useful body and an intelligible body [...]. The celebrated automata [of the 18th century] were not only a way of illustrating an organism, they were also political puppets, small-scale models of power: Frederick, the meticulous king of small machines, well-trained regiments and long exercises, was obsessed with them.» Michel Foucault, *Discipline and Punish*, New York, Vintage Books, 1979, p.136.

³¹⁵ «De Chirico did not rehearse the Freudian *uncanny*, yet his art is populated by its avatars – mannequins, doubles, spectral father figures, most of which he introduced into the surrealist repertoire.» H. Foster, op. cit., p. 245.

³¹⁶ «In many ways these poupées comprise a summa of the surrealism delineated thus far: *uncanny* confusions of animate and inanimate figures, ambivalent conjunctions of castrative and fetishistic forms, compulsive repetitions of erotic and traumatic scenes, difficult intricacies of sadism and masochism, of desire, defusion, and death. With the dolls, the surreal and the *uncanny* intersect in the most difficult desublimatory ways.» *Ivi*, p. 101.

³¹⁷ «In one photograph of the first doll he is less its separate creator than its spectral double.» *Ivi*, p. 109.

rivista Documents n. 7 (1930), Georges Bataille introduce il concetto di *altération*³¹⁸. L'alterazione è una forma del cambiamento, un aspetto della trasformazione. Il risultato dell'alterazione di un modello è la sua resa come copia. I *poupées* di Bellmer costituiscono una esemplificazione adeguata dell'alterazione nella particolare accezione batailleana³¹⁹. Ballard cita direttamente l'artista tedesco nel capitolo "The Great American Nude" (titolo di una serie di dipinti di Tom Wesselman) in *The Atrocity Exhibition*: «Catherine Austin stared at the object on Talbert's desk. These flaccid globes, like the obscene sculptures of Bellmer, reminded her of elements of her own body transformed into a series of imaginary sexual organs»³²⁰. Luckhurst chiosa questa citazione citando a sua volta lo stesso Ballard, a proposito di Bellmer, quindi Breton:

The marginal commentary note [by Ballard] expands: «Hans Bellmer's work is now totally out of fashion, hovering as it does on the edge of child pornography [...] his vision is far too close for comfort to the truth' [p. 53]. The role of Woman as object of desire is central to Surrealism: "The problem of woman is the most marvellous and most disturbing in all the world" [Breton, quoted by Whitney Chadwick, *Women artists*, p.7]. Bellmer takes this logic to the extreme»³²¹.

In una società nella quale il corpo della donna viene visto come un oggetto, e non soltanto nel senso di oggetto del desiderio, le bambole di Bellmer si pongono come inquietanti feticci. La 'death of affect' di cui parla Ballard si manifesta anche nel rapportarsi al corpo della donna come a una merce, qualcosa da manipolare e sfruttare a piacimento³²². In "Mae West's Reduction Mammoplasty" Ballard evoca ancora Bellmer:

Were her [Mae West's] breasts too large? No, as far as one can tell, but they loomed across the horizons of popular consciousness along with those of Marilyn Monroe and Jayne Mansfield. [...] The bodies of these extraordinary women form a kit of spare parts, a set of mental mannequins that resemble Bellmer's obscene dolls³²³.

³¹⁸ «By which he means that the formation of an image is its *deformation*, or the deformation of its model. For Bataille, then, representation is less about formal sublimation than about instinctual release, and this position leads him to an extraordinary formulation: "Art [...] proceeds in this way by successive destructions. To the extent that it liberates *libidinal* instincts, these instincts are sadistic." ["L'Art primitif"] Such a desublimatory account of representation contradicts our most cherished narratives of the history of art, indeed of civilization: that it develops through instinctual sublimation, cognitive refinement, technical progression, and so on. [...] In a note appended to his original definition Bataille suggests that *alteration* also signifies both a "partial decomposition analogous to that of cadavers" and a "passage to a perfectly heterogeneous state" related to the sacred and the spectral.» B. Noys, op. cit., p. 113.

³¹⁹ «This erosion of sexual and generational difference is so scandalous because it exposes an archaic order of the drives, "the undifferentiated anal-sadistic dimension." [Janine Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion*, New York, 1984, p. 78] Surrealism, I have argued, is drawn to this dimension, against which Breton reacts (with "shame, disgust and morality") and out of which Bataille philosophizes (with excremental abandon). More fully than any other artist Bellmer situates surrealism in relation to this dimension. [...] More directly than any other corpus the *poupées* expose the desires and fears of the surrealist subject bound up with the uncanny and the death drive.» Ivi, p. 118-122.

³²⁰ J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 53.

³²¹ R. Luckhurst, op. cit., p. 442.

³²² «Drawing on the Surrealist interest in the objectification of women and on Pop Art's explorations of the form such objectification took in post-war consumer society, *The Atrocity Exhibition* takes the exploitation of the female sexed body to a cruel extreme.» A. Gasiorek, op. cit., p. 74.

³²³ J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 114.

La figura del manichino, surrogato artificiale dell'essere umano e del suo corpo, appare in "The Terminal Beach", dove Traven ne incontra un gruppo rimasto sul posto dopo gli esperimenti nucleari a cui hanno preso parte. In seguito viene evocata anche in *The Atrocity Exhibition*:

The intermittence of the mannequin motif in the text suggests the reduction of human individuals to objects, anonymous units to be exploited without emotion or accountability. Mannequins and persons, the two having become virtually interchangeable in the world of *The Atrocity Exhibition*, are repeatedly utilized as victims in elaborately staged private scenarios or psychodramas. The equation of human and mannequin is further evidenced in Talbot's reflections upon his mistress: «Already she had the texture of a rubber mannequin, fitted with explicit vents, an obscene masturbatory appliance» (*The Atrocity Exhibition*, p. 19)³²⁴.

In *Super-Cannes* (2000) ritroviamo il manichino, ma anche un caso particolare dell'uomo-macchina. Il complesso residenziale che dà il titolo al romanzo è abitato da una elite di professionisti protetti da un sistema di vigilanza privata. L'efficienza assoluta di questa piccola società si basa sulla tecnologia, come la TV a circuito chiuso. Ma anche i comportamenti devianti che la caratterizzano hanno a che fare con l'utilizzo della tecnologia, come le videocamere con cui gli stessi insospettabili autori degli atti di violenza li riprendono. Tali comportamenti devianti altro non sono che la cura ideata dal Dr. Penrose, uno dei tanti medici tra i personaggi ballardiani, le cui teorie paradossali oltrepassano i confini della legalità per collocarsi sullo sfumato limite tra follia e sanità psichica³²⁵. A partire da una riflessione del personaggio Sinclair che osserva dei manichini ortopedici, Gasiorek individua in queste dinamiche caratterizzate dal rapporto tra naturale e artificiale una robotizzazione dell'individuo, che non agisce in base a passioni o motivazioni ragionevoli, ma secondo schemi precostituiti. Lo studioso dell'università di Birmingham si avvicina così alla posizione di Foucault sull'argomento³²⁶. Lo stesso Gasiorek sottolinea la presenza del tema

³²⁴ G. Stephenson, op. cit., p. 65.

³²⁵ «Organizzati in cellule segrete, i manager coltivano idee fasciste e nel tempo libero si dedicano a diverse forme d'illegalità e di violenza: pedofilia, furti, pirateria stradale, traffico di droga, pestaggi razzisti, omicidi. Dopo l'adozione di questa inusuale misura sanitaria, "i livelli immunitari sono saliti in maniera pazzesca, nel giro di tre mesi non c'era più un solo caso di insonnia o depressione, né segni di infezioni respiratorie". La cura funzionava e in questo modo "i profitti aziendali e il valore delle azioni hanno cominciato a risalire" [J.G. Ballard, *Super-Cannes*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 250]. La diagnosi del dottor Penrose è che i manager di Eden-Olympia non stanno male perché sono pazzi, ma perché sono troppo sani. Paradossale che fa ripetere a Ballard: "In una società perfettamente sana, la pazzia è l'unica libertà rimasta.» Pierangelo Di Vittorio, "For your own good. La biopolitica raccontata da J.G. Ballard", *Journal of Science Communication*, V. 5, marzo 2006 (http://jcom.sissa.it/archive/05/01/C050101/C050103/jcom0501%282006%29C03_it.pdf) [Ultima visita 10/06/2011].

³²⁶ «This imagery approaches a kind of hybridisation of man and machine without quite embracing it. In *Super-Cannes*, as in *Crash*, this logic is taken further, the car becoming a prosthetic extension of the individual, a large-scale automated mannequin pressed into the service of eroticism [...]. The congress on orthopaedic surgery into which Sinclair stumbles, and which acts as a high-tech reproach to his outmoded leg-brace, has a key symbolic function in *Super-Cannes*. Sinclair is a temporarily crippled individual, whose own prosthesis is a pre-industrial bit of scrap in comparison with the elaborate accoutrements built by an advanced science [...]. Two things are apparent here: the emphasis on protection, technology being deployed to shield the body from further (destructive) incursions into its

del doppio in questo romanzo così come in *Cocaine Nights* (1996) e *Millennium People* (2003), testi accomunati dall'essere della detective stories, anche se non ci sono colpevoli da scoprire. In essi il doppio viene utilizzato con l'introduzione di un terzo elemento che funge da figura di mediazione.³²⁷

Un altro modo in cui il doppio si manifesta è attraverso la ripetizione, come accade nell'opera ballardiana in *The Atrocity Exhibition* e in *The Kindness of Women*³²⁸, ma anche in *Crash*, dove l'incidente automobilistico viene replicato più volte, come un perverso rituale. Secondo Freud la ripetizione di un gesto, un fatto, un comportamento, può divenire perturbante in quanto evocatore di idee rimosse dall'adulto, presenti in età infantile e nella condizione dell'umanità primitiva, quali il pensiero magico onnipotente animistico che comanderebbe le azioni eseguite automaticamente, ma il cui fine è ignoto al soggetto di tali azioni³²⁹. Il concetto surrealista di 'caso oggettivo' ha in questo le sue radici. Ecco quindi che l'automa antropomorfo, doppio dell'essere umano, è di per sé un elemento perturbante.

L'enumerazione è una variante della ripetizione, che si presenta sotto forma di elencazione, applicabile agli oggetti più disparati. In un recente saggio, *Vertigine della lista*, Umberto Eco ne discute con la consueta maestria, fornendo un repertorio di esempi estrapolati dai contesti più disparati, sia storicamente che culturalmente. Perfino Ballard non si sottrae al fascino della lista, come in questo passaggio di *The Atrocity Exhibition*:

physical territory; the stress on an aestheticised sculpting of the body that exceeds any simple notion of replication in order to embrace a promethean dream of technological self-fashioning. The body is little more than inert matter to be remoulded. [...] Commenting on Kleist, Aura Satz suggests that the "maimed body is the possible human equivalent of the marionette, where puppet-ness has already developed in a limb, and might gradually advance into the rest of the body, replaced bit by bit by the same craftsman who made the first limb", and she notes a general "mimesis in the direction of object-hood" here ["Puppets and prosthesis", in *The Prosthetic Aesthetic, New Formations*, 46, Spring 2002: 103-18, p. 111]. In *Super-Cannes* the prosthetic subject is more of a bio-robot than a marionette, but it discloses a similar logic.» A. Gasiorek, op. cit., pp. 184-185.

³²⁷ «Each novel enacts a process of self-questioning. However, it is not the psychology of the criminal that is primarily at stake in these texts but rather the nature of the society in which he was encouraged to commit his crimes. [...] It is not the people of the abyss who are under scrutiny, however, but the narrator's own class; thus he is implicated in the scene he depicts and is forced to recognise himself in the events he recounts. The classic technique deployed by novelists to bring such recognition about is of course that of the uncanny double, and doubling is central to these late Ballard works. But they do not just rely on straight one-to-one doubling –which revolves around a self/other dynamic – but establish triangulated relationships in which three figures are locked together, a mediating third presence facilitating the homosocial bond between the original (male) doubles.» *Ivi*, pp. 171-172.

³²⁸ «The text [*The Kindness of Women*] ends with the launch of Heyerdahl's papyrus ship on the Pacific. This is not a replica ship, but a fibreglass replica of the original replica, which had sunk in the Atlantic. The doubles, the repetitions multiply in a Baudrillardian spiral.» R. Luckhurst, op. cit., p. 492.

³²⁹ «Trauma and repetition are fundamental to both modernist art and psychoanalytical theory; surrealism describes this commonality, but it extends far beyond this one movement. In "On Some Motifs in Baudelaire" (1939) Benjamin draws directly on *Beyond the Pleasure Principle* to think the significance of modern shock for the aesthetic of "involuntary memory" from Baudelaire to Proust, an aesthetic that surrealism develops (in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn [New York, 1969]). And in *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* Lacan discusses trauma and repetition in terms of *tuché* and *automaton*, Aristotelian terms that he uses respectively to think trauma as "the encounter with the real" and repetition as "the return, the coming-back, the insistence of the signs" (pp.53-54). This encounter, this trauma, is both always 'missed' and ever repeated because it is never recognized by the subject as such: "What is repeated, in fact, is always something that occurs – the expression tells us quite a lot about its relation to the *tuché* – as if by chance." This is precisely the formula of objective chance.» H. Foster, op. cit., pp. 238-239.

Various landscapes preoccupied Talbert during this period: (1) The melancholy back of the Yangtse, a boom of sunken freighters off the Shanghai Bund. [...] (2) The contours of his mother's body, landscape of so many psychic capitulations. (3) His son's face at the moment of birth, its phantom-like profile older than Pharoah. (4) The death-rictus of a young woman. (5) The breasts of the screen actress³³⁰.

Nel testo compaiono altre liste, tra le quali quella del paragrafo 'The Sex Kit'³³¹, che enumera 16 elementi di cui si compone il kit stesso, con il quale è possibile ricomporre il corpo di Karen Novotny, come se si trattasse di una delle bambole di Bellmer. Come sottolinea la Baxter, la tecnica surrealista del collage e il modello modernista dell'enciclopedia qui vengono a convergere: la lista eterogenea di oggetti va a comporre un quadro d'insieme che come nella *Encyclopédie* di Diderot o nel *Manuale di zoologia fantastica* di Borges, per fare una lista minimale ed eterogenea a sua volta di autori, svolge una funzione descrittiva del mondo del quale fa parte, reale o fantastico che sia³³². È il caso di sottolineare che la coazione a ripetere freudiana è uno degli elementi costitutivi di *The Atrocity Exhibition*, che scompone e ricompone i diversi frammenti della stessa storia attraverso le 'condensed novels' in cui si articola, come abbiamo visto.

³³⁰ «The many lists in *The Atrocity Exhibition* were in effect free association tests. What I find surprising after so many years is how they anticipate the future themes of my fiction.» J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 53.

³³¹ *Ivi*, p. 54.

³³² «At the heart of this difficult text, [...] lies a structural tension between the Surrealist methodology of collage (prophetic, apocalyptic) and the modernist model of the encyclopaedia (mock-realist, anti-linear). [...] As Foucault discovered in his reading of Borges' *Chinese Encyclopaedia*, however, the threat of discursive contamination is an inevitable consequence of Western History's obsession with the implementation of coherence and order. [...] Ballard cuts up various texts and documents from a miscellany of discourses (geology, physics, biology, physiology, architecture, Surrealist art, nuclear fusion) and historical contexts (Pre-Cambrian, late nineteenth century, twentieth century) in order to suture them back together and generate a set of contingent histories which will counter conventional patterns of historical interpretation. Through the unsolicited pairing of items each object or historical context will be decontextualised, only to be recontextualised and rehistoricised within an alternative narrative which will rapture the homogeneous surface of our official narratives of post-war history and reality.» Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination*, op. cit., pp. 82-83.

2. *The Man-Machine*

In un registro non esaustivo dei fenomeni collegati, anche alla lontana, alla sensibilità romantica si collocano dunque sia l'automa come esito ultimo della riflessione sui limiti dell'umano che le sue metamorfosi, sempre più slegate da un ideale univoco o anche semplicemente normativo. Ballard percorre lo spazio che separa la misura umanistica classica dall'eccesso gotico barocco, con esiti sintomatici del postmoderno. Il genere che meglio si adatta a questo genere d'intuizioni è la fantascienza, anche per la sua intrinseca capacità di abbracciare tanto il reale quanto il fantastico, senza tracciare un limite preciso fra i due ambiti, che si pongono come forme complementari della percezione.

In tale ottica, il graduale trapasso dalla narrativa gotica alla fantascienza è segnato dall'avvento del successore dell'automa meccanico, il robot, un altro doppio dell'essere umano. Un antesignano significativo in questo senso è il *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, che narra, com'è noto, la vicenda del primo uomo artificiale creato attraverso un procedimento scientifico, per quanto sui generis. Il passo successivo, nel Novecento, è rappresentato dal cyborg, commistione di organico e inorganico in uno stesso corpo vivente. Senza dimenticare l'antenato comune, il Golem, protagonista dell'omonimo romanzo (1915) di Gustav Meyrink, ispirato a fonti esoteriche ebraiche. Ciò che li accomuna è la capacità di muoversi, e perfino parlare, autonomamente come gli esseri umani ma di appartenere a una condizione dell'esistenza in tutto o in parte aliena rispetto a quella del comune essere umano³³³.

Anche in *Crash* registriamo una fusione tra organico e inorganico, corpo e macchina, dove il personaggio di Gabrielle allude a un meticcio dai tratti inquietanti fra carne e metallo. Peraltro, già a partire dall'esperienza quotidiana si può dire che il guidatore e il suo mezzo siano due entità complementari, che vanno a costituire una sorta di centauro tecnologico³³⁴. È lo stesso tipo di rapporto che il pilota ha con il suo aereo, una suggestione che ha le sue radici nella prima adolescenza di Ballard, quando osservava con ammirazione i piloti militari giapponesi sfrecciare nei cieli. L'essere umano e l'automobile diventano una cosa sola, un organismo ibrido, un cyborg

³³³ «Il tema [del doppio] è notoriamente la cifra della scrittura fantastica di Hoffmann, e torna poi, ovviamente trasformato, in un romanzo del caposcuola del *nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet (*Dijin*, 1981-85), nel cinema (*Metropolis* di Fritz Lang), e nel fumetto: ad esempio in *Superman II*; risulta inoltre assai adatto alla critica dell'intelligenza artificiale e dell'omologazione contemporanea, come nei racconti *Il doppio meccanico* (*Der mechanische doppelgänger*, 1959) di Hermann Kosack, e *The Dummy* (1978) di Susan Sontag.» M. Fusillo, op. cit., p. 19.

³³⁴ «The whole experience of driving a motorcar along a modern highway is an intense collaboration on all sorts of unconscious levels between us and this machine. *Crash* explores this relationship which most of us take completely for granted. ...» J.G. Ballard, nel "Press Kit" britannico per il film di Cronenberg *Crash* (Mike Holliday sulla mailing list di Yahoo dedicata a Ballard).

virtuale, soprattutto nel momento in cui lo scontro ha luogo e carne e metallo si fondono in una perversa celebrazione dionisiaca. Non è difficile riscontrare una somiglianza tra questa forma di esaltazione e quella che emerge dalle pagine del Manifesto futurista e dal contemporaneo romanzo di Filippo Tommaso Marinetti *Mafarka le futuriste* (1909)³³⁵. Un altro caso di fusione tra organico e inorganico è quello di *High-Rise*, anche se in senso figurato. Lo smisurato condominio è come una gigantesca creatura i cui abitanti sono gli agenti delle sue funzioni. In quest'ottica la vicenda può essere letta come un caso di malattia che si aggrava sempre più, fino alla morte dell'edificio-organismo³³⁶.

Secondo lo studio condotto da Masahiro Mori nel 1970, "Uncanny valley" (Bukimi No Tani), pubblicato dalla rivista *Energy*, la sensazione di familiarità e di piacevolezza generata in un campione di persone da robot e automi antropomorfi aumenta al crescere della loro somiglianza con la figura umana, per poi calare all'improvviso all'apice del realismo rappresentativo, destando sensazioni spiacevoli come repulsione e inquietudine paragonabili al perturbamento di carattere freudiano³³⁷. Come osserva Dominika Oramus, il perturbante è elemento centrale del genere horror:

In "The Uncanny" he [Freud] tries to identify the origins of human fears and his conclusion is that the feeling of horror is born when we face an embodiment of contradiction: for example our own double or a walking dead. The uncertainty as to whether a given object belongs to the realm of life or death is the essence of all horror stories (about ingenious dolls coming to life, wax figures, zombies, ghosts, etc.). [...] As another critic of fantasy literature, Sam Francis, puts it, «the indistinction between animate and inanimate, real and imaginary, is uncanny because it evokes repressed memories of a stage of individual or cultural development at which these distinctions were not made» (Francis 2006: 77)³³⁸.

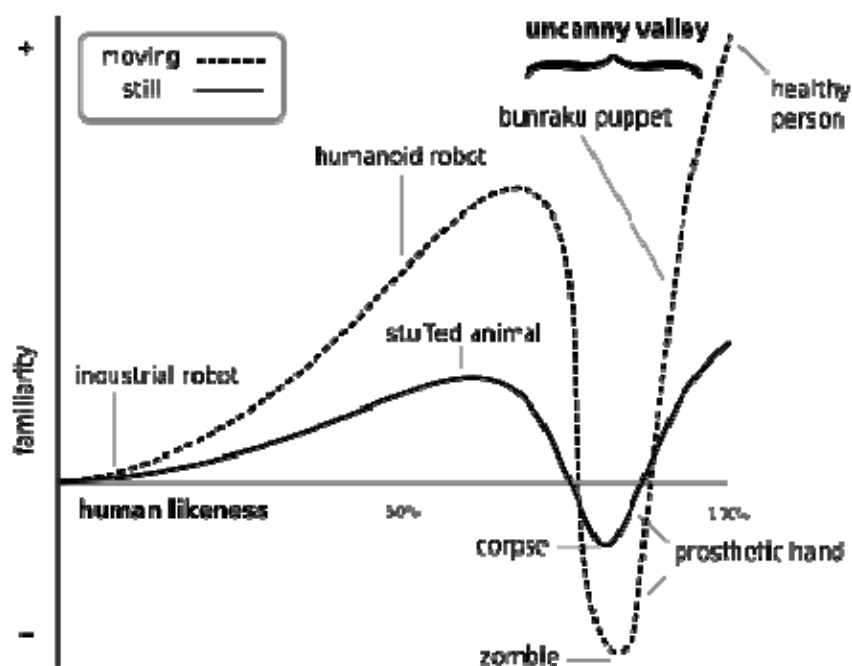
Questo grafico esemplifica i risultati dello studio di Mori:

³³⁵ «Programmatically technophilic, Marinetti's writing aligns modernity's newness with the engine's dynamism, uniting them in a celebration of movement visible in the typography of the page no less than in the energised rhetoric. A masculinist dream of self-creation and self-overcoming through a fusion of the organic with the inorganic presides over this perturbation, finding its clearest expression in *Mafarka the Futurist* (1909), in which the Daedalian protagonist seeks to forge his son as a mechanised body capable of embracing the stars and mastering space.» A. Gasiorek, op. cit., p. 81.

³³⁶ «[...] in a variation on the old nurture/nature theme *High-Rise* envisages a symbiosis between the building and its inhabitants, figuring the edifice as a living mechanism tenanted by standardised cybernetic organisms. Through a series of anthropomorphising images, the tower-block is portrayed as conscious, whereas the people it houses are depicted as replicable automata incapable of communal life.» *Ivi*, p. 123.

³³⁷ «Though originally intended to provide an insight into human psychological reaction to robotic design, the concept expressed by this phrase is equally applicable to interactions with nearly any nonhuman entity. Stated simply, the idea is that if one were to plot emotional response against similarity to human appearance and movement, the curve is not a sure, steady upward trend. Instead, there is a peak shortly before one reaches a completely human look; but then a deep chasm plunges below neutrality into a strongly negative response before rebounding to a second peak where resemblance to humanity is complete. This chasm, the uncanny valley of Doctor Mori's thesis, represents the point at which a person observing the creature or object in question sees something that is nearly human but just enough off-kilter to seem eerie or disquieting. The first peak, moreover, is where that same individual would see something that is human enough to arouse some empathy yet at the same time is clearly enough non-human to avoid the sense of wrongness. The slope leading up to this first peak is a province of relative emotional detachment: affection, perhaps, but rarely more than that.» "Uncanny valley", *Hafta Magazine*, June 2006 (<http://www.haftamag.com/2006/07/31/uncanny-valley>) [Ultima visita 10/09/2010].

³³⁸ D. Oramus, op. cit., p. 55.



Sull'asse delle ascisse è rappresentata la somiglianza con l'aspetto del corpo umano di vari oggetti o situazioni, su quello delle ordinate la sensazione piacevole di familiarità (empatia). La linea tratteggiata mostra la risposta emotiva, inizialmente positiva nel caso di automi antropomorfi semoventi, per poi assumere valori negativi in corrispondenza delle sensazioni negative (repulsione, turbamento) provate dal campione oggetto dello studio. La reazione di avversione maggiore si ha nei confronti di personificazioni di zombie, per poi risalire nei casi di protesi degli arti, e salire ancora per le rappresentazioni del genere *bunraku*³³⁹. Com'è facile intuire, la sensazione di familiarità è massima nei confronti di individui sani. La linea continua mostra la risposta del campione rispetto a soggetti inanimati come per esempio le bambole di pezza. La zona perturbante si ha in corrispondenza di visioni di corpi inanimati come i cadaveri, per toccare il punto più basso con gli zombie. Ma in *Crash*, e in ciò consiste uno degli aspetti più inquietanti del romanzo, i personaggi non solo non provano orrore per i cadaveri, ma li associano all'eccitazione sessuale³⁴⁰. Tuttavia non si tratta di una delle forme di perversione 'classica' come la necrofilia in senso stretto.

³³⁹ Tipo di teatro giapponese nato nel XVII secolo. I personaggi vengono rappresentati con marionette di grandi dimensioni, manipolate a vista.

³⁴⁰ «Fear of death and this threatening violence brought about the taboo of death and the corpse. The corpse was removed from eyesight, the sacrificed animal eaten or burnt, the dead man buried. In *Crash*, however, the corpse does not cause fear or horror. Rather than shying away from violence, the protagonists embrace it totally as it transforms into a stimulus of unrestrained sexuality. Even though they are above all interested in fresh corpses and crash victims on the brink of death, Catherine at one point expresses regret that "they bury the dead so quickly" – in her opinion "they should leave them lying around for months." [Ballard, *Crash*, 1995, p. 45.] The ability to feel sexual arousal at the thought or experience of death and destruction goes hand in hand with a complete absence of disgust.» R. Vidal, op. cit., pp. 140-155.

Si tratta piuttosto della manifestazione di una forma di attrazione e fascinazione per l'oggetto inanimato, in definitiva per l'uomo-macchina deprivato di quelle caratteristiche che condivide con l'essere umano vivente³⁴¹.

In *Crash* attrazione e repulsione si mescolano rispecchiando ciò che da questo punto di vista era già presente in *Frankenstein*, una mostruosità capace di affascinare che caratterizza l'essere umano artificiale. In questo caso si tratta dell'intersezione uomo-macchina, l'automobile come estensione dell'uomo, coniugata alla sua sessualità in modo disturbato e disturbante³⁴². Sia il romanzo che la sua versione cinematografica evitano il rischio di abbandonarsi a un cieco parossismo emotivo attraverso la fredda precisione scientifica utilizzata per descrivere organi e funzioni sessuali e le ferite nelle parti anatomiche dei personaggi coinvolti negli incidenti. Nel film l'uso delle luci e dei primi piani produce un effetto di neutro distacco clinico. L'animalità dionisiaca cede dunque il posto alla meccanicità apollinea³⁴³. Il corpo e la macchina sono complementari, come dimostra la stilizzazione geometrica nell'accostamento di parti dell'uno e dell'altra³⁴⁴. A differenza di altri momenti narrativi ballardiani in cui attraverso la figura del mandala viene evocata, direttamente o meno, la ricerca del ricongiungimento in un tutto unico, in *Crash* gli

³⁴¹ «While the protagonists feel the need to touch the corpse, there is, however, no necrophilia in the narrow sense of the word in either the novel or the film. However, if we look at necrophilia in a psychoanalytic framework, then the condition could certainly be diagnosed in the characters of *Crash*. Erich Fromm, who defined necrophilia not only as an attraction to dead bodies but to everything that is lifeless and mechanical, saw “the spirit of necrophilia” as growing preoccupation of twentieth-century culture, which “was expressed first in literary form by F. T. Marinetti in his “Futurist Manifesto” of 1909.” [Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness*, London, Jonathan Cape, 1974, p. 10]. Lacking all human characteristics, the *Crash* characters are an extreme realisation of Marinetti's mechanical man. Dennis Foster diagnoses a split of body and self for Ballard's version of twentieth-century (wo)man; referring to the wonder of the infant perceiving its body in the mirror he notes that in *Crash* the body as symbolic representation has become uncanny. The lost body can only be recovered by being altered through the violent encounter with technology in the crash. “Technology has covered the gap”, he writes, “providing [...] a way of submitting your body to a larger purpose, of deriving pleasure by becoming the object of pleasure.” (Dennis A. Foster, “J. G. Ballard's Empire of the Senses: Perversion and the Failure of Authority”, *PMLA*, 108:3, maggio 1993, p. 531). The world of *Crash* is devoid of all passion and emotion; even Marinetti's keen hatred and ambition have been abolished in favour of an endlessly repetitive and mechanical sex drive.» *Ivi*.

³⁴² «[Ballard] makes explicit our ambivalence – on the one hand our horror of mechanisation, and on the other the near-sexual fascination of our attempts to turn ourselves into Frankenstein's monster. “He [Ballard] raises issues about the penetrability of bodies”, notes [Steve] Watts. “He's interested in images of the hybrid fusion of man and machine, and indeed woman and machine”.» Neil Fleming, “Outer Space – Inner Turmoil” (http://www.alumni.cam.ac.uk/news/cam/archive/easter_2008/) [Ultima visita 15/12/2010].

