



UNIVERSITÀ DI PISA

Corso di Laurea in Informatica Umanistica

RELAZIONE

***Crash: un libro 'tecnologico' e 'multimediale'
per narrare la società dello spettacolo e la morte
del sentimento***

Candidato: *Andrea Rocca*

Relatore: *Francesco Varanini*

Correlatore: *Maria Simi*

Anno Accademico 2010-2011

Indice

Introduzione	2
Capitolo 1	4
L'autore, il romanzo, il genere, la sua collocazione nella galassia della conoscenza.	
1.1 – James Ballard e il genere fantascientifico.....	4
1.2 – Dall'androide al cyborg, la centralità del corpo e della sua versione meccanizzata.	5
1.3 – Il libro come interfaccia tra mondi diversi.....	7
1.4 – Da Shanghai al primo romanzo.	8
1.5 – Sperimentazione e aggiornamento.....	13
1.6 – L'invenzione poetica come condivisione e montaggio.	16
1.7 – William Burroughs e il potere sovversivo della lingua.....	18
1.8 – La cooperazione linguistica e la condivisione di conoscenza in rete.	22
Capitolo 2.....	26
Crash, un libro "tecnologico" e "multimediale" per narrare la società dello spettacolo e la morte del sentimento.	
2.1 – La mostra della tecnologia. Automobili e altre sculture.	26
2.2 – Un breve sguardo sulla trama.	27
2.3 – Protagonisti e spettatori. Psicologia dei personaggi.....	28
2.4 – Partner meccanici e codici frammentati.....	31
2.5 – La scrittura ai tempi del computer.	34
2.6 – Altro medium, altro paradigma: il record fotografico.	37
2.7 – Anatomia di un linguaggio.....	38
2.8 – La commistione corpo-macchina e il congiungimento della forma libro con quella cinematografica.	41
2.9 –La tematica tecnologica nel romanzo realistico tradizionale e il romanzo del futuro.	45
Capitolo 3.....	48
Il romanzo come oggetto di conoscenza.	
3.1 – Il romanzo in rete.....	48
3.2 – La codifica del testo.....	49
3.3 – La gestione dell' XML tramite javascript.....	51
3.4 – L' interfaccia grafica.	53
3.5 – Sviluppi futuri.	55
Conclusioni	56
Bibliografia	59
Opere letterarie.....	59
Opere critiche	60
Ringraziamenti	62

Introduzione

Questa tesi si propone di analizzare il romanzo *Crash* dello scrittore inglese J.G. Ballard (Shanghai,1930 – Shepperton,2009), autore di narrativa fantascientifica e mainstream, definita alternativamente new wave o postmoderna.

Si cercherà in primo luogo di metterne in luce l'importanza nello sviluppo di tematiche psico-sociologiche che ancora oggi sono oggetto di riflessione da parte di scrittori e filosofi, i risvolti della società dei consumi e della spettacolarizzazione delle merci, l'influenza della comunicazione e della pubblicità sulla psiche collettiva, il rapporto tra uomo e tecnologia, tra ambiente naturale e artificiale o virtuale.

Si vedrà poi come le tecnologie informatiche e delle telecomunicazioni, che all'epoca della pubblicazione del romanzo vedevano importanti sviluppi – al 1973 risalgono il primo modello di telefono cellulare e i primi passi di Vinton Cerf e Robert Kahn verso la progettazione della futura internet e dei suoi protocolli di trasmissione – consentano nuove possibilità al testo narrativo, permettendogli non solo di trascendere la forma cartacea, ma anche di essere continuamente in connessione con tutto un universo di conoscenze che vanno oltre la narrativa e la letteratura, secondo un modello che è quello di web semantico e linked-data.

Si tratterà infine di individuare dei percorsi alternativi insiti nel testo del romanzo tramite XML, proponendo la rilettura di passi chiave ulteriormente annotati per concetti ricorrenti, riuniti secondo le categorie ritenute opportune.

La letteratura può essere vista come comunicazione, e in quanto tale risponde ad un modello che prevede un emittente in continua evoluzione, un ricevente che deve adeguare la propria alfabetizzazione – nel nostro caso anche informatica, tecnologica – un messaggio da decodificare nella sua complessità ed un canale di trasmissione che deve essere controllato e diviso equamente tra le fonti.

In quest'ottica il romanzo attinge nuove possibilità creative dalle tecnologie informatiche, si appropria di nuovi linguaggi, muta forma per descrivere nuove realtà psicologiche, amplia le proprie possibilità di fruizione e riproduzione grazie ai progressi nelle telecomunicazioni, e si propone non solo come svago ma anche come

oggetto di conoscenza utile nel mettere in connessione discipline diverse tra loro e a favorire la circolazione trasversale delle informazioni.

Per tutti questi motivi si ritiene importante non dimenticare la lezione di Ballard, dei critici della società di massa e dei media in genere, per poter usare consapevolmente questi strumenti senza esserne usati, capire come restare in contatto con la nostra natura di uomini senza illuderci di poter travalicare determinati limiti tramite tecnologie con le quali siamo destinati a vivere sempre più in simbiosi.

Capitolo 1

L'autore, il romanzo, il genere, la sua collocazione nella galassia della conoscenza.

1.1 – James Ballard e il genere fantascientifico.

James Graham Ballard è autore di narrativa fantascientifica particolare, che ha inteso con la sua opera superare i limiti del genere e ne ha sempre rimarcato la dignità letteraria, sostenendo polemicamente in varie occasioni la propria tesi secondo la quale la narrativa fantastica sarebbe solo quella fantascientifica, autentica vena letteraria del Ventesimo secolo¹, in grado di superare col proprio vocabolario di immagini, idee e visioni il racconto realistico tradizionale.

Generalmente viene additato come il suo più grande contributo al genere la teorizzazione dello spazio interiore come vero territorio da esplorare, in opposizione con l'outer-space del racconto sul viaggio nello spazio e simili.

Le radici della sua ricerca sono forse nel racconto distopico di Huxley e Orwell piuttosto che nella space-opera o nelle storie di H.G. Wells. Prima di lui la fantascienza era ritenuta interessante in base a ben altri canoni.

Hugo Gernsback, inventore e appassionato di SF², aveva fondato nel 1926 la rivista *Amazing Stories* che indicava come padri del genere Edgar Allan Poe, Herbert George Wells e Jules Verne, e poneva l'accento sulle possibilità profetiche di questo tipo di racconti, sulla loro capacità di anticipare in qualche modo le innovazioni tecnologiche e sulla verosimiglianza scientifica delle descrizioni. Questo modo di intendere la fantascienza, decisamente ottimistico e venato di neopositivismo, guardava con entusiasmo alla scienza.

¹ "Si può già intuire che la fantascienza, ben lungi dall'essere un genere minore, in effetti costituisce la tradizione letteraria principale del Ventesimo secolo – una tradizione che linearmente va da H.G. Wells, Aldous Huxley, dagli scrittori di fantascienza americana moderna agli innovatori di oggi come Burroughs e Paolozzi. Il fatto saliente del Ventesimo secolo è il concetto di futuro illimitato. Questo predicato di scienza e tecnologia custodisce la nozione di una moratoria sul passato...Di fronte a questo immenso continente di possibilità, tutti i generi letterari tranne la fantascienza sono destinati alla non pertinenza. Nessuno ha il vocabolario di idee e immagini per trattare il presente, tanto meno il futuro..." J.G. Ballard, "Salvador Dalì. The innocent as Paranoid" in *New Worlds*, 187, Febbraio 1969.

² Science Fiction

Fino alla metà del secolo questa narrativa da rivista si rivolgeva ad un pubblico poco colto, popolare, e ne era influenzata nei toni sensazionalistici e in una visione ingenua del rapporto tra scienza, tecnologia e società.

All'epoca rappresentava un punto di rottura e un'innovazione rispetto alle opere anti-utopiche più propriamente letterarie composte da intellettuali e osservatori disincantati della realtà (coi quali si riallaccia in parte Ballard, proponendosi in qualche modo come anello di congiunzione, o tramite, per un "ritorno a casa" della fantascienza).

Questi scrittori entusiasti provenivano – per dirla con Benjamin – dal politecnico, rappresentavano la voce di chi si sente parte e artefice con il proprio contributo di un futuro positivo e migliore grazie alla scienza applicata ad ogni attività umana.

L'entusiasmo di questi autori non era solo per la conquista dello spazio esterno che sembrava ormai prossima (lo Sputnik 1³ verrà messo in orbita nel 1957 e lo stesso Ballard racconta nella sua autobiografia quanto fosse difficile in quegli anni pubblicare e fare accettare la propria SF così controcorrente), ma anche per un nuovo genere di androide che avrebbe sostituito l'uomo in tutte quelle operazioni ripetitive e meccaniche richieste dal lavoro, fino a divenirne l'equivalente anche nelle funzioni che la natura è in grado di svolgere da sola: il Robot.

1.2 – Dall'androide al cyborg, la centralità del corpo e della sua versione meccanizzata.

Ròbot è il nome utilizzato per la prima volta dal giornalista e scrittore Karel Čapek per gli automi-operai della sua opera teatrale *R.U.R.*⁴, e deriva dal ceco *robotiti* che significa "fare lavori pesanti".

Jean Baudrillard, autore anche di un saggio su *Crash*, ha messo bene in rilievo la differenza sostanziale tra l'automa e il robot, utilizzandolo anche per esemplificare la differenza tra un simulacro di primo ordine e un simulacro di secondo ordine⁵. Sebbene simili nell'aspetto che riproduce più o meno rozzamente le fattezze umane, i

³ Lo Sputnik 1 (in russo *compagno di viaggio*) è stato il primo satellite artificiale ad essere messo in orbita nella storia dall'Unione Sovietica che batté sul tempo gli Stati Uniti, il cui Explorer 1 venne messo in orbita l'anno successivo.

⁴ R.U.R. (acronimo che sta per Rossum's Universal Robots) è un dramma fantascientifico in tre atti pubblicato nel 1920. Gli androidi del dramma in realtà sono più simili a prodotti di un'anacronistica ingegneria genetica che a macchinari. Vengono infatti prodotti assemblando parti organiche prodotte in serie.

⁵ Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, 1976.

due androidi sono ben diversi nel significato e nella portata culturale.

Mentre l'automa comincia la sua storia prima della Rivoluzione, opera unica ed inimitabile dell'ingegno di orologiai e orefici, ed è pensato come compagno, analogo, intrattenimento per il gioco sociale di corte, il robot è pensato per il lavoro.

Esso non imita l'uomo in un gioco di contraffazione, è pura efficacia meccanica e in quanto tale può finalmente entrare nel processo produttivo e proliferare, così come era successo all'uomo diventato forza lavoro indifferenziata con la rivoluzione industriale, dando vita alle masse suburbane.

Il meccanismo della riproduzione desacralizzante che colpisce l'opera d'arte coinvolge così anche la figura dell'androide e riporta l'attenzione sul corpo umano come irripetibile possibilità individuale di unicità.

Il corpo del lavoratore diventa risorsa che può essere spostata, riciclata, sostituita, liquidata in base alle esigenze del libero mercato, ma allo stesso tempo quel corpo riafferma prepotentemente la propria presenza, la propria indipendenza e assume nuovi significati anche alleandosi, mutando, integrandosi con la tecnologia. In questo senso vanno interpretate le tendenze che mirano alla ritualizzazione del corpo, ultimo residuo di sé su cui il lavoratore può rivendicare un controllo totale.

Dai riti tribali di ritorno del tatuaggio e del piercing, che trasferiscono sul corpo quel valore di sacralità che era proprio dell'opera d'arte⁶, prendono le mosse alcune correnti artistiche contemporanee come la body art.

Stelarc mette in piedi performance nelle quali utilizza arti protesici o placche di metallo inserite sotto pelle a simulare orrifiche mutazioni. Orlan si sottopone ad una serie di operazioni chirurgiche, alla ricerca di un nuovo ideale di bellezza, e queste operazioni chirurgiche diventano performance che documenta in video.

Il regista giapponese Tsukamoto realizza dei mediometraggi che mirano all'integrazione di diversi media, superando alcuni dei limiti del mezzo cinematografico facendo ampio uso di tecniche analogiche come la stop-motion. Il suo *Tetsuo* del 1988 diventa immediatamente un classico del cyberpunk.

Non è un caso che l'opera di Ballard sia stata presa ad esempio dal movimento cyberpunk, corrente fantascientifica mainstream che propone il cyborg come

⁶ Qui si riprende il concetto di valore culturale dell'opera d'arte coniato da Walter Benjamin nel suo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Pubblicato per la prima volta nel 1936, in questo saggio si analizzava quella che Benjamin definisce la perdita dell'aura, del valore sacrale dell'opera, legato anche alla nascita della cultura di massa, della fotografia e del cinematografo.

principale icona contemporanea e in cui la fusione uomo-macchina è centrale come rappresentazione delle ansie legate agli sviluppi tecnologici che sembrano tanto rapidi da rischiare di sfuggire al controllo dell'uomo.

Il protagonista di *Neuromancer* di William Gibson, considerato uno dei padri del movimento cyberpunk, è definito come un *cowboy dell'interfaccia*.

1.3 – Il libro come interfaccia tra mondi diversi.

Il concetto di interfaccia è una delle chiavi della rivoluzione informatica che apre nuovi orizzonti non solo al romanzo ma a tutta la cultura del prossimo futuro.

In senso lato l'interfaccia è il punto, l'area o la superficie sulla quale due entità qualitativamente differenti si incontrano. In senso più tecnico l'interfaccia può essere il dispositivo, fisico o virtuale, che permette la comunicazione tra queste due entità, utilizzando un appropriato protocollo di comunicazione.

Già McLuhan rilevava l'importanza di questo concetto nell'incontro o collisione tra due tecnologie o culture, dal quale escono entrambe inevitabilmente mutate.⁷

In *Crash* l'incontro/scontro tra l'automobile e l'uomo può essere visto come la metafora di questo interfacciamento che renderà possibile la rivoluzione informatica che segna la nostra era.

Questo nuovo paradigma tecnologico, al quale possiamo attribuire la stessa importanza storica della rivoluzione industriale, comprende la microelettronica, la computer science, le telecomunicazioni e anche l'ingegneria genetica.

Se non esistessero i computer e le telecomunicazioni globali, non esisterebbero nemmeno un'economia mondiale e una comunicazione su scala planetaria⁸.

Queste riflessioni ci riportano alla questione del diritto della narrazione fantastica di

⁷ "Due culture o tecnologie possono, come le galassie astronomiche, penetrare l'una nell'altra senza collidere; ma non senza che muti la configurazione di ciascuna. Analogamente, nella fisica moderna troviamo il concetto di 'interfacie', cioè dell'incontro e metamorfosi di due strutture. Questa 'interfacialità' è la chiave del rinascimento così come lo è anche del nostro Ventesimo Secolo" H.M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy; The Making of Typographic Man*, 1962.

⁸ "Per economia globale intendiamo un'economia in cui le attività strategicamente dominanti funzionano come unità a livello planetario in tempo reale o potenzialmente tale. E' il caso dei mercati finanziari, integrati a livello mondiale tramite collegamenti elettronici istantanei processati da sistemi informatici dotati di grande memoria e alta velocità. L'economia dell'informazione è caratterizzata anche da un modello flessibile di produzione, costruito attorno allo schema sempre più diffuso dell'azienda-rete, intesa come una rete di segmenti di azienda." Borja/Castells, *La città Globale*, 1997.

un certo tipo a chiamarsi appunto "scientifica".

La SF tende ad assorbire e imitare il vocabolario, l'immaginario e lo stile della scienza. In alcuni casi introduce metafore e suggerisce neologismi che la scienza in seguito userà stabilmente – è il caso ad esempio del *cyberspace*, termine coniato da William Gibson, attualmente utilizzato come metafora del luogo virtuale in cui avviene la comunicazione tramite interfacce – Per quanto riguarda il legame tra la SF odierna e l'informatica sarà utile ricordare che molti scrittori di fantascienza di ultima generazione nascono e si formano a stretto contatto con i laboratori di ricerca nei quali lavorano gli ingegneri informatici, che gli stessi informatici sono spesso appassionati di fantascienza e che proprio alla fantascienza era dedicato il primo newsgroup creato su Internet.

Il fatto che questi racconti non abbiano una reale scientificità non dovrebbe essere una condizione determinante per la loro definizione, ma dovrebbe essere piuttosto la corrispondenza con la mentalità scientifica del secolo corrente, la loro capacità di rendere possibile la comunicazione e il dialogo tra il mondo scientifico e la realtà sociale e politica che lo circonda.

Ed è in questo senso che va letta l'opera di Ballard. Quello che a lui interessa, imbevuto com'è di teorie psicanalitiche, di surrealismo, di cultura pop, e di cruda realtà alla quale assiste in prima persona nella sua infanzia a Shanghai durante la Seconda Guerra Mondiale, è riportare l'immaginario della fantascienza sulla terra e su noi stessi, all'interno di noi stessi. Per lui è la Terra il vero spazio alieno ancora in attesa di essere esplorato, compreso⁹.

E ciò che gli sta a cuore è che la sua opera possa, nei limiti del possibile, incidere nella realtà contemporanea, offrendo al lettore le chiavi per un ritorno alla normalità psicologica. Come già accennato le radici di questa presa di posizione sono ben salde nella sua storia personale.

1.4 – Da Shanghai al primo romanzo.

Ballard nasce in una colonia inglese di Shanghai da genitori britannici nel 1930.

Scrive della sua vita in quegli anni:

⁹ "I maggiori progressi dell'immediato futuro avranno luogo non sulla Luna o su Marte, ma sulla Terra; è lo spazio interiore, non quello esterno, che dobbiamo esplorare. L'unico pianeta veramente alieno è la Terra." J.G. Ballard, *Which Way to Inner Space?*, New Worlds, 118, Maggio 1962.

"La mia vita probabilmente è più simile, considerata la vicinanza alla morte, ai disastri e alla distruzione, a quella di qualche poeta o drammaturgo elisabettiano, che a quella della maggioranza della gente che vive oggi in Inghilterra".

Ricorda nei suoi articoli come, avendo vissuto da ragazzo la guerra sino-giapponese prima e il bombardamento del campo di prigionia di Lunghua in cui venne internato successivamente, abbia dei ricordi tutto sommato lieti di quel periodo, a differenza di chi come i suoi genitori dovette vivere quelle situazioni da adulto¹⁰.

Nei suoi racconti la vita precaria del campo di prigionia è ricordata quasi con un senso di liberazione dalle costrizioni che la routine della colonia inglese imponevano, accompagnato dal suo interesse per quelle dinamiche sociali che la mancanza di privacy e di restrizioni dovute alla normale etichetta portavano allo scoperto.

Una volta rimpatriato, il confronto con la vita inglese degli anni Quaranta segna particolarmente la sua immaginazione. Il lungo periodo di guerra aveva lasciato grandi porzioni di Londra e delle Midlands in rovina, e degli edifici rimasti la maggior parte risaliva al Diciannovesimo secolo.

Le lunghe teorie di piccole vetture scure visibili lungo i marciapiedi gli appaiono come figure meschine in confronto alle Cadillac e alle Buick che circolavano a Shanghai, dove la società inglese era in via di "americanizzazione", e i pochi beni accessibili – cibo, vestiti, benzina – sono tutti razionati.

In estate la casa di Ballard sedicenne diventa una lugubre casa in stile vittoriano a West Bromwich, dimora dei nonni materni, insegnanti di musica dalle vedute piuttosto ristrette. La vita della gente, in generale, appare dominata da un senso di rassegnazione dovuto alle ristrettezze del regime del dopoguerra.

Ma ciò che comincia a colpirlo maggiormente, venuto in contatto per la prima volta con le vaste fasce proletarie della popolazione, è come gli amici dei genitori, e gli appartenenti alla middle-class in genere, pur conducendo una vita anch'essi molto modesta, continuano a tenere i piedi, accentuandolo probabilmente proprio per la perdita di una netta distinzione data dalle possibilità economiche, un complicato

¹⁰ Su questa esperienza scriverà anche un libro autobiografico, *L'impero del sole*, del 1984, adattato per gli schermi cinematografici da Steven Spielberg nel 1987. La trama narra la crescita di un ragazzo all'interno di una società che affronta la Seconda Guerra Mondiale. I temi principali sono il contrasto tra l'opulenza della colonia inglese e la povertà della gente di Shanghai, la passione del piccolo Jim per gli aerei visti allo stesso tempo come temibile arma di distruzione ed elegante simbolo di libertà. Temporaneamente isolato dai genitori trova una figura paterna in Basie, un americano opportunista da cui impara rapidamente i trucchi e gli imbrogli necessari alla sopravvivenza in quel contesto.

sistema di convenzioni e codici sociali utile soltanto a poter guardare alle classi inferiori come ad una specie diversa e ad ispirare un senso di opprimente deferenza. Rispetto ai suoi coetanei sente una profonda differenza nel modo di vedere la vita e percepire l'esperienza:

"Anche se l'Inghilterra nel 1946 era coinvolta direttamente nella seconda guerra mondiale – da lì è partita l'invasione dell'Europa – la vita inglese mi sembrava enormemente lontana dalla realtà. Pareva un mondo di piccoli sobborghi e prati di campagna recintati dove non era mai successo nulla".

Ballard avverte le vite iper-protette degli adolescenti inglesi come immensamente distanti dalla realtà in cui vive la maggioranza della gente del pianeta, a stretto contatto con la morte, la violenza, le malattie, la miseria. La società inglese gli appare puritana e ottusa e la descrive come *"la società più repressa in assoluto"*.

Così si appassiona alla psicanalisi, legge le opere principali di Freud e Jung, che prende ad esempio anche come scrittori dalla fervida immaginazione, e il suo sogno di diciassettenne è diventare psichiatra. Legge tutto quello che trova in biblioteca e scrive le sue prime fiction influenzate da Kafka, Hemingway e Joyce.

Si iscrive in seguito alla facoltà di medicina, ma la abbandona dopo due anni, comprendendo che la professione non gli avrebbe lasciato il tempo per continuare a scrivere e ritenendo di aver rimpolpato abbastanza il suo vocabolario e il suo immaginario grazie allo studio di anatomia, fisiologia, patologia.

A ventidue anni lavora per un'agenzia pubblicitaria e come venditore di enciclopedie porta-a-porta; in seguito si arruola nella R.A.F. e si trasferisce in Canada, dove era stanziata la base di addestramento.

Proprio nel portariviste della caffetteria della base scopre la SF e comincia a scrivere racconti ispirati al genere. La sua prima storia di fantascienza è una sorta di pastiche intitolato "passaporto per l'eternità", influenzato da un racconto di Jack Vance¹¹, (*Incontra Miss Universo*), una fantasia biologica su un concorso di bellezza.

Nel 1955 si sposa e l'anno successivo pubblica il suo primo racconto su Science

¹¹ Jack Vance (San Francisco 1916) è uno scrittore molto considerato da critici e colleghi non solo come autore di Fantasy e Fantascienza. Ha pubblicato oltre sessanta libri, la maggior parte divisi in cicli di romanzi.

La sua opera è caratterizzata da uno stile satirico che spesso colpisce il Cristianesimo e il dogmatismo. Caratteristiche come lo scetticismo e l'individualismo, derivatogli forse da Thoreau, gli fanno delineare figure dedite all'autorealizzazione, e sostenere valori ben delineati che spesso hanno la forza, e i limiti, del pregiudizio.

Fantasy, *Prima Bella Donna*. In seguito diviene collaboratore fisso di *New Worlds*. Ballard afferma di essere stato definitivamente incoraggiato a proseguire sulla strada della SF anche dalla lettura del romanzo immaginoso e provocatorio *Limbo 90*, del 1952. Questo romanzo aveva una trama anti-utopica ed era intriso di psicanalisi; in effetti il suo autore Bernard Wolfe, sebbene avesse avuto una vita particolarmente avventurosa, era laureato in psicologia. Il concetto centrale di questo libro era l'atto di auto-amputazione come metafora del complesso di castrazione con il suo conseguente apporto di aggressività neurotica e le stesse guerre e lotte di potere che da esso scaturirebbero.

Dall'interesse per la psicanalisi era partita anche l'infatuazione giovanile di Ballard per il surrealismo, al quale è sempre rimasto fedele, difendendone il lato più genuinamente creativo e portatore di significati ulteriori, la sua capacità di stimolare visioni simultanee e di arricchire l'immaginazione.

Dalle suggestioni legate ai quadri di Ernst e Dalì parte per costruire i suoi paesaggi immaginari, mondi sommersi e foreste di cristallo, che sono i protagonisti della tetralogia di romanzi catastrofisti¹² con cui comincerà la carriera come autore di romanzi veri e propri. Alcuni dei personaggi di queste narrazioni sono figure allegoriche che possono addirittura portare nomi indicativi come "Padre Balthus" o "Aragon".

L'interesse per l'arte percorre tutte le opere e raggiunge forse il culmine in *Atrocity Exhibition*, del 1970, che lo consacra come autore di culto, non solo in ambito fantascientifico, romanzo che utilizza ampiamente il collage, il *cut-in* da testi di varia provenienza, e in cui le glosse esplicative dell'autore sono parte integrante dello svolgimento del romanzo,¹³ indispensabili per dare un senso a questa narrazione-pastiche.

¹² I romanzi in questione sono *The Drowned World* (1962), *Wind from Nowhere* (1962), *The Drought* (1964), *The Crystal World* (1966). Per Ballard questi romanzi che sembrano inserirsi nel genere catastrofico, non sarebbero solo fantasiosi resoconti di disastri globali, ma dovrebbero essere interpretati come storie di radicali trasformazioni psicologiche dei personaggi. Da ricordare anche come il primo editore del *Mondo Sommerso* volesse imporre l'eliminazione dal testo di tutti i riferimenti ad autori surrealisti in quanto avrebbero svalutato un'opera che considerava di "seria" Science Fiction. Sembra che fino a tutti gli anni Sessanta nei circoli intellettuali tutto ciò che ricordava il surrealismo era degno di biasimo e l'opera di Dalì rifiutata nella sua interezza. Su questo rifiuto pesavano evidentemente l'eco di giudizi sul movimento come quelli di Sartre e di Camus, che però devono anche aver convinto Ballard nell'idea di utilizzare quel repertorio di immagini come chiave per un dialogo produttivo con le classi medie colte.

¹³ Per quanto riguarda le glosse come parte indispensabile al proseguimento del racconto il riferimento può forse essere il metodo di illuminazione "a mosaico" o "a stella" utilizzato da McLuhan, autore che Ballard ha meditato e criticato apertamente.

Qui i riferimenti diretti ai quadri sono molti (i già citati Dalì e Ernst, ma anche Delvaux, Warhol, Bellmer, Wesselmann, Magritte,...) ed hanno a volte una precisa funzione narrativa.

Le descrizioni dei paesaggi presenti nelle tele si fondono con i territori mentali dei personaggi, che hanno nomi mutevoli, così come i luoghi geografici, in modo da superare i confini della testualità, diventare luoghi e personaggi universali, e ricongiungersi con il quotidiano del lettore, prendendolo per mano e guidandolo attraverso quell'assurdo mosaico che è diventata la psiche collettiva.

Ballard delinea un tipo di romanzo che renda plausibili accadimenti inspiegabili logicamente e miri a scuotere l'intelletto di un lettore come ipnotizzato, tormentato dalle nevrosi della propria esistenza, confinato nell'apatia all'interno delle realtà artificiali costruite dalle tecnologie dei mezzi di comunicazione di massa. In questo senso il romanzo rispecchia, con il montaggio artificiale delle immagini disgregate dei miti della società contemporanea, questo tipo di realtà.

L'interesse di Ballard per la pop-art risale agli anni cinquanta; segue l' "Independent Group" di Paolozzi, Banham, Hamilton - senza però farne parte - ed è presente alla mostra *This is Tomorrow* alla Whitechapel Gallery nel 1956, evento che segna la nascita della Pop Art, avvenuta in Inghilterra ancor prima che in America.

Atrocity Exhibition è anche il primo romanzo in cui questo interesse viene reso noto con riferimenti diretti ad artisti pop. Questo tipo di arte non solo gli fornisce lo spunto per applicare la tecnica del collage alla scrittura più estesamente, ma lo convince definitivamente che i mezzi di informazione contemporanei e i beni di consumo sono un argomento interessante e degno di analisi da punti di vista nuovi, un fertile terreno per il dialogo con il pubblico.

Questi temi incarnavano la quotidianità della gente e al loro confronto la SF pubblicata in quegli anni, con i suoi viaggi su pianeti lontani e ipotesi di vita distanti forse milioni di anni, sembrava essere ciò che la faceva apparire puerile agli occhi della critica relegandola in un ruolo di secondo piano come narrativa.

In effetti Ballard in seguito alla pubblicazione de *Il Mondo Sommerso* viene in contatto con Kingsley Amis¹⁴, il quale aveva recensito in termini entusiastici il

¹⁴ Kingsley Amis (Londra, 1922 – 1955), noto come romanziere, poeta tradizionalista e critico letterario, fu anche il primo ad interessarsi della fantascienza come letteratura sociologica, ad appoggiare la nascita della New Wave, e a curare una rassegna antologica di testi SF analizzandola da un punto di vista letterario. Questa antologia, pubblicata nel 1960, si intitolava *New Maps of Hell*.

romanzo sull' "Observer".

E' grazie a lui che raccoglie l'opportunità di essere introdotto presso un pubblico mainstream e colto che andava al di là di quello, fino ad allora ristretto, della fantascienza.

Amis aveva fatto parte del movimento degli "Angry Young Men", all'epoca insegnava a Cambridge ed era una voce intellettuale autorevole per quanto riguardava il romanzo. Fu lui ad introdurre Ballard presso Jonathan Cape, sotto la cui ala era da poco passato anche lo stesso Amis, il quale rappresentava la casa editrice più di moda a Londra.

Cape pubblicò Ballard per circa vent'anni, comportando sul suo lavoro sia vantaggi che limitazioni, ma ad ogni modo consentendogli un successo di pubblico e una notorietà come autore mainstream che per altri autori di SF, che tuttavia vi puntavano, come Philip Dick, rimase solo un sogno per tutta la vita.

1.5 – Sperimentazione e aggiornamento.

Nel 1958 Ballard compone il suo primo collage di titoli di giornali, che incorporano il linguaggio tecnico o medico-scientifico quasi per caso, ritagliato da riviste specializzate; in tal modo questo tipo di lessico si inserisce nel contesto della quotidianità formandone uno nuovo, creando nuove inusitate immagini.

In questo tipo di esperimenti testuali risuonano gli echi di un autore caro ai surrealisti come Lautréamont, anche quest'ultimo amato e citato da Ballard per la forza evocativa e visiva, più che visionaria, di molte immagini che si incontrano nei suoi *Canti di Maldoror*, ricchi di citazioni eterogenee, di accostamenti bizzarri e criptiche allusioni.

Ma ciò che soprattutto lo interessa e che mette in evidenza parlando di questo autore, è la chiara coscienza – che lo accomuna ad altri simbolisti ed espressionisti del diciannovesimo secolo studiati dai surrealisti – di vivere in una società industriale in cui le scienze hanno un ruolo fondamentale, coscienza che lo porta ad utilizzare immagini scientifiche ed un linguaggio tecnico per le sue visioni "oniriche"¹⁵.

Ballard aggiunge al linguaggio tecnico e anatomico, come già notato, il sorgere dei

¹⁵ "Bello come l'incontro casuale su un tavolo operatorio di una macchina da cucire e di un ombrello" così si esprime Lautréamont ne *I Canti di Maldoror*. Questa stessa immagine era già stata citata da Dalì in un suo provocatorio saggio di "paranoia critica" del 1934 sull' *Angelus* di Millet, che per lui avrebbe illustrato in maniera esemplare tale frase.

miti della società contemporanea, il loro sedimentarsi nella mente e nella coscienza degli uomini, la genesi di nuove convenzioni e nuovi tabù, la creazione di nuovi spazi urbani ancora inesplorati nelle loro geometrie, con i loro nuovi possibili significati da metabolizzare.

Tutto questo trova accoglienza nella *Mostra delle Atrocità*, in quei continui rimandi tra la guerra del Vietnam, le icone del sogno americano morte in incidenti d'auto, la pornografia, la predizione della futura elezione di Ronald Reagan, le architetture dei viadotti metropolitani e dei parcheggi multipiano, l'assassinio di Kennedy, le nevrosi, gli esperimenti fatti con le fedeli trascrizioni di interventi di chirurgia estetica nelle quali viene sostituito il nome del paziente con quello di qualche personaggio famoso. Questo libro è in sostanza la dichiarazione di una poetica nuova che fungerà da ponte verso i suoi tre romanzi maturi più famosi che vanno a formare quella che è generalmente nota come *Urban Disaster Trilogy*, comprendente *Crash* (1973), *Concrete Island* (1974) e *High Rise* (1975). L'autore li descrive come "libri tecnologici ambientati nel presente", per distinguerli dalla sua produzione fantascientifica.

Questa fase della sua narrativa prende una piega più sociologica e mira con più decisione a superare e ridefinire i limiti della sua scrittura e del genere SF, a provare ad abbattere quel muro che lo tiene separato dalle opere che ambiscono ad essere letteratura fantastica.

Così se *Crash* sviluppava direttamente un capitolo di *Atrocity Exhibition*, portando a una forma più compiuta le sue riflessioni sullo stile, sui simboli della contemporaneità, sulle radici non sessuali del sesso¹⁶, la sua sublimazione nella spettacolarizzazione della morte e nella cristallizzazione fotografica della violenza e il binomio tecnologia-pornografia, *Concrete Island* affiancava ad una spietata analisi del disagio della classe media benestante – il protagonista è un ricco architetto di Londra – un parallelo letterario anacronistico con il *Robinson Crusoe* di R.L. Stevenson, trapiantando la lotta per la sopravvivenza a due passi dalla società civile, in un'isola spartitraffico dove la sola compagna della disavventura è, ancora una volta, la lussuosa automobile del protagonista.

L'isolamento diventa poi in *High Rise* quello di una micro-società, che consenta

¹⁶ "...Le radici non sessuali della sessualità qui sono esplorate con una precisione chirurgica. Un incidente d'auto può essere sessualmente più stimolante di un'immagine pornografica..." queste sono le parole con cui Burroughs analizza un aspetto de *La mostra delle atrocità* nella prefazione all'edizione americana.

all'autore di mettere in scena i meccanismi psichici degli appartenenti ai vari strati sociali che occupano il super-tecnologico e, teoricamente, autosufficiente condominio, studiandone l'intrecciarsi di relazioni, le diverse reazioni all'isolamento e la deriva di violenza, seguendo il riaffiorare di istinti primordiali repressi come farebbe un attento documentarista¹⁷.

Un tratto comune di questi tre romanzi, e una costante nella struttura ballardiana, è il ritorno all'ordine dopo un'incontrollata esplosione di violenza o di barbarie. Questo inspiegato raptus sociale lascia comunque intuire che si tratta di una dinamica generalizzata nelle società prese in esame, non di un caso isolato, piuttosto una teoria, e che la soluzione finale dopo l'imbarbarimento di una piccola collettività o di un singolo uomo non ha risolto le correnti sotterranee che serpeggiano sotto quel sottile strato di quiete apparente che riveste la quotidianità. Questa modalità di risoluzione dei racconti si richiama probabilmente alla teoria dell'inconscio collettivo in senso junghiano.

L'inconscio collettivo, o "psiche oggettiva", dirigerebbe il sé attraverso archetipi, sogni e intuizioni, guidandolo anche a commettere errori e scelte antisociali con lo scopo di portare all'individuazione e all'autorealizzazione, cosa di cui i personaggi di questi racconti non sono capaci, non accettando interamente di rinunciare al proprio ego in favore delle ragioni di questa struttura psichica comune in grado di restituire un senso migliore del sé ideale.

Questa struttura collettiva per Jung si sarebbe sviluppata nel tempo e nel suo strato inferiore sarebbe legata alle radici arcaiche dell'umanità, delle quali si sono poi perse le tracce allo stato cosciente, sedimentandosi nell'inconscio.

L'interesse di Ballard per l'immaginazione che fluisce libera da condizionamenti si nutre anche di queste teorie, costruendo paesaggi in parte modellati sui ricordi mitici della sua infanzia a Shanghai – mondi sommersi e lande desolate, visioni di devastazione post-bellica – e fin dai suoi esordi si ritrovano tracce di vagheggiamenti archeopsichici in ciò che scrive.¹⁸

¹⁷ "Il romanzo fiorisce nelle società statiche, che il romanziere può esaminare come un entomologo esamina ed etichetta le farfalle infilate su una bacheca." Così Ballard esprime una delle sue convinzioni sul romanzo come studio della società nella sua autobiografia *Miracles of Life*, uscita postuma a Londra nel 2008.

¹⁸ In *Foresta di Cristallo* si legge "Questa foresta illuminata riflette in qualche modo un periodo precedente delle nostre vite, forse un ricordo arcaico che ci portiamo dietro dalla nascita, di qualche paradiso ancestrale in cui ogni foglia e ogni fiore esiste nell'unità perfetta di tempo e di spazio". Questo tipo di immagini percorrono un po' tutta la produzione ballardiana, e anche nel più recente *Il Paradiso del Diavolo* le parole di un

1.6 – L'invenzione poetica come condivisione e montaggio.