³⁴³ «Ballard employs the neutral language of the engineer when he describes the geometry of anus, vulva, and penis. In the film, the cold blue light, the precise close-ups of wounds and scars, and the repetitive drone of the music all make the camera's eye appear analytical rather than voyeuristic. Like the Futurist utopia, de Sade's Château de Silling, or the Fordist factory, the world of *Crash* is suspended between chaos and order; but whereas in Futurism, Sadism, and Fordism chaos is well contained by the superstructure of order – in Futurist painting quite literally the grid pattern, in Sade's Château the strictly regulated increase of violence, and in the Ford factory the graphs of the flow-chart – *Crash* chooses a different path as the chaos of the accident and violent death is abstracted into the clarity of geometry and order. While for the reader of the novel or the viewer of the film the technical language and the detached camera bring order to chaos and neutralise the threat and transgression inherent in the chaos of the accident, within the logics of the novel there is no neutralisation but rather intensification. Here it seems the transgression does not lie in the descent into chaos but in the abstraction and sexualisation of violence into a highly aestheticised order.» R. Vidal, op. cit.

³⁴⁴ «In all the sexual acts or fantasies after his crash, James invokes the stylisation of the union of body and car achieved through the mingling of body and car fluids on the one hand and on the other, the symmetric alignment of body parts and car parts, the fusion of body and car on an aesthetic level of perfectly ordered geometry.» *Ivi*.

elementi restano separati. O meglio, più precisamente, un processo di sovrapposizione e fusione ha luogo, ma soltanto tra macchina e animale, considerato che ciò che ne resta fuori è proprio la componente umana più profonda, quella spirituale³⁴⁵.

In definitiva, secondo la Vidal, il romanzo non sarebbe altro che una rappresentazione simbolica della società sull'orlo del collasso, in quel momento storico - gli anni Settanta - dominato dall'ossessione per la violenza, le macchine, la ripetitività dell'attività sessuale, etc³⁴⁶. A partire dagli anni Sessanta, come illustra la citazione di icone mediatiche quali Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe o John Fitzgerald Kennedy in *The Atrocity Exhibition*, la diffusione dei mass media e la conseguente crescente enfaticizzazione della violenza ne fa un prodotto commerciale, una vera e propria merce da consumare, una componente di rilievo dell'industria dell'intrattenimento. Il legame tra violenza e consumismo sarà l'asse portante dell'ultimo romanzo di Ballard, *Kingdom Come*. Nel corso di un'intervista rilasciata da Ballard a John Gray, Emeritus Professor of European Thought alla London School of Economics, quest'ultimo condivide l'idea che la violenza sia una caratteristica della società, individuando lucidamente le radici dell'uso che ne fa Ballard nella sua narrativa, e in *Crash* in particolare, nell'atmosfera che l'autore ha vissuto nei suoi primi quindici anni di vita a Shanghai:

What strikes me about many of your writings is that you see a subtext of violence, you see violence itself, either dream violence or actual violence, as being woven into very modern societies. In other words, as we get more modern, as we get more rational, it's not the case that violence disappears, it's rather the case that it emerges suddenly, like the bombing of a supermarket, or in the form of serial killers, or in the form, maybe, of the stylised violence that permeates the media. So it seems that Shanghai embodied that, that it was a kind of augury of the modern society we live in. [...] And you've gone a little further in your more recent work. In *Crash*, for example, you pointed to the fantasies which are embodied in the private motorcar. That's to say not only the fantasies, or, to some extent, even the reality of personal freedom, going where you want, doing what you want, when you want it, and not being dependant on other people, but also the fantasies of release in sudden death, of an almost erotic relationship with the car in which you're travelling. Right through your writings is the theme of the way the most basic, and even unconscious, human needs, emotions and instincts interact with our most modern and innovative technologies, including those in everyday life like the motor car³⁴⁷.

Negli ultimi dieci anni della vita di Ballard, lui e John Gray sono stati legati da una stima reciproca, ma soprattutto da alcune opinioni comuni, come l'idea che la violenza faccia parte del patrimonio genetico dell'umanità, in contrasto con l'idea illuminista che la razionalità sia il fulcro

³⁴⁵ «They [I protagonisti di *Crash*] do not become one with each other and nature as a greater whole. Instead they experience unification with the machine and the complex and stylised geometry of technology. Ballard's adapted man then is the product of a fusion of machine and animal, leaving out the human.» *Ivi*.

³⁴⁶ «Though Baudrillard insinuates that *Crash* lacks "all finality and critical negativity" and is even beyond the critical judgement of its own author [Baudrillard, 'Two Essays,' 1991, p. 319], I would rather agree with Brottman and Sharrett that both as film and novel it "is a symbolic representation of a society obsessed with violence, brand names, destruction, machines, time, boredom, and repetitive sex, a society on the cusp of collapse into nihilistic dereliction and disaster" [Brottman and Sharrett, 'End of the Road', 1999, p. 282].» *Ivi*.

³⁴⁷ John Gray, "Gray interviews Ballard", BBC Radio 4, 21/09/2000.

dell'essere umano.³⁴⁸ E se questa posizione sembra in contrasto con la concezione esposta in precedenza secondo la quale l'umanità in quanto valore intrinseco resterebbe esclusa dalla fusione tra animale e macchina sarà forse sufficiente ricordare l'atteggiamento ambivalente di Ballard nei confronti della tecnologia, discendente dal razionalismo illuminista. Nell'autore inglese convivono infatti, come abbiamo visto, sia l'attrazione per la macchina che la tensione verso la trascendenza, che trovano espressione in maniere diverse in opere diverse, manifestando di volta in volta legami illuministico-positivisti o romantico-surrealisti, ma pur sempre ricomposti all'interno di un'unica visione, strettamente personale, ballardiana per l'appunto.

Uno degli elementi di matrice romantica, che si rifà al mito dell'antichità classica, è quello richiamato da David Pringle. Lo studioso scozzese sottolinea come le figure femminili in Ballard risultino essere spesso variazioni sul tipo della lamia, il mostro favoloso dal corpo di donna:

The lamia, the beautiful temptress, Keats's snake-woman, or Coleridge's "nightmare life-in-death ... who thicks men's blood with cold" is, at bottom, the essential female figure in Ballard's fiction. In a sense, all his women are aspects of the lamia³⁴⁹.

Nella mitologia greca Lamia era la figlia di Belo, re della Libia, della quale Zeus s'innamorò. Per gelosia Era uccise i figli di Zeus e Lamia, la quale impazzita dal dolore cominciò a divorare i figli delle altre madri, succhiandone il sangue. Divenne così una sorta di vampiro, perdendo la sua bellezza originaria e divenendo un mostro orribile, in grado però di apparire attraente per gli uomini che così poteva sedurre e poi berne il sangue. Con il Romanticismo la figura della donna vampiro, o comunque legata al mondo infero, ritorna in auge, con la Aurélie di *Die Elixiere des Teufels* (1815) di E.T.A. Hoffmann, la Clarimonde di "La Morte Amoureuse" (1836) di Theophile Gautier, la "Ligeia" (1838) di E. A. Poe, la "Carmilla" (1872) di Sheridan le Fanu, ma soprattutto la *Lamia* (1820) di John Keats. È un poemetto di 700 versi che narra l'amore della strega Lamia per il bel Lucio, che avrà un tragico epilogo quando il filosofo Apollonio rivelerà la vera natura di Lamia.

Pringle cita diversi esempi di personificazioni ballardiane della lamia, dal personaggio di Gabrielle Szabo in "The Day of Forever", capelli bianchi e occhiali da sole, definita nel racconto "the dark lamia of all his dreams", a quelli di Louise Peret e Suzanne Clair in *The Crystal World*, due figure complementari che rappresentano rispettivamente l'aspetto solare, diurno, e quello lunare, notturno, come abbiamo già notato precedentemente. Anche nel racconto "The Prisoner of

³⁴⁸ «Both emphasized that, as primates, we bear the traces of our evolutionary heritage, and that violence and psychopathy lie latent within the human psyche. Gray and Ballard therefore saw themselves as opposed to that strand of the Enlightenment tradition which believes humans to be essentially sane and rational.» Mike Holliday, "Fulfillment in a time of nihilism: John Gray and J. G. Ballard" (<http://www.ballardian.com/fulfillment-nihilism-gray-ballard>) [Ultima visita 09/03/2011].

³⁴⁹ D. Pringle, *Earth is the Alien Planet*, op. cit., p. 42.

the Coral Deep” (1964) compare una figura femminile che presenta le caratteristiche della lamia, che ricorre nelle visioni del protagonista³⁵⁰. Ballard fa esplicito riferimento alla lamia anche in *The Drought*:

«Her white hair and utter lack of pity reminded him of the spectre that appeared at all times of extreme exhaustion – the yellow-locked, leprous-skinned lamia who had pursued the Ancient Mariner», thinks Ransom in *The Drought* after an encounter with Miranda Lomax. Miranda - the name is, of course, heavily ironic, given all its Shakespearean associations of innocence and virginity³⁵¹.

Possiamo fare nostra, con particolare riferimento a *The Unlimited Dream Company*, l’affermazione di Stephen Prickett, citato da Rosemary Jackson, secondo cui il fantastico dell’epoca vittoriana tende alla trascendenza, a partire dal suo legame con il pensiero di Coleridge³⁵². In modo simile le caratteristiche ‘fantastiche’ del romanzo di Ballard tendono verso i territori della spiritualità e del misticismo, per quanto in maniera sempre inequivocabilmente ballardiana, ça va sans dire.

³⁵⁰ «He thinks he sees a strange imposing woman – Jung’s lamia or a marine deity “like a Pre-Raphaelite vision of the dark-eyed Madonna of some primitive fisher community” (*Ibid*: [*The Complete Short Stories*, p.] 569). She speaks in a voice with “a curiously deep timbre, as if heard under water”, her dress looks like a ceremonial robe and her very presence makes the narrator apprehensive. This awesome personage seems to impersonate wisdom from before the ages, serenity and, to use the Jungian term, archetypal femaleness. Beastly and human she represents the forces man fears – in the last lines of the story we see her transformed into a large lizard with empty eyes.» *Ivi*, p. 228.

³⁵¹ D. Pringle, op. cit., p. 42.

³⁵² «[...] [L]a corrente principale del fantastico vittoriano è vicina alla nozione dell’immaginazione di Coleridge. Prickett discerne una linea continua dell’idealismo platonico sostenuta attraverso le opere di [Lewis] Carroll, [George] MacDonald, [Charles] Kingsley [il suo *Westward Ho!* è stato una delle primissime letture di Ballard, ancora bambino], [William] Morris, [Rudyard] Kipling, E. Nesbit, definendo le loro opere fantastiche in termini del loro trascendentalismo. Tutte queste opere manifestano “un desiderio per qualcosa di più”, per una “città magica” o una terra di sogno immaginaria. Ciò è analogo, sostiene Prickett, a quella visione del Paradiso che completa la *Divina Commedia* di Dante, come un’immagine dell’armonia cosmica verso la quale l’intera creazione si muove. Sebbene siano delle forme ‘minori’ rispetto all’opera di Dante, le opere fantastiche vittoriane devotamente desiderano una simile conclusione. È questo “che trasforma la letteratura fantastica da semplice escapismo in qualcosa molto più saldamente radicato nella psiche umana” (p. 235).» Rosemary Jackson, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986, pp. 139-140.

3. Psiche e patologia

«Fiction is a branch of neurology». Così cominciava il breve testo contenuto nella pseudo-pubblicità pubblicata da Ballard sul numero 33 della rivista *Ambit* (1967)³⁵³. E questa è esattamente la strada imboccata dagli studi di narratologia contemporanea, nella branca denominata neuronarratologia³⁵⁴. Probabilmente era inevitabile che le strade della scienza della mente e della letteratura si incrociassero, prima o poi. Almeno a partire dal già ricordato *Frankenstein* di Mary Shelley, per non tornare ancora più indietro, scienza e fantastico si incontrano, creando i prodromi di quella che diventerà ciò che gli anglosassoni chiamano significativamente science fiction. Nell'introduzione alla pionieristica - per l'Italia - antologia *Le meraviglie del possibile* (1959), Sergio Solmi coglie esattamente questo punto, fornendo un'adeguata serie di esempi di questa transizione dal fantastico alla fantascienza.³⁵⁵

Avendo studiato medicina per due anni al King's College di Cambridge con l'intenzione di divenire psichiatra, Ballard ha avuto una formazione culturale di tipo scientifico; si comprende facilmente quindi come mai nella sua opera sia ricorrente l'utilizzo della terminologia medica, per esempio in riferimento a personaggi dell'iconologia popolare, come in *Crash* e *The Atrocity Exhibition*³⁵⁶.

Assieme a *Concrete Island* (1974) e *High-Rise* (1975), *Crash* fa parte di quella che Peter Brigg definisce una trilogia del disastro urbano. In questi romanzi il principio motore degli eventi è lo stato di patologia psicologica dei personaggi, i quali sono prigionieri del proprio isolamento

³⁵³ «Notes from Nowhere: Comments on Work in Progress», *New Worlds Science Fiction*, no. 167 (Oct. 1966), cit. in P. Brigg, op. cit., p. 63.

³⁵⁴ Cfr. Stefano Calabrese (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipo Libri, 2009.

³⁵⁵ «Il negromante, che per virtù d'incantesimo si spostava attraverso l'aria raggiungendo in pochi minuti luoghi distantissimi, riappare ingigantito nella figura dell'inventore che, sviluppando sul piano pratico la teoria einsteiniana del campo unificato, ricollegante l'elettro-magnetismo e la gravitazione, giunge a neutralizzare la forza di gravità e a viaggiare liberamente nello spazio, senza far neppur più ricorso all'antiquato razzo interplanetario. L'isola beata delle maghe fascinatrici, assente dai portolani dei navigatori, è sostituita, in questi nuovi racconti di fate, dall'universo 'laterale' coesistente col nostro in una diversa dimensione, paradiso segreto cui soltanto possiamo avere accesso in virtù della provvidenziale distorsione, o *warp*, spazio-temporale, in cui un fortunoso accidente ci fa incorrere. I mostri e i draghi della narraiva cavalleresca ritornano con gli esseri deformati e ingigantiti in seguito alle mutazioni di specie provocate per effetto dei gas radioattivi sprigionati dalle esplosioni nucleari in disastrose guerre atomiche. Non più i castelli incantati, dove invisibili mani di spiriti servono le vivande o suonano arpe angeliche, ma la casa-automa [creata da quel ramo della robotica oggi chiamata domotica] che, sensibile ai più sottili influssi telepatici, adempie spontaneamente ai desideri dei suoi felici abitanti. » Sergio Solmi e Carlo Fruttero (a cura di), *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, Torino, Einaudi, 1992, p. xiv.

³⁵⁶ «These [Ballard's statements] stress the analytic function of the fiction and its attempts to describe the modern world and man's place in it in terms of science and medicine. The preoccupation with sexual behaviour common to contemporary man is voiced extensively in this book [*The Atrocity Exhibition*] and in Ballard's later fiction in clinical and psychiatric terminology. These cannot fail to make the reader uncomfortable. The intense, ugly eroticism that bathes the stories is a particular application of the death of affect to an all-important aspect of human experience.» P. Brigg, op. cit., p. 63.

psichico, che in *Crash* si manifesta come vera e propria alienazione. Emblematico in proposito l'aneddoto secondo il quale una lettrice incaricata di valutare i manoscritti per la casa editrice inglese Cape che avrebbe dovuto pubblicare questo romanzo ne sconsigliò vivamente la pubblicazione sostenendo che l'autore fosse "beyond psychiatric help". Lo racconta lo stesso Ballard, commentando che fortunatamente l'editore decise di pubblicarlo ugualmente. Un'eco ironica di quest'aneddoto si trova in *Kingdom Come*, quando il protagonista si sente rivolgere un analogo commento. Qualcosa di simile era già accaduto con l'edizione americana di *The Atrocity Exhibition*. Quando l'editore Nelson Doubleday ebbe tra le mani la prima tiratura del testo fu impressionato molto negativamente da "Why I Want to Fuck Ronald Reagan", al punto da decidere seduta stante di mandare il tutto al macero. Il libro fu pubblicato in seguito da Grove Press, con il titolo *Love and Napalm: Export USA* (1972) e la prefazione di William S. Burroughs, personaggio carismatico della letteratura americana, già esponente della beat generation e certamente poco gradito all'establishment. La società americana, allora più di oggi, temeva il confronto con forme di alienazione, fosse essa sociale - si pensi alla "caccia alle streghe" iniziata negli anni Cinquanta dal senatore McCarthy - o psicologica - si pensi a un personaggio come il già citato Wilhelm Reich -, perciò un oggetto narrativo come quello si poneva in antitesi rispetto alla norma del tempo, rendendosi per ciò stesso automaticamente pericoloso e quindi da respingere senz'altro³⁵⁷.

Come altrove in Ballard, il fatto che uno dei protagonisti di *High-Rise* porti il nome di un personaggio realmente esistente è tutt'altro che casuale. Anzi, figure discusse come quella di Reich e altri hanno fatto in parte da modello per un tipo di personaggio ricorrente come lo scienziato o lo psichiatra 'cane sciolto', controcorrente. In questo caso si tratta di Ronald David Laing³⁵⁸, psichiatra scozzese esponente assieme a David Cooper del movimento dell'antipsichiatria, famoso per la sua teoria secondo la quale la schizofrenia non sarebbe una malattia organica ma un processo sociale, e in particolare la schizofrenia femminile sarebbe il prodotto della repressione delle donne e dell'oppressione all'interno della famiglia. In un'intervista concessa allo scrittore Will Self Ballard si dichiara poco convinto dalle sue teorie, ma nel definirlo "una sorta di romanziere" probabilmente intende esaltarne le doti di narratore di storie, come quelle dei pazienti di cui si occupa³⁵⁹. Inoltre,

³⁵⁷ «All three of the novels [la trilogia del disastro urbano] excite the reader's questioning and often his indignation for their apparently amoral stands towards violence, pornography, and bizarre behaviors.» *Ivi*, p. 75.

³⁵⁸ «R. D. Laing proposed an *existential* [corsivo dell'autore] psychiatry. Laing turns to existentialism because, for him, it offers a 'science of persons' rather than separating disease from person. 'Disease' was to be seen not as an external invader, but as an expression of a Self from a phenomenological 'take' on reality which must be condemned by the hegemonic version of reality as 'insane'.» R. Luckhurst, op. cit., pp. 360-361.

³⁵⁹ «I was always very suspicious of Laing and his claims that schizophrenia was a social construct. Having known one or two people who were virtually schizophrenic, I believe the severe nature of the handicaps these people suffered from weren't in any way an adaptive response to a hostile reality. These people were crippled in a way that an autistic child is crippled. Something had gone wrong with the basic wiring. [...] They are victims of circumstance, not proactive in the way that Laing suggested. But then he was a kind of novelist too.» Will Self, *Junk Mail*, London, Bloomsbury Press, 1996, p. 359.

avendo egli stesso desiderato in gioventù di divenire psichiatra, forse non ci allontaneremmo troppo dalla realtà nel sostenere che le due attività, narratore e terapeuta, possono arrivare ad essere molto vicine, come del resto l'aneddoto ricordato poco sopra potrebbe confermare: colui che cura e colui che viene curato possono essere considerati come le due facce di una stessa medaglia, mettendo da parte le distinzioni di ruolo che il buon senso e la prassi assegnano loro, separando rigidamente i due percorsi nel momento in cui la norma sancisce una dicotomia insanabile tra i ruoli di soggetto - colui che cura - e oggetto - colui che viene curato -. E a proposito di Laing, David Pringle ritiene altamente probabile che Ballard abbia letto il suo *The Politics of Experience*, nel quale si utilizza più volte l'espressione 'inner space', uno dei marchi di fabbrica del mondo ballardiano³⁶⁰.

Un'altra importante figura – immaginaria - di psichiatra, per quanto sui generis, è quella del Dr. Nathan, che abbiamo incontrato all'inizio, che fa da contraltare al personaggio dai nomi plurimi cominciati per T in *The Atrocity Exhibition*.

Un altro aspetto del legame con le questioni che riguardano la psiche e le sue patologie si può cogliere in romanzi quali *Rushing to Paradise* (1994), *Cocaine Nights* (1996) e *Super-Cannes* (2000). Psichiatri e psicopatici costituiscono coppie oppositive/complementari di protagonisti, come nota lo psichiatra Riccardo Dalle Luche in un suo scritto sull'autore inglese³⁶¹. Anche nel racconto

³⁶⁰ «As for whether or not “JG read any Laing”, I’m sure he would have done, back in the 1960s - if only Laing’s slim Penguin paperback-original, *The Politics of Experience* (1967), which, believe me, ‘everybody’ read. That’s the book by Laing which mentioned ‘inner space’ a lot, and I remember the 17-year-old me being startled by that phrase when I came across it repeatedly: “has this guy been reading Ballard?”, I asked myself.» David Pringle, e-mail alla JGB mailing list di Yahoo, 20/01/2010 (<http://groups.yahoo.com/group/jgb>) [Ultima visita 08/08/2010].

³⁶¹ «Alle figure di psichiatri Ballard contrappone quelle di psicopatici (Vaughan in *Crash*, Crawford in *Super-Cannes*, Barbara Rafferty in *Rushing to Paradise*, etc.) a loro modo santi e rivoluzionari che perseguono progetti di trasformazione dell'organizzazione sociale (spesso sovvertendo la funzione e le finalità della tecnologia e degli habitat tecnologici) al fine di sollevare gli esseri umani dall'apatia, l'anedonia e la depressione in cui annegano. Come a volte risulta difficile differenziare, nei modi e nei loro progetti, gli psichiatri da questi loro antagonisti, i comportamenti psicopatici e perversi rappresentano allo stesso tempo nuove psicopatologie e nuove terapie che la trasformazione tecnologica e sociale consente di liberare e realizzare per espellere il dolore mentale connesso alle perdite e alle 'organizzazioni della colpa' (*Cocaine Nights*) che generano, per infrangere il vissuto di estraneità a se stessi e alla realtà che si esprime nella noia, nella depersonalizzazione, nella frammentazione dell'identità, patologie che Ballard mostra di conoscere molto bene insieme alle varie tossicodipendenze proliferate negli anni '60 e '70. Psicopatie e perversioni sono soluzioni concrete ed efficaci, soprattutto quando diventano la norma e la regola non scritta all'interno di enclaves microsociale, gruppi di avanguardia o di sperimentazione artistica e sociale [...], ma anche alle loro trasfigurazioni letterarie nelle associazioni di marginali (autoemarginati più che emarginati) come in *Crash*, *Concrete Island* e *Rushing to Paradise*, nelle organizzazioni elitarie neo aristocratiche, come gli abitanti dei complessi residenziali di *High-Rise*, *Cocaine Nights* e *Super-Cannes*; al contrario i trattamenti psichiatrici, farmacologici o psicoterapeutici, che implodono sui soggetti in un vacuo tentativo di normalizzazione, risultano inefficaci e tragici sia per i pazienti che per i medici. È perfino prevedibile che lo psichiatra coprotagonista dell'ultimo romanzo [in realtà dopo questo sono venuti *Millennium People* (2003) e *Kingdom Come* (2006)] di Ballard (Wilder Penrose, in *Super-Cannes*) non prescriva più affatto farmaci ma veri e propri gruppi d'azione di gesta psicopatiche e perverse come cura per i top manager, una follia minore in grado di prevenire la follia cui li condurrebbero i ritmi e le responsabilità di attività di lavoro globalizzate e miliardarie. La piccola follia psicopatica temporanea dei top manager di Eden Olympia equivale alla benigna (benevola) psicopatologia (“benevolent psychopathology”) inventata e realizzata da Vaughan in *Crash*: una follia minore che tuttavia fa comunque le sue vittime - che preserva da una follia maggiore, alla quale lo stesso Io come nozione soccombe (ad esempio nel personaggio di Travis/Trabert/Talbot in *The Atrocity Exhibition* e in quello di Sally di *The Kindness of Women*).» Riccardo Dalle Luche, “James G. Ballard e la psicopatologia della sopravvivenza. La cognizione del dolore mentale e il potere trasformativo dell'immaginazione” (http://lafrusta.homestead.com/riv_ballard.html) [Ultima visita il 25/07/2010].

“Zone of Terror” (1959) troviamo citato uno psichiatra realmente esistente, il tedesco Ernst Kretschmer, al quale Ballard attribuisce un saggio intitolato *An Analysis of Psychotic Time*, che non risulta abbia mai scritto. Larsen, uno dei protagonisti, legge questo libro mentre è preda di un’allucinazione: vede diversi doppi di se stesso che l’altro personaggio, lo psicologo Bayliss, gli spiega essere immagini psicoretiniche. In un finale tutto sommato prevedibile, Larsen troverà la morte perché indistinguibile dai suoi doppi.

Nel saggio che la studiosa polacca Dominika Oramus dedica a Ballard l’idea di fondo è che la sua narrativa descriva il declino della civiltà occidentale: «In one of Freud’s essays that Ballard often quotes, *Civilization and its Discontents* [(1930)], Freud calls human civilization a mistake. Ballard’s fiction is devoted to the descriptions of this mistake»³⁶². Uno scenario decisamente patogeno, in linea con questa citazione, è quello descritto in “The Intensive Care Unit” (1977), ambientato in una società in cui è illegale avere contatti umani reali, cioè non mediati dagli apparati tecnologici, in particolare la televisione. Ciò comporta un tale livello di alienazione che quando la famiglia trasgredisce il tabù e si riunisce di persona l’epilogo sarà tragico. Nel significativo finale del racconto il narratore si prepara, senza apparenti emozioni, ad essere aggredito dal figlio che brandisce un paio di forbici. È il trionfo della *‘death of affect’*, altro elemento tipico della narrativa ballardiana. Peraltro, non è l’indignazione né la passione civile la molla che spinge l’autore britannico a sottolineare questo problema. Come affermato in precedenza, Ballard osserva e descrive ciò che vede, non prende posizione, si limita a prendere atto di ciò che accade, con atteggiamento distaccato, notarile. O meglio, con l’atteggiamento di un medico o di uno scienziato di fronte a un sintomo o a un dato sperimentale³⁶³. Si tratta di quella stessa neutralità emotiva del linguaggio scientifico che in *The Atrocity Exhibition* si propone come una forma di pornografia aliena: «Affectless scientific language becomes pornography»³⁶⁴. Come afferma lo stesso Ballard, esiste anche l’altra faccia della medaglia: per esempio la meccanicità e la ripetitività della copula, in un ambiente scientifico e tecnologico come un laboratorio, possono portare alla perdita d’interesse per il sesso, come nell’esperimento condotto da Masters e Johnson, in cui il nostro autore ipotizza che l’osservazione stessa induca la patologia nell’osservatore, in un rovesciamento come quello in cui il paziente sviluppa la malattia a causa dei controlli anziché essere sottoposto a controlli perché malato³⁶⁵.

³⁶² D. Oramus, op. cit., p. 9.

³⁶³ «In his fiction Ballard himself is neither for nor against the death of affect. As it is a phenomenon of modern life rather than something one chooses, he would find the choice as relevant as asking whether one ‘chooses’ gravity.» P. Brigg, op. cit., p. 81.

³⁶⁴ R. Luckhurst, op. cit., p. 436.

³⁶⁵ «For me, the most interesting aspect of the work of Masters and Johnson, collected in *Human Sexual Response*, was its effect on themselves. How were their sex lives influenced, what changes occurred in their sexual freedoms and fantasies? In conversation they seemed almost neutered by the experiments. I suspect that the copulating volunteers

In un'intervista del 1990 David Pringle chiede a Ballard se si considera un autore di narrativa 'horror'. Ci si potrebbe aspettare che la risposta sia un semplice no, invece lo scrittore si esprime in maniera più articolata, facendo riferimento a *Crash* nell'esprimere il suo punto di vista sul genere, dalle origini ai nostri giorni:

You could say *Crash* is on the edges of horror fiction. I take it that, in horror fiction, the horrific effects are the object of the exercise. In the Gothic novel the clanking chains and creaking drawbridges and whistling pendulums are the object; the chill of terror and fear is the whole purpose. Whereas in a book like *Crash* I'm not out to make the blood run cold: I'm trying to look at the eroticism of the car crash and the way modern technology has infiltrated our minds, taken over a large part of our imaginations and created a world of very different values. I've never thought of myself as a writer of horror. When you're dealing with a sensational subject matter, where you're showing radical changes with people making sudden discoveries about the reality of their lives in dramatic circumstances, where people are being plagued by intense mental crises (as they are in a lot of my fiction), you're getting into an area close to horror fiction. The main props of the classic tale of terror were haunted castles and alike. The present day equivalents of haunted castles are psychiatric hospitals; the blade-tipped pendulum has given way to the scalpel in the neurosurgeon's fingers. It's not the evil potion in a dusty bell-jar that frightens us now, it's the contents of the hypodermic syringe, and the needle that may not be too clean. The props have changed. There are sudden glimpses of the shocking and unspeakable in my fiction too, so there is a certain overlap³⁶⁶.

Queste parole confermano il legame di Ballard con alcuni aspetti del romanticismo, ancora presenti anche nel gotico contemporaneo, e tra questi in particolare la fascinazione per gli oscuri abissi dell'inconscio³⁶⁷.

were really training the good doctors to lose all interest in sex, just as computerised diagnostic machines, where patients press buttons in reply to stock questions, are inadvertently training them to develop duodenal ulcers or varicose veins.» J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 19.

³⁶⁶ D. Pringle, *Fear* n. 14, febbraio 1990.

³⁶⁷ «Unencumbered by the conventions and restrictions of realism, the prose romance cultivates the power of the imagination in its most heightened mode, while, correspondingly, its concerns are not the commonplace themes of the familiar world, but the terrors and wonders of the human mind. In its chief manifestation as the Gothic novel, during the period of the late eighteenth and early nineteenth centuries, the prose romance reintroduced to literature the dark realm of the irrational, the world of the unconscious, traditionally neglected or slighted by the novel proper.» G. Stephenson, op. cit., pp. 160-161.

4. Moderno e postmoderno

La parabola che delinea la transizione dal moderno al postmoderno ha come punto d'origine il pensiero illuminista settecentesco. Secondo Habermas, citato da Harvey,

the project of modernity came into focus during the eighteenth century. [...] Enlightenment thinkers welcomed the maelstrom of change and saw the transitoriness, the fleeting, and the fragmentary as a necessary condition through which the modernizing project could be achieved³⁶⁸.

Il suo scopo era permettere all'uomo di giungere a padroneggiare la natura a proprio vantaggio attraverso il progresso scientifico e l'uso della razionalità. Ma gli eventi del ventesimo secolo hanno ridimensionato l'ottimismo alla base di questo disegno. Le due guerre mondiali, Auschwitz e Hiroshima hanno dimostrato che scienza e razionalità di per sé non bastano a migliorare le società umane. Anzi il loro uso distorto ha portato piuttosto al dominio dell'uomo sull'uomo, e di conseguenza a quelle tragedie. Ballard scrive dopo gli sconvolgimenti violenti della prima metà di quello che lo storico inglese Eric Hobsbawm ha definito il 'secolo breve', la cui eco si percepisce chiaramente nelle sue opere, in particolare in quelle tra di esse più vicine allo spirito distopico di un Orwell o di un Huxley³⁶⁹. Infatti, così come il Surrealismo nasce dopo la Prima Guerra Mondiale, a seguito della distruzione post-bellica e del caos che l'ha accompagnata, allo stesso modo anche Ballard, erede e continuatore sotto certi aspetti del movimento surrealista, scrive in un'epoca post-bellica, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, a seguito di fenomeni distruttivi di enorme portata come l'olocausto e le bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki. Tra i suoi testi, quelli più legati alla Seconda Guerra Mondiale sono i romanzi a carattere autobiografico, che però vi fanno riferimento soprattutto in chiave personale³⁷⁰.

Quegli elementi che secondo Habermas caratterizzano il moderno, la frammentarietà e la transitorietà, erano già stati indicati come tali da Baudelaire³⁷¹. Gli stessi sono anche gli elementi fondativi del postmoderno. Ma la differenza fondamentale tra le due visioni del mondo sta nella presa di distanza del concetto stesso di storicizzazione da parte del postmoderno, nel cui ambito

³⁶⁸ D. Harvey, op. cit., pp. 12-13.

³⁶⁹ «In both his fiction and non-fiction J. G. Ballard describes the dire spiritual changes that have been taking place since the war and have transformed the West. Though Western civilization has apparently succeeded in perpetuating itself to the new millennium in having overcome communism and avoided the threat of a Third World War, nuclear catastrophe and internal collapse, for Ballard Huxley's vision [in *Brave New World*] remains uncanny in the way it is coming true.» D. Oramus, op. cit., p. 8.

³⁷⁰ «Strictly speaking, it is a mistake to view *Empire [of the Sun]* as a novel about World War II; the time of the war takes place in the blank space between parts I and II.» R. Luckhurst, op. cit., p. 487.

³⁷¹ «"Modernity", wrote Baudelaire in his seminal essay "The painter of modern life" (published in 1863), "is the transient, the fleeting, the contingent; it is the one half of art, the other being the eternal and the immutable".» D. Harvey, op. cit., p. 10.

infatti rientrano per esempio il ritorno di stili del passato e la loro coesistenza con stili e atmosfere contemporanei, in architettura come in musica.

Nella visione di Nietzsche 'l'eterno e l'immutabile' appartengono alla dimensione del dionisiaco³⁷², fenomeno tipicamente romantico nel suo abbandonarsi alle passioni. L'esperienza estetica con l'avvento del romanticismo cessa di essere percepita come apollinea, oggettiva, come nella tradizione classica, per divenire invece un'esplosione di sensazioni centrata sulla soggettività del singolo individuo, uno *Sturm und Drang* [letteralmente 'tempesta e impulso']:

The pursuit of aesthetic experience as an end in itself became, of course, the hallmark of the romantic movement (as exemplified by, say, Shelley and Byron). It generated that wave of "radical subjectivism", of "untrammelled individualism", and of "search for individual self-realization" which, in Daniel Bell's (1978) view, has long put modernist cultural behaviour and artistic practices fundamentally at odds with the protestant ethic³⁷³.

Ma come dimostra la citata parabola reaganiana, la sostituzione dell'etica con l'estetica costituisce un fenomeno degenerativo, caratteristico anch'esso del postmoderno, per cui l'apparenza si sostituisce alla sostanza, e il simulacro prende il posto dell'originale, l'attore sostituisce lo statista³⁷⁴. È interessante notare come Philip K. Dick avesse già pensato a qualcosa di simile nel suo romanzo *The Simulacra* (1964), nel quale il Presidente è un androide che viene mostrato alla popolazione come l'uomo al comando, mentre in realtà il potere è gestito dalla first lady Nicole Thibodeaux. Segnaliamo, en passant, una significativa convergenza tematica tra Dick e Ballard. In questo romanzo lo scrittore americano presenta una società nella quale l'esercizio della psichiatria è severamente proibito. La stessa situazione è descritta, circa due anni prima, nel racconto di Ballard "The Insane Ones" (1962). Non a caso i due scrittori condividono un forte interesse per il rapporto tra mente conscia e inconscio, sanità mentale e follia, tra realtà e simulazione, realtà oggettiva e percezione soggettiva, così come per le tematiche legate alla manipolazione della coscienza dell'individuo attraverso i mass media o la tecnologia. Tematiche di cui si è occupato anche William S. Burroughs, meritandosi anche per questo la stima, ricambiata, dello scrittore britannico.

³⁷² «The eternal and immutable essence of humanity found its proper representation in the mythical figure of Dionysus: "to be at one and the same time 'destructively creative' (i.e. to form the temporal world of individualization and becoming, a process destructive of unity) and 'creatively destructive' (i.e. to devour the illusory universe of individualization, a process involving the reaction of unity)".» *Ivi*, p. 16.

³⁷³ *Ivi*, p. 19.

³⁷⁴ «It may be that for most people 'reality' and 'truth' are now outmoded concepts, whose functional usefulness has been crushed under sheer weight of numbers of images, illusions, sitcoms, advertisements and roles proffered by media everywhere. When the most powerful 'role' in the world is occupied by a "B-grade actor", and this role is accepted by the vast majority of people as credible and real, obviously the most fundamental distinctions between illusion and reality no longer matter.» V. Vale, Andrea Juno (a cura di), in *Re/Search* n. 8/9, op. cit., p. 88.

Reagan, la principessa Margaret, Marilyn Monroe e altri personaggi pubblici prendono parte a quella commistione postmoderna³⁷⁵ di realtà e finzione alla base di *The Atrocity Exhibition*. Il presupposto di fondo dell'opera ballardiana è che il vero pianeta alieno è la Terra³⁷⁶, e quindi il compito dello scrittore è studiarne la realtà a partire dal 'villaggio globale' che è diventata e dal rapporto tra realtà psichica e realtà esterna alla mente³⁷⁷. Di più: lo scrittore non ha più il bisogno di creare il contenuto narrativo delle sue opere, deve piuttosto 'inventare la realtà':

We live in a world ruled by fictions of every kind — mass merchandising, advertising, politics conducted as a branch of advertising, the instant translation of science and technology into popular imagery, the increasing blurring and intermingling of identities within the realm of consumer goods, the preempting of any free or original imaginative response to experience by the television screen. We live inside an enormous novel. For the writer in particular it is less and less necessary for him to invent the fictional content of his novel. The fiction is already there. The writer's task is to invent the reality.³⁷⁸

The Atrocity Exhibition e *Crash* costituiscono l'apice dello sperimentalismo ballardiano che Gasiorek, citando Schiller, definisce una forma di 'sublime' fantascientifico, in cui impulso creativo e compulsione distruttiva sono inestricabilmente legati³⁷⁹. Luckhurst, citando McHale, sottolinea l'appartenenza alla sfera del postmoderno di *The Atrocity Exhibition*, che «with its ontological concerns, is a "postmodernist text based on science fiction topoi" [*Postmodernist Fiction*, p. 69]»³⁸⁰. Inoltre esso ha anche una doppia valenza, parodica e auto parodica, che emergono o si perdono a seconda della distanza dalla quale lo si osserva, come nota lo stesso Luckhurst³⁸¹.

³⁷⁵ «The postmodernists have, in fact, been fascinated precisely by this whole 'degraded' landscape of schlock and kitsch, of TV series and *Reader's Digest* culture, of advertising and motels, of the late show and the grade-B Hollywood film, of so-called paraliterature, with its airport paperback categories of the gothic and the romance, the popular biography, the murder mystery, and the science fiction or fantasy novel: materials they no longer simply 'quote', as a Joyce or a Mahler might have done, but incorporate into their very substance.» F. Jameson, op. cit., pp. 2-3.

³⁷⁶ «The only truly alien planet is Earth.» J. G. Ballard, "Which Way to Inner Space?", "New Worlds", May 1962.

³⁷⁷ «At the root of his attitude towards the function of modern writing is his favorite Salvador Dalí statement: "After Freud's explorations within the psyche it is now the outer world of reality which will have to be quantified and eroticized" ["Notes from Nowhere: Comments on Work in Progress", *New Worlds Science Fiction*, n. 167, ottobre 1966, pp. 147-151]. The writer's task is no longer the creation of images as metaphors for experience. It is the selection and organization of bits of the exceptionally apropos, shocking, and already shared common instant heritage of the global village where images expand with the matchless ease of those in medieval Christian iconography. In a materialistically oriented world, Ballard grasps the essential point that *things* [corsivo dell'autore] – objects, events, landscapes, backgrounds, details, data, and frozen human icons – are already so laden with meaning that the lightest touch in arranging them in sequence or array is the artist's task. His readers will take the necessary steps to mold the signs into their own mental worlds, to make the rest of the contact between inner and outer universes. » P. Brigg, op. cit., p. 12.

³⁷⁸ Dall'introduzione all'edizione francese di *Crash*, cit. in *Re/Search* n. 8/9.

³⁷⁹ «For Schiller, the contradiction between reason and sensuousness gave rise to the magic of the sublime. Extrapolating from this insight, we can see in Ballard's hybrid interzones a science-fiction sublime in which the creative impulse is inseparable from an awful compulsion to destruction, and this fateful union will become his great subject in *The Atrocity Exhibition* and in *Crash*.» A. Gasiorek, op. cit., p. 56.

³⁸⁰ R. Luckhurst, op. cit., p. 227.

³⁸¹ «[...] yet it is impossible to mark a line where parody lurches towards self-parody. Ballard's text is frequently hilarious in its clash of registers. [...] An impossible demand is requested of the reader: too close misses the parodic element, but too far makes the text collapse into self-parody.» *Ivi*, pp. 430-431.

Come nel romanticismo, anche nel modernismo scopo dell'artista è produrre opere d'arte originali, uniche: l'arte per l'arte. L'artista è un individuo che produce opere uniche e originali, dalle quali scaturisce l'aura che lo contraddistingue³⁸². Nella transizione operata attraverso le avanguardie, il passo successivo nell'evoluzione dell'arte è la nascita della cultura popolare, e quindi della Pop Art come genere codificato³⁸³. Il rapporto tra avanguardia e Pop Art è sottolineato dalla Oramus, che cita un passaggio illuminante in proposito di Andreas Huyssen:

«"However, the original impetus to merge high art and popular culture – for example, say in Pop Art in the early 60s - ... was indebted to the historical avant-garde – art movements such as Dada, constructivism, and surrealism – which had aimed, unsuccessfully, at freeing art from its aestheticist ghetto and reintegrating art and life" (Huyssen 1986: 60).»³⁸⁴

Dunque, il fallimento dell'avanguardia nel ricongiungere arte e vita dà luogo tuttavia a un fenomeno come quello della Pop Art, che riesce nello scopo attraverso lo sfruttamento della dimensione iconica che caratterizza la società mass-mediatica in cui nasce ed opera.

³⁸² «The struggle to produce a work of art, a once and for all creation that could find a unique place in the market, had to be an individual effort, forged under competitive circumstances. Modernist art has always been, therefore, what Benjamin calls 'auratic art', in the sense that the artist had to assume an aura of creativity, of dedication to art for art's sake, in order to produce a cultural object that would be original, unique, and hence eminently marketable at a monopoly price.» D. Harvey, op. cit., p. 22.

³⁸³ «[...] certain avant-gardes – Dadaists, early surrealists – tried to mobilize their aesthetic capacities to revolutionary ends by fusing their art into popular culture.» *Ibid.*

³⁸⁴ D. Oramus, op. cit., pp. 62-63.

5. Ballard al cinema

Da sempre Ballard ha manifestato interesse per tutto ciò che rientra nell'ambito dell'espressione iconica, dall'arte pittorica alle sperimentazioni sulla percezione visiva. Il contributo delle arti visive al tema della commistione tra umano e non umano, tra organico e inorganico, così come a quello del rapporto tra macchine e produzione artistica, è di primaria importanza. A questo proposito in un'intervista lo scrittore ricorda l'impressione che gli fece l'incontro con l'arte di Eduardo Paolozzi negli anni Cinquanta, le cui opere scultoree erano ibridi di questo tipo:

I was absolutely knocked out by the early Paolozzis. I got to know him extremely well a few years later and have been friends with him ever since. He used to wander around car wreck yards and yards full of old shipping machinery in Scotland and the like, finding old gear wheels and bits of machine detritus and he'd assemble them into these extraordinary figures. These are powerful, twentieth-century archetypes. When you see them actually standing as they stood in the outdoors about ten years ago - there was an exhibition at the Serpentine - standing on the grass, you feel you are arriving at some place where these ancient figures, these Easter Island totems made of machine parts, are waiting for you. I think we screen out large areas of possible subject matter for the visual arts when we will not consider the rubble and refuse in a car breaker's yard or a machine or derelict machinery as the raw material for creating a poetically charged sculpture. This idea had not occurred to anyone before Paolozzi. You can see in the machine elements a sort of mental dimension. When I was a medical student, I soon got bored with physiology and embryology and anatomy, and I homed in on the psychology department. I remember Richard Gregory was doing his early experiments in visual perception and it struck me that a lot of the ordinary photographs of after-images, retinal after-images, and the like were very close to the images produced by abstract artists, such as Mondrian. This struck me as being somewhere in the central nervous system. Paolozzi's work is somewhere between circuitry and organics, a hybrid³⁸⁵.

Probabilmente il lungo cammino che nell'opera ballardiana porterà fino a *Crash* inizia proprio qui. In fin dei conti i protagonisti di *Crash* non sono altro che *crash test dummies* viventi, gli antesignani di una nuova identità post-umana³⁸⁶. Già in *The Atrocity Exhibition* avevamo incontrato una prima versione più letterale di questi personaggi simbolici: dei pupazzi di plastica dentro un'automobile, i simulacri del pilota e della donna dal volto ustionato che ossessionavano il protagonista³⁸⁷. L'elemento alienante, perturbante, è la presenza contemporanea nell'uomo divenuto un ibrido tra la macchina e l'essere umano, di stati contrapposti quale l'artificiale e l'animale, laddove la sessualità e le sue funzioni nel caso della macchina si manifestano come un fatto

³⁸⁵ William Feaver, "The film of Kennedy's assassination is the Sistine Chapel of our era", *The Art Newspaper* n. 94, July 1999.

³⁸⁶ «[...] *Crash* witnesses the birth of a post-human identity, which is based on a fusion of animality and 'machinality' fuelled by and explored through sexuality and violence. [...] Ballard's (and Cronenberg's) new adapted version of man is a hybrid between animal and machine, which in its final stage is only programmed for its own destruction.» R. Vidal, *op. cit.*

³⁸⁷ «[...] a wrecked white car with the plastic dummies of a World War III war pilot and a girl with facial burns making love among a refuse of bubblegum war cards and oral contraceptive wallets.» J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, *op. cit.*, p. 15.

meccanico, privo di qualunque tipo di coinvolgimento erotico ed emotivo, a differenza di quanto accade in natura³⁸⁸. Questi pupazzi, l'abbiamo già visto, rimandano alle bambole di Bellmer così come all'Olympia di Hoffmann. Se quest'ultima è un 'replicante' romantico della figura femminile, le bambole del surrealista tedesco si pongono come il risultato di un'operazione di smembramento e ricomposizione perturbante del corpo della donna³⁸⁹.

Una menzione, benché rapida, merita Mark Pauline, uno degli intervistatori dello scrittore nel già citato volume *J. G. Ballard: Conversations*. Pauline è l'artefice del progetto Survival Research Laboratories (SRL), che a partire dal novembre del 1978 ha prodotto una serie di grotteschi robot, generalmente costituiti da parti animali e parti meccaniche, dando così il proprio contributo originale a questa forma d'arte ibrida naturale/artificiale.

Per quanto riguarda più strettamente la settima arte, il movimento è ciò che in *Ritual in Transfigured Time* (1946) di Maya Deren rende ancora più eclatante l'effetto perturbante della commistione tra essere vivente e oggetto inanimato, proprio in virtù di quella che è la caratteristica principale dell'arte cinematografica. In questo film la regista americana accosta delle statue alle figure umane danzanti. All'improvviso uno dei danzatori si trova su un piedistallo e, con un semplice ma efficace gioco di stop-motion, diventa egli stesso una statua che, animatasi, rincorre danzando la sua dama di poco prima, che fugge in preda a un sacro timor panico. Il soggetto viene sostituito da un suo doppio in pietra, provocando così nella donna una sensazione decisamente perturbante.

In *Lost Highways* (1996) e *Mulholland Drive* (2001) anche David Lynch, non a caso professatosi ammiratore delle opere di Maya Deren, affronta efficacemente il tema del *doppelgänger*. *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott, tratto dal romanzo di Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), è ormai assurto al ruolo di film cult, un'emblema del cinema postmoderno. L'ambiente in cui si svolge la vicenda richiama certe ambientazioni urbane ballardiane, desolate e decadenti.³⁹⁰ Ovviamente i 'replicanti' rappresentano un doppio dell'essere

³⁸⁸ «'Machinality' then is directly opposed to animality. It becomes manifest in the protagonists' loss of interest in the genital organs and in reproduction and the development of a keen sexual interest in the ordered stylisation and artificiality of the car. 'Machinality' is beyond humanity and beyond eroticism. Ballard's (and Cronenberg's) new adapted version of man is a hybrid between animal and machine, which in its final stage is only programmed for its own destruction.» R. Vidal, op. cit.

³⁸⁹ «The test-crash mannequins that pepper *Atrocity*, *Crash* and "The Terminal Beach" have a link to the set of female mannequins for the 1936 International Surrealist exhibition. It is possible to have recourse here to Freud's "The Uncanny", in its analysis of Hoffmann's "The Sand Man", which concerns a mechanical doll mistaken for a woman. The surrealists have a 'shocking' joke intent: femininity as masquerade. Bellmer is uncomfortably more exact to Hoffmann's tale, which involves dismemberment of the doll. A sequence of staged photographs, Bellmer's dolls are obsessional dismemberments, perverse combinations of limbs and bulbous protuberances.» R. Luckhurst, op. cit., p. 442.

³⁹⁰ «The Los Angeles to which the replicants return is hardly a utopia. The flexibility of the replicants' capacity to labour in outer space is, as we have recently come to expect, matched in Los Angeles by a decrepit landscape of deindustrialization and post-industrial decay. Empty warehouses and abandoned industrial plant drip with leaking rain.

umano, particolarmente simili all'originale, degli autentici simulacri nell'ordine contemporaneo della simulazione secondo la distinzione che ne dà Baudrillard nel suo *Lo scambio simbolico e la morte* (1976).

Ma il regista più legato al surrealismo è stato naturalmente Luis Buñuel (1900-1983). *Un chien andalou*³⁹¹ (1928) e *L'âge d'or* (1930) sono i suoi due capolavori concepiti insieme a Salvador Dalí. Il primo è

una sorta di catalogo visuale del surrealismo: abbattimento dei codici borghesi e liberazione totale dell'inconscio, associazione concettuali libere e dimensione onirica e psicoanalitica del racconto, ricerca di automatismi mentali e tensione erotica (*amour fou*). Ed ancora: disprezzo per le regole della tecnica filmica, abbattimento della logica lineare della narrazione, montaggio apparentemente tradizionale ma in realtà basato su una specie di disorientamento della logica spazio-temporale, testo visivo inteso come riproduzione dell'inconscio, tendenza verso un'impostazione figurativa da tratti anti-naturalistici³⁹².

A proposito di questo film, in un articolo apparso su un quotidiano qualche anno fa, Ballard scrive:

[In *Un Chien Andalou*] there are no clues to behaviour. Ants pour from a hole in the young man's palm. Rebuffed, he puts on a curious harness and drags towards the young woman a huge contraption consisting of two priests lying on their backs, tied to a grand piano across which is draped a dead donkey. What comes through this 15-minute film is the feeling that it would all make sense if its scenes were assembled in the right order. But of course it would not make sense, whatever the order, and I take this to be the point of the film. The reality we inhabit daily, our domestic interiors and their emotional dramas, the hands helplessly caressing a young woman's breasts, the tennis racket she uses to drive away her unwanted suitor (the surrealists were intensely middle class), the small section of space-time we blunder through, are all equally unreal, though meaning and sanity seem tantalisingly within our grasp³⁹³.

L'âge d'or, definito da Octavio Paz «una rivelazione: l'improvvisa apparizione di una verità occulta e sotterranea, ma viva»³⁹⁴, è un'opera pervasa da un'ironia feroce, che si serve di elementi

Mist swirls, rubbish piles up, infrastructures are in a state of disintegration that makes the pot-holes and failing bridges of contemporary New York look mild by comparison. Punks and scavengers roam among the garbage, stealing whatever they can.» D. Harvey, op.cit., p. 310.

³⁹¹ «This film can be distinguished from banal avant-garde productions, with which one might be tempted to confuse it, in that the screenplay predominates. Several very explicit facts appear in successive order, without logical connection it is true, but penetrating so far into horror that the spectators are caught up as directly as they are in adventure films. Caught up and even precisely caught by the throat, and without artifice; do these spectators know, in fact, where they – the authors of this film, or people like them – will stop? If Buñuel himself, after the filming of the slit-open eye, remained sick for a week (he, moreover, had to film the scene of the asses' cadavers in a pestilential atmosphere), how then can one not see to what extent horror becomes fascinating, and how it alone is brutal enough to break everything that stifles?» George Bataille, "The eye", in *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, trad. e cura di Allan Stoekl, Minneapolis, MN, University of Minnesota, 1985, p. 19.

³⁹² Maurizio G. De Bonis, "Un chien andalou (1928) e L'âge d'or (1930) - Il tocco di Dalí e lo sguardo di Buñuel", 2004 (Fonte: <http://blog.cinema.it/post/169/un-chien-andalou-1928-e-lage-dor-1930-il-tocco-di-dali-e-lo-sguardo-di-bunuel>) [Ultima visita 20/06/2010].

³⁹³ J. G. Ballard, "Shock and Gore", *The Guardian*, 26/05/2007 (<http://www.ballardian.com/ballardosphere-wrapup-part-5>) [Ultima visita 22/08/2011].

³⁹⁴ Octavio Paz, *El ojo – Buñuel, México y el Surrealismo*, Consejo Nacional para la Cultura y los Artes, México D. F. 1996 (http://www.frameonline.it/Scrittori_Paz.htm) [Ultima visita 22/08/2010].

grotteschi e anticlericali, in cui sono inseriti riferimenti a Sade e a Gesù Cristo, al sesso e alla morte. Uno dei film più belli di Buñuel è *El ángel exterminador* (1962), che descrive la situazione surreale di un gruppo di invitati a una festa che non riescono materialmente ad uscire dalla sala in cui si svolge senza che ci sia nulla ad impedirglielo. E' una situazione simile a quelle descritte da Franz Kafka nel racconto "Ein Hungerkünstler" (1922), pubblicato in Italia come "Un digiunatore", e da Ballard nel racconto "The Recognition" (1965).

Un altro racconto di Ballard, "Motel Architecture" (1978) cita esplicitamente *Psycho* (1960) di Hitchcock. Il protagonista è Pangborn, un critico televisivo autorecluso che passa gran parte del suo tempo ad analizzare le scene del capolavoro del regista inglese, il suo film preferito. La sua condizione lo porta a sviluppare una forma di alienazione, che si manifesta nel convincimento che un intruso si nasconda nella sua abitazione. Costui uccide Vera, un personaggio che a un certo punto entra nella vita di Pangborn, nello stesso modo in cui viene uccisa Janet Leigh, nella famosa scena della doccia. Emergerà alla fine che il supposto intruso è un suo doppio virtuale, un se stesso che compie delle azioni che lui attribuisce, ingannandosi, all'altro.

E' curioso che il primo rapporto diretto di Ballard con il cinema risalga al soggetto³⁹⁵ scritto per il B-movie *When dinosaurs ruled the Earth* (1969), nei cui credits peraltro il suo nome è scritto sbagliato. A partire dagli anni Ottanta escono alcuni film tratti dalle sue opere. Il più famoso è naturalmente la versione di *Empire of the Sun* (1984) diretta da Steven Spielberg (1987), mentre il più indigesto per il grande pubblico, ma anche per una parte della critica, è la versione di *Crash* (1973) firmata da David Cronenberg (1996). La regista svedese Solveig Nordlund ha diretto due film tratti da altrettanti racconti di Ballard. Il primo è *Journey to Orion* (1986), tratto da "Thirteen to Centaurus" (1961), un cortometraggio di 17 minuti realizzato per la televisione, premiato al Festival di Bilbao del 1987. I personaggi partecipano da vari decenni a un esperimento di viaggio interstellare simulato privo di ogni contatto con l'esterno, tanto che ormai nessuno ricorda più che la loro vita si svolge all'interno di una simulazione. Il giovane protagonista, ribattezzato Adam dalla Nordlund - Abel nel racconto originale -, nel finale lascerà la falsa astronave con la fidanzata Eve, forse per dar vita a un nuovo inizio per il genere umano. Difficile non essere d'accordo con Rick McGrath, che segnala come la riscrittura della storia da parte della regista le dia un taglio più sociologico che psicologico, che l'allontana dal tono ballardiano originale³⁹⁶. Nel secondo,

³⁹⁵ «Secondo David Pirie in *A heritage of Horror*, il soggetto originale di Ballard "aveva ideato una descrizione della vita primitiva su questo pianeta che illustrava le teorie di Horbiger a proposito di un violento sconvolgimento cosmico e della formazione della luna". Sfortunatamente, poco d'interessante rimane nell'ordinaria sceneggiatura di Val Guest [tratta dal soggetto di Ballard] [...]» Julian Petley, "L'uomo con la macchina da presa: il cinema di J. G. Ballard" (<http://www.intercom.publignet.it/Petley.htm>) [Ultima visita 28/07/2011].

³⁹⁶ «Without enough time or money to follow Ballard's psychological double-twist story, Nordlund has reduced all in *Journey to Orion* to a critique of bourgeois society, with her space travellers reduced to rule-obeying gold fish who

Aparelho Voador a Baixa Altitude (2002), tratto da “Low-Flying Aircraft” (1975), il centro del racconto è una sorta di guerra eugenetica, in cui il regime vuole eliminare prima della nascita gli Zotes, bambini anormali, devianti, per preservare la progenie dominante. La Nordlund modifica la prospettiva originale della narrazione in chiave femminile, guadagnandosi dallo stesso McGrath un altro giudizio non del tutto positivo³⁹⁷.

Concludiamo questo breve excursus nella presenza ballardiana nel cinema con questo passo di *The Atrocity Exhibition*, nel quale il protagonista assiste alla proiezione di pellicole contenenti immagini disturbanti, come operazioni chirurgiche, disastri aerei e automobilistici, guerra e morte violenta:

Travers walked around the rear gangway, now and then joining in the applause, interested to watch these students and middle-aged cinephiles. Endlessly, the films unwound: images of neuro-surgery and organ transplants, autism and senile dementia, auto disasters and plane crashes. Above all, the montage landscapes of war and death: newsreels from the Congo and Vietnam, execution squad instruction films, a documentary on the operation of a lethal chamber³⁹⁸.

eschew freedom for an “unusually normal” life. Only the space boy, Adam, and the Controller who supplies the voiceover know any different – Adam, because he’s figured out the secret of the space ship, and our narrator, who is in on the undefined social experiment the ship represents. [...] We learn that after 40 years of thinking they were flying to Orion all the imaginary spaceship’s crew will be told they never left. Returning to the ship, our narrator pauses with a ball that looks suspiciously like the earth and soliloquizes: “Where is the frontier between dream and reality?” Realizing even the earth and the solar system are like the fake ship, all moving through space at 40 miles a second to some infinite destination, he philosophically concludes, “we are all on an eternal journey...” Interesting reaction from someone whose life’s work of fooling people has been abruptly terminated. [...] [A]s the names of the kids are Adam and Eve, one might suggest this is a riff on the biblical myth, except in this case the protagonists escape from an ironically hellish Eden, watched by the serpent-like controller, who discovers the kids have already found and eaten the apple. The two plot twists – the controller is in on the ruse, and later so is Adam – are stripped of any psychological impact, although they still retain some of their shock value. We basically don’t know enough about the characters to develop any feeling for them. The narrator doesn’t even have a name. Mr Controller? Adam seems normal, unlike Ballard’s brainiac dictator, Abel, and the abridged plot means Nordlund is unable to bring in Ballard’s concerns over “human zoos” and mind control and how a little secret knowledge can be used for different ends. Devoid of psychological nuance and character, short on plot, and shorter on motive, this film becomes a one-trick pony, and is only saved in some measure by its imaginative direction and production. [...] But is it Ballardian? I’d say no, given its sharp focus on the social and not the psychological.» Rick McGrath, “Journey To Orion: Taking The Shortcut to Centaurus”, recensione, in un messaggio dell’autore inviato alla JGB mailing list il 24/08/2008 (<http://groups.yahoo.com/group/jgb>).

³⁹⁷ «Granted, the basic plot is still there – the deformed baby is given to Carmen after the epiphany that these newborn aren’t monsters – but pretty well everything else – save the location – is changed to a feminine perspective. OK, is that ballardian? Perhaps. It is a parallel version. [...] Nordlund has created the same psychological war zone as Ballard, putting Eros against Thanatos, but she uses a much less psychologically sensitive path than Ballard, replacing personal “newsreels from Hell” and the attendant disgust with ‘monsters’ one should fear because they’re seen as grotesque throwbacks to an earlier, more primitive time.» R. McGrath, “Aparelho Voador a Baixa Altitude: Explaining the Ways of God to Women”, recensione, *ivi*.

³⁹⁸ J. G. Ballard, *Atrocity*, a cura di V. Vale e A. Juno, op. cit., p. 72.