"Toute invention littéraire aujourd'hui se produit à l'intérieur d'un milieu déjà saturé de littérature. Tout roman, poème, tout écrit nouveau est une intervention dans ce paysage antérieur." - Michel Butor

Gli anni di sperimentazione stilistica e tematica che avevano portato a tali risultati furono accompagnati dagli articoli che Ballard andava pubblicando su *New Worlds* dal 1964. In quell'anno la direzione della rivista era stata affidata ad un altro noto scrittore di fantascienza, Michael Moorcock, il quale ne aveva fatto l'organo principale di una nuova corrente del genere ribattezzata New Wave¹⁹ e che riconosceva come punto di riferimento appunto J.G. Ballard.

Sebbene quest'ultimo non abbia mai voluto definire New Wave i suoi romanzi, rifiutando l'appartenenza ad una "scuola", di fatto il suo articolo *"Which way to inner space"* ne divenne il manifesto, e gli scrittori di tale corrente inserirono nei loro lavori molte delle innovazioni e tecniche proprie di Ballard, come le sperimentazioni linguistiche e testuali mutate da Burroughs, la ripresa del monologo interiore e l'interesse per Joyce e, sul piano tematico, il rifiuto dello spazio esterno in favore dell'esplorazione degli abissi della psiche umana, l'inserimento nel genere di argomenti che fino ad allora erano rimasti totalmente esclusi: la sfera sessuale, la critica politica, la catastrofe ecologica, i riti urbani del mondo giovanile, il ruolo della donna nella società, la manipolazione genetica, la religione, le droghe.

La pubblicazione di *New Worlds* cessò una prima volta nel 1971, ma la sua funzione di organo di rinnovamento della narrativa SF continuò a spingere molti scrittori nella direzione della sperimentazione, e altri temi come il concetto di entropia, i mondi artificiali creati dai mass media e la realtà virtuale, la spettacolarizzazione delle

botanico, che spiega ad un giornalista il significato della riserva naturale che lui e altri attivisti vanno progettando, recitano: "...in natura tutto è intrecciato, nulla può sfuggire. Dentro di noi abbiamo già un programma che sta dando forma a questa riserva. C'è un antico giardino nelle nostre teste che aspetta solo di accoglierci."

¹⁹

Il termine New Wave deriva dal nome del movimento cinematografico Nouvelle Vague (francese per nuova onda): film caratterizzati dal lavoro di Jean-Luc Godard, François Truffaut ed altri. Fu in seguito applicato alla fine degli anni settanta alla musica punk rock, decretando la nascita della musica New Wave, che partendo dalla tecnica approssimata e dall'immediatezza del punk, si sviluppava in strutture più elaborate e nella ricerca di un linguaggio più colto.

merci, i limiti dell'uomo nel giungere ad una vera conoscenza, contribuiscono ad avvicinarla alla letteratura postmoderna.

Va anche notato che, nonostante il rifiuto di Ballard di ritenersi il caposcuola di un movimento, è proprio lui a enfatizzare l'aspetto collettivo della fantascienza, come letteratura del quotidiano contemporaneo. Nella sua idea l'anonimato di molti scrittori di fantascienza è paragonabile a quello dei progettisti di molta tecnologia, ai nomi di designer di beni durevoli che abbiamo sotto gli occhi continuamente, il che la accosterebbe anche al mondo degli artisti pop che seguiva e ammirava.

E proprio dall'arte, in particolare dal surrealismo, gli deriva questa concezione della scrittura come fatto artistico collettivo, come movimento, anche se non organizzato e sistematizzato.

Entrato, più per esigenze creative e professionali che per vocazione, a far parte di quella schiera di scrittori che partecipavano alle convention, che si erano formati sulle riviste da ragazzi e avevano cominciato rielaborando quelle storie di viaggi spaziali e ipotesi sulla vita del futuro, non poteva non riflettere su questa idea di comunità che stava dietro questo mondo tenuto in piedi più spesso da semplici appassionati che da professionisti, e doveva averlo colpito proprio perché ne era fondamentalmente estraneo.

Ora, rielaborando i suoi interessi per il movimento surrealista, si può comprendere da dove egli deve aver derivato quest'idea di "collettività" attorno agli scrittori di fantascienza, che pubblicano sulle stesse riviste e condividono determinate tematiche.

Il surrealismo era stato definito dal suo teorico André Breton come un "essere psichico collettivo" o anche come "messa in comune dell'intelligenza creativa".

Il movimento in questo caso era ben più delineato e concreto, con una gestione autoritaria dello stesso Breton, che dopo la sua decisione di unirlo più strettamente alla politica aderendo alla terza internazionale²⁰, cercando di colmare la frattura tra arte e vita, aveva introdotto anche le dinamiche più deleterie dei partiti marxisti come epurazioni, dogmatismo, verticismo.

Tuttavia nei suoi momenti migliori il surrealismo sembrava davvero avvicinarsi al movimento intellettuale collettivo auspicato da Breton, divenendo anche un punto di

²⁰ Breton aveva anche stabilito uno stretto legame con Trockij nel 1938, due anni prima che questi, in esilio in Messico e nascosto presso il pittore Diego Rivera, venisse assassinato da una spia del KGB. Curioso notare come in quegli anni Bernard Wolfe, autore del citato *Limbo90* ammirato da Ballard, fosse stato anche segretario e guardia del corpo di Trockij.

partenza per l'idea di "intellettualità di massa" dei situazionisti.

La poesia come opera collettiva era insita dunque nell'idea che Breton aveva del movimento che avrebbe formato già prima di scrivere il suo *Manifesto del Surrealismo* ed era stata sperimentata come stile partendo dal suo entusiasmo per la psicanalisi. Nella pratica poetica questo intento si traduce nella scrittura automatica, un procedimento che riteneva innovativo e che portò ai quaderni automatici scritti a quattro mani con Soupault, dove la personalità dell'uno e dell'altro autore viene superata nella messa in comune, che vennero poi raccolti nel 1921 col titolo di *Les Champs Magnétiques*.

Questo tipo di esperimenti erano comuni alla poetica dadaista di Tristan Tzara e al gioco surrealista del *cadavre exquis*²¹, ed erano stati applicati anche in pittura con esiti talvolta degni di nota come nel lavoro di Max Ernst²².

Rielaborati da Breton in un contesto più ampio e programmatico dovevano avere una funzione di sovversione del potere logico affidato alla parola come strumento di controllo, riprendendo, ancora una volta, Lautréamont, il quale avrebbe voluto affidare alla poesia lo scopo di raggiungere la verità pratica, additando come mezzo anche la sua totale spersonalizzazione, come pratica di vita comune.

1.7 – William Burroughs e il potere sovversivo della lingua.

Da queste prove testuali e da questi intenti di sovversione della lingua come espressione del potere, prenderanno le mosse le ricerche di W.S.Burroughs, che insieme al poeta e pittore Brion Gysin, tra il 1959 e il 1965, aveva prodotto un

²¹ Il nome di questa tecnica deriva da un gioco svolto durante le serate dei dadaisti e dei surrealisti nel quale i giocatori si passano un foglio, via via ripiegandolo, sul quale ogni giocatore deve continuare lo scritto o il disegno fatto dal precedente senza sapere cosa sia stato fatto in precedenza. Il gioco prende il nome dall'esempio diventato classico che recitava "Le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau".

Un richiamo diretto a questa pratica giocosa lo troviamo anche nel titolo di un quadro di Yves Tanguy del 1927, *Finite ciò che ho iniziato*.

²² Max Ernst è un importante riferimento per la creatività ballardiana, sia per la tecnica che per i contenuti. Egli infatti oltre a un interesse per le psicopatologie, l'arte degli alienati, l'inconscio, aveva ripreso dal grande pittore romantico C. D. Friedrich la teoria secondo la quale l'ispirazione proviene dall'interno del proprio animo e che la pittura è la trasposizione di immagini e forme che si vedono ad occhi chiusi. Un procedimento simile a quello che Ballard applica alla scrittura come svolgimento di paesaggi mentali. Inoltre Ernst è uno dei pochi surrealisti ad aver continuato, passata l'epoca di collage e fotomontaggi dadaisti, a sperimentare nuove tecniche – nel 1925 inventa il *frottage* – per la creazione di quegli scenari per i quali Dalì, Delvaux, Magritte o Tanguy, continuavano ad usare una pittura del tutto accademica, spesso accettando la geometria euclidea e la consuetudine prospettica.

numero impressionante di frammenti di testi e manifesti, convogliati in seguito ne *Il pasto nudo* e nella sua *Trilogia Nova* che Ballard recuperò e provò ad analizzare senza sminuirne il valore solo per via del sensazionalismo, prescindente forse dalla volontà dello stesso Burroughs, che si era creato intorno al personaggio, destino comune anche all'opera dei surrealisti, schiacciati spesso nel giudizio critico dal clamore della loro stessa auto-pubblicità.

Ballard trova nel lavoro di Burroughs quell'impegno sul fronte della comunicazione che cercava, la resa di un certo terrorismo linguistico che nei suoi romanzi si identifica con la manipolazione mentale perpetrata ad esempio da mostruose multinazionali che possono portare un nome indicativo come "Time Inc".

In un articolo del 1964 Ballard propone questi romanzi come eredi legittimi del *Finnegans Wake* di Joyce e della *Metamorfosi* di Kafka.

Così come il *Finnegans Wake* è il vasto sogno-rebus ciclico di un oste di Dublino che incarna contemporaneamente Napoleone, Adamo e gli eroi di mille altre mitologie, i romanzi di Burroughs sarebbero il primo preciso ritratto del paesaggio interiore della metà del ventesimo secolo, costruiti utilizzando un proprio linguaggio e proprie tecniche di manipolazione.

In mezzo a quella congerie di immagini sconcertanti, visioni di schizofrenici e provocazioni sconce, si riesce a intuire da dove viene il materiale, totalmente attinto dagli idiomi orali udibili nella barbarie artificiale extraurbana, i suoi slang, i suoi quotidiani. Si parlano lingue diverse e si usano allegorie metalinguistiche per fornire una chiave di lettura.

I testi nascono dal significante in sé, dalla parola, lasciata libera di creare i propri paesaggi mentali in un gioco di virtuosismo linguistico allucinato, aggiornando il romanzo alle pratiche contemporanee di molti artisti. Così le convenzioni del racconto tradizionale – narrativa sequenziale, personaggi ben delineati e dettagliati, eventi consecutivi²³ – vengono superate poiché non c'è più pretesa di descrivere una realtà esteriore, ma si punta dritto a creare una realtà verbale autogeneratasi dalla parola, dalla frase, dai paragrafi adiacenti, sottolineando il ruolo nelle nostre vite della comunicazione, oltre che dell'automazione, delle sue immagini ricorrenti che creano il nostro quotidiano, amalgamando gli opposti e facendo comparire parole tecniche del linguaggio medico a fianco del dettato oscuro della burocrazia.

²³ "...Pasto Nudo si può aprire a ogni punto di intersezione...ho scritto molte prefazioni..."
William S. Burroughs, *Il Pasto Nudo*, 1959.

Alla luce di queste idee, assorbite e rielaborate in seguito, Ballard riesce ad inserire in un contesto più ampio l'opera di Burroughs. Riflette sulla comunicazione e sulla pubblicità, sul potente ruolo subliminale della parola, per il cui dominio si svolge una "...guerra galattica, invisibile ai più..."²⁴, in uno scenario in cui la parola è il parassita alieno inoculato nella coscienza dell' uomo per sorvegliarlo e soggiogarlo,²⁵ e non c'è modo di spezzare questa catena se non raggiungendo il silenzio²⁶.

Si può tentare di uscirne ricombinando il tutto in nuove forme, per dare un senso a ciò che sembra non averlo. Ne risultano libri come *Il pasto nudo*, che nasconde la metafora dell'informazione²⁷, il momento in cui vedi ciò che esce dalla siringa del tossicomane, in cui il simulacro è svelato, il momento in cui si capisce che l'opinione pubblica è qualcosa che viene creato dal nulla, che tra la società civile e il mondo della tossicodipendenza e del crimine ci sono estremi che si toccano e si compenetrano, e allora si fa attenzione agli indizi disseminati tra l'immondizia verbale.

Troviamo così un "*mosaico fatto di mille giornali*" che è diventato poi l'unico modo per esprimere la parola viva direttamente – "*Forse la si può indicare con un mosaico di giustapposizioni come gli articoli abbandonati nel cassetto di un albergo, definiti dai negativi e dall'assenza...*" – ed è espressione di un controllo che ha come fine solo produrre un controllo maggiore, più efficiente, paragonato alla droga, e tutta

²⁴ William S. Burroughs, *Nova Express*, 1964.

²⁵ Un' immagine simile viene citata ancora una volta in ambito surrealista. André Breton nei *Prolegomeni ad un terzo manifesto del surrealismo o no*, redatti negli Stati Uniti nel 1942, riprende questo passo di Novalis: "Noi viviamo in realtà entro un animale di cui siamo i parassiti. La costituzione di quell'animale determina la nostra e viceversa."

²⁶ Da confrontare, ancora una volta, con Lautréamont: "...esiste un modo più semplice di intendersi; consisterebbe [...] nel non discutere: è più difficile da mettere in pratica di quanto non vogliamo generalmente pensare i comuni mortali." Lautréamont, *Canti di Maldoror*, "CantoQuarto", p.381.

In Burroughs in realtà ci sono altre fonti per le teorie delle forme di "comunicazione alternativa" assai più stravaganti, come i suoi interessi per lo sciamanismo, gli esperimenti di telepatia, le religioni orientali, l'occultismo o il mito del dio egizio Thoth, dal quale sembra derivare proprio la concezione del silenzio come meta da raggiungere per la vera sapienza o purezza di spirito.

Si tratta di un mito utilizzato nel dialogo platonico del Fedro in cui Socrate indica Thoth (in greco Theuth) quale inventore dell'alfabeto, introducendo per la prima volta la riflessione sulla tecnologia alfabetica come mezzo che plasma la psiche dell'uomo, fornendogli un nuovo modo di apprendere diverso dall'unico fino ad allora conosciuto: l'oralità.

²⁷ Questo tipo di metafore sulla comunicazione giornalistica non sono che il proseguimento di un vecchio tema che percorre la storia della parola scritta fin dall'invenzione della carta. Ci sono metafore basate sul libro già nell' Antico Testamento, per i filosofi della scolastica il sapere scientifico è il "Liber Naturae", per gli scolastici tutto il sapere e il mondo terreno sono un libro da mandare a memoria, per Victor Hugo le cattedrali sono i libri in pietra del popolano medievale, per Mallarmé il mondo esiste per finire in un libro, e così via fino ai costruttivisti per i quali tutto ciò che è, è in qualche modo un testo.

questa operazione linguistica ha il nome in codice di "Liquefazione" e "*comporta la fusione finale di ciascuno in un Uomo Unico*".

Risulta chiaro che si sta parlando di un tema caro ad un altro autore citato da Ballard che è McLuhan, la funzione omogeneizzante della cultura tipografica e la tecnologia dell'alfabeto fonetico come origine della schizofrenia dell'uomo occidentale, la scissione tra significante e significato, tra razionalità e sensibilità.

Ma ne *Il pasto nudo* l'omogeneizzazione viene fatta risalire al linguaggio archetipico, al verbo in se stesso, appreso oralmente: "*L'età del consenso è quando cominciano a parlare*".

La tematica del controllo vive anche di immagini di replicanti la cui riproduzione all'infinito mira a reprimere la libera opinione, così come i Trasmettitori devono trasmettere sempre e solo per occupare i canali di comunicazione con vuoto rumore utile a provocare sentimenti di paura o rabbia impotente nel ricevente che concentra la propria attenzione su partiti politici identici nella sostanza ma che si fondono tra loro in varie combinazioni.²⁸

Il discorso si sposta poi anche sul romanzo come mezzo di comunicazione, o mezzo di conoscenza applicata, sull'alfabeto come tecnologia e sul modo in cui modifica la nostra psiche.

L'interesse di Burroughs per questi temi è probabilmente ciò che lo rende un autore fantascientifico: "*ogni estensione tecnologica produce un effetto di ambientazione collettiva...l'antidoto sarà una riprogrammazione dell'ambientazione nervosa dell'uomo...l'immagine e la parola sono gli strumenti del controllo...per uscirne sarebbe auspicabile che sperimentassimo metodi di comunicazione alternativa.*" .

Burroughs, come d'altra parte Ballard, esplora il lato oscuro, se così si può dire, della comunicazione e del progresso tecnico; entrambi si interessano alla tecnologia e fanno esperimenti con essa: uno con le registrazioni "spontanee" dei magnetofoni, l'altro pubblicando una serie di poesie generate dal computer.²⁹

²⁸ Qui si potrebbe fare un parallelo con ciò che Baudrillard descrive ne *Lo scambio simbolico e la morte* riguardo quelli che chiama i "sistemi democratici avanzati", nei quali secondo la sua visione la libera scelta sfocia nel suo opposto, cioè nella legge dell'equivalenza. Abbiamo così una classe politica omogenea dalla destra alla sinistra; una volta annullate le differenze ideali tra i partiti su base storica e sociale rimane il fascino del gioco, la simulazione, rafforzata nella mente del pubblico dalla pratica del sondaggio.

²⁹ Si fa riferimento ad una serie di poesie nate dalla collaborazione di Ballard con uno psicologo e scienziato, Christopher Evans, che vennero pubblicate su *Ambit* nel 1966. Ballard le proponeva come la "vera poesia", in polemica con la poesia prodotta dalle scuole di letteratura. Doveva anche essere uno stimolo ad introdurre più temi scientifici all'interno della rivista.

Tutti questi espedienti sono affini all'Operazione Riscrittura, la scrittura come pratica necessariamente collettiva, nella consapevolezza che nella creazione non esiste qualcosa di totalmente originale, ma è tutto collegato. Così la scrittura si può trasformare in un gioco combinatorio – "...riciclare le immagini usate in un nuovo contesto..."³⁰ – si possono condividere universi narrativi con altri autori – è il caso del *Multiverso* di Michael Moorcock – si possono prendere gli scenari da Conrad e i personaggi da Fitzgerald e generalizzare il plagio per intaccare i fondamenti della proprietà letteraria realizzando la profezia di Lautréamont ("...la poesia sarà fatta da tutti...").

Questi temi nell'era di internet sono in continua evoluzione ed espansione, il problema del copyright è stato dibattuto ampiamente, e il web rende disponibili quantità di materiale fruibile in tempo reale inimmaginabili fino a poco tempo fa.

In effetti la proliferazione di prodotti culturali digitalizzati protetti da copyright e la condivisione tramite reti p2p sono la base della cultura del remixing che costituisce l'epicentro della creatività nell'era digitale.³¹

1.8 – La cooperazione linguistica e la condivisione di conoscenza in rete.

La circolazione di parole e idee e la loro contaminazione a causa di influenze eterogenee e provenienti da fonti diversissime tra loro fa sorgere quasi spontaneamente nuovi linguaggi e nuovi processi associativi.

Per la messa in comune della conoscenza e per la connessione tra loro di diverse discipline ci sono strumenti come wiki e web semantico. Per definizione il web semantico va in direzione contraria al gesto artistico della scrittura automatica, affine in termini all'informatica in quanto quest'ultima è il trattamento automatico

In realtà la prima poesia generata da un algoritmo risale al 1961, prodotta nell'ambito della *Neoavanguardia* italiana, più precisamente da Nanni Balestrini. Questa poesia si intitolava *Tape Mark I*, ed era realizzata con un IBM 7070 che partiva per comporla da frammenti del *Tao Te Ching*, del *Mistero dell'ascensore* di Paul Goldwin e del *Diario di Hiroshima* di Michihito Hachiya.

³⁰ Italo Calvino, "Visibilità" in *Lezioni Americane*, 1985.

³¹ L'industria dell'intrattenimento aveva fatto pressioni verso il Digital Millennium Copyright Act nel 1998, provocando l'insurrezione di decine di milioni di utenti in tutto il mondo. In seguito si era tentato di impedire la riproduzione non autorizzata di materiale con il più morbido DRM (Digital Rights Management), che di fatto non ha impedito la crescita esponenziale delle reti p2p né fermato il posting di materiale remixato sui vari siti del web 2.0 che utilizzano il mash-up, su YouTube e simili.

dell'informazione, intendendo per "automatico" non "senza l'intervento dell'uomo", ma "assistito" dalla macchina laddove negli esperimenti di scrittura psicanalitica era il meccanismo dell'inconscio a guidare la mano dell'artista.

Negli automatismi psichici le parole vengono trattate come delle cose, da spostare, accumulare, giustapporre, significante svincolato dalla logica e dalla finalità del significato, puro materiale. Nella conoscenza prodotta all'interno della rete la parola in quanto segno, il corrispettivo "materiale" del significato, si sviluppa contemporaneamente in più dimensioni, e nella sua codifica metatestuale – XML, hyperlink, metatag – può essere sempre connessa ad una rete di rimandi che ci ricorda anche la sua funzione, particella della più ampia galassia della conoscenza, nodo continuamente interconnesso con migliaia di altri nodi.

Possiamo quindi vedere il World Wide Web come un testo non sequenziale, che può essere letto partendo da un qualunque punto, e in cui la diffusione delle idee procede con moto orizzontale e circolare.

L'aspetto collettivo della rete è rintracciabile in quella identità comunitaria che la caratterizza fin dal suo apparire, nelle intenzioni di Tim Berners-Lee ad esempio, come strumento collaborativo per ricerche accademiche prima, e poi col sorgere di BBS, Newsgroup, forum, per non parlare della comunità hacker e dell'open source, modello che rende possibile non solo modificare il contenuto della rete, ma mettere mano ad alcune delle sue strutture, qualora se ne possedessero le competenze e le capacità.

Con la cultura internet giungono nel testo alcune caratteristiche di quell'idea di "villaggio globale"³² che McLuhan ha legato nell'immaginario ai media elettrici, TV e radio; tali media, riportando nella comunicazione caratteristiche orali e visive, avrebbero potuto, nella sua visione ottimistica, porre fine all'individualismo e al nazionalismo nati con la cultura tipografica.³³

McLuhan si interessava anche di un altro aspetto, ossia del processo di

³² Più recentemente è stato osservato da Negroponte e Doyle come con l'insorgere della società in rete "Non viviamo tanto in un villaggio globale quanto in piccoli chalet individuali più o meno collegati tra loro, prodotti e distribuiti globalmente".

Anche per Derrida la dislocazione dei "luoghi" della comunicazione prodotta dalle nuove tecnologie sarebbe in realtà alla base di tutte quelle reazioni identitarie che oggi vengono riunite sotto l'etichetta di "ritorno del religioso" e "piccolo nazionalismo".

³³ Vedere anche "Con la pressa del tipografo non scompaiono necessariamente il canto, le saghe, la Musa, quindi le condizioni della poesia epica?", che evidenzia come già Marx nell'introduzione ai *Grundrisse*, avesse legato la scomparsa della poesia come canto collettivo di un popolo e la sua perdita della funzione mitopoietica alla tecnologia del torchio tipografico.

frammentazione, di eccessiva specializzazione delle discipline, esigenza sorta nell'era moderna per poterle svolgere ad un livello avanzato, e che portava a far perdere il contatto tra loro e con la società.

Uno scenario simile a quello immaginato da un altro autore di fantascienza, A.E. Van Vogt, che prevedeva in vari racconti, raccolti con il titolo di *Crociera nell'infinito* nel 1950, che in un prossimo futuro le discipline avrebbero raggiunto un tale livello di specializzazione che sarebbe stata necessaria una nuova scienza capace di ristabilire le connessioni tra le competenze e le conoscenze.

A questa scienza futura, Van Vogt, aveva dato il nome di "Connettivismo"³⁴.

Potremmo considerare il connettivismo come una prefigurazione delle possibilità di connessione interdisciplinare date dal web semantico, il quale consente a dati di varia provenienza di essere condivisi e riutilizzati fra applicazioni, aziende e comunità, appoggiandosi al Resource Description Framework (RDF), che integra varie applicazioni che utilizzano XML per la sintassi e gli URI per i nomi.

Karl Marx definiva nei *Grundrisse* "general intellect" il sapere sociale diffuso che il Capitale valorizza per i suoi scopi, in particolare ai fini dello sviluppo tecnologico. Nell'era del lavoro immateriale questo "automa collettivo"³⁵ lo possiamo veder realizzato nei milioni di terminali, estensioni prostetiche della nostra mente, che lavorano alla messa in comune delle conoscenze ma anche alla produzione di ricchezza tramite la rete globale. Questa nuova forma di produzione, o riproduzione delle forme del lavoro, favorirebbe l'insorgere di una sorta di cervello sociale che porta alla cooperazione linguistica tra una moltitudine di parlanti.

La cooperazione è valida anche nel mezzo di comunicazione testuale, nel nostro caso nel testo autoriale, poetico, nel romanzo, che evolve sia come forma di comunicazione, sia come contenuti. Lo vediamo costruire conoscenza senza necessariamente partire da una struttura decisa a priori, e ritroviamo al suo interno elementi che giungono da fonti esterne a quella galassia detta "letteratura" di cui non

³⁴ Il Connettivismo è poi diventato anche una corrente letteraria nell'ambito della fantascienza italiana. Nasce ufficialmente con un Manifesto nel 2004 e si propone di coniugare estrapolazione scientifica e speculazione sociale in una sintesi che adotta anche forme e sperimentazioni delle avanguardie letterarie. Gli autori legati a questa corrente si presentano come un gruppo in continua evoluzione, strutturato come un progetto open-source.

³⁵ In tempi più recenti Manuel Castells ha usato l'espressione "automa globale" in riferimento al mercato finanziario globale, un mercato che funziona in gran parte secondo una dinamica propria, senza controllo da parte di determinate aziende o regolatori, ma disciplina e plasma l'economia mondiale. Ciò si tradurrebbe in un sistema di reti che fanno girare i programmi che governano il mondo.

è che una porzione, elementi che vi arrivano per contaminazione da altri linguaggi, incidentalmente.

Descrivendo il metodo del cut-up di Brion Gysin, Burroughs rileva l'importanza nella riuscita di un testo letterario del fattore casuale, "*random factor*", che esiste in ambito extraletterario non solo nell'arte fotografica e nel cinema, ma anche nella *Theory of Games and Economic Behavior* di Neumann. Ipotizza inoltre che un simile metodo potrebbe essere utilizzato nella ricerca scientifica, ricordandoci quante importanti scoperte sono potute avvenire solamente "*by accident*", con un incidente di percorso che per sua natura non è qualcosa che possa essere prodotto razionalmente, o deciso dalla forza di volontà.

E' in quest'ottica che dobbiamo considerare *Crash* e la genesi del suo titolo, nella sua natura di incidente di percorso, di scontro casuale e inevitabile delle varie tensioni emotive e dei multiformi interessi del suo autore, non sempre letterari, non sempre scientifici, non sempre necessariamente "colti", specie se pensiamo a quella generalmente considerata come cultura ufficiale.

Capitolo 2

Crash, un libro "tecnologico" e "multimediale" per narrare la società dello spettacolo e la morte del sentimento.

2.1 – La mostra della tecnologia. Automobili e altre sculture.

"Ciò che legava i nostri affetti erano gli elementi delle nuove tecnologie"¹

Come si è detto *Crash* è il primo di quella trilogia di romanzi mainstream che Ballard ci presenta come “libri tecnologici ambientati nel presente”, libri che rompono definitivamente col bisogno precedentemente avvertito dal loro autore di presentarsi come scrittore di fantascienza. Questo cambiamento era stato preparato da quella sorta di manifesto che è *La mostra delle atrocità*², pubblicato tre anni prima, testo di cui *Crash* non fa che sviluppare direttamente un capitolo.

Oltre che da *La mostra delle atrocità*, il romanzo preso in esame è anticipato da due eventi che vanno al di fuori del terreno della scrittura, anche in un modo eccentrico e inusuale.

Nel 1970 Ballard allestisce una mostra di auto precedentemente distrutte in incidenti al New Arts Laboratory di Londra.³

L'anno seguente esce un film basato su *Atrocity exhibition*, nel quale Ballard compare per una ventina di minuti circa in veste di attore, una produzione che affronta problemi di censura per via dell'esplicitazione dei temi trattati e in cui si fa ricorso anche a veri filmati di chirurgia estetica e di scontri d'auto.

Il film cercava di mettere insieme la trama di quell'accozzaglia di testi sperimentali,

¹ J.G. Ballard, *Crash*, Cap. 3, p.29

² Il cambiamento radicale della scrittura di Ballard in questi anni è anche legato all'elaborazione di un lutto, la prematura morte della moglie, evento che lo ossessiona e al quale cerca anche di trovare un senso inserendolo in quella serie di eventi tragici che affollano il panorama mediatico di quegli anni, come l'assassinio Kennedy, immagine ricorsiva insieme ad altre morti, spettacolari e non, nell'arco del romanzo.

³ Ballard descrive questa mostra come un "esperimento psicologico travestito da mostra d'arte". La mostra consisteva di tre auto incidentate presentate, senza didascalie o altro, come grosse sculture. Questo è in sostanza il preludio all'esperimento testuale di *Crash*, in cui Ballard, nelle reazioni violente di molti critici e visitatori della mostra, vedeva confermate le sue tesi psicologiche circa una stretta connessione tra la spettacolarizzazione degli incidenti automobilistici, le morti violente che questi evocavano, gli stimoli sessuali.

veste in cui si presentava *La mostra delle atrocità*, seguendo la schizofrenia del protagonista con l'aiuto delle tecniche di montaggio e di una fotografia dai toni freddi che doveva rappresentare la natura instabile e disgregata di una mente geniale ma vittima delle proprie stesse nevrosi e follie.

Di qui la natura multimediale del romanzo *Crash*, che non è soltanto la convergenza di interessi multiformi ed extra-letterari, ma anche un testo che rimanda a supporti differenti – il video, la fotografia – all'arte e alla quotidianità resa tale – i rottami di auto elevati allo status di scultura – oltre, ovviamente, ad altri testi, non solo di fiction.

Siamo dunque di fronte a un libro che non solo incorpora elementi dall'esterno, ma punta direttamente fuori dalla dimensione romanzesca, nodo interconnesso di una più ampia rete di concetti e di eventi.

Già il titolo di per sé non deve essere stata una scelta casuale. Ballard non intitola il suo romanzo "accident", ad esempio, oppure "collision" o con un altro termine più vago, ma sceglie una parola onomatopeica, qualcosa che non è già più solo testo, ma anche un suono, un rumore, una sequenza di caratteri che evoca la realtà che esiste al di fuori della pagina scritta.

Se poi ci addentriamo nei contenuti abbiamo una narrazione in cui predomina l'elemento della vista, lo sguardo fotografico o cinematografico, la vita non più intesa come arte, come vorrebbe la tradizione decadente, ma come performance, come spettacolo.

Di qui l'insistere sulla dimensione visiva dell'esperienza, sia essa vissuta o solamente osservata.

2.2 – Un breve sguardo sulla trama.

Ad un primo impatto il romanzo ci appare come uno sguardo pornografico sulla vita di ogni giorno, un climax di feticismo tecnologico, un occhio distaccato che allo stesso tempo trae un suo perverso piacere nel mettere in relazione dettagli anatomici e componenti di auto, nell'analizzare le loro rispettive degenerazioni, le loro ferite, i loro incidenti, la loro commistione nel ridursi reciprocamente in rottame.

La trama, intesa come racconto sequenziale di una storia, è piuttosto esile.

Il narratore J. Ballard subisce una modificazione della sua vita sessuale ed emotiva

dopo aver causato un incidente automobilistico che lo costringe ad una breve degenza in ospedale.

Lo scontro con la tecnologia è in qualche modo l'evento che ne provoca il mutamento nel modo di percepire l'esperienza. J. Ballard ha una relazione con la moglie che prevede il consenso da parte di entrambi i coniugi ad avere altri partner, così intreccia un rapporto con la vedova del defunto conducente dell'altra auto coinvolta nel suo primo scontro.

In ospedale conosce anche Robert Vaughan, il quale fotografa e dirige il suo recupero ospedaliero e il suo mutamento di gusti sessuali in direzione di corpi danneggiati, feriti durante collisioni tra automobili.

Vaughan mette in piedi un gruppo di adepti che abbracciano la sua filosofia autodistruttiva che lega il piacere alla ricerca della morte in un incidente progettato secondo determinati canoni. Questi insegue da tempo una nota attrice, Elizabeth Taylor, immaginandone la morte in un incidente che la renderà icona pop immortale come James Dean o Mae West.

Il racconto procede intorno al progetto schizofrenico di questo personaggio, che organizza delle specie di spettacoli con stuntmen televisivi, incontri sessuali in salotti che sembrano dei cineclub decadenti, e il vettore che mette in moto ogni evento è sempre lo scontro d'auto.

Alla fine, o all'inizio secondo la sequenza dei capitoli, Vaughan rimarrà vittima di un vero incidente, fortuito, durante una delle prove generali per la sua futura morte spettacolare.

2.3 – Protagonisti e spettatori. Psicologia dei personaggi.

Quello che veramente eccita i protagonisti di questa non-narrazione, di questo viaggio immobile, una corsa che anziché procedere verso un traguardo definitivo si infila in tanti vicoli ciechi, è forse l'illusione di potere – nella simulazione degli incidenti – arrivare a vivere da spettatori persino la propria morte.

Il motore che li spinge in questa ricerca estrema è "in negativo" la loro emotività depotenziata, frutto di una vita in cui niente è reale fino in fondo e tutto è in qualche modo permesso.

La regola principale di questa dimensione alternativa sembra quindi essere

l'affermazione che l'apparenza delle cose è tutto.

I moti psicologici, per quanto contorti, sono limitati a una breve casistica, sono stereotipati e prevedibili. I personaggi che attraversano le scene degli incidenti non sono veramente individui, sono membri intercambiabili di una folla di persone, automi in preda alle suggestioni dei media – nuovo sistema nervoso "esterno" dell'uomo-massa – inscrivibili in una casistica individuata già nel 1895 nell'opera di Gustave Le Bon la *Psicologia delle folle*⁴, che, per quanto nell'era del cognitivismo suoni anacronistica, ha aperto la strada all'inconscio di Freud e alla psiche oggettiva di matrice junghiana.

Nell'universo ballardiano richiamare questi testi non è azzardato. Tanto più se si pensa al suo interesse per le psicopatologie, psicopatologie che per lui sono state in grado di muovere le sorti del mondo,⁵ essendo riscontrabili anche negli uomini politici.

Come sappiamo la *Psicologia delle folle* è un testo spesso citato più per l'uso che ne hanno fatto personaggi come Hitler, Stalin o Mussolini, che come testo scientifico. Un lavoro pionieristico sulle dinamiche psicologiche collettive, che ha però influenzato fortemente l'immaginario di chi cercava un metodo funzionale per dominare le masse in preda all'incertezza sociale e politica, facendo appello a suggestioni di natura irrazionale ed atavica.

Possiamo dunque provare a vedere i personaggi di questo romanzo alternativamente come membri temporaneamente isolati di una folla e automi connessi ad una rete di cui l'autore muove i fili elettrici per comporre la sua coreografia metropolitana.

Come di consueto Ballard innesca delle dinamiche di regressione che portano le sue pedine a muoversi verso una nuova sconosciuta forma di imbarbarimento, un collasso di piani temporali nella loro vita interiore, che dovrebbe sfociare in un diverso tipo di umanità.

Il protagonista porta il nome – evidentemente simbolico – di J. Ballard, che ci svela

⁴ "Annullamento della personalità cosciente, predominio della personalità inconscia, orientamento determinato dalla suggestione e dal contagio dei sentimenti e delle idee in un unico senso, tendenza a trasformare immediatamente in atti le idee suggerite, tali sono i principali caratteri dell'individuo in una folla. Egli non è più se stesso, ma un automa, incapace di esser guidato dalla propria volontà. Per il solo fatto di appartenere ad una folla, l'uomo scende di parecchi gradini la scala della civiltà. Isolato, era forse un individuo colto; nella folla, è un istintivo, e dunque un barbaro" Gustave Le Bon, *Psicologia delle folle*, Cap.I "Caratteristiche generali delle folle - Legge psicologica della loro unità mentale", 1895.

⁵ In alcune occasioni Ballard si diverte a parodiare i personaggi politici attribuendo loro psicopatologie, più o meno latenti. In *Hello America* fa comparire Charles Manson nelle vesti di presidente degli Stati Uniti d'America.

anche in quale prospettiva si pone il suo autore nell'atto di raccontare la sua realtà, vale a dire la prospettiva dell'uomo medio⁶, lettore di quotidiani e consumatore di programmi TV a breve scadenza.

J. Ballard è un quarantenne produttore di spot televisivi, personaggio allegorico per l'elemento della pubblicità; la moglie Catherine una hostess, ruolo che porta con sé ancora una volta l'interesse dell'autore per gli aeroplani e per il viaggio come moto circostanziato. Abbiamo poi la dottoressa Helen Remington, moglie della vittima del primo incidente d'auto messo in scena dal protagonista, veicolo di interessi medico-scientifici, uno stuntman spericolato, Seagrave, sua moglie, più altri personaggi che compaiono a intermittenza, occasionali spettatori, occasionali partner sessuali, sempre e solo un anonimo insieme di funzioni: medici di corsia e autisti di ambulanze, benzinai, prostitute e poliziotti.