Capitolo V

THE UNLIMITED DREAM COMPANY: LA COMPAGNIA DEL SOGNO ILLIMITATO

1. Struttura binaria: il doppio

Tra i romanzi di Ballard *The Unlimited Dream Company* (1979), uno dei vertici della sua produzione, è quello che più di tutti si presta ad essere considerato come opera surrealista. In quest'ottica si serve di una serie di coppie oppostive³⁹⁹ che ricorrono tra gli elementi caratterizzanti la narrazione: luce/buio, vita/morte, aria/terra, veglia/sogno, naturale/artificiale, nudità/non-nudità, eros/thanatos, visionario/quotidiano, sacro/profano, limitato/illimitato. Coppie oppostive che rimandano ad altre simili quali cielo/terra, giorno/notte, maschile/ femminile, ying/yang. Senza trascurare, ovviamente, la principale: quella razionale/irrazionale. Il surrealismo, con Dalì, rivolge l'attenzione ai possibili esiti creativi e artistici delle manifestazioni del pensiero irrazionale nelle arti figurative. Non a caso uno dei principali contributi del pittore catalano al movimento è la sua teoria della 'paranoia critica'⁴⁰⁰, il cui scopo è provocare ed esprimere un delirio interiore senza venirne sopraffatti, in modo da poterlo sfruttare artisticamente. Luckhurst ne rileva traccia in *The Atrocity Exhibition* nel modo in cui viene delineato il personaggio T⁴⁰¹.

Attraverso questo metodo di conoscenza basato sull'osservazione dei fenomeni deliranti alla ricerca di nuovi sensi e significati nella sfera dell'irrazionale, l'autore di *Persistenza della memoria* sembra dare corpo a un'idea che già circolava nelle ultime riflessioni di Breton. Per quest'ultimo,

³⁹⁹ «The sad truth is that man's real life consists of a complex of inexorable opposites – day and night, birth and death, happiness and misery, good and evil. We are not even sure that one will prevail against the other, that good will overcome evil, or joy defeat pain. Life is a battleground. It always has been, and always will be; and if it were not so, existence would come to an end. It was precisely this conflict within man that led the early Christians to expect and hope for an early end to this world, or the Buddhists to reject all earthly desires and aspirations. These basic answers would be frankly suicidal if they were not linked up with peculiar mental and moral ideas and practices that constitute the bulk of both religions and that, to a certain extent, modify their radical denial of the world.» C. G. Jung, "Approaching the unconscious", *Man and his Symbols*, op. cit., pp. 85-87.

⁴⁰⁰ «[...] through which he [Dalì] sought to reinterpret reality by *misinterpreting* [corsivo dell'autore] it [...]. [...] Dalì sought to construe reality in terms of an internally cohesive but deliberately delusional system of thought, aiming by this means to produce an 'irrational knowledge' that would not consider "phenomena and images in isolation but, on the contrary, in a coherent whole of systematic and significant relations." [S. Dalì, *The Collected writings of Salvador Dalì*, trad. di H. Finkelstein, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 92-93.]» A. Gasiorek, op. cit., p. 59.

⁴⁰¹ «*Atrocity* can be seen to deploy this Dalì-esque device. Dalì defined the paranoiac-critical method as "the critical and systematic objectification of delirious associations and interpretations" [Dalì, cit. da Dawn Ades, *Dalì*, Thames and Hudson, 1982, p.120], which operated according to double or multiple condensation in a single image. The most ambitious use of the device was *The Endless Enigma*, in which six readings of the same landscape could be discerned. This unstable oscillation condensed different meanings within the *same* [corsivo dell'autore] object. There is a link here to the compression of landscapes analysed in *Atrocity*, and a certain similarity between Dalì's very public performance of his obsessions and the T-cell's experimental re-enactments of atrocities.» R. Luckhurst, op. cit., p. 416.

infatti, non ci si poteva più affidare esclusivamente alla ricezione passiva dell'inconscio, tipica della prima fase della scrittura automatica; al contrario, si doveva provocare volontariamente l'emergere delle pulsioni irrazionali, aggiungendo quindi al surrealismo una connotazione intenzionale, in direzione di un superamento dell'opposizione razionale/irrazionale.

Dalì, i cui atteggiamenti erano sempre dettati da un forte spirito di provocazione e da un radicale anticonformismo refrattario ad ogni censura, si spingeva in questa direzione, anche se in seguito, una volta trasferitosi negli Stati Uniti, verrà accusato di aver banalizzato e commercializzato il sogno surrealista. Non a caso Breton conierà per lui il famoso anagramma 'Avida dollars'⁴⁰².

In ambito pittorico, oltre che con Dalì *The Unlimited Dream Company* presenta punti di contatto con l'opera di Sir Stanley Spencer (1891-1959). Così come Shepperton è il personaggio/ambiente del romanzo, allo stesso modo Cookham, il paese in cui Spencer è nato e dove ha vissuto gran parte della sua vita, è l'ambiente scelto dal pittore come scenografia per i suoi dipinti biblici, tanto da definirlo "un paese in Paradiso". Perciò Spencer è un artista sotto certi aspetti accostabile, se non altro per le connotazioni religiose della sua opera, a William Blake, il cui nome Ballard ha attribuito al suo protagonista.

Addetto alle pulizie in un aeroporto londinese, un giovane uomo di nome Blake, frustrato, incline alla violenza, un giorno ruba un aereo, a bordo del quale precipita nel Tamigi. Salvo per miracolo, vive un'epopea fantastica della durata di sette giorni⁴⁰³, al termine dei quali si chiude il cerchio apertosi con l'evento che ha dato luogo a questa singolare esperienza. Tutta la vicenda è pervasa da un'atmosfera visionaria, talora cupa, tendente al gotico, talora luminosa, tendente allo psichedelico. Più che altrove, qui Ballard sembra centrare la sua narrazione su quel «punto dello spirito dove la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso cessano di essere percepiti contraddittoriamente, come scrive Breton nel Secondo Manifesto surrealista⁴⁰⁴.

L'epilogo svela la vera natura di ciò che accade a Shepperton dal momento in cui il Cessna rubato da Blake cade nel Tamigi e lui muore, tuttavia continuando a vivere come un non-morto. Nell'arco della narrazione sembra costantemente fluttuare tra la vita e la morte, in determinate occasioni propendendo per l'una o per l'altra, in veri e propri *turning points* della narrazione. Blake

⁴⁰² Fabio Gambaro, *Surrealismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996, p. 51.

⁴⁰³ «Blake regains the narcissist omnipotence small infants believe themselves to have before they enter culture and understand laws and rules. [Abbiamo già visto come in ciò la percezione di sé dell'infante e del folle tendano a coincidere.] He sees himself as the lord of the Universe, he magically changes the land by marking it with his semen and greets the rising sun as his equal: a primordial divinity. Like a divine impostor, he re-makes the village in seven days, claiming to have done so "in [his] own image" (Ballard 1985b: 124).» D. Oramus, op. cit., p. 232.

⁴⁰⁴ Cit. in Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1987, p. 211.

vive la sua avventura in una sorta di limbo che è il sogno ad occhi aperti nel quale introduce Shepperton e i suoi abitanti.

Per tutto l'arco della vicenda il tema del doppio è centrale: il pilota entra in scena all'inizio e scompare quando Blake ne prende il posto risvegliandosi sul prato della famiglia Saint-Cloud. Tornerà nel finale, quando i due, Blake e il pilota, si fonderanno nuovamente in una unità.

Il ciclo di morte e rinascita di Blake rimanda a Cristo⁴⁰⁵, personificazione del dio creatore, e a Osiride, alla mitologia della divinità salvifica, in qualche passo richiamata anche esplicitamente dallo stesso personaggio. All'interno del testo Blake è definito, non senza motivo dunque, un Cristo negativo, una divinità pagana oscura. La sua natura come detto è doppia, come si comincia a intuire fin dall'inizio. È doppia in riferimento anche all'elemento simbolico della luce: come morto vivente si può dire che viva in una tenebra interiore, ma in alcuni momenti particolari della narrazione la luce s'irradia vividamente dal suo corpo.

Anche Spencer, simile in ciò al personaggio Blake, si vede scisso in due diverse personalità che vanno a costituire un essere doppio, seppure in un senso differente⁴⁰⁶. Come per William Blake, anche nei dipinti di Spencer il tema predominante è religioso, come accennato, risentendo la sua arte dell'influenza di Paul Gauguin e di Giotto⁴⁰⁷. Il suo *John Donne Arriving in Heaven* fu tra le opere scelte, assieme ad alcune di artisti quali Picasso, Cézanne, Matisse, Braque e Wyndham Lewis, per la mostra post-impressionista curata nel 1912 dal pittore e critico d'arte Roger Fry (1866-1934), appartenente alla cerchia del Bloomsbury. Ballard apprezzava il lavoro di Spencer, come quello di Nash⁴⁰⁸, un altro precursore della pittura surrealista, nella cui opera ricorre il simbolo del

⁴⁰⁵ «[...] the real apocalypse comes, not with the vision of a city or a kingdom, which would still be external, but with the identification of the city and kingdom with one's own body. But when this happens the external aspect of the unfallen world becomes a void, and the analogy of the unfallen world, or body of Jesus, would then be the Creator alone in nothing whom we meet on page one of all orthodox cosmogonies.» N. Frye, op. cit., p. 431.

⁴⁰⁶ «Let us begin by registering Stanley's claim that there were two of him, each existing simultaneously in a different life. One - his 'real' life - he referred to as his down-to-earth or secular life. The other - his creative life - he called his up-in-heaven life, or his life of special meaningfulness. The two lives can be thought of as corresponding to the terms 'present' and 'timeless' [...]. The terms physical and metaphysical are used here in the same meaning, the metaphysical often being expressed by Stanley in the metaphorical terms of biblical paradigm or iconography.» Kenneth Pople, "The Art and Vision of Stanley Spencer" (<http://www.stanleyspencer.co.uk>) [Ultima visita 10/03/2011].

⁴⁰⁷ «Spencer was fascinated by Paul Gauguin's paintings of Biblical scenes in then modern-day settings, and he began to think about using Cookham in the same manner, as he still very much loved his birthplace and its magical small-town landscape. One of Spencer's works done shortly after called *The Nativity* would place this holy event in Cookham, while his *John Donne Arriving in Heaven* was included in another Post-Impressionist exhibit which also featured Pablo Picasso and Henri Matisse. Spencer was additionally influenced by the Italian Renaissance artist Giotto.» Meg Nola, "Artist Sir Stanley Spencer" (http://20thcenturyart.suite101.com/article.cfm/artist_sir_stanley_spencer) [Ultima visita 10/03/2011].

⁴⁰⁸ «Circles often appear in unexpected connections in the mysterious compositions of the British artist Paul Nash. In the primeval solitude of his landscape *Event on the Downs*, a ball lies in the right foreground. Though it is apparently a tennis ball, the design on its surface forms the *Tai-gi-tu*, the Chinese symbol of eternity; thus it opens up a new dimension in the loneliness of the landscape. Something similar happens in Nash's *Landscape from a Dream*. Balls are rolling out of sight in an infinitely wide mirrored landscape with a huge sun visible on the horizon. Another ball lies in the foreground, in front of the roughly square mirror.» A. Jaffé, "Symbolism in the visual arts", in C. G. Jung, op. cit., p. 248.

cerchio⁴⁰⁹. Un altro dipinto riconducibile a William Blake e al surrealismo, sempre in termini di ipotetica anticipazione, è *L'annunciazione con Sant'Emidio* (1486) del pittore quattrocentesco Carlo Crivelli. In un'intervista concessa al critico William Feaver per *The Art Newspaper* a Ballard viene chiesto di scegliere sette quadri. Tra questi Ballard inserisce quello di Crivelli, con questa motivazione:

This is the only Old Master here. Anyone who knows my work will be mystified as to why I've chosen Crivelli's Annunciation from the National Gallery. One might wonder how this Renaissance painting, with its explicit religious subject, could have any bearing on my fiction. I first saw it when I was eighteen in 1948, a couple of years after I came to England. I was born in Shanghai and I was completely unaware of the existence of twentieth-century art, or the art of the Renaissance. Shanghai was a complete cultural wilderness then. But within a couple of years, I absolutely tuned into the art of the twentieth century. It gave me a powerful charge, one that has not left me to this day. Surrealism was my instinctive first love. But it was very difficult to see Surrealist paintings in those days. There were very few works on view, and even a major museum like the Tate displayed only a handful. The critical establishment absolutely disdained Surrealists and World War II seemed to confirm their hostility. I completely embraced Modernism. It seemed so enormously exciting, so new, so powerful an engine of novelty-seeking. Picasso was still painting, Matisse, Braque, Leger. But I spent a lot of time in the National Gallery and I went to see these Renaissance paintings, such as Crivelli's Annunciation. [...] I used to look at all the Renaissance paintings in the National Gallery, and I still do to this day. [...] Not being able to see any surrealist paintings in London, half-consciously I had created a sort of virtual Surrealist museum in the National Gallery. If you have no Christian belief and know nothing about the Christian faith, what is going on in this painting is surreal. [...] I think my ambivalent reading of this and other Renaissance paintings reflected my personal uncertainty at that time in my life. I'd spent two years reading medicine, given it up, wanted to be a writer, but wasn't sure which way to go. This painting and lots of others like it in the National Gallery, the Louvre and all the other galleries that I visited in Europe in the late Forties and Fifties, were saying to me, "Surrealism. This is the way to go."⁴¹⁰

Al di là della dicotomia figurativo/non figurativo, possiamo riscontrare in un dipinto come questo una tendenza al misticismo che si riflette anche nell'arte moderna⁴¹¹. La pittura, come il

⁴⁰⁹ «Dr. M.-L. von Franz [in this book] has explained the circle (or sphere) as a symbol of the Self. It expresses the totality of the psyche in all its aspects, including the relationship between man and the whole of nature. Whether the symbol of the circle appears in primitive sun worship or modern religion, in myths or dreams, in the mandalas drawn by Tibetan monks, in the ground plans of cities, or in the spherical concepts of early astronomers, it always points to the single most vital aspect of life – its ultimate wholeness.» A. Jaffé, *ivi*, p. 240.

⁴¹⁰ William Feaver, "The film of Kennedy's assassination is the Sistine Chapel of our era", 01/07/1999 (http://www.jgballard.ca/media/1999_art_newspaper.html) [Ultima visita 23/07/2012].

⁴¹¹ «[...] [W]hat these artists [Kandinsky, Marc, Klee, Mondrian] were concerned with was something far greater than a problem of form and the distinction between 'concrete' and 'abstract', figurative and non-figurative. Their goal was the center of life and things, their changeless background, and an inward certitude. Art had become mysticism. The spirit in whose mystery art was submerged was an earthly spirit, which the medieval alchemists had called Mercurius. He is a symbol of the spirit that these artists divined or sought behind nature and things, "behind the appearance of nature." Their mysticism was alien to Christianity, for that 'Mercurial' spirit is alien to a 'heavenly' spirit. Indeed, it was Christianity's dark adversary that was forging its way in art. Here we begin to see the real historical and symbolic significance of 'modern art'. Like the hermetic movements in the Middle Ages, it must be understood as a mysticism of the spirit of earth, and therefore as an expression of our time compensatory to Christianity. No artist sensed this mystic background of art more clearly or spoke of it with greater passion than Kandinsky. The importance of the great works of art of all time did not lie, in his eyes, on "the surface, in externals, but in the root of all roots – in the mystical content of art." Therefore he says: "The artist's eye should always be turned in upon his inner life, and his ear should be always alert for the voice of inward necessity. This is the only way of giving expression to what the mystic vision commands." Kandinsky called his pictures a spiritual expression of the cosmos, a music of the spheres, a harmony of colors and

cinema e tutte le arti visive, ha nell'immagine il suo elemento fondante, e Ballard, pittore in sedicesimo, utilizza la parola scritta a partire dall'immagine. Si potrebbe dire che in questo caso il processo alchemico della scrittura tramuta non il metallo vile in oro ma l'elemento iconico in elemento linguistico.

forms. "Form, even if it is quite abstract and geometrical, has an inward clang; it is a spiritual being with effects that coincide absolutely with that form." "The impact of the acute angle of a triangle on a circle is actually as overwhelming in effect as the finger of God touching the finger of Adam in Michelangelo.» A. Jaffe, in C. G. Jung, op. cit., pp. 262-263.

2. Il pilota fantasma

L'inconscio costituisce una fonte sia per l'artista che per lo scienziato, che per vie diverse giungono a risultati complementari⁴¹². In Ballard nozioni psicoanalitiche si inseriscono in uno scenario fantastico, debitore sia nei confronti delle poetiche gotiche che delle succitate tematiche surrealiste. Vale la pena notare a questo punto che la critica ufficiale nel passato era solita giudicare negativamente la narrativa fantastica, in cui spesso compaiono l'irrazionale e la follia, che la psicanalisi ci dice avere radici nell'inconscio, in quanto non all'altezza della civiltà e del decoro della letteratura realistica⁴¹³. Giudizio superato, per fortuna, oltre che ingeneroso e superficiale.

Il fantasma del pilota morto-vivente, già apparso sotto mentite spoglie come comprimario in *The Atrocity Exhibition* e, originariamente⁴¹⁴ in *Empire of the Sun*, ritorna infine da protagonista in *The Unlimited Dream Company*. Compare una prima volta nel romanzo a carattere autobiografico, portato al cinema da Steven Spielberg, in cui Jim s'imbatte nel cadavere di un pilota militare giapponese, che torna alla vita secondo modalità estranee al realismo: «Jim gazed at the young pilot, doing his best to grasp the miracle that had taken place. By touching the Japanese he had brought him to life; by prising his teeth apart he had made a small space in his death and allowed his soul to return»⁴¹⁵.

Il fantasma ritorna poi in *The Unlimited Dream Company*, in cui la parabola della nuova incarnazione del pilota morto-vivente si apre nel momento in cui l'aereo precipita nel fiume. Si avverte in questo un'eco del romanzo dello scrittore americano Walter Tevis, *The Man Who Fell to Earth* (1963) e in particolare del film omonimo (1976) di Nicolas Roeg, interpretato da un algido David Bowie nel ruolo dell'alieno protagonista. Come in una riedizione perversa di *Through the*

⁴¹² «The paintings of Jackson Pollock were painted in a trance (unconsciously) as are the works of other modern artists – such as the French 'action' painter Georges Mathieu. The chaotic but powerful result may be compared to the *massa confusa* of alchemy, and strangely resembles the hitherto hidden forms of matter as revealed in microphotographs.» A. Jaffe, in C. G. Jung, op. cit., p. 265.

⁴¹³ «Il fantastico è stato costantemente respinto dai critici che lo consideravano una diramazione della pazzia, dell'irrazionalità, o del narcisismo ed è stato opposto alle pratiche umane e più civilizzate della letteratura 'realistica'. Belinsky, per esempio, condannava *Il sosia* di Dostoevskij a causa della sua "colorazione fantastica", dichiarando che "il fantastico nel nostro tempo può avere un posto soltanto in un manicomio, e non nella nostra letteratura" (Belinsky, cit. Wasiolek, p. 5). Walter Scott respingeva in modo simile i racconti di E.T.A. Hoffmann poiché oscillavano sulla soglia della pazzia e poiché non "armonizzavano con il gusto." Un'implicita associazione del fantastico con il barbaro e il non-umano lo ha relegato ai margini della cultura letteraria.» R. Jackson, op. cit., pp. 165-166.

⁴¹⁴ Nella narrativa ballardiana si ripresenta in diverse occasioni il dualismo tra il giovane Jim, prigioniero a Lunghua, e il pilota d'aereo, nelle diverse incarnazioni possibili. Di volta in volta il giovane Ballard si identifica proiettivamente nel pilota alleato che immagina verrà a salvare lui e i suoi compagni di prigionia, nel giovane kamikaze giapponese, e così via, in particolare in *The Atrocity Exhibition* e *Empire of the Sun*. Il pilota farà la sua comparsa in forme diverse anche in altri romanzi e racconti

⁴¹⁵ J. G. Ballard, *Empire of the Sun*, London, Grafton, 1985, p. 339.

Looking Glass di Lewis Carroll, nel momento in cui Blake s'inabissa nel Tamigi inizia il processo di attraversamento dello specchio, che giunge a compimento al suo risveglio sulla riva del fiume. Come Alice, Blake penetra in una dimensione alternativa, un universo parallelo nel quale la realtà della sua vita descritta all'inizio del romanzo devia in una direzione diversa, imprevedibile. Si tratta a tutti gli effetti di una storia dal nucleo fantastico, tendente al soprannaturale, nonostante la cornice in questo senso fuorviante dell'ambientazione 'familiare' - per l'autore - nel sobborgo londinese di Shepperton, «the everywhere of suburbia, the paradigm of nowhere»⁴¹⁶.

Il doppio di Blake compare fin dai primi capitoli del libro, quando la dottoressa Miriam St Cloud afferma chiaramente di averlo visto: «We weren't sure you were alone. Just before you escaped there seemed to be two people there»⁴¹⁷.

Il romanzo è narrato in prima persona da Blake, che qualche pagina più avanti informa il lettore che forse l'altro passeggero è un meccanico che cercava di impedirgli il furto dell'aereo, con il quale ha lottato selvaggiamente negli ultimi istanti prima dell'annegamento. Questo falso, presunto ricordo serve a depistare il lettore, rafforzando l'ambiguità dell'accaduto. Lo stesso Blake infatti, sempre nella sua veste di narratore, nel secondo capitolo si dice certo di non aver mai perso conoscenza durante l'incidente, e di avere percepito lucidamente che stava per annegare. Ma l'ultima frase di questo capitolo, in cui ci viene raccontata la caduta dell'aereo nel Tamigi, segna il vero punto d'avvio della storia: «At this point I saw a vision»⁴¹⁸. Affermazione che richiama alla mente la visionarietà che caratterizza il Blake storico, William. Tale visione infatti, come si è accennato, è caratterizzata a tratti da una luminosità straordinaria, anomala, come in un dipinto, il che dà l'idea, anche visivamente, dell'eccezionalità e dell'alterità dell'esperienza narrata rispetto alla quotidianità: «I seemed to be looking at an enormous illuminated painting, lit both by the unsettled water and by a deep light transmitted through the body of the canvas»⁴¹⁹.

Poco oltre viene proposta un'ipotesi di spiegazione del fenomeno, in cui la voce narrante associa questa luminosità improvvisa, straordinaria, ad una catastrofe imminente sulla cittadina, forse addirittura un disastro nucleare⁴²⁰. Si tratta di un'immagine ricorrente, evocata più volte, direttamente o indirettamente, come in "The Terminal Beach", legata soprattutto al bombardamento

⁴¹⁶ J. G. Ballard, *The Unlimited Dream Company*, London, Paladin, 1990, p. 35.

⁴¹⁷ *Ivi*, p. 33.

⁴¹⁸ *Ivi*, p. 16.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 17.

⁴²⁰ «A deep, premonitory glow lay over the mansion, the amusement pier and the hotels by the marina, as if in the last micro-seconds before an immense disaster. I was almost convinced that a huge airliner had crashed on to this suburban town or that it was about to be overwhelmed by a nuclear catastrophe.» *Ivi*, pp. 18-19.

di Hiroshima e Nagasaki che pose fine alla Seconda Guerra Mondiale e quindi alla prigionia del giovane Ballard⁴²¹.

William Blake viene spesso impropriamente definito un poeta mistico, ma Frye osserva opportunamente che è più appropriata la definizione di visionario⁴²². Caratteristica che il Blake ballardiano eredita dall'illustre predecessore. Il visionario è un pazzo, secondo il comune buon senso di oggi. Non viviamo più nell'epoca dei profeti e dei santi. Ma anche all'epoca di Blake c'era chi lo considerava folle.⁴²³

«“Am I dead?” I spoke quietly into the grave, waiting for it to reply. Angrily I stared at the aircraft on its cross, and at the suffocating rhododendrons. “Am I dead and mad?”»⁴²⁴

I tre bambini, la cieca Rachel, lo zoppo Jamie e il mongoloide David, inquietante trio di spiritelli la cui occasionale presenza aggiunge mistero a una storia già di per sé caratterizzata da un'atmosfera sempre più surreale, neogotica e fantastica, hanno appena officiato una cerimonia funebre dedicata al pilota annegato nel suo aereo. Costantemente in bilico tra la certezza di essere vivo e il dubbio di essere pazzo, convinto di essere tornato dal regno dei morti, Blake si divide tra lo status di semi-dio e quello di alienato mentale.

I was certain that I had not died. The bruised grass behind my feet, the spent light reflected from the river, the cropping deer and the ragged bark of the dead elms convinced me that everything here was real,

⁴²¹ «The nuclear bombardment of Nagasaki is a recurrent motif in Ballard's stories (his characters on the Chinese coast are too far away to see Hiroshima burning), and the deadly pearl blaze in the sky, far stronger than the sunshine, has metaphysical meaning. It is the moment human civilization dies spiritually. [...] The Pacific island of Eniwetok, where nuclear and then thermonuclear tests were conducted in the late 40s and early 50s, represents in Ballard's prose the idea of what the future Earth is going to look like.» D. Oramus, op.cit., p. 39.

⁴²² «[...] most of the poets generally called mystics might better be called visionaries, which is not quite the same thing. This *is* [corsivo dell'autore] a word that Blake uses, and uses constantly. A visionary creates, or dwells in, a higher spiritual world in which the objects of perception in this one have become transfigured and charged with a new intensity of symbolism. This is quite consistent with art, because it never relinquishes the visualization which no artist can do without. It is a perceptive rather than a contemplative attitude of mind; but most of the greatest mystics, St. John of the Cross and Plotinus for example, find the symbolism of the visionary experience not only unnecessary but a positive hindrance to the highest mystical contemplation. This suggests that mysticism and art are in the long run mutually exclusive, but that the visionary and the artist are allied.» N. Frye, op. cit., p. 8.

⁴²³ «[...] That Blake was often called mad in his lifetime is of course true. Wordsworth called him that, though Wordsworth had a suspicion that if the madman had bitten Scott or Southey he might have improved their undoubtedly sane poetry. [...] He was called mad so often that towards the end of his life he even became interested in insanity, struggled through part of a once famous book on the subject and made drawings of lunatic heads. But he never believed that there was much of creative value in morbidity, disease or insanity in themselves. The sources of art are enthusiasm and inspiration: if society mocks and derides these, it is society that is mad, not the artist, no matter what excess the latter may commit: “I then asked Ezekiel why he eat dung, & lay so long on his right & left side? He answer'd, “the desire of raising other men into a perception of the infinite” [*The Marriage of Heaven and Hell*]. What Blake demonstrates is the sanity of genius and the madness of the commonplace mind, and it is here that he has something very apposite to say to the twentieth century, with its interest in the arts of neurosis and the politics of paranoia.» *Ivi*, pp. 12-13. Frye scrive durante la seconda Guerra mondiale, quindi non può sapere quanto la seconda metà del secolo dimostrerà appropriato questo punto di vista, dalle teorie della cospirazione (gli omicidi dei Kennedy, Marilyn Monroe, gli alieni, e quant'altro) alla convergenza tra scienza, psicanalisi e un certo misticismo (gli atomi visti al microscopio elettronico sono analoghi ai mandala orientali; l'inconscio come serbatoio di intuizioni che portano a grandi scoperte scientifiche, come affermato in *L'uomo e i suoi simboli*).

⁴²⁴ J. G. Ballard, *Unlimited*, op.cit., p. 51.

and not the invention of a dying man trapped in his submerged aircraft. [...] My premonition of disaster reflected a fear that I had invented everything around me – this town, these trees and houses, even the grass-stains on the heels of Miriam St. Cloud – and that I had invented myself. I was alive now, but at some point had I died? If I had been trapped in the aircraft for eleven minutes, why had no one come to my rescue? This group of intelligent people, a doctor among them, had been frozen in their positions on the river-bank, as if I had switched off their clock-time until I escaped from the Cessna. I remembered lying on the wet grass, my chest crushed by a pair of unknown hands. Had my heart failed briefly, bequeathing to my exhausted brain a presumption of death on which the three children had played with such effect?⁴²⁵

Lo spettro riappare brevemente quando Blake tenta di lasciare Shepperton in barca, remando sul Tamigi, per rivelarsi infine null'altro che un gioco d'ombre⁴²⁶:

I was now in the centre of the Thames. Below me, through the opalescent surface, I saw the white ghost of the Cessna. [...] The reflected light from their [the silver fish] speckled bodies lit up the cockpit, for a moment revealing the figure of a drowned man at the controls. [...] Again I saw the dark figure at the controls – my own shadow cast through the water!⁴²⁷

Non sarà l'ultima apparizione. Al termine di una ripetizione con variante del volo notturno con i cittadini di Shepperton, cui faremo cenno poco oltre, questa volta sotto forma di nuotata nel Tamigi nelle sembianze delle più svariate specie di animali marini⁴²⁸, assistiamo a un altro incontro in stile horror tra Blake e il suo doppio, che si conclude con la replica dell'evento che ha dato inizio alla storia:

A few inches from me, through the water-dimmed windshield, a once-human face grimaced at me. A drowned man wearing an aviator's helmet, his mouth fixed in a death-gape, lay across the controls, arms swaying towards me in the current that flowed through the cabin door. Terrified by this wavering embrace, I turned and swam blindly into the tail of the aircraft. The air rushed from my lungs in the violent water. No longer a whale, I struck out for the surface through the hundreds of scattering fish. Torn from the aircraft, a fragment of white fabric sailed upwards through the water. Following it, I fought my way to the surface. In a last exhausted race for the sun I seized the air⁴²⁹.

⁴²⁵ *Ivi*, pp. 51-52.

⁴²⁶ «Such an identification of the dead body with his own shadow (his own double, the uncanny twin brother) is in accordance with the Freudian idea of the rejection of a part of one's own psyche. Repressed and excluded from the conscious self, it comes back from the outside as a horror-like double.» D. Oramus, op. cit., p. 233.

⁴²⁷ J. G. Ballard, *Unlimited*, op.cit., p. 52.

⁴²⁸ «Maldoror di Lautréamont desidera ardentemente l'unione con l'oceano, sempre in armonia con se stesso. I libertini di Sade desiderano ardentemente di essere anfibi, di unirsi con ogni specie.» R. Jackson, op. cit., p. 145.

⁴²⁹ J. G. Ballard, *Unlimited*, op.cit., p. 88.

3. La compagnia del sogno illimitato

Al risveglio Blake sente che la realtà che lo circonda non è che parte di un altro sogno. E qui torna alla mente *A Dream Within a Dream* (1849), il poema di Edgar Allan Poe in cui l'artista americano si interroga sul rapporto tra realtà e fantasia: «All that we see or seem/is but a dream within a dream.» Nel caso dell'esperienza di Blake il rapporto tra i diversi stati di coscienza si interseca con quello tra spazio e tempo, come sottolinea Miriam St. Cloud:

“Miriam - am I dead?” “No!” She slapped my right cheek, then held my face tightly in her hands. “Blake, you're not dead. I *know* [corsivo dell'autore] you're not. Poor man, that crash. There are things coming out of your head that frighten me, you're crossing space and time at some kind of angle to the rest of us”⁴³⁰.

È difficile immaginare un autore più lontano da Ballard di Apuleio, eppure il suo *Le Metamorfosi o L'asino d'oro* (II sec. D.C.) ha qualche punto di contatto con la vicenda di Blake. Lucio, il protagonista di quell'antico testo, utilizza un unguento magico per mutarsi in uccello, ma per errore si tramuta invece in asino. In seguito l'asino si trova ad assistere al racconto della storia di Amore e Psiche, due nomi il cui significato è tutt'altro che estraneo alla narrazione ballardiana. Si tratta per altro della storia dell'accoppiamento tra una donna e una divinità minore, come potrebbero essere Miriam e Blake. Sia il romanzo dell'autore latino che quello dell'autore britannico sono pervasi di misticismo, ciascuno a suo modo, e presentano delle vicende in cui realtà quotidiana e magia, o soprannaturale, si mescolano. Entrambi rappresentano un viaggio di iniziazione e trasformazione spirituale, per quanto il termine in questo contesto sia piuttosto distante dall'accezione comune. Altro antecedente classico è naturalmente *Le metamorfosi* (I sec. D.C.) di Ovidio⁴³¹, narrazione e rielaborazione di miti greci. Tra questi ce n'è uno che presenta dei tratti in comune con l'avventura di Blake e degli abitanti di Shepperton, quello di Dedalo e Icaro. Alla fine del romanzo la popolazione della cittadina, 'liberata' da Blake, si leva in volo e sale verso il sole. Il finale è diverso: in Ballard non c'è la morale del mito, secondo cui alla dimensione umana non appartiene l'ascensione verso il sole, perciò chi ne sfida i limiti subisce la conseguente punizione. Nel romanzo sappiamo soltanto che tale ascesa ha luogo, ma possiamo verosimilmente interpretarla

⁴³⁰ Ivi, p. 92.

⁴³¹ «Come il doppio, anche la *metamorfosi* mette apertamente in crisi il principio di identità: alla fissità e alla rigidità dell'universo quotidiano si contrappone un universo fluido e sfuggente. È un tema che si configura nei secoli essenzialmente come un dialogo intertestuale con il poema di Ovidio, da Dante a Petrarca a Marino, ma che subisce nuove geniali rivisitazioni nel Novecento (ovviamente Kafka). La riscrittura di questo tema da parte di Stevenson nello *Strano caso di Dr. Jeckyll e Mr. Hyde* (*Strange Case of Dr. Jeckyll and Mr. Hyde* (1885) rientra nella dinamica dell'identità sdoppiata, in quanto la personalità dello scienziato si scompone nella sua metà pulsionale [...]» M. Fusillo, op. cit., p. 20.

come il risultato del processo iniziatico messo in moto da Blake, al termine del quale il puro spirito può salire verso l'alto, probabilmente per ricongiungersi con la propria essenza spirituale originaria.

Il percorso di Blake, dopo quella in uccello e pesce prevede un'altra metamorfosi: trasformato in cervo si lancia al galoppo alla volta di Miriam, dopo aver montato le femmine del branco in cui si è imbattuto. Ma tra loro si frappone ancora l'Altro:

Then, as I approached the dead elms, a figure stepped from the dark bracken and barred my path. For a moment I saw the dead pilot in his ragged flying suit, his skull-like face a crazed lantern. He had come ashore to find me, able to walk no further than these skeletal trees. He blundered through the deep ferns, a gloved hand raised as if asking who had left him in the drowned aircraft⁴³².

Nell'omonimo documentario (1983) di Sam Scoggings, Ballard afferma esplicitamente che il protagonista di *The Unlimited Dream Company* riemerge dal fiume grazie alla forza della propria immaginazione, trasformando successivamente il paesaggio di Shepperton in un giardino edenico. Ciò che gli scrittori fanno, e lui stesso in particolare, è di trasformare, tramite un grande sforzo dell'immaginazione, la monotona realtà quotidiana in una sorta di 'compagnia del sogno illimitato'. Immaginazione è una parola chiave per William Blake, al punto da coincidere con la vita stessa dell'uomo⁴³³. Come insegna il surrealismo, il Blake del romanzo trasforma il sogno in realtà attraverso il potere dell'immaginazione. Riflettendo su ciò che gli è accaduto, il sopravvissuto all'annegamento ne trae come conseguenza che il suo compito è di essere il salvatore degli abitanti di Shepperton:

The unseen powers who had saved me from the aircraft had in turn charged me to save these men and women from their lives in this small town and the limits imposed on their spirits by their minds and bodies. In some way my escape from the Cessna, whose drowned wraith I could see in the dark water below the window, had gained me entry to the real world that waited behind the shutter of every flower and feather, every leaf and child. My dreams of flying as a bird among birds, of swimming as a fish among fish, were not dreams but the reality of which this house, this small town and its inhabitants were themselves the consequential dream⁴³⁴.

È un gioco di specchi, di rimandi e inversioni tra sogno e realtà, lucidità e allucinazione, moltiplicato dalla scelta dell'ambientazione, il sobborgo di Shepperton che è il luogo in cui vive nella realtà quotidiana, extra-letteraria, l'autore, J. G. Ballard.

⁴³² J. G. Ballard, *Unlimited*, op. cit., p. 116.

⁴³³ «[...] 'imagination' is the regular term used by [William] Blake to denote man as an acting and perceiving being. That is, a man's imagination is his life. 'Mental' and 'intellectual', however, are exact synonyms of 'imaginative' everywhere in Blake's work. 'Fancy' also means the imagination: 'fantasy', on the other hand, relates to the memory and its 'spectres'.» N. Frye, op. cit., p. 19.

⁴³⁴ J. G. Ballard, *Unlimited*, op. cit., p. 93.

In *The Drowned World* assistiamo a un'altra scena di – quasi - annegamento⁴³⁵: in quel caso l'acqua è percepita come un surrogato del liquido amniotico, una via attraverso la quale ricongiungersi, nell'atto di morire, all'origine della vita. La morte/rinascita di Blake è qualcosa di più, è l'accesso a uno stato dell'esistenza che trascende la condizione umana. È una rilettura della figura del Cristo, insieme dio e uomo. È un suo doppio fantastico, dalla doppia natura. Natura che si iscrive all'interno della coppia oppositiva alto/basso in quanto appunto dalle caratteristiche al tempo stesso (semi)divine e umane⁴³⁶. La sua capacità di fascinazione nei confronti degli abitanti di Shepperton lo rende insieme attraente e repellente. L'epopea di Blake è intrisa di spiritualismo e pansessualità, manifestando quell'oscenità che nel cristianesimo viene espulsa per ritornare nella forma del demoniaco, ovvero ciò che in termini nietzschiani è il dionisiaco, caratterizzato dalla sfrenatezza della passione e dei sensi, elementi legati all'irrazionalità e quindi alla follia⁴³⁷. Il legame con il sacro o meglio, in questo caso, con la sua rappresentazione, ce lo mostra in uno dei capitoli finali all'interno della chiesa come un doppio perverso del San Sebastiano trafitto dalle frecce.

La contrapposizione tra alto e basso viene meno con la perdita del senso: «There is no longer a high or a low, nothing makes sense anymore; but this senselessness is no longer the result of mathematization with its “grasp” of the universe, but of the vertiginous bacchanalia to which the universe now is prey»⁴³⁸.

Questa confusione tra opposti, o meglio, lo scambio e inversione di ruoli tra essi, è alla base della concezione batailleana dell'occhio pineale⁴³⁹. Potremmo adottare questa suggestiva ipotesi del

⁴³⁵ «The fantasy of a return to a pre-conscious state of undifferentiated unity leads him [Kerans] to make a near fatal dive, leaving him unsure if he has been the victim of an accident staged by Strangman or if he has attempted to commit suicide. The question is finally unanswerable, but the drowning (in a chapter titled “The Pool of Thanatos”) is described in a way which suggests that the pull of the ocean is connected to a desire to pass from walking life into the soothing embrace of death.» A. Gasiorek, op. cit., p. 36.

⁴³⁶ «[...] the sacred can be *high* (which is the sacred as an object of religious veneration, a royal or divine sacred) or *low* (as an object of disgust, repulsion, the sacred emitted by crime, by certain particularly repulsive illnesses, etc.). High/low: Freud [...]: “in Latin, *altus* means both high and deep; *sacer*, holy and damned”[corsivi dell'autore] [Freud, *Essais de psychoanalyse appliquée*, p. 65].» D. Hollier, op. cit., p. 132.

⁴³⁷ «Blake – who, like Christ, performs miracles, including miraculous cures, and is eventually rejected and abused by those whom he has come to save – embodies extreme and mysteriously interactive forms of spiritualism and pansexuality.» M. Delville, op. cit., pp. 55-56.

⁴³⁸ D. Hollier, op. cit., p. 136.

⁴³⁹ «The pineal eye is the point at which diacritical oppositions are neutralized: rising becomes falling, excretion is just as easily assimilation, the low is higher than the high. This sort of reversion constituted one of the most characteristic ‘procedures’ of baroque poetics. [...] A reversal where reality becomes illusion, high becomes low, servant becomes mistress, etc. This practice has been linked to the confusion of a sensibility disoriented by the perceived paradoxes resulting from Galilean science. Baroque rhetoric, in this view, endeavoured to gain control over these paradoxes. Far from employing paradox to liberate otherness, far from dissolving the known in the unknown (as the blind spot does in Bataille’s texts), it is, as Genette has emphasized, a matter of “mastering a universe that is enlarged beyond measure, decentered, literally disoriented, by having recourse to mirages of a reassuring symmetry transforming the unknown into the reverse reflection of the known” [“Une poétique structurale”, *Tel quel*, n. 7]. Otherness only makes an appearance in symmetrical opposition. “Every difference is a surprise resemblance, the Other is a paradoxical state of

surrealista francese per proiettarla sullo status 'divino' di Blake, immaginando che sia quella l'origine della trasformazione del personaggio, per quanto Ballard non vi faccia riferimento. Cartesio riteneva che la ghiandola pineale, detta anche epifisi, potesse essere la sede dell'anima. Con il progredire della scienza si è scoperto che tra le sue funzioni c'è quella di regolare la produzione di melatonina, legata all'equilibrio tra ormoni e neurotrasmettitori, equilibrio la cui alterazione si riscontra in disturbi mentali quali la schizofrenia. Nell'antichità, in particolare nelle filosofie orientali, essa veniva definita il Terzo Occhio, ed era ritenuta la chiave di accesso a stati di coscienza alterati. Oggi si sa che questa minuscola ghiandola endocrina è in grado di produrre piccole quantità della sostanza allucinogena dimetiltriptamina (DMT), soprattutto durante la fase REM dello stato di sonno. In sintesi, la ghiandola pineale riassume in sé diverse delle caratteristiche degli stati alterati di coscienza che ruotano intorno alla narrativa ballardiana.

Il decimo capitolo, "The Evening of the Birds", ci catapulta dal sogno direttamente all'interno dell'allucinazione, che lascerà tracce di sé nella realtà del giorno dopo. Blake sogna di diventare un uccello che vola su Shepperton, attirando a sé i doppi degli abitanti, anch'essi sotto forma di uccello: fuoriescono dalle case che sorvola, fino a radunarsi a migliaia mentre lo seguono. È un po' la prova generale del volo finale che determinerà l'epilogo del romanzo. La scorribanda notturna avrà termine quando Blake precipiterà infrangendo una vetrata sul tetto della chiesa, trovandosi faccia a faccia con un altro inatteso doppio di se stesso:

I lay exhausted between my ungainly wings, surrounded by tables on which the partly dismembered skeletons of strange creatures were displayed. Beside a microscope on an inclined desk I saw what seemed to be the skeleton of a winged man. His long arms reached out as if to seize me and bear me away to the necropolis of the wind⁴⁴⁰.

Lo scheletro dell'uomo alato è un'altra versione del doppio di Blake, tanto è vero che quando lo incontrerà di nuovo nella sacrestia della chiesa di padre Wingate si interrogherà sull'enigmatico rapporto tra lui stesso, il pilota dell'aereo e questo scheletro misterioso:

With its out-stretched arms, its slender legs and delicate feet, bones jewelled by time, it more than ever resembled a small winged man – perhaps myself, who had lain these millions of years in the bone-bed of the Thames, sleeping there until it was time to be freed by the falling aircraft. Perhaps the Cessna had been stolen by another pilot, that spectral figure I had seen lost among the dead elms. Had I taken his identity, stepping out on to the beach from my resting-place in the river-bank?⁴⁴¹

the Same, let us put it more crudely, with the familiar words: the Other comes down to the Same." ["L'Univers reversible", in *Figures*, Paris, Seuil, 1966, p. 20]. It is true that this baroque reversion of the universe is produced around an axis, the mirror – generally aquatic – encountered when one lowers one's eyes, whereas for Bataille it is produced with no intervention whatsoever, in the fantastic change from gaze to ascending vertical: a reversion with no axis, reversion as loss of axis.» *Ivi*, p. 137.

⁴⁴⁰ J. G. Ballard, *Unlimited*, op. cit., pp. 58-59.

⁴⁴¹ *Ivi*, pp. 119-120.

La scena successiva al primo incontro con l'antico essere alato⁴⁴², che vede protagonista la madre di Miriam St. Cloud, prelude all'inglobamento dei corpi degli abitanti di Shepperton all'interno del proprio da parte di Blake, in un misto di frenesia sessuale e cannibalismo metafisico, al culmine di un vero e proprio delirio di onnipotenza pansessuale, a questo punto già chiaramente delineato.

I imagined myself and Mrs. St. Cloud copulating on the air. I knew that there were four of us present, locked in a sexual act that transcended our species – she and I, the great condor, and the man or woman who had revived me and whose mouth and hands I could still feel in my skin. [...] No longer concerned with her sex, I was trying to fuse our bodies, merge our hearts and lungs, our spleens and kidneys into a single creature. I knew then that I would stay in this small town until I had mated with everyone there – the women, men and children, their dogs and cats, the cage-birds in their front parlours, the cattle in the water-meadow, the deer in the park, the flies in this bedroom – and fused us together into a new being⁴⁴³.

È interessante notare a questo punto come anche l'aspetto della sessualità, contrariamente a quanto forse si potrebbe immaginare, costituisca un elemento di collegamento con William Blake, il quale riteneva che essa fosse complementare alla spiritualità nella ricerca di una realtà superiore⁴⁴⁴. Tutta la vicenda di Blake, in questa commistione tra spiritualità e carnalità può essere letta in quest'ottica, a conferma della non casualità della scelta del nome del suo protagonista da parte di Ballard.

Non c'è dubbio che l'assimilazione degli abitanti di Shepperton da parte di Blake sia una forma di violenza, almeno a prima vista. Ma non è la violenza del sacrificio rituale, per quanto connessa a una forma di sacralità, che è quella derivante dalla natura 'altra' di Blake⁴⁴⁵. Il suo aspetto positivo, luminoso, solare, ne fa una figura di redenzione, laddove invece il suo aspetto

⁴⁴² «Blake is strangely fascinated by this fossil. He reconstructs the creature as half-man, half-fish and half-bird, an in-between impossible being, and one with which he identifies.[...] [T]he fossil comes from the time before the differentiation of species, it symbolizes the primordial chaos to which everything will eventually return. Blake misses these ancient times, his misfortunes are partly due to the fact that he was born long after the epoch he belongs in [...]» D. Oramus, op. cit., p. 236.

⁴⁴³ J. G. Ballard, *Unlimited*, op. cit., p. 64.

⁴⁴⁴ «Ballard's work shares with that of Blake not only an essentially mystical and mythopoeic character, but also the notion that sexuality and spirituality are complementary modes of attaining to higher reality, or as Blake states: "the whole creation will be consumed, and appear infinite and holy, whereas it now appears finite & corrupt. This will come to pass by an improvement of sensual enjoyment" (*The Marriage of Heaven and Hell*, Plate 14). Ballard expresses his vision of a similar sexo-spiritual apocalypse in such stories as "News from the Sun" and "Myths of the Near Future", developing the theme most fully in *The Unlimited Dream Company*, whose savior-protagonist is named Blake.» G. Stephenson, op. cit., p. 162.

⁴⁴⁵ «Bataille explores the violence of difference in a reading of violence as a general economy. This requires careful and critical reading because it becomes easy to assimilate Bataille to a culture of violence, and all too often 'celebrations' of Bataille do just that. However, in breaking the (violently imposed) taboos on violence Bataille is not aiming to increase violence but to examine how these strict taboos generate their own violence. In this exploration Bataille touches on points of affective excess in his writings, which are heterogeneous in their refusal to be organised within a homogeneous accumulation of knowledge. This is where impossibility and difference are knotted around an affect which, as Bataille suggests of the sacred, both attracts and repulses us.» B. Noys, op. cit., p. 134.

negativo, buio, lunare, ne fa una figura vampiresca⁴⁴⁶. La frenesia sessuale che coglie Blake fin dal suo ritorno dal regno dei morti è comune a entrambi gli aspetti. Come un vampiro Blake trae energia dalla forza vitale altrui, inglobando nel proprio i corpi degli altri, in una forma di atroce cannibalismo metafisico, tanto più disturbante in quanto nemmeno i bambini sono esclusi dalla sua dieta particolare, tutt'altro:

Within me I could feel the bodies of ten-year-old Sarah and her little brother, and of a teenage boy. Jealous of their freedom I had not released them when we landed. I needed their young bodies and spirits to give me strength. They would play forever within me, running across the dark meadows of my heart. I had still not eaten, although this was the fourth day since my arrival, but I had tasted the flesh of these children and knew that they were my food⁴⁴⁷.

Si può tracciare un parallelo tra Blake e il suo nuovo potere di creazione attraverso il seme umano e gli atti rituali di sesso e violenza dei protagonisti di *Crash*, dove il gioco di rimandi alla realtà da parte dell'autore vede assegnato al protagonista-narratore del romanzo il nome 'Jim Ballard':

[...] Vaughan's semen is described as having "bathed" the landscape, and as "irrigating" the lives of its inhabitants ([*Crash*] p. 146), while the narrator proposes that the "translation" or ritualization of the deaths and injuries of traffic casualties into acts of sexuality represents "the only way of re-invigorating those wounded and dying victims" ([*Crash*] p. 146). [...] After Vaughan's death, the narrator performs an act of "ritual love" ([*Crash*] p. 170) with his wife in Vaughan's car, anointing the deathcar with his semen, celebrating the dissemination throughout the world of Vaughan's potent, fructifying, redemptive energies [...]⁴⁴⁸.

Blake si interroga razionalmente su ciò che gli accade, e ipotizza che possa essere un'allucinazione risultato di un'emorragia cerebrale:

[...] [As] if I was struck by a sudden blackout or brain haemorrhage – and I discovered the real meaning of the events taking place around me. I suspected that a blood-clot deep in my brain might be responsible for my strange visions and for the dislocations of time and space⁴⁴⁹.

A questa considerazione segue la descrizione della percezione da parte sua di immagini distorte, allucinatorie, come le linee bianche del campo da tennis sospese al di sopra del terreno o gli occhi rossi dei cervi come obiettivi di raggi laser. Miriam St. Cloud prende atto delle peculiarità di Blake, definendolo un dio pagano; definizione in cui il nostro protagonista si riconosce,

⁴⁴⁶ «By the end of the novel, Blake has also become both a redeeming and a vampiric figure. He then realizes that his newly acquired pansexuality, and the various forms of perversion which accompany it (which include dreams of murder and paedophilic urges) were only a prelude to his 'wedding' with the whole town, in which he sets out to absorb everyone in Shepperton and definitively escape from his former, corporeal self by achieving a god-like immortality.» M. Delville, op. cit., p. 57.

⁴⁴⁷ J. G. Ballard, *Unlimited*, op. cit., p. 163.

⁴⁴⁸ G. Stephenson, op. cit., p. 73.

⁴⁴⁹ J. G. Ballard, *Unlimited*, op. cit., p. 95.

rendendosi conto di come la sua nuova strabiliante energia provenga dalla natura stessa, e ritenendo di incarnare una sorta di riassunto evolutivo della vita sulla terra:

Now my strength was fed by the invisible power of great oceans that reached up the minute vein of this modest river. I had emerged on to the land reborn, like my amphibian forebears millions of years before me who left the sea to stride across the waiting parklands of the young earth. Like them, I carried memories of those seas in my bloodstream, memories of the deep time⁴⁵⁰.

Non è difficile scorgere il legame tra questo romanzo e quelli del ciclo del disastro. In tutte queste opere il fulcro è il rapporto dell'individuo con l'inconscio, e quello collettivo, quindi junghiano, in particolare. *The Unlimited Dream Company* si pone come l'esito più compiuto e al tempo stesso il più visionario e apertamente surreale, e surrealista, del percorso narrativo ballardiano nelle profondità oscure della psiche umana.

Ormai Blake si è convinto di essere stato trasformato in una divinità minore, un dio domestico⁴⁵¹, un essere dalle caratteristiche ambigue, un demone al di là del bene e del male, ben oltre i limiti delle classificazioni della Chiesa cattolica⁴⁵². Eppure c'è qualcosa di più, qualcosa di diverso, qualcosa di più umano e meno demoniaco. Blake potrebbe essere soltanto il primo essere umano ad avere sviluppato la capacità di manifestare poteri come i suoi, e quando formula questo pensiero il suo desiderio è quello di aiutare gli altri a tirar fuori da sé i propri poteri particolari: «I wanted them to discover their real powers – if they existed within me, they existed also within themselves. Each of them had the power to conjure a miniature Eden from the ground at his feet»⁴⁵³.

“The Remaking of Shepperton” è il titolo del capitolo ventiduesimo, nel quale inizia il processo di trasformazione della cittadina in lussureggiante giardino tropicale. In questo processo la figura di Miriam St. Cloud ha una funzione paragonabile a quella della Madonna cristiana – Miriam è la versione ebraica del nome Maria - sommata a quella della donna in natura, un potente catalizzatore dell'energia spirituale e di quella sessuale insieme, una figura femminile dalla duplice natura⁴⁵⁴. Avviata la regressione di Shepperton verso una condizione primigenia, dominata dalla

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 98.

⁴⁵¹ «[...] I could change myself from one creature to another. I knew that I had been transformed into a household god, not a cosmic being of infinite power pervading the entire universe, but a minor deity no more than a mile or so in diameter, whose sway extended over no more than this town and its inhabitants, and whose moral authority I had still to define and win.» *Ivi*, p. 122.

⁴⁵² «Not only would I be the first to escape from death, but I would be the first to raise above mortality and the state of being a mere man to claim the rightful inheritance of a god.» *Ivi*, pp. 136-137.

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ «I remembered Miriam St. Cloud on her knees among the stained-glass fragments [...]. Naked, I stood below the altar, aware of the faint scent that hung in the air. I could smell Miriam's body around me, her lips and breasts [...] Standing in the glass circle, I held my penis in my hand. [...] As I ran through the trees I thought of Miriam. Again I

vegetazione sempre più estesa e dagli animali sempre più numerosi, Blake comincia a fantasticare di volare nel cielo sopra la cittadina insieme a Miriam. Nell'ufficio della dottoressa alla clinica la sua attenzione è colpita da un oggetto tra gli altri:

Between them was a holiday postcard from a fellow physician, a reproduction of Leonardo's cartoon of the Virgin seated on the lap of St. Anne. [...] Had Miriam seen my winged form in the bird-like creature, the emblem of my dream flight, that seemed to emerge from the drapery of the mother and her daughter, as I had emerged from Miriam and Mrs. St. Cloud?⁴⁵⁵

La coppia oppositiva nudità/non-nudità sembra fare da spartiacque tra la condizione iniziale di Blake: in quanto comune mortale è vestito, proprio come tutti gli altri, ma non appena la transizione verso lo stato semi-divino è compiuta, la sua nudità, che nessuno pare notare, lo qualifica come essere in qualche modo superiore. È a quel punto infatti che si manifesta nella sua pienezza la sua nuova capacità di creare la vita vegetale e animale praticamente dal nulla, sia pure attraverso il veicolo del sangue e dello sperma, liquidi vitali per eccellenza. Quando anche la popolazione abbandona i vestiti è segno che l'ascendente di Blake sugli abitanti di Shepperton ha raggiunto il suo massimo livello. Ma soprattutto si tratta di un ritorno alla natura, tant'è vero che nessuno si rende conto della propria nudità né di quella degli altri.

Il personaggio di Miriam St. Cloud è un'altra apparizione della figura junghiana della Lamia, già incarnata da Miranda Lomax in *The Drought*, da Jane Sheppard in *Concrete Island* e da Gabrielle Szabo nel racconto "The Day of Forever". Quanto agli altri, Stark è l'oppositore, colui che combatte contro il potere del semi-dio, mentre il sacerdote, padre Wingate, sembra intuire meglio degli altri la peculiarità della condizione di Blake, e gli cede la chiesa come Miriam St. Cloud gli cede la clinica. Ormai medici e preti non servono più, è lui l'essere deputato alla cura del corpo come a quella dell'anima. La tappa successiva, la penultima, è il matrimonio sancito dal volo tra Blake e Miriam, annunciata e preceduta da un'esibizione dal significato cruciale: lo sposo d'Ivino riceve in dono da alcuni bambini dei modellini di aeroplano perché li lanci in volo. Non appena lo fa avviene un nuovo piccolo miracolo, e i modellini si trasformano in rondini, passeri e storni. La compagnia del sogno illimitato, costituita dagli abitanti di Shepperton, è ormai pronta per l'epilogo di questa fantasmagorica avventura⁴⁵⁶. Durante il volo ha luogo un matrimonio alchemico, una vera e propria transustanziazione, la fusione tra i corpi dei due sposi divini, replicata poco dopo nella

ejaculated beside the tennis courts, and hurled my semen across the flower-beds. Immediately a luxurious tropical vegetation uncoiled itself among the staid tulips, breaking the damp soil.» *Ivi*, pp. 125-126.

⁴⁵⁵ *Ivi*, p.135.

⁴⁵⁶ «They were all, I knew, waiting for the next turn in my performance. In their words, they were waiting for me to 'dream' them again. [...] Far away, beyond the park, the swordfish leapt from the river, straining to catch my eye, a signal that I should begin the dream time.» *Ivi*, pp. 144-145.

direzione opposta, ripristinandone così la condizione precedente. La dinamica dell'evento, accuratamente descritta, è impressionante, da film horror, vagamente reminiscenze di *The Fly* (1958), il film con Vincent Price riproposto in una nuova versione da David Cronenberg nel 1986:

Her face touched mine, her lips forcing themselves against my bruised mouth. Without pain, our smiles merged into each other. Her cool skin passed through my own, the loom of her nerves ran its quicksilver through mine, the tides of her arteries poured their warmth and affection into the remotest corners of my body. As we embraced she merged with me, her rib-cage dissolved into my own, her arms merged with my arms, her legs and abdomen disappeared into mine. Her vagina clasped my penis. I felt her tongue within my mouth, her teeth bite against my teeth. Our eyes merged, their retinas fused. Our vision blurred, multiple images seen by the faceted eyes of this chimerized being. [...] Miriam's spirit and body had recharged my own. I was tempted to keep her within me, a princess locked in the fierce castle of my soul. [...] Opening my arms, I released Miriam to the sunlit air⁴⁵⁷.

Lo scopo del matrimonio alchemico è l'unione degli opposti, il principio femminile e quello maschile, rispettivamente yin e yang, buio e luce, luna e sole, notte e giorno, etc. Tali coppie oppositive stanno tra loro in un rapporto di duplicità reciproca, possiamo quindi dedurre che siano all'origine del fenomeno del *doppelgänger*. Nella lettura che ne dà Jung, ogni uomo ha in sé una componente archetipica femminile (Anima) e ogni donna ha in sé una componente archetipica maschile (Animus), pertanto questa unione va considerata nell'ottica della complementarità. In definitiva il matrimonio alchemico non è altro che la descrizione simbolica di un processo psichico interno, che ha luogo in quello che, sia pure in senso molto lato, Ballard ha definito *inner space*.

Il rapporto tra Blake e il suo popolo entra in crisi. Rivestitasi, la gente ha sostituito i vecchi abiti distrutti con dei costumi di scena presi dai vicini studi cinematografici. Ora tutti sono vestiti da aviatori, come lui⁴⁵⁸. Stark gli dà la caccia, e quando lo trova gli spara ferendolo mortalmente. Contemporaneamente uccide Miriam, nel timore che sia incinta di una creatura fantastica come il padre, e dunque pericolosa. Tuttavia Blake non muore, pur soffrendo una lenta agonia, con il sangue che fuoriesce lentamente dalle ferite in strani filamenti, come in un sogno, rivolti verso l'alto. I tre bambini lo depongono in quella che fin dall'inizio avevano preparato perché fosse la sua tomba⁴⁵⁹, ora arredata con i pezzi del suo aereo distrutto, come se fosse tornato al suo posto nella carlinga, restando ad osservarlo assieme a padre Wingate, la signora St. Cloud e lo stesso Stark⁴⁶⁰. Al culmine dell'agonia, quando una penombra funerea ha ormai preso il posto della precedente luminosità folgorante, accade un nuovo imprevisto miracolo: le ultime bestiole sopravvissute al

⁴⁵⁷ *Ivi*, pp. 152-153.

⁴⁵⁸ «Like everyone else around me, they were dressed in aviator's costume, members of a party of Victorian aerial enthusiasts.» *Ivi*, p. 206.

⁴⁵⁹ «The grave is surrounded by pieces of the crashed Cessna: a primitive rite of killing and burying a fertility god is symbolically staged.» D. Oramus, op. cit., p. 238.