I personaggi principali sono mossi dalla mente deviata di Robert Vaughan⁷, uomo colto degradato, scienziato divenuto personaggio televisivo, che "buca lo schermo", in grado di suggestionare con la sua personalità prismatica, e di spingere chi lo circonda a tradurre immediatamente in azioni le suggestioni provocate, oltrepassando ogni residuo di sorveglianza conscia, di analisi razionale delle proprie azioni e delle loro conseguenze.

Ma l'imbarbarimento di questi uomini non porta insieme alla violenza, l'impulsività e la ferocia, anche gli entusiasmi e gli eroismi che Le Bon avrebbe attribuito agli esseri primitivi. Il degrado dei nostri personaggi porta con sé una sorta di insensibilità, di rallentamento emotivo simile ad uno stato di ipnosi.

Non è un caso che J. Ballard sia produttore di spot televisivi, non è un caso che lo stesso Vaughan, una sorta di Stavrogin dell'era elettrica,⁸ sia uno scienziato

⁶ In racconti e romanzi precedenti ricorrono personaggi il cui ruolo di uomo medio, inteso come "campione" del genere umano è definito per mezzo di cognomi che utilizzano il suffisso -man. In *The drowned world* compaiono alternativamente un "Hardman" e uno "Strangman", controparti del protagonista che definiscono per contrasto alcuni aspetti della sua personalità. Nel racconto *The cage of sand* del 1961, invece, "Bridgman" è il nome di un ex-ingegnere spaziale alla ricerca di un'alternativa di vita.

⁷ Il personaggio di Vaughan è stato probabilmente ispirato a Ballard dalla sua frequentazione con l'amico Christopher Evans, che definisce *scienziato teppista*, in riferimento ad alcuni suoi manierismi esteriori che contraddicevano la tipologia dell'accademico. Evans, oltre ad essere uno psicologo ed informatico, era abbastanza popolare come volto televisivo, avendo presentato diverse serie divulgative nelle quali partecipavano scienziati, astronauti, informatici.

⁸ In realtà il personaggio di Vaughan per Ballard non può incarnare il male assoluto, come Stavrogin per Dostoevskij. Egli è vittima degli stessi meccanismi in cui coinvolge gli altri attori dei suoi drammi. Di fatto all'inizio del romanzo viene detto che la sua morte è stata un "vero incidente", il che denota come la fatalità domini tutta l'azione nel racconto,

"televisivo".

E' come se Ballard stesse cercando di dirci che la colpa di questo sonnambulismo, di questa demotivazione e impoverimento della vita interiore sia da ricercare nei nuovi media, o che comunque sia quello il campo in cui si deve lottare per la riconquista di una perduta identità umana.

2.4 – Partner meccanici e codici frammentati.

Nella postfazione all'edizione francese di *Crash* scritta nel 1974, Ballard ci mette in guardia contro la soddisfazione di Marshall McLuhan, controverso guru del medium televisivo, per i mosaici informativi ad alta velocità.

In pratica fa sorgere spontaneo un parallelo tra l'uso distorto che la scoperta della psiche collettiva ha subito e un possibile uso analogo dei mezzi di comunicazione da parte di chi vorrà influenzare, controllare, gestire politicamente le nuove masse che si nutrono di informazione, fino a istituire vere e proprie dittature mediatiche.

Senza voler entrare nel merito di tali questioni, di bruciante attualità, va ricordato che nel 1970 Ballard aveva previsto l'elezione di Ronald Reagan basandosi sulla semplice osservazione della crescita di importanza data dalle persone alla celebrità in quanto tale e alle figure che popolano il mondo dello spettacolo.

Di fatto nelle democrazie occidentali la lotta per l'elettorato si svolge sempre più con le armi della comunicazione pubblicitaria, e nell'era di internet un ruolo decisivo verrà svolto da quella che Manuel Castells chiama l' "autocomunicazione di massa"⁹, vale a dire i social network come potente strumento di aggregazione, di adunata per raccolta di fondi, di analisi sondaggistica per tastare il polso all'elettore-consumatore. Sempre più spesso vediamo come testimonial delle campagne elettorali siano icone delle arti e della musica popolari, il che ci riconduce all'idea che Baudrillard ci

compresa quella morte "spettacolare" ricercata da Vaughan. Nella versione cinematografica di *Crash* è dato molto rilievo all'episodio di una performance che ha come oggetto la ricreazione di un incidente d'auto passato alla storia per via della celebrità della vittima. In questo contesto viene fatto pronunciare a Vaughan: "James Dean morendo in un incidente è diventato immortale"; potrebbe essere una semplice constatazione sulla fama raggiunta post-mortem da molti divi dello spettacolo scomparsi prematuramente, ma mi sembra interessante metterla in relazione con questo scambio di battute: "-Se ti ammazzi diventerai Dio giusto?-Giusto diventerò Dio." F.M. Dostoevskij, *I demoni*, cap. VI, p.II.

⁹ M. Castells, *Comunicazione e potere*, 2009, p.64

fornisce dell'opinione pubblica come sostanza politica iperreale.¹⁰

Ultimo protagonista di *Crash* finora non menzionato è l'automobile, eletta status symbol e icona pop dalla pubblicità, la "Sposa Meccanica" ambita e vezzeggiata in un rapporto personale dall'americano medio nell'omonimo saggio¹¹.

Sotto questo aspetto il romanzo potrebbe rappresentare la presa di coscienza della fine dolorosa di questo rapporto idilliaco, nonché del sogno consumistico nato sulle ceneri del dopoguerra.¹²

Possiamo pensarlo come un canto crepuscolare che segna il crollo di un'illusione occidentale cullata a partire dalla seconda rivoluzione industriale, essendo geograficamente distanti per parlare di quella fine del "sogno americano" che trova accoglienza in molta narrativa postmoderna.

Il racconto è di fatto ambientato a Londra, e negli studi cinematografici di Shepperton, in un punto imprecisato del ventesimo secolo, secondo alcuni gli anni cinquanta – deducendolo forse dall'ossessione di Vaughan per l'attrice Elizabeth Taylor, o forse per inserirlo nel filone dei primi film hollywoodiani in cui le corse d'auto e l'enfasi per la pericolosità del mezzo sono per la prima volta protagonisti.

La sposa meccanica è importante per la genesi di *Crash* anche per la tematica della frammentazione anatomica e tecnologica.

Vi si notava come la frammentazione, la focalizzazione dei messaggi pubblicitari su dettagli, porzioni del corpo (tipico l'esempio delle gambe femminili prive di busto poste su un podio in una pubblicità di calze) tendano a monopolizzare il bersaglio umano, l'uomo-spettatore.

Questo continuo bombardamento al quale nessuno è veramente in grado di sottrarsi, ricrea uno spettacolo in cui non recitano persone né corpi, ma solo porzioni di essi, centimetri di pelle, dettagli di carne adeguatamente vestita, rivestita, addobbata. Questa continua esposizione a codici comunicativi non funzionali va evidentemente

¹⁰ "L'opinione pubblica non è una sostanza politica irreali, ma iperreale, l'iperrealtà fantastica che non vive che di montaggio e manipolazione testuale." J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, 1976.

¹¹ Il riferimento è a *La sposa meccanica*, saggio di McLuhan risalente al 1951, che per la prima volta prendeva in esame con gli strumenti della critica letteraria le pubblicità contenute nei quotidiani, i fumetti e altre forme insorgenti di comunicazione.

¹² All'epoca in cui il romanzo viene scritto e pubblicato il mondo sta attraversando una grave crisi energetica dovuta principalmente all'improvvisa interruzione dell'approvvigionamento di petrolio proveniente dalle nazioni appartenenti all'Opec verso i paesi occidentali importatori. Negli anni sessanta aveva preso vita anche il movimento ecologista, che oggi spinge verso la ricerca di fonti energetiche alternative. Questo tipo di tensioni erano in parte state il pretesto per la prima tetralogia ballardiana di romanzi catastrofisti.

ad accrescere le difficoltà di comunicazione tra gli individui – che poi è uno dei temi anche di tanta letteratura del '900, modernista e postmoderna, senza ovviamente voler tirare in ballo il tipo di incomunicabilità caro all'esistenzialismo.

Anche Baudrillard individua nella complessa rete di iconografie consumistiche, di immagini pubblicitarie, di stimoli audiovisivi mistificatori e di miti contemporanei quello scambio tra realtà e finzione invertito prodotto dalla mediazione, un nuovo tipo di alienazione che porta Guy Debord a concludere che *"Nel mondo realmente rovesciato il vero è solo un momento del falso"*.¹³

In questo mondo in cui il capitale ha raggiunto un livello tale di accumulazione da divenire immagine che contempla la sua propria riproduzione, la categoria dello spettacolo nella società consiste in una fabbricazione concreta dell'alienazione.

A questo punto l'uomo deve cercare percorsi alternativi per reagire alla paralisi data dalla contemplazione di merci e della propria vita come prodotto alienato da se stesso.

Ballard aveva sostenuto in diverse occasioni che la fantascienza, delineando la psiche del futuro, avrebbe potuto aiutare l'individuo a reagire a questo stato di cose, portandolo a conoscere in modo nuovo l'ambiente circostante divenuto un luogo ostile dal quale deve imparare a difendersi.

In un mondo dominato dai media e dal loro codice il rischio è che ciò cui si aspira non sia più il mondo reale, oggettivamente esistente, perché sembra non esservi più altra realtà al di fuori di quella offerta dai simulacri.

Tutto si riduce a rappresentazione, la realtà non è più conoscibile se non soggettivamente, tutto è in crisi, e naturalmente lo è anche il racconto, sia esso tradizionale o SF.

Tutto è frammentato: la prosa, la struttura, i personaggi. Tutto è simbolico, allegorico e allo stesso tempo più che plausibile, più che reale: iperreale. Per dirla ancora una volta con Baudrillard, in *Crash*, l'iperreale supera sia la realtà che la finzione annullandole entrambe. In quest'ottica il protagonista deve smettere l'abito dell'eroe dell'epica moderna per rivelarsi per quello che effettivamente è: nient'altro che un insieme di funzioni.

In questo modo Ballard sottopone a critica e revisione le soluzioni di tipo realistico adottate dai romanzieri fantascientifici e non, in particolare inglesi, dagli anni

¹³ G.Debord, *La società dello spettacolo*, p.26, 1971

cinquanta ai settanta. Egli si impegna nella realizzazione di modelli narrativi anti-mimetici, adeguati al recupero dell'interiorità della psiche del personaggio nel suo rapporto con una realtà esterna sempre più soggettivizzata e designificata.

Così se in *Atrocity Exhibition* per rappresentare la frammentazione dell'io data dalla nevrosi e la perdita di valore del punto di vista oggettivo la soluzione era stata la creazione di un protagonista dal nome mutevole e di luoghi geografici irreali ma plausibili, anch'essi con funzione universale ed interscambiabili tra loro, in *Crash* abbiamo un insieme di personaggi che ripetono ossessivamente gli stessi gesti, in una infinita ed insensata riproduzione di ruoli, e sullo sfondo una scenografia di cemento e luci al neon che si rifrangono su parabrezza in frantumi, personaggi in preda ad una sorta di straniamento cognitivo impegnati nella continua ricreazione della medesima situazione: lo scontro d'auto.

La percezione trasmessa al lettore è quella di trovarsi immerso in un ambiente claustrofobico da cui deve in qualche modo tentare di fuggire.

Come sempre Ballard ci pone di fronte ad un problema, ci mette in guardia, ma non spetta a lui fornire delle soluzioni. I suoi personaggi, finita la frenesia dell'azione compulsiva, restano chiusi nella loro metropoli-gabbia, e il racconto recintato nei rigidi limiti della pagina stampata.

Il compito di elaborare nuovi percorsi con altri mezzi è lasciato a chi verrà dopo di lui.

2.5 – La scrittura ai tempi del computer.

E' noto che Ballard, pur essendo stato in contatto con ambienti accademici e laboratori di ricerca, non ha mai sentito la tentazione di servirsi del computer per scrivere i suoi romanzi.

L'unico suo utilizzo creativo del computer resta la serie di poesie generate da algoritmi pubblicate su "Ambit", già ricordate nel primo capitolo.

Da osservatore notava comunque in che modo i primi word processor stessero cambiando il modo di narrare. I testi usciti dall'elaboratore elettronico avevano un grosso potenziale comunicativo, vi si scorgeva una facilità nel proiettare il pensiero sulla pagina in modo immediato e veloce, un moltiplicarsi di argomenti e di collegamenti estemporanei, il tutto però a scapito della struttura del testo e della

coerenza interna.

Con una forzatura, possiamo vedere l'erompere dell'irrazionale nelle dinamiche psichiche dei protagonisti del romanzo come una metafora del cambiamento di rotta nell'elaborare testi nella nuova era del personal computer e di internet, in cui il contenuto svincolato dal supporto tradizionale può prendere il sopravvento sulla struttura, libero di muoversi in più direzioni, puntare verso altri testi e rimandare a significati ulteriori.

Proseguendo con questa metafora, non è troppo ardita una analogia tra il destino dei corpi dei personaggi e quello del corpus linguistico. Entrambi stanno avvertendo una obsolescenza, che li spinge a mutare, ibridandosi con la tecnologia.

In quest'ottica la posizione di Ballard, una sorta di umanesimo dalle tinte fosche, non è certo rassicurante. L'incontro tra l'uomo e la tecnologia ha sempre dei risvolti quanto meno drammatici. Ma c'è comunque l'ostinazione nel tentativo di superamento.

Lo scontro è visto in una prospettiva totalmente fatalistica, come qualcosa di ineluttabile; il corpo non può fare a meno delle sue protesi, così come il testo vivrà sempre più all'interno di nuovi media, uscendone non sappiamo se mutato, inquinato, migliorato, ma in ogni caso diverso.

C'è poi il principio di piacere a motivare l'ostinazione nella ricerca dello scontro.

Le perversioni tecnologiche di *Crash* potrebbero non rappresentare altro che la disperata ricerca di un mezzo per raggiungere un nuovo tipo di libertà, il superamento di un'affettività costretta nei rigidi limiti della vita conscia.

L'uomo contemporaneo fa i conti col proprio senso di isolamento e, divenuto introspettivo e alienato, compensa la morte del sentimento con l'azione, un'azione mal strutturata, diretta contro gli interessi propri e dei propri simili, vissuta in modo bulimico e inappagante, e sempre osservata dall'esterno, fotografata, analizzata con meccanico distacco.

Sempre nella citata postfazione del 1974, Ballard collega il disagio della civiltà moderna ai vincoli della società borghese ereditati dal vittorianesimo e alla tirannia del *pater familias*, saldamente insediato nella propria autorità finanziaria e sessuale, e ci indica come caratteristica propria del ventesimo secolo - e di nessun'altra epoca precedente - la razionalizzazione del senso di colpa, col suo portato di estraniamento, introspezione, pessimismo, sofisticazione.

In *The unconscious before Freud*¹⁴ si spiegava la "scoperta" dell'inconscio come risultato della costrizione della vita conscia all'interno dei rigidi limiti della tecnologia tipografica. Per riprendere la nostra metafora testuale i personaggi del libro rappresentano un progresso tecnico, la loro metamorfosi di uomo che tenta di fondersi con la macchina un tentativo di superamento dell'umano in direzione del robot, analogo ai tentativi del testo di evadere dalle costrizioni della pagina stampata per potersi evolvere in nuove forme.

La parabola che i coniugi Ballard disegnano nell'arco dello svolgimento del racconto è quella di una esplorazione di nuove possibilità dei propri corpi e delle proprie vite ordinarie.

E' lo stesso Ballard a parlare in un'intervista di questa storia come del tentativo di soddisfare un desiderio profondo, attraverso la liberazione da schemi predeterminati e convenzioni sociali universalmente accettate, almeno in apparenza.¹⁵

Questo processo di liberazione psicologica è ancora metafora di una necessità avvertita dal mezzo di comunicazione libro di uscire dalla propria struttura limitante, una necessità che porta con sé anche l'impossibilità di una conclusione; molto spesso l'azione dei romanzi di Ballard si ferma su di una sospensione, un senso di non-finito, come nel caso di *Crash*.

Ballard avverte con la sua sensibilità il destino della scrittura senza esprimerlo concretamente. Il senso di non-finito che attraversa tanta scrittura postmoderna è una prefigurazione dello scrivere ai tempi del word processing.

Ogni testo, sia esso sequenziale o no, lavoro artistico o di ricerca, tenderà ad essere percepito come non definitivo, poiché la riscrittura e l'inserimento di nuovi dati, il rimodellamento del pensiero tramite continue correzioni, non è più quel lavoro di

Si tratta di un saggio del 1960 di L.L. Whyte in cui si faceva una critica a Freud denunciandone l'interesse a senso unico nelle deviazioni morbide piuttosto che nell'attività psichica umana nella sua totalità. Qui viene citata un'interpretazione del suo lavoro che McLuhan utilizza per illustrare la sua idea di ristrutturazione del sensorio ad opera della stampa nella *Galassia Gutenberg*.

¹⁵ “Per me, *Crash* — il romanzo e il film — ha per soggetto la gratificazione, la soddisfazione profonda di un desiderio. Ai miei occhi, la sola cosa che amplia il paesaggio del ventesimo secolo è la psicopatologia, e questa psicopatologia se ne ride dei diktat della morale. Il narratore e sua moglie hanno conquistato questa immensa libertà che permette loro di giocare i loro strani giochi senza preoccuparsi delle conseguenze. La psicopatologia è divenuta il motore di gran parte della nostra vita quotidiana. Il libro e il film terminano con una nota di esultanza, di soddisfazione profonda, di compiutezza. Come me, Cronenberg è profondamente ottimista.” Intervista a J.G. Ballard di Serge Grünberg, tratta da Cahiers du Cinéma n. 504, 1996, traduzione dal francese di Franco Ricciardiello.

cancellazioni e aggiunte che "sporcava" la pagina fino a renderla illeggibile.

La coscienza che il testo che abbiamo sotto gli occhi è solo una delle molte possibili soluzioni è ormai data per acquisita. E mano a mano che la scrittura passerà quasi totalmente nel dominio della video-scrittura assomiglierà sempre di più ad un'opera di montaggio di idee e concetti, piuttosto che ad un lineare percorso di svolgimento del pensiero.

Di qui la possibilità di riassemblare i concetti chiave del romanzo, di ripercorrerlo tramite XML, rendendo espliciti i diversi circuiti alternativi interni ad esso, i vari moti circostanziati di idee che ci passano sotto gli occhi per poi ritornare.

Come nei quadri surrealisti il corpo può divenire un paesaggio e viceversa, il corpus del testo è anche un crocevia di percorsi, una mappa sulla quale segnare le nostre diverse interpretazioni con l'ausilio dell'apparato metatestuale.

2.6 – Altro medium, altro paradigma: il record fotografico.

Nel romanzo in questione le esperienze dei protagonisti sono meticolosamente registrate e organizzate da un'altra macchina: quella fotografica.

Ogni gruppo di impatti è archiviato secondo logiche che cambiano col mutare del progetto schizofrenico di Vaughan, che prevede ingrandimenti di dettagli anatomici, di volti ritagliati dalle folle assiegate attorno al luogo dell'incidente di turno, primi piani di radiatori, parabrezza, strumenti del cruscotto.

Il disagio dell'uomo che ha perso la capacità di fare una netta distinzione tra la realtà vissuta, quella cristallizzata nelle fotografie e quella immaginata, la propria morte progettata, si traduce in un accumulo tendente all'infinito di fotografie, sequenze di immagini che vanno a formare dei record¹⁶ da inserire in strutture di dati, destinate ad essere sempre incomplete.

Con le logiche del consumismo anche le esperienze sono qualcosa da perseguire in questa prospettiva, con un'ansia di accrescimento che non trova alcuna motivazione razionale, né sembra portare un vero appagamento, sebbene lo prometta.

E' come se Vaughan stesse cercando di conferire un senso all'insensatezza delle proprie azioni conquistando una propria soggettiva percezione tramite la forma mediata del record fotografico, che sembra anche una soluzione alla frammentazione.

¹⁶ "The sequence of pictures formed a record of Vaughan rather than myself" J.G. Ballard, *Crash*, 1973, p. 85

Per la Computer Science un record è "a group of data or piece of information preserved as a unit in machine-readable form", e più precisamente "a data structure designed to allow the handling of groups of related pieces of information as though the group was a single entity".

Il romanzo, come la fotografia, è un altro tipo di tecnologia che inserisce l'esperienza in una struttura tentando di possedere un ricordo nella sua interezza. Se esaminiamo l'etimologia della parola inglese "record"¹⁷, abbiamo più chiaro questo intento metaforico da parte dei personaggi del romanzo di trovare contemporaneamente una soluzione alla perdita di memoria con il meccanismo della cattura fotografica e una soluzione alla perdita di affettività che questa fredda raccolta per mezzo della tecnologia comporta, per tornare a una dimensione più umana in cui i ricordi non abbiano bisogno di una struttura, ma siano davvero espressione di un contatto diretto, non mediato da mezzi¹⁸, che lega il cuore alla mente.¹⁹

Il ritornare dell'elemento fotografico e del corpo come cadavere cristallizzato nella sua raffigurazione bidimensionale, i nuovi tipi di deformità, i nuovi corpi "inquinati" e migliorati dalle protesi, portano con sé un nuovo linguaggio, che è anch'esso tecnico, chirurgico, piatto, "bidimensionale", freddamente fotografico e distante.

2.7 – Anatomia di un linguaggio.

Il linguaggio del sesso e del desiderio, ispirato alla *Morbida macchina* di Burroughs – la quale altro non è che una metafora del sesso maschile – come aveva già notato Baudrillard nel suo saggio²⁰, è sempre e solo tecnico, scientifico.

¹⁷ La parola inglese "Record" deriva dal latino "recordari": "rammemorare", "richiamare alla mente", da re- "movimento" all'incontrario: "restaurare", inglese "restore", e "cordis", "cuore".

¹⁸ Individuando la lingua come medium qui ci sarebbe da fare una lunga digressione sui processi cognitivi che veicolano il ricordo. In *Crash* c'è, se vogliamo, anche la rappresentazione del conflitto tra due modi di sentire che cerca una soluzione, quello mediato dal racconto, il modo di percezione dell'esperienza proprio del narratore J. Ballard, filtrato, indiretto, e quello immediato del protagonista Robert Vaughan, il cui utilizzo ossessivo della fotografia, ci riporta a un modo di sentire più primitivo, per mezzo di immagini, alle pitture rupestri come propiziazione di un evento. Il congiungimento tra questi due mondi, vita vigile e vita inconscia, istinto raziocinante e immaginativo, viene incarnato nel rapporto omosessuale tra i due, visto come la soluzione di un conflitto, l'accettazione della coesistenza delle due nature nell'essere umano: l'uomo e il suo doppio fanno reciproca conoscenza, e il luogo in cui la comunicazione avviene, il medium, è l'abitacolo di un'auto.

¹⁹ In inglese imparare a memoria è "to learn by heart" o "to get by heart", di qui la metafora.

²⁰ "Qui tutti i termini erotici sono tecnici...Niente gergo, ossia nessuna intimità con la violenza sessuale, ma una lingua funzionale: adeguamento del cromo e delle mucose come di una

Non c'è, dietro quei movimenti meccanici descritti come il moto di ingranaggi che si limitano a seguire guide preordinate, nessuna traccia del vocabolario dell'affettività, del desiderio, del fine riproduttivo, e non si delinea nessun aspetto ludico o comico legato alla sessualità.

Questa serie di gesti stereotipati, compiuti in simbiosi con la tecnologia dell'automobile, riproducono un rituale spinto da una necessità dovuta all'interpretazione di un ruolo, privato nella sua eterna riproduzione di qualsiasi aura. Che Ballard stia riflettendo, attraverso questa pantomima di corpi tecnicamente impegnati in coreografie che non trasmettono emozione, sul ruolo che l'arte e la poesia devono occupare in questa società dei consumi e della tecnologia lo possiamo ben ipotizzare, ma non c'è nessun giudizio morale su questo aspetto della riproduzione artistica.

Il ruolo moralizzante della sua opera dovrebbe consistere nel messaggio veicolato di disumanizzazione, ma lo si coglie solo nella analisi che ne dà a posteriori, non riesce davvero ad emergere dall'atmosfera del libro, dove il ruolo del lettore è quello di spettatore passivo che al massimo si sta sottoponendo ad una serie di test di Rorschach per capire fin dove la sua emotività e il suo sistema nervoso sono stati intaccati da un adattamento troppo riuscito ad una realtà dove tutto è valido solo in quanto funzionale.

La lingua medico-scientifica adoperata, esperimento non nuovo in realtà nella cultura occidentale, i precedenti più lontani sono nel simbolismo e nel surrealismo, nella Scapigliatura italiana, in De Sade, in Jarry, oltre al solito Lautréamont, è il naturale sviluppo di un'idea maturata in Ballard sui tavoli anatomici dell'università, la scienza come nuova pornografia, la violenza come nuovo sesso.

Prende spunto dal carattere di chi disseziona cadaveri, realizza quel rischio di finire in *"una sorta di limbo affettivo dove sospendi ogni giudizio. Bisogna stare molto attenti a non intaccare i propri sentimenti, cosa che succede per esempio a chi lavora nei laboratori dove si pratica la vivisezione"*.

Molti credono che l'idea del romanzo sia nata da un grave incidente automobilistico avuto dal suo autore, ma in realtà questo è un evento avvenuto dopo la sua pubblicazione.

Lo spunto viene proprio dal concetto della sublimazione del sesso nella violenza

forma all' altra." J. Baudrillard, *Crash*, in "Traverses", 4, maggio 1976, p.27

nella società contemporanea, in cui l'elemento erotico non è più abbastanza come motore dell'eccitazione, così ci nutriamo di eventi spettacolarmente violenti, la morte è un argomento tabù a meno che non si parli di quella di qualche celebrità in televisione.

Il proliferare di produzioni violente nel cinema e uno slittamento dell'interesse pubblico nella morbosità verso la cronaca nera più efferata rappresenterebbero quasi, provocatoriamente, una compensazione per la scomparsa della violenza giudiziaria che aveva offerto un consistente spettacolo di esecuzioni feroci e corpi martoriati nelle strade e nelle piazze d' Europa per secoli.

La decisione di iniziare un romanzo proprio sugli incidenti d'auto deriva da un oscuro volume di un anatomo-patologo americano, tale Jakob Kulowsky, intitolato *Crash Injuries*, che Ballard descrive come un interessante esempio dei limiti cui può arrivare la follia medica contemporanea.

In questo volume venivano analizzate e confrontate una serie di danni al volto, comparando, ad esempio, quelli delle Buick del 1952 e del 1955, esempio tipico di quella follia giustificata dal metodo scientifico, applicato ormai con leggerezza a ogni questione della vita, e della morte, fino a rendere comici quegli aspetti legati un tempo da interdetti o da restrizioni culturali, che ne relegavano la discussione in determinati luoghi e con un adeguato linguaggio.

Una chiave di lettura per l'intento ballardiano è in come descrive quel volume:

"...non c'è bisogno di essere amanti dell' horror per leggerlo, perché in realtà ha a che fare con concetti fondamentali come la propria muscolatura, la particolare risposta, altamente formalizzata di ciascuno di noi alle sollecitazioni del corpo, il nostro orientamento spazio-temporale...ci si dovrebbe accostare alla materia come un ingegnere indaga le deformazioni sotto sforzo degli alettoni di un aereo, come un aspetto della vita che dobbiamo prendere in esame, sennò l' aereo casca. E anche il corpo umano può subire incidenti, così prendiamolo in esame sotto aspetti inediti. Testi simili – Crash Injuries – sono un modo per vedere l' umano sotto un' altra visuale..."²¹

Così questo libro fornisce la base documentaria per superare i limiti di un testo che altrimenti sarebbe stato solamente di pura fiction.

²¹ J.G. Ballard, *Visioni*, 2008, p. 74.

2.8 – La commistione corpo-macchina e il congiungimento della forma libro con quella cinematografica.

In generale l'atteggiamento verso il corpo umano nel libro è quello di considerarlo come un manichino sofisticato e semovente più che come un androide.

In parte l'analogia è con i manichini utilizzati nei collage di artisti pop come Richard Hamilton²². In parte essi sono dei "crash-test dummies" evoluti e riadattati alla sperimentazione testuale.²³

L'ossessione per il corpo e per la sua commistione con la tecnologia, ripresa nella narrativa e nei video cyberpunk, ossessione che attraversa in modo spesso morboso e patologico il lavoro di diversi artisti e fotografi contemporanei, è motivo principale nella ricerca di David Cronenberg, il regista che ha reso esplicita la natura multimediale di *Crash*, traducendolo in film nel 1996.

Il percorso del cineasta canadese è affine a quello di Ballard per temi trattati e per il modo di affrontarli, seppur con mezzi differenti.

Cronenberg ha esordito nel 1975 con *Shivers*, film che ha una forte affinità con un altro romanzo di Ballard, *Condominium*, pubblicato lo stesso anno, tanto da sembrarne una trasposizione che utilizza altri espedienti narrativi.²⁴

Per *Crash*, Cronenberg mette da parte le riflessioni più viscerali sul corpo umano che altrove aveva usato come metafora proprio del collasso e della compenetrazione di piani tra ciò che è visibile e ciò che non lo è, tra interiorità e realtà oggettiva – si pensi al corpo letteralmente "rivoltato" ne *La mosca* o alla passione per l'interno dei corpi dei gemelli ginecologi di *Dead ringers* – e anche per lo slittamento di punti di

²² "Just What Is It Makes Today's Homes So Different, So Appealing?", prodotto nel 1956, è considerato da Ballard il primo grande esempio di pop art.

Questo quadro ci mette sotto gli occhi tutti i miti della contemporaneità, gli oggetti che la pubblicità ci spinge a desiderare, gli status symbol, la proiezione di noi che ci offrono le riviste, in modo da prenderne le distanze, osservando nel complesso a quale tipo di ideale grottesco stiamo cercando di ridurre le nostre vite.

²³ Nei primi crash-test si utilizzavano i cadaveri perché più a buon mercato, prospettiva che richiama il crudo lavoro visuale di Joel Peter Witkin, in cui la ricerca di verità fotografica slitta nel suo opposto, nella sua simulazione più estrema, far rivivere corpi deceduti e mutilati nella raffigurazione artistica, spesso infarcita di citazioni classiche.

²⁴ Un altro titolo con cui è noto questo film è *The parasite murders*. Proprio come in *Condominium* vi si segue l'imbarbarimento e la deriva di violenza della popolazione di un condominio ultra-moderno le cui immagini pubblicitarie avevano promesso la gioia di tutti i comfort e l'autosufficienza. Ma se a Ballard l'isolamento in sé bastava a giustificare le dinamiche di regressione della sua micro-società, Cronenberg utilizza l'espedito del parassita sfuggito ai laboratori di ricerca – probabilmente anche per renderlo vendibile come film horror - e concentra l'azione in un giorno ed una notte. Le analogie con il romanzo restano molte, ma nessuno sembrerebbe averle ancora evidenziate.

vista tra l'occhio dell' autore, del critico e dello spettatore.

Nel trasferire il romanzo su schermo si concentra più sulla spettacolarizzazione di erotismo e morte, il loro appiattimento nella rappresentazione, e sull'auto come veicolo di un appagamento sempre più irraggiungibile, sempre più deviato nel campo della sofisticazione.

Il racconto viene letteralmente de-scritto, ciò che nella scrittura è solo evocato, la società dello spettacolo, diventa un tutt'uno nel medium film, che ne fa parte a tutti gli effetti. La frammentazione può essere realizzata, il montaggio e la resa per mezzo dell'accumulo e della giustapposizione di scene, che poi è ciò che nel film troviamo di veramente "pornografico", possono essere finalmente osservati, così come l'elemento fotografico, i rituali di scontro di auto e corpi, l'atmosfera da spot pubblicitario ottenuta con una fotografia levigata, fredda, a dominante blu, un'atmosfera asettica e disinfettata che rende il contenuto dello spot non raggiungibile, inserendo l'unica vera via di fuga dall'immaterialità della rappresentazione, la chiave per separare finzione e realtà.

Perché *Crash*, il film, inscena l'impossibilità di un appagamento che invece nel libro è raggiunto anche se non nella modalità ricercata. Il film si apre e si chiude con la frase "...forse la prossima volta...", pronunciata prima da uno, poi dall'altro dei due coniugi Ballard, in riferimento al raggiungimento del piacere, o della morte, categorie rese indistinguibili in un'unità fatale di Eros e Thanatos.

Perché "Crash", l'impatto, la collisione, qui è metafora del raggiungimento del piacere indefinitamente differito; proseguendo la metafora della *Morbida macchina* burroughsiana, "Crash" è il raggiungimento del suo climax libidico.

Al contrario il libro si apre con la morte di Vaughan, e si chiude con la stessa scena dell'incidente nel tentativo, non raggiunto, di razionalizzare il fatto, tentativo che non può che restare sospeso.

E' il tentativo filosofico di Ballard di trovare un senso all'assurdità della morte nelle nostre vite, specie quando irrompe inaspettata e crudele, tentativo di razionalizzare la perdita prematura della moglie sul piano personale, legandolo come di consueto ad altri eventi di attualità, la morte iconica di J.F. Kennedy, vista come sofferenza psichica, nodo irrisolto di un'intera società.

Così l'impossibilità di trovare un senso ad eventi luttuosi si risolve in questa incapacità ad assistere alla propria morte come spettatori. La moglie del protagonista non partecipa al funerale della persona da lui uccisa in un incidente, non è in grado di

accettarne la celebrazione in un rituale che fa parte di una tradizione obsoleta, ma si rammarica che i corpi vengano seppelliti così in fretta,²⁵ sottratti prematuramente allo sguardo dei curiosi.

E' la stessa morte nella nostra società ad essere divenuta inaccettabile, ad aver subito una rimozione culturale; come notava Baudrillard, uno dei fatti nuovi della contemporaneità occidentale è che *"non è più normale essere morti"*.

Di qui anche lo scandalo, l'indignazione censoria nei riguardi di *Crash*, si parla ancora del film, ma sarà utile ricordarlo per quello che ci dice sul clima culturale in un periodo, gli anni novanta, che supponiamo, almeno da un punto di vista temporale, più progredito rispetto all'anno di pubblicazione del libro.

Il sostanziale nichilismo che *Crash* affermava era un'impotenza da parte dell'autorità nel gestire politicamente e culturalmente i meccanismi che regolano il desiderio, e un fallimento di quella che Michel Foucault ha battezzato come "tecnologia politica del corpo".²⁶

Molti recensori ammisero candidamente²⁷ che il messaggio disturbante veicolato dalla pellicola non consisteva nella pornografia o nell'oscenità, codici comunicativi ormai accettati nella produzione artistica e per certi versi anche nella comunicazione pubblicitaria, e pertanto non più provocatori.

L'immoralità di *Crash* consisterebbe nel sottrarre alla politica, alla religione, alla sociologia, alla psicanalisi, ogni capacità di venire a capo del principio di morte e del principio di piacere che sono parte integrante e non censurabile dell'essere umano, dell'esserci nell'*hic et nunc*, fuori da ogni possibile logica eterna.

Inoltre poneva violentemente sotto lo sguardo del pubblico l'opzione più immorale di tutte, la madre delle scelte antisociali, vale a dire il riappropriarsi del momento e della modalità del proprio decesso, in barba ad ogni ragionamento messo in piedi con fatica dall'etica e dalla religione.

Si tratta ovviamente di una provocazione, la stessa spinta del libro a esplorare in modo nuovo le possibilità dei propri corpi, viene descritta da Ballard come un

²⁵ "-Saresti dovuta andare al funerale. -Avrei voluto, seppelliscono i morti così in fretta. Dovrebbero lasciarli in giro per mesi." D. Cronenberg, *Crash*, 1996.

Questo è uno dei passi chiave del film, sottolineato dalla frase ripresa pressoché identica dal libro, che nella traduzione italiana recita: "-Avresti dovuto andare al funerale. le dissi una volta. -Rimpiango di non averlo fatto. replicò pronta. - Seppelliscono i morti tanto in fretta, invece di lasciarli in giro per mesi come dovrebbero... Non ero pronta." *Crash*, p.41

²⁶ M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, 1975, p.29.

²⁷ Si fa riferimento ad alcuni articoli e recensioni, nel caso specifico apparsi sui quotidiani italiani in occasione dell'uscita del film nel 1996.

manuale per casi disperati di disumanizzazione, ma c'è anche qualcos'altro.

Crash, sia nella forma di libro che in quella di pellicola, mette in scena il fisico umano, la sua mutazione originata dall'impatto con la tecnologia, ma non racconta, non descrive corpi, ci scrive letteralmente sopra.