⁴⁶⁰ «They were waiting for me to die and set them free, I remembered the holocaust I had seen as I stepped from the aircraft, a vision of my own death under a bonfire sky. Despite all my efforts to prove myself, I was now a corpse propped in its tomb. [...] Despairing at last, I decided to die.» J. G. Ballard, *Unlimited*, op. cit., p.197.

mutamento di atmosfera, e alla caccia di Stark, gli si fanno vicine, e morendo ad una ad una gli trasferiscono la propria forza vitale. Come un novello Cristo, Blake risorge dal proprio sepolcro: «I stood up in the cockpit of the grave. Once again I had freed myself from the aircraft»⁴⁶¹. Ora è pronto per compiere l'ultima serie di miracoli. A Jamie restituisce il pieno controllo delle sue gambe, a Rachel la vista, a David l'intelligenza. Infine guarisce gli anziani pazienti della clinica, dando loro ciò che gli resta della forza vitale appena riguadagnata, organo per organo. Ma ecco che una folla anonima gli si fa intorno e gli rende allo stesso modo ciò che lui ha appena donato, in un ennesimo interscambio. Novello Cristo, ma anche Dioniso, Orfeo e Osiride, con i relativi miti di fecondità e redenzione⁴⁶².

Quella che Stephenson definisce metafisica Ballardiana ha in comune con William Blake una concezione della spiritualità affine al neoplatonismo e alla tradizione del pensiero orientale. Il mondo dell'esistenza materiale è illusorio, per cui è necessario trascenderlo in direzione di una realtà di livello superiore. L'immaginazione e i sogni, elementi che emergono dall'inconscio, sono tra gli strumenti che permettono di iniziare un percorso di questo tipo⁴⁶³.

⁴⁶¹ *Ivi*, p.199.

⁴⁶² «Blake's role in the novel may be compared to that of figures such as Dionysus and Orpheus in classical mythology in that he brings to the community fecundating power and power over birds, beasts and fishes, plants and trees; he imparts ecstasies and instigates orgiastic rites, and serves as conduit to a divine or transpersonal reality. Like Orpheus or Osiris, Blake is a sacrificial figure who undergoes death and dismemberment for the spiritual elevation or redemption of the community, and like them he overcomes death and is reborn.» G. Stephenson, op. cit., p. 122.

⁴⁶³ «Ballard's essential metaphysic, as it is expressed in *The Unlimited Dream Company*, has obvious affinities with elements of Neo-Platonism and of Eastern spiritual traditions. The material world, the realm of physical existence as perceived by the senses, is seen as an inferior, even illusory level of being, a fallen world. There is an innate urge in the psyche to return to the realm of true and unified being, the ultimate and ideal world, which exists utterly beyond what we mistakenly perceive as reality. Dreams, desire, the unconscious mind, visionary and sur-rational states are gateways to the Absolute, as are love and forgiveness, since they transcend ego-consciousness, and are – as William Blake believed – the highest expressions of the imagination.» *Ivi*, p. 121.

Capitolo VI

THE UNLIMITED DREAM COMPANY: IL VOLO E L'AVVENTURA

1. Il volo

Il volo è un topos ricorrente nella narrativa ballardiana⁴⁶⁴, un interesse che nasce fin dall'infanzia dell'autore, ma che ha la sua radice principale nella fascinazione, ai tempi dell'internamento nel campo di prigionia per civili di Lunghua, presso Shanghai, per i velivoli militari. In *Empire of the Sun* (1984) ne abbiamo degli esempi, come quando il giovane Jim è incuriosito da un aereo abbandonato dentro un fiumiciattolo vicino al campo. Il ragazzo fantastica sulla possibilità di lasciare il campo assieme a un pilota giapponese, la cui morte gli toglie questo tipo di speranza. Il volo è dunque un mezzo di elevazione spirituale, ma prima ancora di ricerca della libertà. Dei kamikaze giapponesi ammira il coraggio; gli aerei americani, che vede o immagina di vedere, sono simboli di speranza⁴⁶⁵.

Da adulto, tra il 1954 e il 1955, come ricorda in *Miracles of Life*, Ballard trascorse un periodo di circa un anno come allievo pilota della RAF presso la base militare di Moose Jaw, nella regione del Saskatchewan, in Canada, dove per la prima volta ebbe modo di leggere dei racconti di fantascienza. A questo periodo, in cui fece esperienza diretta del volo, risale la prima stesura di quella che diventerà la *short story* "Passport to Eternity" (1961).

Nel racconto "The Concentration City", originariamente intitolato "Build-Up" (1956) Franz, il protagonista, vorrebbe costruire una macchina volante per trovare uno spazio libero dal tessuto urbano che si estende per ogni dove. Intraprende un viaggio verso la fine della città, ma la polizia orwelliana che la controlla ritenendo assurda la sua intenzione lo sottopone a un esame psichiatrico. Scoprirà di aver viaggiato non soltanto nello spazio ma anche nel tempo, accorgendosi che la data

⁴⁶⁴ «[...] the obsession with dreams of flight in much of Ballard's work reverts back to childhood obsession and the 'liberation' of Shanghai by the American Air Force, staged in *Empire [of the Sun]* as an almost theatrical performance just beyond the limits of the camp.» R. Luckhurst, op. cit., p. 479.

⁴⁶⁵ «[...] [There is an] aspect of Jim's psyche that seeks realization: his spiritual aspirations, which express themselves in dreams of flight and through imagery of light. Jim's keen interest in model aircraft, in man-lifting kites, and in all that is associated with flight dates from before the outbreak of the war with Japan, but during his captivity his dreams of flying and his fascination with aircraft assume a peculiar, potent influence in his mind. Jim's fever-vision of silver airplanes, which he believes to be American aircraft, serves to comfort and sustain him through his many tribulations. This vision is subsequently fused with his admiration for the Japanese kamikaze pilots with their contempt for death. Both literally and symbolically Jim is saved from death by pilots: the Japanese pilots who save him from the work gang, the American pilots who drop canisters of food.» G. Stephenson, op. cit., p. 133.

di partenza coincide con quella di arrivo nonostante siano trascorsi una ventina di giorni dall'inizio del viaggio⁴⁶⁶.

In "My Dream of Flying to Wake Island" (1974) il protagonista Melville è un ex-astronauta la cui memoria è stata menomata nell'ospedale militare in cui è stato ricoverato. Costui, il cui nome evoca l'autore di *Moby Dick*, nel tipico gioco ballardiano con i nomi dei personaggi (peraltro oltre a Melville vi compare anche un Laing, nomi che ritroviamo in *High-Rise*), si sente ossessivamente attratto verso l'isola del titolo, pur non sapendo perché. Per andarci intende servirsi di un bombardiere che ha scoperto sepolto sotto la sabbia. La relativa attività di recupero è una metafora per l'emersione di un potere che giace nelle profondità dell'inconscio ma deve essere portato in superficie per poter essere utilizzato. A tale emersione si riferisce il nome stesso dell'isola, che allude a un risveglio. Il sogno è il veicolo del messaggio che giunge dall'inconscio, che mette in connessione il volo e il recupero dell'integrità psicologica, e quindi in definitiva della libertà stessa⁴⁶⁷.

Anche il protagonista di "The Ultimate City" (1975), Hallway, sogna di volare. Vorrebbe farlo in un aereo fatto di vetro, ma poi si dovrà accontentare di un velivolo a vela per raggiungere una vecchia metropoli abbandonata che riporterà alla vita. A seguito delle violenze e distruzioni che vi avranno luogo deciderà di abbandonarla per tornare al suo sogno di volare. La sua ossessione per il volo è condivisa da Olds, personaggio che nel finale intraprende un viaggio simbolico nel cielo.

In "Notes Toward a Mental Breakdown" (1976) (da non confondere con l'omonimo capitolo di *The Atrocity Exhibition*) troviamo un altro pilota, Robert Laughlin, ossessionato dalle tecnologie che permettono all'uomo di volare e dagli aeroporti abbandonati. Anch'egli, in ciò tipico personaggio ballardiano, vive un conflitto tra la mente razionale e le attività dell'inconscio.

"Zodiac 2000" (1978) è uno dei pochi casi in cui Ballard si avvale di una tematica prettamente fantascientifica, in questo caso gli universi paralleli. La loro peculiarità è di essere speculari. L'esperienza del protagonista dimostra che l'essere umano possiede allo stato latente la capacità di raggiungere la trascendenza, di accedere a un livello di coscienza più elevato⁴⁶⁸.

⁴⁶⁶ «[...] Franz's desire to build a flying machine stems from his dream of floating in empty, unbounded space, a symbol of freedom from the restrictions of mensuration and the imperatives of labour alike. [...] Interrogated by the police after he is caught trying to reach the city limits, Franz is eventually sent to see a psychiatrist when it becomes clear that he is guilty of a kind of Orwellian thought-crime. He is informed that the search for free space is as doomed as the quest for an existence outside of temporality, but the twist comes when he realises that the date on the calendar is the same as when he embarked on his journey three weeks earlier, a fact which suggests that if time can be reversed then non-functional space might also exist. Equally significantly, the reversal of time exposes the bureaucratic lies he has been told as the means by which social control is exercised, and this points up the connections between governance of space and political power.» A. Gasiorek, op. cit., pp. 102-103.

⁴⁶⁷ «Central to "My Dream of Flying to Wake Island" [...] is the metaphor of flying and space travel with its attendant suggestions of freedom and escape. Melville has aspired to this freedom and has been forced to return to Earth because of his own mental failure.» P. Brigg, op. cit., p. 87.

⁴⁶⁸ «Like the fugitive/prisoner of the story, we can all, with enough determination, fly away across the free skies of inner space.» G. Stephenson, op. cit., p. 110.

“Low-Flying Aircraft” (1975) ha per tema centrale una generazione di mutanti che potrebbe sostituire la razza umana, destinata all’estinzione nella forma in cui la conosciamo. In questo caso il volo appare soprattutto come mezzo per il cambiamento di prospettiva, per poter vedere le cose dall’alto.

In *The Unlimited Dream Company* è presente nella duplice veste di volo tecnologico (tramite l’aeroplano) e di volo ‘magico’ (tramite la forza spirituale): rispettivamente, Icaro che fallisce e precipita, e Icaro che proprio attraverso il suo fallimento raggiunge il suo obiettivo⁴⁶⁹. Va sottolineato inoltre che il volo ha una parte importante nel romanzo, fino ad essere il punto saliente del rapporto di scambio, di osmosi potremmo dire, tra Blake e gli abitanti di Shepperton. «”It’s time, Blake!” Ten feet from the ground, they flew around me hand in hand, willing me into the air. At last I felt the air cool my bruised toes. I threw the crutch away, and drawn by the force of their love for me, I rose into the sky»⁴⁷⁰.

Il volo si manifesta come metafora della morte: il decollo come momento di distacco dalla terra in direzione del cielo. Il movimento dal basso verso l’alto come risoluzione della dicotomia corpo-spirito. Fin dalle prime pagine del romanzo Blake, da sempre ossessionato dal sogno di volare, dichiara di aver realizzato il sogno della sua vita, ovvero creare una macchina in grado di volare traendo energia dagli esseri umani: «[...] that man-powered flying machine I dreamed all my life of building and which they [gli abitanti di Shepperton] helped me to construct. [...] Flying dreams haunted me more and more»⁴⁷¹.

Blake crede che quello di Shepperton sia soltanto l’evento iniziale, e che presto in tutto il mondo «[...] ten thousand similar suburbs will empty as people gather to make their first man-powered flights»⁴⁷². Anche in questo Blake rivela di essere, o di apparire come se lo fosse, una specie di nuovo Messia, venuto a redimere il mondo con il suo sacrificio. Mettendo in grado l’umanità di ascendere al cielo, dopo averla ‘purificata’, o se vogliamo piuttosto ‘omologata’, inglobandola nel suo corpo, le permette di accedere a un vero e proprio paradiso alternativo, attraverso uno scambio di reciproca utilità⁴⁷³. Quando la ringiovanita popolazione di Shepperton si

⁴⁶⁹ «In Bataille’s view, the bourgeois individuals – like Nietzsche or Breton – who foster a desire to revolt by soaring ‘above’ are destined for a fall, and in a way *want* [corsivo dell’autore] to fall: thus the “Icarian complex”, an “unconscious” and pathological desire to fall. Icarian revolt (as opposed to base subversion) is the only pathology Bataille will condemn; it is the pathological refuse to embrace stinking decomposition – an embrace that, from the point of view of any dialectic of the cure, must itself be pathological. » A. Stoekl, “Introduction”, in G. Bataille, *Visions of Excess*, op. cit., p. xv.

⁴⁷⁰ J. G. Ballard, *Unlimited*, op. cit., p. 207.

⁴⁷¹ *Ivi*, pp. 9-13.

⁴⁷² *Ivi*, p. 10.

⁴⁷³ «In contrast to Ballard’s earlier protagonists, Blake achieves communion and full mutuality with the human community as well as with the natural world. There is a reciprocal relationship between Blake as messiah and the inhabitants of Shepperton, his congregation. He infuses them with motive and power, while they, in turn, sustain and revitalize him. Capable of ultimate love, self-denial, and unconditional forgiveness, Blake may be seen to represent the first truly whole, truly heroic figure in Ballard’s oeuvre.» G. Stephenson, op. cit., pp. 118-119.

alza in volo fino a sparire in direzione del sole, Blake interpreta l'atmosfera da olocausto incombente assaporata all'inizio della sua esperienza come l'epifania latente di questo evento conclusivo:

I now knew the meaning of the strange holocaust I had seen from the cockpit of the Cessna as I sat drowning in the river, a vision of the illustrated souls of the people of this town whom I had taken within me and taught to fly, each a band of light in the rainbow worn by the sun⁴⁷⁴.

Anche i tre spiritelli infantili, dopo un ulteriore processo di assorbimento e rilascio da parte di Blake, volano alti nel cielo verso il sole⁴⁷⁵, così come lo stesso Stark, l'avversario il cui comportamento ha dato l'avvio alla fase finale, la resurrezione del dio.

L'ultimo atto è quello del ricongiungimento. Il doppio si fonde con l'originale, restaurando l'unità primigenia, secondo una modalità cruenta, raccapricciante, tipicamente horror, con lo scheletro avvinghiato a Blake, nel tentativo di risucchiargli l'aria dai polmoni:

Excited by his memories of the cool stream, the skeleton fought his way past my hands, his bony mouth clamped against my lips, trying to suck the air from my lungs. As his brittle ribs merged with mine, as the clinker-like wrists pressed through my arms, I realized then whose mouth and hands I had tried to find since my arrival in this small town. The bruises were the scars of my own body clinging to me in terror as I tore myself free from that dying self and escaped from the drowned aircraft⁴⁷⁶.

L'immagine dello scheletro - alcune ossa, per la precisione - nella carlinga dell'aereo sott'acqua tornerà in *Rushing to Paradise* (1994).

È noto almeno a partire dagli studi di Vladimir Propp, autore di *Morfologia della fiaba* (1928) e *Le radici storiche dei racconti di fate* (1946), che le narrazioni che definiamo fiabe derivano da antichissimi riti di iniziazione. È anche abbastanza evidente il loro rapporto di prossimità con le storie che attualmente definiamo horror, basti pensare a Hänsel e Gretel o Biancaneve, dei fratelli Grimm. Quest'ultima, nella versione Disney, ha addirittura dato adito a polemiche perché un'associazione di genitori avrebbe definito il film inadatto all'infanzia, considerando troppo cruda la scena della trasformazione - un'altra metamorfosi - della Regina malvagia in vecchia strega. E forse è proprio un omaggio a Biancaneve o alla Bella addormentata nel bosco l'incontro conclusivo tra Blake e Miriam, la quale riposa in una teca di vetro all'interno della chiesa, e che sarà risvegliata dall'intervento del suo principe azzurro:

⁴⁷⁴ J. G. Ballard, *Unlimited*, op. cit., p. 209.

⁴⁷⁵ «I rose into the air, and released them to the sky above the park. Like dreamers in flight, they sailed away hand in hand, their faces lit by the welcoming sun.» *Ivi*, p.212.

⁴⁷⁶ *Ivi*, pp. 214-215.

I stood in the doorway and looked down at Miriam's body, lying on a glass display case in the centre of the vestry. [...] Holding Miriam's shoulders, I willed into her body everything I had been given, my first and my second lives. If I could rise from the dead I could also raise this young woman. [...] Her right hand rose and touched my face. "Blake...! You woke me – I fell asleep here!"⁴⁷⁷

È evidente che, come in *The Atrocity Exhibition*, il discrimine tra psicosi e realtà è molto sottile, soprattutto se la questione viene considerata dal punto di vista del paziente psicotico o presunto tale. L'esperienza allucinatoria del primo tentativo di fuga da Shepperton ne è un chiaro esempio, con l'autostrada che, più Blake si sforza di raggiungerla e più si allontana. Peraltro questa circostanza rievoca un episodio narrato da Freud in *Das Unheimliche*. Il padre della psicanalisi visse a Genova un'esperienza analoga a quella di Blake, quando si trovò a ripercorrere quelle stesse strade dalle quali intendeva allontanarsi⁴⁷⁸. In *The Unlimited Dream Company* il soggetto descrive se stesso implicitamente come disturbato già dal secondo capitolo del romanzo, che fa da prologo alla vicenda, in cui racconta per esempio di avere quasi soffocato la sua ragazza stringendola a sé con forza, senza neppure rendersene veramente conto.

In *Crash* il topos del volo è utilizzato a più riprese per esprimere la tensione verso la trascendenza a cui l'incidente automobilistico è votato dai protagonisti che, come abbiamo già sottolineato, agiscono come fedeli di una sorta di culto del *car crash*⁴⁷⁹.

Come abbiamo ricordato in apertura di paragrafo, il volo è tradizionalmente il simbolo della ricerca della libertà, del raggiungimento di una condizione superiore, più elevata. Stephenson si richiama agli studi di Mircea Eliade per quanto riguarda questo aspetto del passaggio dal fisico allo spirituale, che origina dalla psiche umana stessa. Il desiderio di trascendenza è una caratteristica costitutiva della psiche umana, che si manifesta nelle società più diverse attraverso i motivi ricorrenti del volo e dell'ascensione⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ *Ivi*, pp. 215-216.

⁴⁷⁸ «[...] [T]he famous moment in 'The Uncanny', where Freud finds himself unaccountably caught in a compulsion to return to the same dubious street even as he tries to escape it.» R. Luckhurst, op. cit., p. 131.

⁴⁷⁹ «Imagery of ascension and flight is also employed to express the transcendent character of the car crash. The freeway is depicted as resembling "a secret airstrip from which mysterious machines would take off into a metallized sky" (*Crash*, p. 19); automobiles are repeatedly described as possessing wings, even wings of fire" (*Crash*, p. 159), whose purpose is "our coming passage to heaven" (*Crash*, p. 160). Vaughan's last crash is seen by the narrator as an effort "to launch himself into the sky" (*Crash*, p. 169); and Vaughan's spirit is depicted as surviving in the form of a "glass aeroplane" (*Crash*, p. 19) that traverses in angelic benediction the skies above our bored, worn, depleted world.» G. Stephenson, op. cit., p. 72.

⁴⁸⁰ «Eliade further discusses the symbolism of the ancient and universal motifs of flight and ascension as expressive of the human desire to pass beyond the realm of the sensorial and to achieve transcendence and full freedom of being: "to go beyond and 'above' the human condition, [...] to transmute the corporeal modality of man into a spiritual modality." Eliade views such desires as having their roots in the depths of the psyche, and as being absolutely essential and constitutive to the human identity. The motifs of flight and ascension are recurrent throughout Ballard's fiction, and the theme of the human appetite for transcendence as being rooted in the depths of the psyche – in the unconscious minds – is fundamental to the author's work.» *Ivi*, p. 3.

2. Il simulacro

Il simulacro, dal latino *simulacrum*, che originariamente significava statua⁴⁸¹, è un caso particolare del doppio. Il termine latino

allude a qualcosa di ontologicamente vero e falso, nello stesso tempo: vero nell'accezione di ritratto, immagine; immagine allo specchio, immagine mnemonica; falso nell'accezione di visione, fantasma; ombra, apparenza. Come ci ricorda Baudrillard ("La precessione dei simulacri", in *Simulacri e impostura*), citando l'Ecclesiaste, il simulacro non è mai qualcosa che nasconde la verità [...].⁴⁸²

In *The Unlimited Dream Company* Blake è il simulacro della divinità. Il suo corpo fantasmatico di essere umano manifesta lo spirito del dio pagano che trasforma Shepperton in una lussureggiante foresta tropicale. La sua duplicità è evidente: uomo e dio, animale e spirituale al tempo stesso, appartiene sia al regno delle tenebre che a quello della luce⁴⁸³. È contemporaneamente l'immagine della divinità che è diventato e l'ombra, il fantasma, dell'uomo che era stato. Come fa presente Foster citando Dalì, la natura traumatica delle immagini che si presentano come simulacri evoca al tempo stesso desiderio e terrore⁴⁸⁴. È di questo tipo il legame di Blake con alcuni degli altri personaggi.

Per quanto riguarda le coppie oppositive richiamate precedentemente, nella dimensione contemporanea del simulacro esse verrebbero superate nel passaggio dal moderno al postmoderno.⁴⁸⁵ Il ragionamento di Francalanci riporta il discorso sul simulacro alle origini

⁴⁸¹ «Statua, ritratto, spec. di un dio, di un eroe, di un personaggio insigne e sim.» Aldo Gabrielli, *Grande dizionario italiano*, Milano, Hoepli, 2008.

⁴⁸² Ernesto L. Francalanci, "Simulacro" (<http://design.uuav.it/~comunicarti/simulacro.htm>) [Ultima visita 03/10/2010].

⁴⁸³ «Envy, lust, sensuality, lies, and all known vices are the negative, "dark" aspect of the unconscious, which can manifest itself in two ways. In the positive sense, it appears as a "spirit of nature", creatively animating man, things, and the world. It is the "chthonic spirit" [...]. In the negative sense, the unconscious (that same spirit) manifests itself as a spirit of evil, as a drive to destroy. [...] the alchemists personified this spirit as "the spirit Mercurius" and called it, with good reason, *Mercurius duplex* (the two-faced, dual Mercurius). In the religious language of Christianity, it is called the devil. But, however improbable it may seem, the devil too has a dual aspect. In the positive sense, he appears as Lucifer – literally, the light-bringer. Looked at in the light of these difficult and paradoxical ideas, modern art (which we have recognized as symbolic of the chthonic spirit) also has a dual aspect. In the positive sense it is the expression of a mysteriously profound nature-mysticism; in the negative, it can only be interpreted as the expression of an evil or destructive spirit. The two sides belong together, for the paradox is one of the basic qualities of the unconscious and its contents.» A. Jaffé, "Symbolism in the visual arts", in C. G. Jung, op. cit., p. 267.

⁴⁸⁴ «In "L'Ane pourri" Dalì wrote of the "traumatic nature of images [simulacres]" evocative of both "desire" and "terror" (*Le Surréalisme au service de la révolution*, July 1930).» H. Foster, op. cit., p. 244, nota 14.

⁴⁸⁵ «Per comprendere ancor meglio la collocazione del simulacro nella cultura attuale, dobbiamo sinteticamente ricordare quelle che sono le caratteristiche precipue della dimensione postmoderna, caratteristiche che costituiscono il superamento di tutta una serie di opposizioni dialettiche, che erano state invece fondamentali dialettiche filosofiche del moderno, quali autentico/inautentico, vero/falso, reale/immaginario, fisico/virtuale, materiale/immateriale, originale/copia, unicità/serie, centrale/periferico. La causa, ma in certi casi anche la conseguenza, di questi "cedimenti" oppositivi è da ricercarsi in una serie di mutamenti sia teorici, sia tecnici sia disciplinari, di importanza epocale, esprimenti, se non sempre una realtà data, quanto meno una forte linea di tendenza: la complessità si è sostituita alla linearità, il rizoma alla radice e all'albero, l'ibridazione alla selezione, il mutante al tipo, la performance all'oggetto

romantiche del surrealismo attraverso il precursore Conte di Lautréamont, *nom de plume* di Isidore Ducasse:

Il celato, il nascosto, l'occluso, il coperto: quando il velo si fa intransitabile allo sguardo, come nell'opera di Man Ray *L'Enigme d'Isidore Ducasse*, l'oggetto misterioso ricoperto da un panno e legato dalla corda del desiderio masochista: una macchina da cucire avvolta in un telo opaco e legata con uno spago, per rispondere alla sfida lanciata da Lautréamont di far incontrare fortuitamente un ombrello e una macchina da cucire su un tavolo da dissezione.⁴⁸⁶

Coerentemente con la simbologia della sfera, si chiude così il cerchio tracciato da Ballard, che attraverso Blake arriva fino a Lautréamont.

The Atrocity Exhibition e soprattutto *Crash* condividono il carattere ambiguo, o perlomeno indeterminato, di *The Unlimited Dream Company*, nel loro apparire al tempo stesso come la rivendicazione del diritto di andare oltre la morale per perseguire il principio di piacere, secondo la lezione di de Sade, e come un ammonimento contro la degradazione morale della società tecnologica⁴⁸⁷. Inoltre, come abbiamo visto, tutti e tre presentano il topos tipicamente ballardiano dell'incidente, aereo o automobilistico.

Jean Baudrillard, nel suo libro *Lo scambio simbolico e la morte* (scritto nel lontanissimo 1976), afferma che tre ordini di simulacri si sono succeduti dopo il Rinascimento, parallelamente alle mutazioni delle leggi del 'valore': la contraffazione (lo schema dominante dell'epoca 'classica', dal Rinascimento alla rivoluzione industriale: la dimensione del teatro, della moda, dell'artificio barocco, di cui lo 'stucco', con cui si imitano tutte le materie e tutte le carni, diventa il simbolo efficace); la produzione (lo schema dominante dell'era industriale: la 'produzione', forse, mette al mondo solo simulacri, vale a dire esseri, oggetti, segni potenzialmente identici in serie indefinite!); la simulazione (l'universo dei fenomeni cibernetici)⁴⁸⁸.

La produzione, e la riproduzione, applicata alle immagini, è una delle caratteristiche della società contemporanea, che è per l'appunto una società dell'apparire, una società dell'immagine⁴⁸⁹.

d'arte, la dispersione alla concentrazione, il digitale all'analogico, il multimediale al mediale, la simultaneità al tempo, la televisione al cinema, internet a posta, fax, telegrafo, telefono, le onde e le fibre ottiche ai cavi di rame, la biogenetica e la chirurgia alla medicina, le scienze neuronali alla psicologia e alla psicoanalisi, la clonazione alla procreazione, il bilinguismo alla monolingua, il globale al particolare, l'imperfetto al perfetto, il virus all'identitario.» E. L. Fractalanci, op. cit.

⁴⁸⁶ *Ivi*.

⁴⁸⁷ «The novel's [*Crash*] brilliance derives in part from its overdetermined nature: it can never finally decide what kind of text it is – a moral tract, or a paean to the joys of sexual violence? This indecision makes it a liminal work that blurs the boundary between the moral and the immoral, and it keeps crossing back and forth between these discourses. [...] [B]uried within the text is a debate over the respective claims of the domains of morality and aesthetics. How far is the literary imagination entitled to go in its speculations, and to what extent can its productions be said to lie outside the ethical realm altogether?» A. Gasiorek, op. cit., p. 18.

⁴⁸⁸ E. L. Fractalanci, op. cit.

⁴⁸⁹ «By 'simulacrum' is meant a state of such near perfect replication that the difference between the original and the copy becomes almost impossible to spot. [L'originale e la copia nella sostanza sono una cosa sola.] The production of images as simulacra is relatively easy, given modern techniques. Insofar as identity is increasingly dependent upon images, this means that the serial and recursive replication of identities (individual, corporate, institutional, and political) becomes a very real possibility and problem.» D. Harvey, op. cit., p. 289.

Insomma, la “società dello spettacolo” di Debord, in stretta connessione con la cultura del simulacro⁴⁹⁰.

Stelarc appartiene all’ordine della simulazione individuato da Baudrillard. Il cyborg è un simulacro high-tech: è «un organismo cibernetico, protesizzato nell’informazione, che, come sostiene Stelarc, integra un corpo biologico ormai funzionalmente obsoleto»⁴⁹¹. Abbiamo visto come in Ballard ogni tanto la figura del cyborg faccia un’apparizione, come per esempio nel personaggio di Gabrielle in *Crash*. Sul sito internet di Stelarc si può leggere la seguente dichiarazione su corpo e tecnologia:

Bodies are both Zombies and Cyborgs. We have never had a mind of our own and we often perform involuntarily conditioned and externally prompted. Ever since we evolved as hominids and developed bipedal locomotion, two limbs became manipulators and we constructed artifacts, instruments and machines. In other words we have always been coupled with technology. We have always been prosthetic bodies. We fear the involuntary and we are becoming increasingly automated and extended. But we fear what we have always been and what we have already become - Zombies and Cyborgs⁴⁹².

Nell’acostare simulazione e fantasia Foster cita Platone e Deleuze. Il primo distingueva le immagini in copie conformi all’idea e copie infedeli, simulacri fantasmatici cattivi. Il secondo commenta che la tradizione platonica non si limita a respingere il simulacro in quanto brutta copia priva di un originale, ma perché mette in discussione il rapporto tra originale e copia, la gerarchia tra l’idea e la sua rappresentazione⁴⁹³.

⁴⁹⁰ «[W]hat the architecture historians call ‘historicism’, namely, the random cannibalization of all the styles of the past, the play of random stylistic allusion, and in general what Henri Lefebvre has called the increasing primacy of the ‘neo’. This omnipresence of pastiche is not incompatible with a certain humor, however, nor is it innocent of all passion: it is at the least compatible with addiction – with a whole historically original consumers’ appetite for a world transformed into sheer images of itself and for pseudo-events and ‘spectacles’ (the term of the situationists). It is for such objects that we may reserve Plato’s conception of the ‘simulacrum’, the identical copy for which no original has ever existed. Appropriately enough, the culture of the simulacrum comes to life in a society where exchange value has been generalized to the point at which the very memory of use value is effaced, a society of which Guy Debord has observed, in an extraordinary phrase, that in it “the image has become the final form of commodity reification” (*The society of the spectacle*).» F. Jameson, op. cit., p. 18.

⁴⁹¹ E. L. Francalanci, op. cit. Stelarc è un performer multimediale nato a Cipro nel 1946 e naturalizzato australiano. La sua performance più famosa consisteva nella sospensione del suo corpo a sistemi di uncini conficcati nella carne, replicata per 25 volte tra il 1976 e il 1988. Ma è noto soprattutto per aver trasformato il proprio corpo in un cyborg vero e proprio con degli innesti tecnologici, quali una terza mano sintetica e un braccio virtuale.

⁴⁹² Stelarc (<http://www.stelarc.va.com.au/arcx.html>) [Ultima visita 04/10/2010].

⁴⁹³ «But what does simulation have to do with fantasy? Both can confound origins, and both are repressed within modernism for doing so. It is in the despised realm of fantasy that our aesthetic tradition long imprisoned simulation – that is, until its partial release in surrealism. For Plato, images were divided between proper claimants and false claimants to the idea, between good iconic copies that resemble the idea and bad fantasmatic simulacra that insinuate it. As Gilles Deleuze has argued, the platonic tradition repressed the simulacrum not simply as a false claimant, a bad copy without an original, but because it challenged the order of original and copy, the hierarchy of idea and representation – the principle of identity, we might say after Ernst. In repression the fantasmatic simulacrum assumed a daemonic quality as well, and Deleuze describes it in terms similar to our ‘uncanny’ definition of surrealist fantasy: ‘The simulacrum implies great dimensions, depths, and distances which the observer cannot dominate. It is because he cannot master them that he has an impression of resemblance. The simulacrum includes within itself the differential point of view, and the spectator is made part of the simulacrum, which is transformed and deformed according to his point of view. In short, folded within the simulacrum there is a process of going mad, a process of limitlessness’

In un libro di poco posteriore (*Simulacri e impostura*, 1977-78), Baudrillard sviluppa la tesi, che diverrà giustamente molto nota e condivisa, della cosiddetta “precessione dei simulacri”. I simulacri precedono la realtà. Il reale è prodotto da matrici e memorie: questa la straordinaria intuizione. Questo tipo di reale non ha neppure più bisogno di essere razionale, poiché è soltanto ‘operazionale’. Questo reale non è, in effetti, più reale, in quanto nessun immaginario lo circonda più: è un iperreale, prodotto di sintesi che s’irraggia da modelli combinatori in un iperspazio senza atmosfera. Nel suo saggio di postfazione, e intitolato “Noialtri barocchi e Baudrillard”, Furio Di Paola sottolinea l’importanza estrema dell’analisi, di derivazione benjaminiana, delle connessioni tra tecnica e simulacro, e, soprattutto, come abbiamo altrove detto (vedi simulazione), nell’elaborazione delle riflessioni sul barocco come dimensione e categoria fondamentale della simulazione, vero e proprio “universo cool”, in cui l’unica apparenza di calore è ingannevolmente offerta dalle pratiche persuasive della seduzione. In queste analisi di Baudrillard, il quale descrive con grande lucidità il fenomeno più appariscente della simulazione postmoderna, i parchi di divertimento della Disney Corporation, anticipando gli studi di Marc Augé sui non luoghi (*Disneyland e altri nonluoghi*, 1999), tutto il nostro presente è già delineato. La simulazione si avvale di simulacri non per ripetere il reale, ma per configurarne uno nuovo, nel quale noi mutanti, resi noi stessi simulativi, ci si possa trovare a nostro agio⁴⁹⁴.

Un caso interessante di simulacro contemporaneo è la figura di Ronald Reagan, il Presidente-attore che Ballard aveva intuito già negli anni Sessanta essere predestinato a ricoprire il ruolo di inquilino della Casa Bianca. Al centro del famigerato “Why I Want to Fuck Ronald Reagan”, in *The Atrocity Exhibition*, l’esponente repubblicano tornerà tra le pagine ballardiane in “The Secret History of World War 3”, nella raccolta di racconti *War Fever*. Mediocre attore, mediocre Presidente, è stato scritto spesso⁴⁹⁵. Ognuno può pensarla come vuole, ma sembra innegabile che Reagan abbia compiuto un percorso che da personaggio bidimensionale, sceriffo di qualche western, l’ha portato a diventare un personaggio tridimensionale, sceriffo della nazione più potente al mondo. «Everything is mythological, everything is fantastic. There is no reality anymore.

(Deleuze, *Plato and the simulacrum*, p. 49). The subject is *in* the simulacrum, as it were, just as he is *in* [corsivi dell’autore] the fantasy; but the similarity does not end there. Like the fantasy, the simulacrum is comprised of at least two different terms or series or events (“it interiorizes a dissimilitude”, Deleuze, cit.), neither of which can be fixed as original or copy, first or second. In a sense the simulacrum is also produced out of a deferred action, an internalized difference, and it is this difference that troubles the Platonic order of representation. It is also this difference that not only renders the fantasmatic art of surrealism simulacral, but structures the surrealist image as a signifier of an involuntary memory, a traumatic fantasy.» H. Foster, op. cit., pp. 97-98.

⁴⁹⁴ Ernesto L. Francalanci, op. cit.

⁴⁹⁵ «The election of an ex-movie actor, Ronald Reagan, to one of the most powerful positions in the world put a new gloss on the possibilities of a mediatized politics shaped by images alone. His image, cultivated over many years of political practice, and then carefully mounted, crafted, and orchestrated with all the artifice that contemporary image production could command, as a tough but warm, avuncular, and well-meaning person who had an abiding faith in the greatness and goodness of America, built an aura of charismatic politics. Carey McWilliams, an experienced political commentator and long-time editor of the *Nation*, described it as “the friendly face of fascism”. The ‘teflon president’, as he came to be known (simply because no accusation thrown at him, however true, ever seemed to stick), could make mistake after mistake but never be called to account. His image could be deployed, unfailingly and instantaneously, to demolish any narrative of criticism that anyone cared to construct. But the image concealed a coherent politics. First, to exorcize the demon of the defeat in Vietnam by taking assertive action in support of any nominally anti-communist struggle anywhere in the world (Nicaragua, Grenada, Angola, Mozambique, Afghanistan, etc.). Second, to expand the budget deficit through defence spending and force a recalcitrant Congress (and nation) to cut again and again into the social programmes that the rediscovery of poverty and of racial inequality in the United States in the 1960s had spawned.» D. Harvey, op. cit., p. 330.

Forget about reality»⁴⁹⁶, commenta Ballard in proposito. Reagan è il simbolo della fiction che invade la realtà, interpretando, proprio come si richiede a un attore, il ruolo del Presidente degli Stati Uniti d'America. Ruolo che non soltanto interpreta, ma incarna a tutti gli effetti: è il perfetto simulacro dell'uomo più potente del mondo occidentale. Ballard non trascura di citare una dichiarazione imbarazzante attribuita allo stesso Presidente, che a quanto pare non nasconde di trarre ispirazione da un collega nel prendere le decisioni che gli competono: «Soon after the disastrous US intervention in Lebanon, President Reagan was heard to say: “Boy, I saw *Rambo* last night; now I know what to do next time»⁴⁹⁷.

E ancora osserva:

Soon Hollywood was behind them, as the Reagans set their eyes on the governorship of California and, beyond that, the leading roles in the ultimate movie of them all, the presidency of the United States, in which he would star and she would direct, with a supporting cast of European monarchs, Russian statesmen and California millionaires. [...] But perhaps the real lesson of the Reagan presidency is the sinister example he offers to future film actors and media manipulators with presidential ambitions and all too clearly defined ideas, and every intention of producing a thousand-year movie out of them⁴⁹⁸.

Dopo Barack Obama il prossimo Presidente sarà forse un altro governatore della California, Arnold Schwarzenegger - peraltro già protagonista di *Total Recall* di Paul Verhoven, tratto da Philip K. Dick -?

Un altro passo in questa direzione è rappresentato dalla figura del Presidente Charles Manson in *Hello America* (1981). Nei primi decenni del ventiduesimo secolo una sorta di doppio di Manson, uno squilibrato che si autoproclama Presidente degli USA in uno scenario in cui il paese è stato abbandonato dalla quasi totalità dei suoi abitanti, sceglie di ribattezzarsi come il famigerato capo della cosiddetta Manson Family, alla ribalta dei media negli anni Sessanta per l'efferato omicidio dell'attrice Sharon Tate, ex-moglie del regista Roman Polanski, e tuttora in prigione. L'uno e l'altro incarnano un archetipo americano, il lato oscuro del sogno americano⁴⁹⁹. Il suo ex-socio ha costruito un piccolo esercito di repliche robotiche dei presidenti precedenti, ma anche una ricostruzione di Las Vegas con personaggi quali Frank Sinatra, Dean Martin, Judy Garland, dando

⁴⁹⁶ Intervista a J. G. Ballard condotta da E. “Gomma” Guarneri e Matthew Fuller a Shepperton il 10/05/1994. (<http://www.shake.it/index.php?id=689>) [Ultima visita 05/10/2010].

⁴⁹⁷ J. G. Ballard, *Push-button Death*, in *A User's Guide to the Millennium*, Harper Collins, London, 1996, p.11.

⁴⁹⁸ J. G. Ballard, *The Chain-saw Biographer*, in *A User's Guide to the Millennium*, Harper Collins, London, 1996, pp. 34-35.

⁴⁹⁹ «Manson [...] embodies an American archetype: the dark side of the American dream, the paranoid, the messianic psychopath, obsessed with power and with the destruction of his enemies, a strain of megalomania that manifests itself in the various tycoons and minor tyrants throughout the American experience who confused power and prosperity with freedom, mistook license for liberty and appearance for reality, who propagated falsehood in place of truth, and perpetrated destruction in place of creation.» G. Stephenson, op. cit., p. 126.

vita a un autentico festival del simulacro in senso lato. L'America stessa non è più altro che un simulacro di se stessa, si trova ormai in una condizione in cui non c'è più alcuna differenza tra il modello, l'originale, e la copia⁵⁰⁰.

Ma il vero protagonista è il giovane Wayne che, giunto dall'Europa da clandestino con una spedizione scientifica, sogna anch'egli di ridare vita alla grandezza passata del continente nord-americano divenendo il nuovo Presidente degli Stati Uniti, entrando con Manson in un rapporto di tipo *Puer/Senex* secondo l'asse archetipico figlio/padre introdotto da James Hillman. Torna così su un piano diverso il concetto di integrazione dei due aspetti complementari dell'io, dell'inconscio con la coscienza. Il *Puer* classicamente rappresenta quest'ultima, è una figura prometeica, portatrice di luce – Lucifero - in contrasto con l'inconscio, luogo oscuro, invisibile, per definizione. Novello Icaro, precipiterà al suolo a bordo di un aliante, abbattuto dagli elicotteri-robot che Manson lascia liberi di colpire. Wayne e gli altri compiono una traversata della landa divenuta desertica dal porto di New York fino a Las Vegas (“go west, young man”, la direzione del progresso, della creazione degli USA), dove risiede Manson con il suo piccolo esercito costituito di adolescenti. Il mito dell'America spinge i componenti della spedizione verso la terra promessa, attraverso un territorio in abbandono, una vera e propria ‘*wasteland*’⁵⁰¹. Stephenson suggerisce un interessante parallelo tra Manson, prigioniero della pulsione di morte, che scambia l'apparenza con la sostanza, e la figura del Re Pescatore, la cui ferita produce infertilità e desolazione, proveniente dal ciclo arturiano e che compare nella terza sezione del poema di T. S. Eliot, “The Fire Sermon”⁵⁰². Naturalmente anche il suo contraltare *Puer*, Wayne, è alla ricerca del suo *Graal*, che troverà alla fine del romanzo, quando lui e gli altri sopravvissuti alla follia di Manson riusciranno a volare ancora in direzione ovest, verso il sole e la libertà, proprio come Blake e gli abitanti di Shepperton in *The Unlimited Dream Company*.

⁵⁰⁰ «The [...] scene takes place in a tropicalized, apparently empty Las Vegas. Music strikes up; Wayne, McNair and Anne enter the Sahara Hotel to find Sinatra, joined by Dean Martin and Judy Garland ending their rendition of “My Way” [...]. Wayne topples the Sinatra automaton, causing chaos: [...] “Sinatra lay on his back, legs kicking, gesturing at the ceiling” (*Hello America*, p.] 127). Holographs and ‘animatronic’ robots constitute a specifically American way of historiographic practice, according to Umberto Eco. For the past to be represented at all, it must reside in a “full scale authentic copy”, an Absolute Fake, in which “the sign aims to be the thing, to abolish the distinction of the reference” (*Travels in Hyperreality*, [p.] 6). [...] [I]n doing so volatilizing any distinction between model and copy [...].» R. Luckhurst, op. cit. (1997), pp. 141-142.

⁵⁰¹ «The America of *Hello America* is at once the Promised Land and the Wasteland; that is, it constitutes a blighted paradise, a promised land laid waste and under a curse. The cause of the land's desolation lies in the failure of its inhabitants to maintain faith in the myth, the dream of America.» G. Stephenson, op. cit., p. 124.

⁵⁰² «[...] Manson represents a sort of Fisher King figure, the ruler of the Wasteland whose wound causes its infertility and desolation. Manson's wound is his belief in illusion, his quest for temporal power rather than for redeeming vision, his drive toward death rather than life. Manson's fundamental perceptual and spiritual error is that he mistakes image for substance, external form for internal significance.» *Ivi*, p. 125.

3. Robnson, Blake e gli altri

Concrete Island e *The Unlimited Dream Company* sono in una certa misura debitori del capostipite del moderno romanzo d'avventura, il classico settecentesco della letteratura britannica *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe, che in un'intervista Ballard ricorda essere il primo libro che ha letto⁵⁰³. Altri due testi affini, come vedremo, sono *Briefing to a Descent into Hell* (1971) di Doris Lessing e *Pincher Martin* (1956) di William Golding.

Il protagonista di *Concrete Island*, Maitland, è un moderno Robinson delle autostrade, che si ritrova catapultato in un territorio dalle caratteristiche imprevedibili, un'area al di là del sistema stradale, una vera e propria isola di cemento, a causa dello scoppio di uno pneumatico⁵⁰⁴. Nel corso della sua esperienza di atipico naufrago Maitland passa dagli spasmodici tentativi di fuga e ritorno alla vita precedente, 'normale', a una forma di accettazione del proprio destino di abitante di quella società parallela, al di fuori di quella ufficiale, in cui si è ritrovato. Questo percorso viene letto da Stephenson come una ricerca dell'integrazione psichica da parte del personaggio: l'incidente fa emergere un conflitto tra l'inconscio e l'io cosciente, che troverà una ricomposizione nel prevalere delle istanze del primo⁵⁰⁵. In questo contesto l'ambiente rispecchia la psiche del personaggio: quello mondano che si è lasciato alla spalle rappresenta l'io cosciente, con tutte le sovrastrutture della civiltà che concorrono a determinarlo; quello desolato dell'isola rappresenta le forze dell'inconscio, che si manifestano nella forma di uno stato sociale primitivo. Portare a compimento il processo non

⁵⁰³ «[Q] “What is the first book you remember reading?” [JGB] “*Robinson Crusoe*. I can still hear the waves on the beach”.» “JG Ballard shares his literary tastes, from *The Ancient Mariner* to Winnie the Pooh”, in *The Sunday Times* “Bibliophile” feature, 01/02/1998 (http://www.jgballard.ca/interviews/sunday_times_1998interview.html) [Ultima visita 02/11/2008]. «I remember reading children's editions of *Alice in Wonderland*, *Robinson Crusoe* and Swift's *Gulliver's Travels* at the same time as American comics and magazines.» D. Pringle, “J. G. Ballard's Early Reading” (<http://www.jgballard.ca/bibliographies/jgbearlyreading.html>) [Ultima visita 21/07/2011].

⁵⁰⁴ «The influence of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* is apparent in the character of Maitland in *Concrete Island* (1974). His car crashes through a barrier on a freeway and tumbles down an embankment, a desolate, solitary area apart from the world. For a while he shares the space with two people already there, a hobo and a prostitute, but eventually he is left alone. Rather than attempting to escape his dismal surroundings, he adapts to his changed circumstances.” J. W. Hunter (a cura di), op. cit. «*Concrete Island* and *High-Rise* (1975) both have an open connexion with cultural cliché: *Robinson Crusoe* and the disaster movie, the myth of solitude and the fantasy of survival. Encoded are two types of aspiration: the escape and the long slow climb, and the certainty that both only return you to the still point from which you began [...].» David Punter, “J. G. Ballard: Alone among the murder machines”, in *The hidden script: writing and the unconscious*, London, Routledge & Kegan Paul, 1985, p. 17.

⁵⁰⁵ «*Concrete Island* affirms again the primacy, persistence, and power of the unconscious, whose unseen energies withstand the hegemony of the ego-mind. The forces of the unconscious, the author tells us, will abide and prevail: “he inspected the island more carefully. Comparing it with the motorway system, he saw that it was far older than the surrounding terrain, as if this triangular patch of waste ground had survived by the exercise of a unique guile and persistence, and would continue to survive, unknown and disregarded, long after the motorways had collapsed into dust.” ([*Concrete Island*], p. 50.» G. Stephenson, op. cit., p. 80.

significa tanto raggiungere il disvelamento di una conoscenza dal potenziale di redenzione, quanto scoprire le modalità attraverso le quali prende corpo la psicopatologia indotta dalla società⁵⁰⁶.

L'incidente sembra essere un espediente escogitato dalla parte inconscia della personalità di Maitland come via di fuga da una serie di problemi non percepiti dalla sua parte cosciente. Via via che il tempo passa la sua intenzione di lasciare l'isola diviene sempre meno ferma, e addirittura finisce per considerarla la sua residenza. In quest'atteggiamento si coglie un'eco dei sentimenti contrastanti vissuti da Ballard nel campo di prigionia per civili in cui fu internato durante la guerra: «[...] his "entire world had been shaped by the camp" and [...] instead of "wanting to escape from it" he had sought "to burrow ever more deeply into its heart" ([*The Kindness of Women*] p. 48) [...]»⁵⁰⁷.

La condizione a cui perviene il protagonista una volta accettata la realtà in cui si ritrova, la sua identificazione con il nuovo ambiente è riassunta efficacemente in questa sua affermazione: «I am the Island»⁵⁰⁸. Maitland, Robinson e Pincher Martin giungono gradualmente ad essere, ciascuno a suo modo e non senza difficoltà, il sovrano della propria isola, con la quale si identificano. Ma mentre Martin dovrà affrontare i suoi fantasmi in solitudine, per gli altri due il primo problema, oltre alla pura e semplice sopravvivenza, è quello del rapporto con gli altri esseri umani. Se Robinson deve proteggersi dalle incursioni delle tribù di cannibali che di tanto in tanto approdano sull'isola, Maitland si trova a dover affrontare personaggi come Proctor e Jane. Nella lettura di Stephenson i tre rivestono un doppio ruolo in quella che può essere considerata una riscrittura di *The Tempest* (1611) di William Shakespeare. Il primo sarebbe sia Calibano che Ariel, la seconda sia Miranda che la strega Sicorace, mentre Maitland sarebbe sia Antonio che Prospero. Quest'ultimo rappresenta la mente inconscia che ha provocato l'incidente, Antonio la mente cosciente. In Jane i due poli rappresentano rispettivamente l'atteggiamento protettivo e accogliente nei confronti di Maitland e quello aggressivo e mal disposto. Anche in Proctor le due figure rappresentano la stessa oscillazione tra ostilità e benevolenza. Inoltre, Proctor è una sorta di doppio oscuro di Maitland, un Venerdì sui generis, con il quale intrattiene un rapporto quasi alla Jekyll-Hyde⁵⁰⁹.

⁵⁰⁶ «The encounter between the individual and the environment may strip the self of socially programmed assumptions but this does not mean that psychic bedrock will necessarily be reached; what may be revealed is not a tragic knowledge – such as Kurtz's "the horror! The horror!" – that is potentially redemptive but rather the ruses by which socially induced psycho-pathologies cover their tracks.» A. Gasiorek, op. cit., pp. 114-115.

⁵⁰⁷ *Ivi*, p. 149.

⁵⁰⁸ J. G. Ballard, *Concrete Island*, London, Triad/Paladin, 1992, p. 52.

⁵⁰⁹ «It is Proctor with whom Maitland has the deepest psychic affinity, the two sharing clothes, a wristwatch, a name, and ultimately a tomb. Although ostensibly it is Maitland who masters Proctor, it is the latter who exerts the real power: introducing Maitland to a "new time setting" ([*Concrete Island*], p. 86), awakening him to the life of the unconscious. [...] Proctor personifies the deepest instincts and impulses of the psyche: anger and love, the urge for oblivion and the urge for transcendence, all the aspects of the unconscious self that Maitland has neglected and suppressed in the past. In

Umberto Rossi approfondisce il legame tra *The Tempest* e *Robinson Crusoe*, individuando elementi di contatto tra Robinson e Prospero:

In my earlier ["Una riscrittura Shakespeariana di James G. Ballard", in *Shakespeare e il Novecento*, a cura di A. Lombardo, Roma, Bulzoni, 2002] comparison of Prospero with another warden of a quite different island, that is, Robinson Crusoe, who manages to control Friday (whose remarkable swiftness is Ariel-like) and keep the Calibanesque cannibals at bay thanks to his firearms and technological skills, I have highlighted the shift from magic to technology that takes place between Shakespeare and Defoe. It may then seem that Prospero the magician is not a modern figure, compared with the businesslike and pragmatic Puritan hero; Prospero may still have much in common with the occultists and esoterics of the Renaissance, from Pico della Mirandola to John Dee, and their literary avatar Faust. But Ian Watt persuasively shows us that the figure and story of Faust, Prospero's unfortunate colleague, can be read as a myth of modern individualism [cfr. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge UP, 1997, cap. 1], and individualism is surely one of the main cultural and intellectual propulsive forces of modernity⁵¹⁰.

La transizione dal magico al tecnologico nel passaggio da Shakespeare a Defoe sottolineata da Rossi è la stessa che ha luogo nel passaggio dalla narrativa fantastica romantica a quella che oggi conosciamo come science fiction. Quella componente psicologica che porta a provare meraviglia di fronte a qualcosa di prodigioso, si applica oggi agli oggetti tecnologici così come un tempo si applicava agli oggetti magici.

Un altro accostamento possibile al dramma shakespeariano riguarda il racconto "The Ultimate City" (1975). Il giovane Halloway giunge in volo da Garden City, città ecologicamente avanzata fin dal nome, a un'anonima metropoli abbandonata per problemi energetici. Qui incontra l'architetto Buckmaster e sua figlia Miranda, di cui s'innamora. La metropoli corrisponde all'isola su cui ha luogo *The Tempest*, e la tecnologia alla magia dei libri di Prospero. Quest'ultima corrispondenza è un ulteriore esempio del mutamento che avviene nel passaggio dal fantastico alla fantascienza.

Secondo Stephenson nel processo di autorealizzazione intrapreso dal protagonista questi si trova a doversi confrontare con le proprie energie psichiche: quelle creative sono rappresentate dai personaggi Buckmaster e Olds (Prospero e Ariel), quelle distruttive da Stillman (Calibano)⁵¹¹. Secondo Gasiorek la coppia oppositiva Eros/Thanatos si manifesta nelle contraddizioni interne alla tecnologia:

the course of his sojourn on the island he learns to recognize and appreciate and finally to integrate them into his life and identity.» G. Stephenson, op. cit., p. 80.

⁵¹⁰ Umberto Rossi, "Shakespearean reincarnations: an intertextual reading of J.G. Ballard's *The Ultimate City*". *Journal of the Fantastic in the Arts*, 20:3, 2010.

⁵¹¹ «His subsequent encounter with the remaining residents of the city may be seen, at a symbolic level, as a confrontation with his own psychic energies: Buckmaster and Olds embodying the creative energies and corresponding to Prospero and Ariel, respectively; Stillman personifying the negative, destructive energies, and corresponding to Caliban; while the highest powers and aspirations of the psyche are embodied in Buckmaster's daughter, Miranda, whose name is identical with that of the character in *The Tempest* with whom she is a parallel.» G. Stephenson, op. cit., p. 108.

A conflict between life-and death-instincts is played out here. [...] Buckmaster [Prospero] has bid farewell to the technophilic vision of social improvement and has abjured its rough magic, but Holloway, the thrusting young Ferdinand-figure, insists that technology can still forge a brave new world. [...] *The Tempest* narrative woven in to the story establishes a schematic opposition between a calibanesque aggressive modernity and a beneficent technology associated with the character Olds, the Ariel-figure who dreams incessantly of flight [...] ⁵¹².

Dominika Oramus sottolinea l'aspetto urbano del racconto, per esemplificare uno degli elementi costitutivi principali dell'opera ballardiana, quello che definisce con il termine declinato al plurale 'cityscapes'. In "The Ultimate City" Garden City è la città di provenienza del protagonista, una società agricola scientificamente avanzata, vegetariana ed ecologicamente equilibrata. Il suo contraltare è la città abbandonata, gigantesca metropoli che attira Holloway per le sue automobili, i grattacieli vuoti e i macchinari lasciati al loro destino. Le auto, come si può immaginare facilmente, hanno un ruolo di primo piano nella storia, oggetti del desiderio e mezzi di distruzione ancor prima che di trasporto. Il tentativo di far rivivere la città da parte di Holloway alla fine fallisce in un'esplosione di atti di violenza distruttiva ⁵¹³.

Peraltro, nella lettura della Oramus di *Concrete Island*, il legame con *The Unlimited Dream Company* si fa più stretto, nella misura in cui la parabola di Maitland viene a coincidere con quella di Blake, svolgendosi nei brevi momenti che vanno dall'occorrere dell'incidente automobilistico alla sua morte ⁵¹⁴. Anche in questo caso, come accadrà in forme ben più surreali nel romanzo del 1979, coscienza di sé e percezione della realtà da parte del protagonista registrano un'alterazione tale da dilatare in maniera abnorme lo scorrere del tempo oggettivo. Sempre che vogliamo ritenere il tempo una categoria oggettiva, misurabile, indipendente dalla percezione soggettiva del singolo

⁵¹² A. Gasiorek, op. cit., p. 131.

⁵¹³ «The city Holloway tries to resurrect is full of cars; approximately five millions vehicles of every kind and model in surprisingly good condition are there to clean and drive fast – which is what agrarian youths have always dreamt of. Cars are objects of desire and strange obsessions. Olds, one of the characters, renovates them and creates a museum of every model of automobile ever produced: other characters heap disused cars to form gigantic monuments of the bygone twentieth century and it is from the car and by the car that people are killed and injured. Cars prompt a rediscovery of the psychopathologies of urban life: a Hell's-Angel-like Stillman, Holloway's alter ego who does all Holloway is afraid of thinking about, drives fast along empty streets and purposefully destroys and assaults shop-window mannequins resembling the long-departed inhabitants of the city. These acts of random and senseless violence, "this dream come true of the violent city" ([*The Complete Short Stories*,] p. 910) appeal to everybody and wake latent instincts. As soon as the possibility arises Stillman forms a blood-thirsty motorized gang that the teenagers are very eager to join and, like his true uncanny double – by his double I mean the externalization of the drives and impulses which Holloway hides and repressed -, soon destroys everything Holloway has built.[...] "The Ultimate City" shows the most important aspects of life within cityscapes: the way urban car-friendly architecture alters the countryside, the subliminal influence of life in cities on the human mind, the violence and aggression it triggers and the symbiosis of motorization and urbanism. Moreover, in discussing societies of the near future Ballard claims that idyllic high-tech villages where nothing ever happens will breed neuroses and never answer unconscious human needs.» D. Oramus, op. cit., pp. 146-147.

⁵¹⁴ «Trapped in his crashed car he is slowly dying, and during the last few seconds of his life he hallucinates [...]. The island is the I-land in between life and death – between the internal world of the psyche and the external reality that this psyche is leaving.» *Ivi*, pp. 123-124.

individuo, contrariamente a ciò che alcuni filosofi hanno suggerito. Come Blake, Maitland si sdoppia al momento dell'incidente: mentre l'uno dei due, l'originale, muore, l'Altro, il doppio, vive la sua avventura⁵¹⁵. *Concrete Island* si pone come un doppio di *Crash*, nel quale il ruolo dell'incidente è quello di aprire le porte al protagonista di un minuscolo regno invisibile, l'isola di cemento dalla quale tenterà invano di fuggire⁵¹⁶.

Inoltre, in quanto a rapporti con altri testi, la studiosa polacca sottolinea un legame, oltre che con le opere citate di William Shakespeare e Daniel Defoe, anche con Edgar Rice Burroughs e il suo ciclo di Tarzan: ognuno dei tre richiama un diverso tipo di visione della natura relativo alla propria epoca⁵¹⁷.

In *Briefing to a Descent into Hell* un professore di letteratura greca ha perso la memoria, ma durante il suo ricovero in ospedale ha delle visioni che lo ossessionano, dei sogni in cui vive, o ha vissuto, delle esperienze del tutto differenti dalla sua realtà ordinaria. In una di queste egli si ritrova come naufrago su un'isola apparentemente deserta, nella quale avrà modo di riflettere sul suo rapporto col cosmo e con l'umanità. Quando manca all'appuntamento con la sfera misteriosa che ha inglobato in sé i suoi compagni, il protagonista del romanzo della Lessing, Charles Watkins, attribuisce il fallimento al prevalere della propria componente animale su quella spirituale⁵¹⁸. Il grado di maturità spirituale è segnalato dalla luminosità, per chi sa vederla, degli esseri viventi: una luce interiore che indica questa qualità⁵¹⁹. Questa sorta di turbamento, accompagnato da un risvegliarsi a un livello di coscienza differente, è simile a quello che prova Blake, il protagonista di

⁵¹⁵ «At the moment of the accident Maitland's personality splits: he is both the dying mind and its surveyor. He looks in the rear-view mirror and: "the eyes staring back at him from the mirror were blank and unresponsive, as if he were looking at a psychotic twin brother" [*Concrete Island*, p. 8]. It is his uncanny 'twin brother', who is sent to explore the island and Maitland persistently looks at him from the outside: "Maitland stared at the distorted reflection of himself. His tall figure was warped like a grotesque scarecrow, and his white-skinned face bled away in the curving contours of the bodywork" [*Concrete Island*, p. 12]. The tension between the two opposite movements – towards escape and towards death – results in a horror-like effect in the text: the motif of the return to the womb, strange recognitions, nightmarish feelings.» Ivi, pp. 125-126.