Ovviamente con l'accumulo di immagini permesso dal medium cinematografico, l'esperienza è diversa. Siamo messi nelle condizioni di "vedere" l'*hoodlum scientist* Vaughan, sciamano estatico della società dello spettacolo, impegnato a farsi tatuare un volante sul petto, nel tentativo di diventare un uomo-macchina.

Nel testo del libro lo sentiamo invece declamare la bellezza dei corpi deformati da cicatrici, ferite, protesi, tatuaggi, lividi, immaginandoci come una voce evocata dalla parola scritta.

Quello cui assistiamo è un tentativo disperato di riappropriarsi della propria vita esplorando fino in fondo le funzioni aggiuntive dei nostri corpi, quelle prive di scopi pratici anche, la sessualità fine a se stessa, cercando qualcosa che ci distingua dagli altri esseri animati a costo di sfociare nella perversione, in qualcosa di nuovo e inaspettato, in questo caso l'uomo-macchina appunto.

Ancora più immorale è l'altro tentativo disperato: quello di sottrarsi alle logiche più normali nell'ambito di una società consumistica. Il corpo consumato e storpiato dagli scontri, dai tentativi, è più "bello", così come le auto disastrose che i protagonisti guidano appaiono loro migliori delle auto nuove di fabbrica.

Forse di qui lo scandalo più grave, mostrare la riproduzione di incidenti come funzionale al mercato dell'auto tanto quanto le guerre lo sono all'industria bellica. Non a caso, il gesto più sconveniente per i personaggi che non partecipano al gioco dei protagonisti, gli spettatori marginali dell'azione, è l'ostinazione a recuperare auto incidentate sottraendosi alla logica infinita di incidente-acquisto-distruzione-nuovo. Stiamo assistendo ad una forma di sciopero del consumo avvertita come gesto violento e sovversivo dalla collettività, molto più dell'astenersi dal lavoro – i personaggi del libro hanno dei ruoli, ma la loro occupazione più seria sembra l'ossessiva ricerca di un piacere continuamente differito nel futuro.

2.9 – La tematica tecnologica nel romanzo realistico tradizionale e il romanzo del futuro.

Ballard fa entrare il mondo della classe media contemporanea nel romanzo, nel cui ambito anche il divertimento è un lavoro e il consumo un dovere, e lo fa descrivendo viadotti, parcheggi multipiano, stazioni di rifornimento, supermercati, studi televisivi, aeroporti, geometrie urbane riconoscibili e familiari.

Per questa progettualità, possiamo trovare un parallelo all'opera di Ballard nell'ambito del romanzo tradizionale nel lavoro di Alan Sillitoe²⁸, il quale, nato invece in Inghilterra da una famiglia di operai, entrato a quattordici anni nel mondo del lavoro ed arruolatosi in seguito nella R.A.F., fa un percorso, sociale, personale ma anche geografico inverso a quello dell'autore di *Crash*.

Il suo intento era di descrivere un altro tipo di realtà normalmente esclusa dalla letteratura pubblicata negli stessi anni, in particolare dal romanzo esistenzialista, la quotidianità degli operai inglesi alla metà degli anni cinquanta. Lo fa con mezzi tradizionali e non si occupa di trasformazioni psicologiche – non nei primi romanzi, in seguito la nevrosi occuperà una parte importante di ciò che scrive – ma anche nel suo esordio narrativo *Saturday night, sunday morning*, tradotto in film nell'ambito del *free cinema*,²⁹ il rapporto del protagonista con la macchina con la quale lavora invade in qualche modo la psiche del personaggio:

*"Se la macchina andava bene e riuscivi a far scattare i tuoi movimenti con lo stesso ritmo, eri un uomo felice. Cominciavi a sognare a occhi aperti per il resto della giornata"*³⁰

e gli fa anche pronunciare una frase come questa:

"Questo tornio è il mio più fedele amico"

Questo libro introduceva il rapporto personale degli operai con la tecnologia dei macchinari adoperati – vi troviamo anche una riflessione di Arthur Seaton, protagonista di *Sabato sera, domenica mattina*, sul padre ipnotizzato dal medium

²⁸ Alan Sillitoe (Nottingham 1928, Londra 2010)

²⁹ La trasposizione di Karel Reisz è del 1960.

³⁰ A. Sillitoe, *Sabato sera, domenica mattina*, 1958.

televisivo, elettrodomestico inusuale che entrava per la prima volta nei salotti delle persone – e seguiva la formazione del personaggio principale nel suo tentativo di avere un destino diverso dai genitori, sfociante in un'ambiguità morale sul piano affettivo e sessuale e nel mero desiderio di accumulare più denaro.

Come i personaggi di *Crash*, Arthur non è in grado di raggiungere un livello di consapevolezza ulteriore sulla sua condizione, e la sua alienazione e frustrazione si sfogano nelle risse e nelle bevute del sabato sera, e nei rapporti con le mogli dei colleghi di lavoro, finché non abbraccia le convenzioni del matrimonio, tornando così al mondo dei genitori, un moto circostanziato, ancora, un viaggio circolare all'interno della stessa realtà suburbana.

Sillitoe portava per la prima volta in scena nella società operaia inglese, con altri espedienti e tecniche narrative, quel nichilismo che Ballard attribuisce ad una classe di professionisti che in molti suoi romanzi appare irrimediabilmente insoddisfatta e rassegnata; assistiamo in qualche modo a problematiche diverse legate alla mobilità sociale, a moti in diverse direzioni all'interno di una medesima società.³¹

Un altro aspetto che lega i due autori, oltre al dato anagrafico, è la loro indipendenza – Sillitoe viene generalmente inserito nel movimento degli *Angry young men*, di cui aveva fatto parte anche Kingsley Amis, legato da lunga amicizia a Ballard, rifiutandone l'appartenenza così come Ballard rifiutava l'etichetta di autore New Wave.

Inoltre nel 1970 Sillitoe pubblica un romanzo distopico, *Viaggi a Nihilon*, mentre Ballard si volgeva più decisamente verso il mainstream. D'altra parte quella sorta di presente atemporale in cui l'azione di *Crash* è situata è di fatto una dimensione ucronica.

Ma quello che in questa sede era interessante notare è come il rapporto tra uomo e tecnologia sia pervasivo non solo nei romanzi fantascientifici, ma anche in quelli che sollevano problematiche sociali. La visione della tecnologia come estensione dei nostri corpi attraversa il dibattito culturale da Marx a McLuhan, e nella loro indipendenza tanto Sillitoe quanto Ballard, fatte tutte le distinzioni del caso, hanno adottato una prospettiva umanistico-liberale nell'intento di difendere l'uomo contro l'oppressione massificante della civiltà tecnologica, laddove tanto per i marxisti

³¹ Si sarebbe parlato un tempo della contemporanea "proletarizzazione" del ceto medio e dell' "imborghesimento" della classe operaia, che segnano di fatto la nascita della cultura di massa, con la sua crisi di identificazione in valori di riferimento e il suo portato di nevrosi sul piano psicologico.

quanto per i pubblicitari le persone erano solo delle "masse" e non degli individui. In *Crash* il rapporto tra uomo e macchina si lascia alle spalle quel linguaggio da idillio amoroso che abbiamo visto adoperare all'Arthur di *Saturday night, sunday morning*, il declino dell'affetto coinvolge anche questo rapporto, ed arriva fino allo scambio dei ruoli, all'indistinzione.

Sul piano narrativo Ballard lo ottiene, tralasciando le visioni profetico-filosofiche fatte pronunciare a Vaughan, con una sostituzione subdola mano a mano che proseguiamo nella lettura, utilizzando ad esempio per le espressioni facciali dei protagonisti aggettivi che risulterebbero più appropriati per una carrozzeria o altre componenti di un'auto.

Così vediamo Vaughan sorridere con una "*smorfia metallica*"³², o Catherine fissare su di lui i suoi "*occhi lampeggianti*"³³. E' come se la tecnologia fosse diventata il medium privilegiato della comunicazione dei sentimenti tra gli esseri umani, nonché il motivo della loro inevitabile scomparsa. Per cogliere la metamorfosi che sta avvenendo nei corpi dei personaggi verso il macchinico è richiesto al lettore uno sforzo di attenzione ulteriore che dovrebbe guidarlo alla consapevolezza, alla ricerca di un contatto non mediato col reale.

Con questa prova narrativa Ballard ha fissato alcuni punti per il romanzo del futuro, che nella sua logica è già il presente. Un romanzo che si avvarrà delle possibilità offerte dall'insorgere di quella che Derrick De Kerckove chiama "intelligenza connettiva", piuttosto che collettiva, legata a internet, un libro dalle caratteristiche tecnologiche e multimediali che, sullo sfondo iperreale di una società dello spettacolo in evoluzione, narrerà, forse, una storia di Amore virtuale e Psiche manipolata

³² *Crash*, p.86

³³ *Crash*, p.102

Capitolo 3

Il romanzo come oggetto di conoscenza.

3.1 – Il romanzo in rete.

Se un Learning Object è inteso come una raccolta di contenuti ed elementi mediali inseriti all'interno di una struttura che preferibilmente ne consenta il riutilizzo, è chiaro che noi possiamo prevedere anche per il romanzo una struttura, o contenitore, che possa renderlo accessibile tramite la rete e che sia dotata di un appropriato set di metadati che lo individuino come risorsa per le ricerche dell'utente.

Per fare questo si è scelto di utilizzare la tecnologia XML per codificare i dati di testo, poiché consente di essere utilizzata sia come base di dati, che nel nostro caso verrà gestita lato client tramite funzioni javascript, sia come metalinguaggio per descrivere e codificare testi, approntando così una edizione digitale del testo, sia esso un romanzo, un racconto, un articolo, un testo scientifico o altro, il più possibile aderente alla edizione "fisica", cartacea, di riferimento.

Anche se il romanzo preso in esame è stato scelto proprio per le sue caratteristiche che sono state definite "multimediali", predominanza del dato visivo nella costruzione di "scene" – intese anche in senso narratologico – e per le sue tematiche legate alla tecnologia e ad una fantascienza dell'inconscio – l'autore intendeva scrivere, come si è detto, il "primo libro pornografico basato sulla tecnologia", laddove la pornografia veniva presa come genere non solo di massa, ma anche come genere politico, impegnato, di denuncia, come lo era già per De Sade o Apollinaire, in questo caso di denuncia della disumanizzazione e crisi di affetti e coscienza nella società contemporanea – l'idea alla base del progetto informatico è quella che tutti i romanzi possono giovare dalla rilettura tramite supporto, che consente un *random access*, e dall'essere resi disponibili in rete, favorendone anche lo studio e la comparazione con altri romanzi ed altri media, e aiutando la prosecuzione della critica con altri mezzi.

Di fatto *Crash* non è un romanzo privo di sequenzialità e linearità nella struttura, e a suo modo mira ad un nuovo tipo di realismo, o iperrealismo, resosi necessario dopo

le esperienze ormai consumate delle avanguardie letterarie, dalla metaletteratura, dalle forme del pastiche, del gioco combinatorio e della scrittura sotto vincolo. Ma nonostante la sua struttura sia lineare, un racconto in analessi che collega l'evento presentato nel primo capitolo all'ultimo, il capitolo di un libro resta comunque un'unità narrativa in sé conclusa che può essere presa in esame singolarmente, nel caso di *Crash* per le sue immagini ricorrenti come singolo affresco o rappresentazione, che fissa un singolo momento della storia.

3.2 – La codifica del testo.

Per codificare il testo del romanzo in modo che fosse aderente all'edizione Feltrinelli del 2004 si è ricorsi allo standard TEI, più precisamente si è fatto riferimento alle convenzioni della DTD TEI Lite per mantenere traccia anche nella versione digitale del testo della formattazione in paragrafi e dei ritorni a capo presenti nell'edizione cartacea.

I paragrafi sono racchiusi da tag <p> e le interruzioni di riga da tag <lb />, elementi di tipo milestone che individuano, anche semanticamente, un *line-break*.

Vedremo come queste informazioni di formattazione vengano mantenute al momento della presentazione a video parlando delle funzioni javascript che gestiscono il file XML.

I criteri per la scelta dei tag sono stati inoltre inseriti all'interno della dichiarazione editoriale del file, nella sezione marcata come <teiHeader>, che spiega come si siano adoperati per i capitoli dei tag <div0>, dato che per altri romanzi o testi potrebbe esserci la necessità di un'ulteriore suddivisione - in libri, parti, ecc. - che richiederebbero l'impiego di sezioni <div> di livello inferiore, e il significato dei suoi attributi e della sezione <head> al suo interno, che in questo caso marca il titolo del capitolo.

Nel frontespizio elettronico che normalmente definisce i metadati, è stata inserita, con un uso creativo dei tag a disposizione, una serie di informazioni strutturate racchiuse in una sezione <taxonomy>, che permette di definire delle "categorie".

Le categorie qui utilizzate per definire il testo caricato di volta in volta nell'HTML, sono un profilo dell'autore, una descrizione della trama, note sulla struttura, sullo stile, descrizione delle tematiche, dell'ambientazione, dei personaggi, e una nota sulla

fortuna, non necessariamente editoriale o in termini di influenza culturale e presenza in altre risorse e media, del testo.

Queste categorie contengono dei testi che vengono presentati a video, non devono essere tutte necessariamente presenti e le funzioni permettono di gestire questa sezione indipendentemente dal numero e dal tipo delle effettivamente inserite nel file.

Si è poi creato un secondo file XML, sempre conforme agli standard prescelti, che contiene dei frammenti di testo che individuano, secondo l'arbitrio di un curatore, un repertorio di passi chiave dell'opera codificata.

All'interno di questi passi, racchiusi in sezioni <div0> che mantengono traccia negli attributi del capitolo di appartenenza e del numero della pagina in cui sono fisicamente riscontrabili nell'edizione cartacea di riferimento, alcuni paragrafi sono marcati con l'attributo N per definire un repertorio di immagini ricorrenti o concetti chiave che descrivono tale testo.

In questo caso il repertorio si limita ad alcuni concetti che ritornano lungo tutto il romanzo che sono la "categoria dello spettacolo", con tutte le immagini di luoghi dove sono avvenuti incidenti visti come teatri di posa, come set di spot televisivi, di autostrade trasformate in prosceni illuminati dalla fantasia di personaggi alternativamente attori o spettatori, il rapporto "corpo macchina", con il mutuo scambio di aggettivi tra personaggi e macchinari, ferite e orifizi aperte in lamiere, e altro.

Un attributo è stato poi usato per il modo in cui i vari personaggi descrivono Vaughan, personaggio centrale e variamente definito dagli aggettivi e dalle frasi che a lui si riferiscono, un altro per lo scambio tra realtà e finzione, individuato come "realtà astrazione", che racchiude tutti i collegamenti e le concettualizzazioni fantasiose fatte dai personaggi e dal narratore riguardo oggetti e accadimenti, un attributo è dedicato all'intreccio immaginativo tra arte religione e cristallizzazione, che meriterebbe una più esauriente spiegazione circa il simbolismo ballardiano.¹ Un ultimo attributo è dedicato alle metafore testuali che ricorrono lungo il romanzo e che sono un esempio di quanto detto nel capitolo 1² circa le metafore basate sul libro che esistono fin dall'antichità in vari generi di narrazione.

¹ Per il ruolo della "cristallizzazione" nell'immaginario ballardiano sono partito dall'analisi che ne fa uno scrittore di fantascienza, David Pringle, in un articolo intitolato "Il quadruplice simbolismo di Ballard", in *J.G. Ballard Visioni*, 2008.

² Vedi capitolo 1, nota 27, p.17

Questa struttura può essere riutilizzata a seconda delle caratteristiche che si vogliono evidenziare, in un'eventuale collezione che utilizzerà questa struttura si è pensato appunto ad un'analisi per immagini ricorrenti, per concetti chiave a livello tematico, che potrebbero essere riunite in seguito per autore, per tipologia di testo, per anno di pubblicazione, casa editrice o altro, ma una struttura simile sarebbe facilmente adattabile per analisi di altro tipo, più specificamente narratologico, stilistico, analisi delle figure retoriche, delle scene, ecc.

L'attributo ANA dei <div0> può essere utilizzato per le annotazioni ed i collegamenti macrotestuali e intertestuali, riferimenti ad altre aree semantiche che denotano i frammenti campionati come passi chiave, esplicitandone la rilevanza ai fini dell'obiettivo critico.

3.3 – La gestione dell' XML tramite javascript.

Per creare una struttura che fosse scalabile e riutilizzabile sono state scritte una serie di funzioni javascript che gestiscono tramite lo standard DOM XML l'accesso ai nodi dei file e il loro inserimento nel file XHTML che sarà poi accessibile in rete.

La struttura ricorrente è costituita da due funzioni: una che carica i link all'interno di un menu a discesa attivato al passaggio del mouse, e una che carica nella sezione HTML preposta il contenuto corrispondente una volta che l'utente avrà cliccato sul link.

Tutto ciò che è visibile nei menu e i testi leggibili nel box all'interno della pagina sono gestiti automaticamente da queste funzioni javascript.