⁵¹⁶ «It is *Concrete Island* that takes [...] the uncanny [...] into the strange spaces of the metropolis. *Concrete Island* is the shadowy double of *Crash*, in the very first page ostentatiously smashing through the protective barriers that had restricted *Crash*'s economy. Just as *Concrete Island* repeats *Crash* by displacing its symbolic investment in circulation and collision, so Maitland is immediately dislodged from self-identity, becoming his own double: "In the driving mirror he examined his head ... The eyes staring back at him from the mirror were blank and unresponsive, as if he were looking at a psychotic twin brother" [*Concrete Island*, p. 8].» R. Luckhurst, op. cit. (1997), p. 134.

⁵¹⁷ «There is also one more intertextual allusion in the novel – to Edgar Rice Burroughs' Tarzan stories, popular culture and early 20th century classics. Civilized and articulate Jane [così si chiama, come la compagna di Tarzan, anche uno dei personaggi di *Concrete Island*] and her beast-like mute companion Proctor recall the famous pair of American pulp fiction heroes: Tarzan and Jane. Shakespeare, Defoe and Burroughs stand for three visions of nature and exotic wilderness: the Renaissance, the Enlightenment and the turn of the century. They, in turn, are contrasted with 'our' own exoticism, the concrete jungle of urban wasteland. [...]» Ivi, p. 123.

⁵¹⁸ «[B]ut I could not go nearer, and I knew it was because I had let myself be drawn into the forest with the blood-drinking women, and because I had slept like a dog in the hot sun.» Doris Lessing, *Briefing for a descent into hell*, Londra, Jonathan Cape, 1971, p. 69.

⁵¹⁹ Parlando delle bestie umanoidi il protagonista afferma: «[...] I understood that among these poor beasts trapped in their frightful necessities, some sometimes snuffed this finer air, but that most did not. [...] Yet some did have a light in them.» Ivi, p.90.

The Unlimited Dream Company, mano a mano che nel suo essere si compie la graduale transizione verso uno stato semi-divino. Così come un parallelo è possibile, *mutatis mutandis*, tra il sentimento di unità della razza umana⁵²⁰ dell'eroe della Lessing e l'assimilazione degli abitanti di Shepperton da parte di Blake. Sentimento che verrà definito nei dettagli da Merk Ury (personificazione del dio greco Mercurio) nella relazione presentata al suo uditorio⁵²¹.

Un altro aspetto in comune tra i due testi è il legame con la psicanalisi junghiana, laddove è in gioco il rapporto dell'individuo con il tutto. Infatti il concetto di integrazione psichica è molto importante per la Lessing, che per un certo tempo fu paziente di uno psicanalista junghiano⁵²². In *The Politics of Experience* lo psicanalista britannico Ronald David Laing - che dà il nome al protagonista di *High-Rise* - dà conto di un caso di psicosi reale che ha molti punti di contatto con il romanzo della Lessing, la quale nella postfazione cita William Blake, quasi a chiudere un cerchio ideale con il personaggio ballardiano di *The Unlimited Dream Company*⁵²³.

Blake è un naufrago che torna alla vita al momento del risveglio sulla riva del fiume, presso l'abitazione di Miriam St Cloud e sua madre. Watkins emerge a fatica dal mare, con l'aiuto di un animale benevolo che lo porta sulla spiaggia di un'isola misteriosa, dove troverà il mandala che gli permetterà di entrare in contatto con la sfera che aveva preso con sé i suoi compagni. Il protagonista di *Pincher Martin* raggiunge a fatica un isolotto che spunta all'improvviso nel mare ostile. Come Robinson, tutti e tre prendono gradualmente coscienza della propria situazione e cominciano a esplorare la nuova realtà che si trovano a vivere. Ognuno di loro, ciascuno a suo modo, è il re della propria isola, il signore della colonia che fonda. Robinson costruisce dapprima un rifugio e poi una comunità intera. Watkins si trova ad essere l'unico abitante della città abbandonata sulla sua isola. Christopher Hadley Martin dà addirittura alle varie parti del suo isolotto i nomi di importanti luoghi del centro di Londra⁵²⁴, esattamente come fanno i compagni di prigionia di Jim in *Empire of the*

⁵²⁰ «[A]nd I (who am not I, but part of a whole composed of other human beings as they are of me) [...]» *Ivi*, p.103.

⁵²¹ “Now the Permanent Staff on Earth have always had one main task, which is to keep alive, in any way possible, the knowledge that humanity, with its fellow creatures, the animals and plants, make up a whole, are a unity, have a function in the whole system as an organ or organism.» *Ivi*, p.120.

⁵²² “At one stage in her life Doris Lessing embarked on a period of psychotherapy with a Jungian therapist, and the influence of Jung’s ideas shows in her fiction. Particularly important to her work is his concept of ‘individuation’, the process by which an individual works towards ‘wholeness’ through acknowledgement and incorporation of the different aspects of personality. All Mrs Lessing’s novels are concerned with this process [...] To achieve this state of psychological unity, it is necessary to recognise the elements of both the conscious and the unconscious mind. In the latter, these are often the repressed tendencies, which Jung called ‘shadow’ and which are usually the negative and unpleasant aspects of the personality.» Ruth Whittaker, *Doris Lessing*, London, Macmillan, 1988, p. 10.

⁵²³ «What Laing calls “hyper-sanity, not sub-sanity” (*The Politics of Experience*, Ch. 7) is deeply interesting to Mrs Lessing. It links with her involvement with Sufi and its emphasis on the individual’s capacity for transcendence. In an “Afterword” to *Briefing to a Descent into Hell* she quotes from Blake’s *Marriage of Heaven and Hell*: “How do you know but ev’ry Bird that cuts the airy way / Is an immense world of delight, clos’d by your senses five?”» *Ivi*, p. 78.

⁵²⁴ «I name you three rocks – Oxford Circus, Piccadilly and Leicester Square [...]. If this rock tries to adapt me to its ways I will refuse and adapt it to mine. I will impose my routine on it, my geography. I will tie it down with names.» William Golding, *Pincher Martin*, London, Faber and Faber, 1956, pp. 86-87.

*Sun*⁵²⁵. In *The Drowned World* le strade sono sommerse dalle acque, ma riemergono grazie al temporaneo prosciugamento realizzato da Strangman. I loro nomi permettono ai personaggi – e al lettore - di recuperare quella funzione di significazione andata perduta con il graduale innalzamento del livello delle acque che hanno sommerso buona parte del pianeta, sia pure in relazione alla problematica dell'imperialismo, che lega questo romanzo al conradiano *Heart of Darkness*⁵²⁶.

Shepperton è l'equivalente di un'isola, un luogo da cui Blake non riesce ad andar via, e del quale tuttavia diviene rapidamente la figura dominante, "il console dell'isola"⁵²⁷. Tutti loro si trovano a dover (ri)definire la propria identità. Robinson è un mercante che un naufragio scaglia su un'isola di cui diventa il Governatore. Quando approda sull'isola Watkins si trova a perseguire un'evoluzione spirituale che gli permetta di entrare in contatto con la Sfera. Sperduto sulla roccia in mezzo al mare su cui il naufragio l'ha condotto Martin è soggetto a crisi allucinatorie basate sui propri ricordi, e teme di perdere la propria identità⁵²⁸. Dopo essersi salvato dalle acque del Tamigi Blake subisce una trasformazione radicale, da uomo a divinità pagana. A differenza di Robinson, anche Watkins e Martin, e lo stesso Blake, ciascuno secondo la propria personale parabola esistenziale, subiscono una radicale trasformazione, sfiorando e attraversando i territori della follia e della metamorfosi, della violenza e dell'amore, trascendendo la propria identità naturale per assumerne una nuova. In questo processo la realtà stessa si trasforma: «[...] reality is in the individual mental pattern»⁵²⁹. Ciò che li accomuna è la ricerca dell'unità perduta, psichica e spirituale.

⁵²⁵ «When the British prisoners mark out the camp's main pathways with the names of London streets, Jim is both intrigued by this attempt to translate one reality into the terms of another through the use of sign-systems and irritated by what is to him a mismatching of sign and referent [...].» A. Gasiorek, op. cit., p. 158.

⁵²⁶ «This restoration is reinforced by the foregrounding of street names: "'Coventry Street, Haymarket...' Kerans read off the rusting street signs" (Ballard 2008: 125). The realism inherent in the London street names generates a sense of safety and comfort for the reader while the resurfacing of London exposes that the stabilization of former signifying systems through Strangman's project is tied to London as the central discourse of imperial signification. » Sebastian Groes, "From Shanghai to Shepperton: Crises of Representation in J. G. Ballard's Londons", in Jeannette Baxter (a cura di), *Contemporary Critical Perspectives*, op. cit., p. 85.

⁵²⁷ «Whoever had marooned me here had made me consul of this island, had given me the power to fly and to turn myself into any creature I wished, the power to conjure flowers and birds from my fingertips. However, I knew now just how meagre those powers were, as if I had been casually banished to some remote Black Sea port and given the right to make the stones on the beach sing for me.» J. G. Ballard, *Unlimited*, op. cit., p. 164.

⁵²⁸ «How can I have a complete identity without a mirror? That is what has changed me. [...] I am in danger of losing definition. I am an album of snapshots, random, a whole show of trailers of old films.» *Ivi*, pp. 132-133. «Christopher and Hadley and Martin were separate fragments and the centre was smouldering with a dull resentment that they should have broken away and not be sealed on the centre.» W. Golding, op. cit., p. 161.

⁵²⁹ N. Frye, op. cit., p. 28.

CONCLUSIONE

L'unico pianeta veramente alieno è Ballard

Il presente saggio è uno dei primi ad essere concepito dopo la morte dell'autore. Pertanto si è colta l'occasione di considerare l'intero corpus dell'opera di James Graham Ballard come un insieme organico ormai definitivo. Tra le diverse possibilità la scelta è caduta su un lavoro di ricognizione non esaustivo, ma che tiene presente, anche solo sullo sfondo, tutto ciò che lo scrittore inglese ha prodotto, comprese interviste e scritti di carattere non narrativo. Vale a dire che si è sempre tenuto conto di tutto ciò, nella misura in cui è parso necessario, a partire dal primo racconto, "Prima Belladonna", pubblicato nel dicembre del 1956 sulla rivista *Science Fantasy*, fino a *Conversations with My Physician. The Meaning, if Any, of Life*, quello che sarebbe dovuto essere l'ultimo libro di Ballard. Annunciato dalla sua agente letteraria Margaret Hanbury alla Fiera del Libro di Francoforte nel 2008, questo libro non è mai stato portato a termine a causa del repentino peggioramento dello stato di salute dello scrittore, deceduto a causa di un tumore alla prostata il 19 aprile del 2009. Secondo una notizia dell'ultim'ora il 'physician' in questione, ovvero il suo medico curante, l'oncologo Jonathan Waxman dell'Imperial College di Londra, ha voluto dedicare all'amico scomparso l'appena pubblicato *The Elephant in the Room*, una riscrittura di ciò che sarebbe dovuto essere quel progetto.

Nell'arco dei suoi 78 anni di vita Ballard è stato una sorta di testimonial vivente dell'essere alieno. Fin dalla nascita, avvenuta a Shanghai da genitori britannici, ha vissuto da 'decentrato'. Estraneo alla cultura cinese, che ha soltanto sfiorato, una volta tornato in quella patria di cui aveva soltanto sentito parlare l'ha subito sperimentata da estraneo, a partire dal significativo aneddoto ricordato nell'Introduzione delle auto inglesi scambiate per mezzi di trasporto delle merci, tanto erano piccole ai suoi occhi abituati alle dimensioni americane che caratterizzavano la zona abitata dagli occidentali a Shanghai.

Quando poi intraprende gli studi di medicina, con l'intenzione di diventare psichiatra, come narra in *The Kindness of Women*, il rapporto 'spirituale' che intrattiene con il cadavere che seziona, appartenuto a una dottoressa che al suo decesso donò il proprio corpo alla scienza, può in qualche modo essere definito alieno, tanto è inusuale.

Una volta approdato ai lidi della letteratura continua ad essere un corpo estraneo. Mentre afferma che la fantascienza è l'unico mezzo letterario capace di esprimere lo *Zeitgeist* contemporaneo disprezza il mondo del *fandom* del settore, capace solo di esaltare gli aspetti più deteriori del genere, come l'escapismo superficiale che l'ha sempre caratterizzato agli occhi dei non

addetti ai lavori. E naturalmente viene percepito come un corpo estraneo dagli appassionati ‘di genere’ che non capiscono e non apprezzano il suo atteggiamento riformatore, e tanto meno i mezzi che adopera per raggiungere il suo scopo di rifondare la fantascienza su basi nuove. Soltanto una volta partecipò a una delle *conventions* di appassionati che si tenevano regolarmente in giro per il mondo. Se ne andò prima della fine e si guardò bene dal frequentarne altre. Fortunatamente altri giovani autori all’epoca erano animati dall’intenzione di rinnovare un genere che si stava facendo sempre più banale e ripetitivo. Insieme a loro, e a Michael Moorcock in particolare, Ballard partecipò all’opera di rinnovamento che faceva capo alla rivista britannica *New Worlds*.

A posteriori possiamo affermare che soltanto la tetralogia del disastro, oltre alla gran parte dei racconti dell’epoca, si possa definire fantascienza a tutti gli effetti. Nel corso dei decenni successivi agli anni Sessanta si è assistito a un sostanziale abbandono del genere da parte di Ballard. Dapprima con la fase più sperimentale di *The Atrocity Exhibition*, poi con quella che Peter Brigg definisce una trilogia del disastro urbano, comprendente *Crash*, *Concrete Island* e *High-Rise*. *The Unlimited Dream Company* conclude gli anni Settanta con quello che costituisce il massimo sviluppo della componente surrealista nella sua opera. Negli anni Ottanta seguono testi diversi fra loro, come *Hello America* e *Running Wild*, e soprattutto i romanzi a carattere autobiografico come *Empire of the Sun*, che lo rese famoso anche in America, e il suo complemento *The Kindness of Women*. Nel decennio 1996-2006 escono *Cocaine Nights*, *Super-Cannes*, *Millennium People* e *Kingdom Come*, *mystery novels* molto sui generis. Per completezza ricordiamo anche *The Day of creation* (1987) e *Rushing to Paradise* (1994). *Miracles of Life*, una bellissima autobiografia, è anche la sua ultima opera, pubblicata nel 2008.

Come abbiamo avuto modo di constatare, la produzione letteraria di Ballard riesce nell’impresa di essere al tempo stesso poliedrica e multiforme eppure profondamente coerente e unitaria. Non a caso abbiamo ricordato come Harlan Ellison risolvesse con una tautologia la questione della definizione della sua scrittura: Ballard scrive testi ballardiani.

BIBLIOGRAFIA

a) Opere di James Graham BALLARD citate

1. Narrativa

- *The Atrocity Exhibition*, London, Jonathan Cape, 1970
- *The Atrocity Exhibition*, a cura di V. Vale e A. Juno, Re/Search Publications, San Francisco, 1990
- *Concrete Island*, London, Triad/Paladin, 1992
- *Chronopolis and Other Stories*, London, Putnam, 1971
- *The Crystal World*, London, Jonathan Cape, 1984
- *The Day of Forever*, London, Panther, 1967
- *The Drought*, London, Jonathan Cape, 1965
- *The Drowned World*, London, Gollancz, 2001
- *Empire of the Sun*, London, Grafton, 1985
- *High-Rise*, London, Jonathan Cape, 1975
- *Millennium People*, London, Harper Collins, 2004
- *The Unlimited Dream Company*, London, Paladin, 1990
- *Vermilion Sands*, London, Dent & Sons, 1985
- *The Voices of Time*, London, Gollancz, 1985

2. Saggistica

- *A User's Guide to the Millennium*, London, Harper Collins, 1996
- "Il futuro è morto" e "Miti del prossimo futuro", in AA. VV., *Il futuro è morto. Psicogeografia della modernità*, Mimesis, 1995
- "J G Ballard on his personalised Surrealist paintings", *The Independent*, 29/01/1994
- "Dreams and Surrealism", *Sunday Times Magazine*, 16/02/1969

b) Letteratura critica

- AA. VV., *Internazionale situazionista 1958-69* (Raccolta dei numeri della rivista), Torino, Nautilus, 1994
- AUGÉ, Marc, *Non-luoghi. Introduzione ad un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2006
- BACHTIN, Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001
- BATAILLE, George, *Sacrifici*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2006
- BATAILLE, George, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, trad. e cura di Allan Stoekl, Minneapolis, University of Minnesota, 1985
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacri e impostura*, Bologna, Cappelli, 1980
- BAXTER, Jeannette, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination: Spectacular Authorship*, Farnham, Ashgate, 2009
- BAXTER, Jeannette (a cura di), *J. G. Ballard. Contemporary Critical Perspectives*, London, Continuum, 2008
- BOWERS, Frederick, *Contemporary Novelists*, Chicago and London, St. James Press, 1973
- BRIGG, Peter, *J.G. Ballard*, Mercer Island, WA, Starport House, 1985
- CALABRESE, Stefano (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipo Libri, 2009
- CLARESON, Thomas D. (a cura di), *Voices for the future: essays on major science fiction writers*, Vol. 2, Madison, University of Wisconsin Popular Press, 1979
- DELVILLE, Michel, *J.G. Ballard*, Plymouth, Northcote House, 1998
- DURAND, Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1987
- FOSTER, Hal, *Compulsive Beauty*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1993
- FOUCAULT, Michel, *Discipline and Punish*, New York, Vintage Books, 1979
- FRYE, Northrop, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton University Press, 1947
- FUSILLO, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998
- GABRIELLI, Aldo, *Grande dizionario italiano*, Milano, Hoepli, 2008

- GAMBARO, Fabio, *Surrealismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996
- GASIOREK, Andrzej, *J. G. Ballard*, Manchester, Manchester University Press, 2005
- HARPER, Graeme e MOOR, Andrew, *Signs of life: cinema and medicine*, London-New York, Wallflower Press, 2005
- HARVEY, David, *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*, Malden, MA-Oxford, Blackwell, 1990
- HOLLIER, Denis, *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, trad. di Betsy Wing, Cambridge, MA, The MIT Press, 1989
- JACKSON, Rosemary, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, London, Verso, 1991
- JUNG, Carl Gustav, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Longanesi, 1980
- JUNG, Carl Gustav, *Man and his Symbols*, London, Arkana/Penguin, 1990
- JUNG, Carl Gustav, *Psicologia e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006
- KITCHIN, Rob e KNEALE, James, *Lost In Space: Geographies Of Science Fiction*, London-New York, Continuum International Publishing Group, 2005
- LUCKHURST, Roger, *The Angle Between Two Walls: The Fiction of J G Ballard*, Liverpool, University Press, 1997
- LUCKHURST, Roger, *"Between Two Walls": Postmodernist Theory and the "problem" of J. G. Ballard*, University of Hull, 1992
- MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Methuen, 1987
- NOYS, Benjamin, *Georges Bataille: A Critical Introduction*, London, Pluto Press, 2000
- ORAMUS, Dominika, *Grave new world : the decline of the West in the fiction of J. G. Ballard*, Warsaw, University of Warsaw, 2007
- PARFREY, Adam, *Apocalypse Culture*, Los Angeles, Feral House, 1990
- PRINGLE, David, *J. G. Ballard: A Primary and Secondary Bibliography*, Boston, G.K. Hall, 1984
- PRINGLE, David, *Earth is the Alien Planet: J.G. Ballard's Four-Dimensional Nightmare*, San Bernardino, CA, Borgo Press, 1979
- PRINGLE, David, (a cura di), *St. James Guide to Horror, Ghost, & Gothic Writers*, Detroit-London, St. James Press, 1997

- PUNTER, David, *The hidden script: writing and the unconscious*, London, Routledge & Kegan Paul, 1985
- RISSET, Jacqueline, “Politica e Poesia. La nozione di poesia nel percorso di André Breton”, in ORLANDI CERENZA, Germana (a cura di), *Traiettorie della modernità. Il Surrealismo all'alba del Terzo Millennio*, Torino, Lindau, 2003
- ROSSI, Umberto, “Una riscrittura shakespeariana di James G. Ballard”, in Agostino Lombardo (a cura di), *Shakespeare e il Novecento*, Roma, Bulzoni, 2002
- SELF, Will, *Junk Mail*, London, Bloomsbury Press, 1996
- SOLMI, Sergio e FRUTTERO, Carlo (a cura di), *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, Torino, Einaudi, 1992
- STEPHENSON, Gregory, *Out of the Night and into the Dream: A Thematic Study of the Fiction of J.G. Ballard*, Westport, CT, Greenwood Press, 1991
- TODOROV, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1983
- VALE, V. e JUNO Andrea, (a cura di), *Re/Search Edizione italiana. J.G. Ballard*, Milano, Shake Edizioni, 1994
- VIDAL, Ricarda, *Death and Desire in Car Crash Culture: The Many Returns of Futurism*, unpublished thesis, London Consortium, University of London, 2007
- WHITTAKER, Ruth, *Doris Lessing*, London, Macmillan, 1988

c) Miscellanea

1. Narrativa

- BLAKE, William, *The marriage of Heaven and Hell*, New York, Dover, 1994 [unabridged republication of the work originally published by Blake ca. 1794]
- BROLLI, Daniele, *Segrete identità*, Milano, Baldini & Castoldi, 1996
- GOLDING, William, *Pincher Martin*, London, Faber and Faber, 1956
- Doris LESSING, Doris, *Briefing for a descent into hell*, London, Jonathan Cape, 1971

2. Articoli e riviste

- AMIS, Kingsley, recensione di *The Drowned World*, *The Observer*, 27/01/1963
- BARBER, Lynn, *Sunday Express Magazine*, 06/10/1987
- BAUDRILLARD, Jean, "Simulacra and Science Fiction", *Science Fiction Studies* n. 55, v. 18, pt. 3, novembre 1991
- BAXTER, Jeannette, "The Age of Unreason", *The Guardian*, 22/06/2004
- BEARD, Steve, "If Something Feels Unnatural And Wrong To Us, That's The Reason We Should See Where It Takes Us In The Cinema", *i-D Magazine* n. 160, gennaio 1997
- CARONIA, Antonio, "Ultime apocalissi", *Pulp libri* n. 20, luglio-agosto 1999
- FEAVER, William "The film of Kennedy's assassination is the Sistine Chapel of our era", *The Art Newspaper* n. 94, luglio 1999
- FOSTER, Dennis A, "J. G. Ballard's Empire of the Senses: Perversion and the Failure of Authority", *PMLA*, V. 108, N. 3, maggio 1993
- FRICK, Thomas, "The art of fiction LXXXXV – J. G. Ballard", *The Paris Review* n. 94, Inverno 1984
- GOMEL, Elana "Everyday Apocalypse: J. G. Ballard and the Ethics and Aesthetics of the End of Time", *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, v. 8, n. 1, gennaio 2010
- MARRONI, Francesco, "Chronopolis" di J.G.Ballard: la città e il tempo", *La città e le stelle* n.1, Milano, Nord, 1982
- ROSSI, Umberto, "Shakespearean reincarnations: an intertextual reading of J.G. Ballard's The Ultimate City", *Journal of the Fantastic in the Arts*, 20:3, 2010
- RUGOFF, Ralph, "The Atrocity Exhibitionist", *L.A. Weekly*, 21-27 marzo 1997
- RUSSELL, Ken, "Death Drive by Dean Rogers", *The Times*, 02/10/2009
- TOOKEY, Christopher, "Ballard Interview", *Books & Bookmen*, settembre 1984
- VALE, V. e JUNO, Andrea (a cura di), *Re/Search* n. 8/9, San Francisco, Re/Search Publications, 1984

3. Sitografia web

- JGB mailing list (<http://groups.yahoo.com/group/jgb>)
- Ballard, J. G., "Images of the future: Comments on some recent experiments", in David Pringle (a cura di), *JGB News* n. 19, gennaio 1993 (http://www.jgballard.ca/pringle_news_from_the_sun/news_from_sun19.html)
- Ballard, J. G., "A Response to the Invitation to Respond", *Science Fiction Studies* n. 55, novembre 1991 (<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/forum55.htm>)
- Ballard, J. G., "Shock and Gore", *The Guardian*, 26/05/2007 (<http://www.ballardian.com/ballardosphere-wrapup-part-5>)
- "J. G. Ballard shares his literary tastes, from The Ancient Mariner to Winnie the Pooh", *The Sunday Times*' "Bibliofile" feature, 01/02/1998 (http://www.jgballard.ca/interviews/sunday_times_1998interview.html)
- BAUDRILLARD, Jean, "Two Essays", trad. di Arthur B. Evans, *Science Fiction Studies* n. 55, novembre 1991 (<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/ baudrillard55art.htm>)
- CAROTENUTO, Aldo, "Il pensiero di Jung", intervista dell'11 luglio 1996, *Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche* (<http://www.emsf.rai.it/scripts/interviste.asp?d=175#4>)
- CHRYSOCHOU, Panayiota, "Fractured Bodies & Social Wounds: The Simulation of Trauma in J.G. Ballard's Crash" (<http://forum.llc.ed.ac.uk/archive/08/chrysochou.html>)
- DALLE LUCHE, Riccardo, "James G. Ballard e la psicopatologia della sopravvivenza. La cognizione del dolore mentale e il potere trasformativo dell'immaginazione" (http://lafrusta.homestead.com/riv_ballard.html)
- DE BONIS, Maurizio G., "*Un chien andalou* (1928) e *L'âge d'or* (1930) - Il tocco di Dalí e lo sguardo di Buñuel", 2004 (<http://blog.cinema.it/post/169/un-chien-andalou-1928-e-lage-dor-1930-il-tocco-di-dali-e-lo-sguardo-di-bunuel>)
- DI VITTORIO, Pierangelo, "For your own good. La biopolitica raccontata da J.G. Ballard", *Journal of Science Communication*, Vol. 5, marzo 2006 (http://jcom.sissa.it/archive/05/01/C050101/C050103/jcom0501%282006%29C03_it.pdf)

- FLEMING, Neil, “Outer Space – Inner Turmoil”
(http://www.alumni.cam.ac.uk/news/cam/archive/easter_2008/)
- FRANCALANCI, Ernesto L., “Simulacro”
(<http://design.iuav.it/~comunicarti/simulacro.htm>)
- FRANKLIN, H. Bruce, “What Are We to Make of J.G. Ballard’s Apocalypse?”, in Thomas Claeson (a cura di), *Voices For The Future*, v. 2, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1979
(http://www.jgballard.ca/criticism/ballard_apocalypse_1979.html)
- HOLLIDAY, Mike, “Fulfillment in a time of nihilism: John Gray and J. G. Ballard”
(<http://www.ballardian.com/fulfillment-nihilism-gray-ballard>)
- HORNBURG, Mark W., “The Career of J.G. Ballard Considered as a Downhill Motor Race” (<http://www.gadflyonline.com/11-26-01/ftb-ballard.html>)
- HOYLE, Ben, “Author J. G. Ballard dies after lengthy illness”, *The Times*, 20/04/2009
(http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/fiction/article6128445.ece)
- W. HUNTER, Jeffrey (a cura di), “Ballard, J. G. – Introduction”, in *Contemporary Literary Criticism*, Vol. 137, Farmington Hills, MI, Gale/Cengage Learning, 2001
(<http://www.enotes.com/contemporary-literary-criticism/ballard-j-g>)
- IPPOLITO, Annalisa, “Evoluzione del Mandala”
(<http://www.mandalaweb.info/Home/evoluzione-del-mandala-nel-mondo>)
- JAMESON, Fredric, “World-Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative” in *Science-Fiction Studies* n. 7, novembre 1975
(http://www.jgballard.ca/pringle_news_from_the_sun/news_from_sun19.html)
- McGRATH, Rick, “Thy Kingdom Come, Thy Ads Be Run...”
(http://www.jgballard.ca/criticism/jgb_kingdom_come.html)
- GUARNERI, E. “Gomma” e FULLER, Matthew, intervista a J. G. Ballard
(<http://www.shake.it/index.php?id=689>)
- NOLA, Meg “Artist Sir Stanley Spencer”
(http://20thcenturyart.suite101.com/article.cfm/artist_sir_stanley_spencer)
- PAZ, Octavio, *El ojo – Buñuel, México y el Surrealismo*, Consejo Nacional para la Cultura y los Artes, México D. F. 1996
(http://www.frameonline.it/Scrittori_Paz.htm)

- PETLEY, Julian, "L'uomo con la macchina da presa: il cinema di J. G. Ballard"
(<http://www.intercom.publinet.it/Petley.htm>)
- POPLER, Kenneth, "The Art and Vision of Stanley Spencer"
(<http://www.stanleyspencer.co.uk>)
- PRINCIPE, Renzo, "Misticismo e dialettica", *Parol - quaderni d'arte e di epistemologia* (<http://www.parol.it/articles/principe.htm>)
- PRINGLE, David, "J. G. Ballard's Early Reading"
(<http://www.jgballard.ca/bibliographies/jgbearlyreading.html>)
- RUDDICK, Nicholas, "Ballard/Crash/Baudrillard"
(<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/58/ruddick58art.htm>)
- ŠAMARINA, Julia, "Angela Carter on the Ideology of Pornography: Rereading Marquis de Sade" (http://www.skk.uit.no/WW99/papers/Samarina_Julia.pdf)
- SCHUYLER, William M. Jr., "Portrait of the Artist as a Jung Man: Love, Death and Art in J.G. Ballard's Vermilion Sands" (1993)
(http://www.jgballard.ca/criticism/schuyler_analyses_vermilion_sands.html)
- SELLARS, Simon, "The fusion of science and pornography"
(<http://www.ballardian.com/the-fusion-of-science-and-pornography>)
- SELLARS, Simon, "Indexed out of existence..."
(<http://www.ballardian.com/indexed-out-of-existence>)
- STELARC (<http://www.stelarc.va.com.au/arcx.html>)
- STURM, Roberto, "Speciale Crash" (<http://www.intercom.publinet.it/crash.htm>)
- TORSELLI, Vilma "Meccanismi emozionali e intelligenza emotiva", *Artonweb – Punti di vista sull'arte*
(<http://www.artonweb.it/nonsoloarte/artecchiocervello/articolo7.htm>)
- "Uncanny valley", *Hafta Magazine*, giugno 2006
(<http://www.haftamag.com/2006/07/31/uncanny-valley>)
- WEBER, Bruce, "J. G. Ballard, novelist, is dead at 78", *New York Times*, 21/04/2009
(<http://www.nytimes.com/2009/04/21/books/21ballard.html>)
- *The Wire* (cit. in http://researchpubs.com/Blog/?page_id=13&category=9)