La struttura che interfaccia il file XML contenente il testo intero del romanzo suddiviso in capitoli è del seguente tipo:

```
function visualizzaCapitolo(x){
    var nomeT = MyXMLDoc1.getElementsByTagName("div0");
    var txt = "";
    var c = 0;
    for (i = 0; i < nomeT.length; i++) {
        if (nomeT[i].attributes[1].value == x) {
            txt += "<input type=\"button\" class=\"closeButton\"
                title=\"chiudi\" onclick=\"toCover();\"></input>";
        }
    }
}
```

```

        txt += "<h3>";
        txt += x;
        txt += "</h3>";
        txt += "<p>";
        for(j=0;j<nomeT[i].childNodes.length;j++){
            if (nomeT[i].childNodes[j].nodeName == "p") {

for(k=0;k<nomeT[i].childNodes[j].childNodes.length;k++){

        if(nomeT[i].childNodes[j].childNodes[k].nodeName== "lb")
            txt += "<br/>";
            else
            txt+= nomeT[i].childNodes[j].childNodes[k].nodeValue;
                }}
            }
            txt += "</p>";
        }
    }
    document.getElementById("read").innerHTML = txt;
}

```

```

function SelectCapitolo(){
var nomeT = MyXMLDoc1.getElementsByTagName("body");
var u = 0;
var c = 0;
    document.write("<a href='#'><img class='menu' src='imm/circledown.png' alt='&#8711;' />&#160;testo completo</a>");
    document.write("<ul>");
    for(y=0;y<nomeT[0].childNodes.length;y++)
    {
    if (nomeT[0].childNodes[y].nodeType == 1) {
while(nomeT[0].childNodes[y].childNodes[c].nodeType != 1)
        c++;
document.write("<li><a href='#' onclick='visualizzaCapitolo(" +
    nomeT[0].childNodes[y].childNodes[c].firstChild.nodeValue + " )'><span> +
nomeT[0].childNodes[1].attributes[0].nodeValue + "</span>&#160;&#160;");
document.write(nomeT[0].childNodes[y].childNodes[c].firstChild.nodeValue + "</a></li>");
}
}
}

```

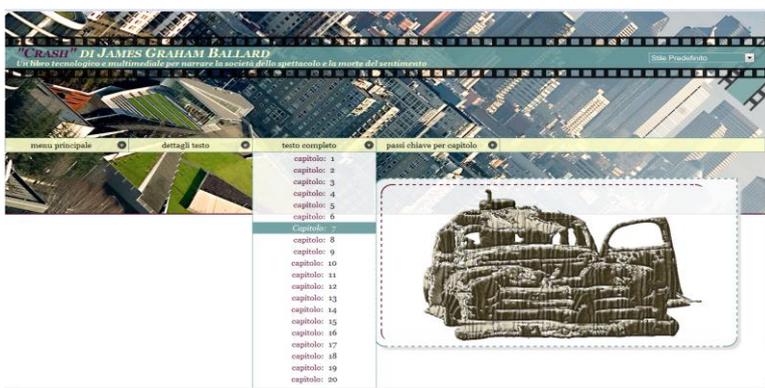
```
document.write("</ul>");
}
```

In ogni voce di un menu a tendina presente nell'interfaccia grafica viene richiamata, dopo aver caricato il relativo file XML con un'altra funzione, uno script come la funzione *SelectCapitolo()*, la quale, in questo caso, inizializza una variabile "nomeT" che accede al nodo che contiene tutti i capitoli, <body>, dopodiché crea uno ciclo *for* per tutti i nodi figli di <body>, i <div0> che contengono i capitoli del romanzo, estraendone il valore dell'attributo TYPE, in questo caso "capitolo", accoppiato al contenuto del primo figlio di <div0>, ossia il titolo del capitolo contenuto nei tag <head> di tale sezione.

Tutto ciò è inserito in un' ancora HTML, che al metodo *onclick* associa la seconda funzione che abbiamo chiamato *visualizzaCapitolo()*, alla quale passa come parametro il titolo del capitolo, di modo che questa possa poi caricare con il metodo *.innerHTML* il contenuto del nodo di testo corrispondente al capitolo selezionato dall'utente, insieme ad un bottone che contiene una funzione javascript per ricaricare il contenuto iniziale dell'HTML, e un'istruzione condizionale che, qualora il nodo incontrato sia il tag che definisce semanticamente un'interruzione di linea nel file XML, associa a questo tag, <lb />, il tag che definisce un ritorno a capo nell'HTML,
, di modo che i ritorni a capo e le interruzioni di linea siano visibili all'utente così come si trovavano nell'edizione originale anche nel momento in cui ne usufruisce in rete.

3.4 – L' interfaccia grafica.

Per l'interfaccia grafica che sarà visibile all'utente si è scelto uno stile che sia funzionale, ma personalizzato anche a livello di design per il romanzo che si sta navigando. La struttura sarà comune, cioè un menu a tendina orizzontale, tipologia di



interfaccia consigliata per i siti web anche in un noto articolo di Tim Berners-Lee, dal quale selezionare i dettagli del

testo, i capitoli o i frammenti campionati, oppure accedere alla pagina di un catalogo contenente altri testi o ad una sezione multimediale quando presente.

Il file XHTML è conforme agli standard W3C strict, mentre per i fogli di stile si è scelta una strada diversa, poiché quello predefinito per il romanzo utilizza alcune caratteristiche dei CSS3 che non sono ancora standard accettati da tutti i browser, come ad esempio l'opacità o i bordi arrotondati degli elementi, caratteristiche che tuttavia quando supportate dai browser, alleggeriscono il peso del file, evitando di dover ricorrere a file di immagine, come gif di pochi pixel per gli angoli ad esempio. Per ovviare ai problemi di compatibilità sono stati approntati diversi fogli di stile conformi agli standard CSS2 del W3C, selezionabili da un campo SELECT posto in alto a destra nel layout della pagina, le cui opzioni raggruppate sotto la voce "compatibilità" permettono di selezionare tre diverse opzioni di visualizzazione compatibili con i browser più vecchi e in tre diverse risoluzioni tra le più comuni, dal momento che non tutti gli utenti accederanno con lo stesso tipo di dispositivo e di sistema operativo.

Inoltre, sempre per migliorarne l'accessibilità sono state rese disponibili altre opzioni in base allo stile, una con caratteri di dimensioni aumentate per maggiore leggibilità del testo, ed una ad alto contrasto con sfondo nero e caratteri bianchi per il testo per chi ha problemi di ipovedenza.

La funzione javascript che rende possibile la selezione dello stile della pagina, che in alcuni browser di nuova generazione è presente di default, è la stessa pubblicata per la prima volta sul sito A List Apart³.

Per quanto riguarda il layout grafico personalizzato per il romanzo *Crash*, si è scelto uno scorcio dell'*Olympic Sculpture Park* di Seattle, perché la città, Londra nel nostro libro, è in qualche modo un protagonista del romanzo con le sue strade, viadotti, parcheggi, luci al neon, e nel parco progettato da Weiss/Manfredi nel 2007 una porzione della metropoli viene trasformata in un museo percorso quotidianamente da auto e treni merci, senza perdere la sua funzione primaria, recuperando anzi un'area industriale dismessa.

Ho voluto pensare questo tipo di progetto urbanistico e architettonico come eredità di un immaginario che anche i romanzi di Ballard hanno contribuito a creare, spostando l'attenzione sulle possibilità nascoste della quotidianità, sulla quantità di fiction e

³ <http://www.alistapart.com>

irrealtà che il cittadino contemporaneo è disposto ad accettare nella propria vita. Tutto ciò è esempio visibile e tangibile che l'immaginazione può tradursi in azione senza necessariamente sfociare in un conflitto irreparabile, in sociopatie, estendendo il dominio della lotta, per dirla con Houellebecq, ma anzi valorizzando il quotidiano e gli spazi condivisi, non solo quelli virtuali creati dalla rete.

3.5 – Sviluppi futuri.

Oltre alla scalabilità, alla possibilità di riutilizzare la struttura creata con il suo stile, il suo sistema di annotazione XML, le sue funzioni javascript, per molti più testi in modo agevole, sono prevedibili alcune modifiche e sono state lasciate aperte diverse possibilità per un uso futuro del progetto descritto.

All'interno delle categorie che rispondono alla voce “dettagli testo” del menu, vengono richiamate, ad esempio, delle porzioni del file annotate con marcatori che individuano titoli, nomi, date – oltre a contenere tag di tipo milestone per i ritorni a capo.

Queste annotazioni semantiche, che per ora sono state trattate solo per la visualizzazione dell'informazione sostituendole con tag HTML opportuni, formattandole in grassetto o altro, potrebbero essere utilizzate per consentire la ricerca di tutti i titoli di opere presenti nel file, per creare un indice dei nomi, oppure per associare ad ognuna di queste porzioni annotate dei puntatori ad altre risorse interne o esterne al file stesso o al sito che lo gestisce.

Si potrebbe inoltre consentire all'utente di inserire le proprie annotazioni al file dopo essersi registrato, in modo da contribuire con le proprie conoscenze alla collocazione culturale di un testo e di collegarlo a tutto ciò che in qualche modo può accrescerne la comprensione in termini di dialogo con altri testi e risorse medialiali di vario genere, trovando paralleli con cose che inevitabilmente sono sfuggite al curatore o a chi si è occupato di digitalizzare e mettere in rete la risorsa.

Si potrebbe inoltre prevedere per i testi l'aggiunta di metadati Dublin Core per catalogarli, dopo essere passati, utilizzando sempre lo stesso standard TEI lite, all'XML Schema sostituendo l'attuale DTD.

Conclusioni

L'idea alla base dell'analisi e dell'adattamento proposti del libro *Crash* affonda le radici negli studi sulla cultura e la società di massa che nel mondo anglosassone hanno trovato rapida accoglienza e sviluppo fin dagli anni Trenta, rendendole prima oggetto degno di studio, e superando poi rapidamente le posizioni elitarie e formalistiche che tendevano ad utilizzare certa produzione culturale solo come esempio di ciò che la letteratura e l'arte non dovrebbero essere – si pensi alla distinzione che ancora F.R. Leavis¹ portava avanti tra Letteratura e *blotterature*.

Credo sia ancora importante per vedere nella giusta prospettiva l'opera e la figura di J.G. Ballard, ma anche il ruolo del romanzo nella società attuale, partire dal concetto, che per la prima volta superava lo snobismo nei confronti di certe forme comunicative, di *structure of feeling*, coniato da Raymond Williams, proponendo la Cultura come intero sistema di vita.²

Dal momento che tutti gli uomini producono cultura, e lo fanno continuamente, significati e valori sarebbero da ricercare in tutte le forme di pratica sociale, e queste vanno analizzate con la mente sgombra dai pregiudizi sulla degradazione della cultura nell'era tecnologica.

Questa “struttura del sentire”, che possiamo terminologicamente vedere alla base anche della “ristrutturazione del sensorio” ad opera dei moderni mezzi di comunicazione, rappresenta la cultura di un periodo e per Williams era maggiormente riscontrabile nella produzione artistica.

E' qui che la comunicazione registrata sopravvissuta ai portatori, la materia prima utilizzata, spesso inconsciamente, diviene il senso della vita, quel senso di penetrazione profonda che rende possibile la comunicazione stessa.

Collegare un romanzo a una rete di concetti e avvenimenti non necessariamente letterari significa recuperare una parte della struttura del sentire di un periodo, espressione di un modo di vedere e sentire il reale comune a un gruppo della società

¹ Una curiosità da notare in questa sede il fatto che Ballard assistendo casualmente ad una lezione di Leavis avesse giudicato più utile per comprendere la cultura contemporanea un qualsiasi film americano, cosa che oggi potrebbe sembrare banale, negli anni Cinquanta un po' meno.

² Questo modo di intendere la cultura richiama la “*whole way of life*” di T.S. Eliot.

o ad un popolo, struttura sulla quale potranno eventualmente formarsi nuove identità e nuove forme espressive.

Ho scelto Ballard per la sua consapevolezza riguardo queste tematiche e riguardo il ruolo dell'artista come tramite, ruolo che Luciano Bianciardi, un altro critico, seppur diverso, dei risvolti più oscuri e preoccupanti della società del benessere, definiva come "lubrificante sociale".

Il dialogo che Ballard mette insieme è, piuttosto che tra le parti sociali, tra le forme comunicative ed artistiche provenienti dai diversi strati della società, intervenendo direttamente sul campo della forma, con esiti non sempre "utili", ma comunque illuminanti; di qui tutta la rete di citazioni, di richiami intertestuali e parodici, e l'invito al lettore a realizzare su un altro piano la propria realtà quotidiana.

Destruire la forma del romanzo e renderlo fruibile in rete significava in quest'ottica integrarlo con un mezzo di cui dovremmo obbligatoriamente tenere conto al momento di considerare una struttura del sentire comune alla nostra epoca: Internet.

Questo non significa mettere il libro in competizione con altre forme medialità, ma anzi rendere accessibile anche agli utenti di quei mezzi la sua particolare forma di *diversione rappresentativa*, che ancora oggi è in grado di fornirci, una forma di realizzazione di sé e del reale che è sua propria e di nessun altro medium.

Se le forme tradizionali del romanzo possono anche essere viste vittime di una crisi, la scrittura come comunicazione è più viva e vitale che mai – basti pensare banalmente a quanto le persone utilizzino SMS, chat, forum, posta elettronica, social network – e forse, per dirla con Derrida³, stiamo assistendo alla fine del libro ma all'inizio della scrittura, la quale, svincolata dal suo supporto principe, occuperà sempre più spazio nel quotidiano.

Il pericolo più grande per il romanzo, qualora dovesse nascere direttamente per la rete, come ipertesto, come oggetto in vetrina, risiede semmai nella perdita di quella possibilità di fare emergere il rimosso sociale, il non detto della coscienza di un popolo, passando direttamente al dominio della pubblicità.

Per evitare ciò si partirà allora dai romanzi come *Crash*, nei quali si prende coscienza del fatto che l'immaginazione è già ovunque nelle nostre vite, regolata e dominata da meccanismi massificati e reiterati, amplificata dalla televisione, dalla pubblicità e

³ in *La scrittura e la differenza*, J. Derrida, 1971.

dagli audiovisivi in genere, e si danno il compito di *inventare la realtà*.⁴

⁴ “Viviamo insomma all’interno di un enorme romanzo. Allo scrittore in particolare è quindi sempre meno necessario inventare il contenuto fantastico del proprio romanzo. L’invenzione fantastica essendo già data, il suo compito è l’invenzione della realtà.” J.G. Ballard nella Postfazione all’edizione francese di *Crash*, pubblicata nel 1974 da Calmann-Lévy, Paris.

Bibliografia

Opere letterarie

- Amis, Kingsley. *New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction*. Ayer Co Pub, 1975.
- Ballard, James Graham. *Crash*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2004.
- . *Foresta di cristallo*. Milano: Dalai editore, 1999.
- . *Hello America*. Milano: Rizzoli editore, 1989.
- . *I miracoli della vita*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli editore, 2009.
- . *Il condominio*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli editore, 2003.
- . *Il paradiso del diavolo*. Milano: Dalai editore, 1999.
- . *La mostra delle atrocità*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli editore, 2001.
- . *L'impero del sole*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli editore, 2006.
- . *L'isola di cemento*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli editore, 2007.
- Ballard, James Graham. «L'uomo sovraccarico.» In *Tutti i racconti vol.1 (1956-1962)*, di James Graham Ballard. Roma: Fanucci, 2001.
- Ballard, James Graham. «Mr F. is Mr F.» In *The Complete Stories of J. G. Ballard*. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- Ballard, James Graham. «Now wakes the sea.» In *The Complete Stories of J. G. Ballard*. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- Ballard, James Graham. «Prima Belladonna.» In *Tutti i racconti vol.1 (1956-1962)*, di James Graham Ballard. Roma: Fanucci, 2001.
- Ballard, James Graham. «The cage of sand.» In *The Complete Stories of J. G. Ballard*. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- Ballard, James Graham. «The Concentration City.» In *The Complete Stories of J. G. Ballard*. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- . *The drought*. London: Victor Gollancz, 1964.
- . *The drowned world*. London: Victor Gollancz, 1962.
- Ballard, James Graham. «The subliminal man.» In *The Complete Stories of J. G. Ballard*. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- . *Wind from nowhere*. London: Victor Gollancz, 1962.
- Breton, André. «Il cadavere squisito.» In *Poesie surrealiste*. Milano: Arturo Schwarz, 1959.
- . *Nadja*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1977.
- Breton, André, e Philippe Soupault. *I campi magnetici*. Roma: Newton Compton, 1979.
- Brolli, Daniele. *Cuori elettrici. Antologia essenziale del cyberpunk*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1996.
- Burroughs, William. *Il biglietto che esplose*. Milano: Adelphi Edizioni, 2009.
- . *La macchina morbida*. Milano: Adelphi Edizioni, 2003.
- . *Nova Express*. Milano: Adelphi Edizioni, 2008.
- . *Pasto nudo*. Milano: Adelphi Edizioni, 2001.
- Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1972.
- Čapek, Karel. *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*. Bologna: Edizioni Synergon, 1995.
- Conrad, Joseph. *Cuore di tenebra*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli editore, 2009.
- Dostoevskij, Fëdor Michajlovič. *I Demoni*. Milano: Garzanti Libri, 1991.
- Gibson, William. *Neuromante*. Milano: Nord, 1986.

- Houellebecq, Michel. *Estensione del dominio della lotta*. Milano: Bompiani, 2007.
- Huxley, Aldous. *Il mondo nuovo*. Milano: Mondadori, 1981.
- Kubin, Alfred. *L'altra parte*. Milano: Adelphi Edizioni, 1965.
- Lautréamont, Isidore Ducasse. *Canti di Maldoror*. Milano: Rizzoli editore, 1995.
- Orwell, George. *1984*. Milano: Mondadori, 1989.
- Sillitoe, Alan. *Saturday night and sunday morning*. London: W.H. Allen, 1958.
- . *Travels in Nihilon*. London: W.H. Allen, 1971.
- Wolfe, Bernard. *Limbo 90*. London: Penguin Books, 1962.

Opere critiche

- Ballard, James Graham. *Il futuro è morto: psicogeografia della modernità*. Milano: Mimesis Edizioni, 1995.
- . "Salvador Dalí. The innocent as Paranoid." *New Worlds*, Febbraio 1969.
- . «Which Way to Inner Space?» *New Worlds*, Maggio 1962.
- . «William Burroughs: Myth maker of the 20th Century.» *New Worlds*, Maggio 1964.
- . *Visioni*. Milano: Shake Edizioni, 2008.
- Barthes, Roland. *Miti d'oggi*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1975.
- Baudrillard, Jean. *Cyberfilosofia*. Milano: Mimesis Edizioni, 2010.
- . *Lo scambio simbolico e la morte*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli editore, 1979.
- Bellotto, Silvia. *Metamorfosi del fantastico: immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*. Bologna: Edizioni Pendragon, 2003.
- Benjamin, Walter. «Baudelaire e Parigi.» In *Angelus Novus*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1962.
- . *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2000.
- Benjamin, Walter. «Per la critica della violenza.» In *Angelus Novus*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1962.
- Breton, André. *Manifesti del surrealismo*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1997.
- Brunetti, Bruno. *Romanzo e forme letterarie di massa, dai "misteri" alla fantascienza*. Bari: Edizioni Dedalo, 1989.
- Burroughs, William. *La scrittura creativa*. Milano: SugarCo Edizioni, 1981.
- Calvino, Italo. «Visibilità.» In *Lezioni americane*, di Italo Calvino. Milano: Mondadori, 1988.
- Canova, Gianni. *David Cronenberg*. Milano: Editrice Il Castoro, 1993.
- Caronia, Antonio. «Le radici immaginarie della guerra.» *Cyberzone*, 23 Marzo 2003.
- . *Universi quasi paralleli. Dalla fantascienza alla guerriglia mediatica*. Roma: Cut-up edizioni, 2009.
- Caronia, Antonio, e Domenico Gallo. *Houdini e Faust. Breve storia del cyberpunk*. Milano: Edizioni Baldini & Castoldi, 1997.
- Castells, Manuel. *Comunicazione e potere*. Milano: Università Bocconi editore, 2009.
- . *Galassia Internet*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli editore, 2006.
- De Stasio, Clotilde. «I critici inglesi di fronte alla cultura di massa: F.R. Leavis e Raymond Williams.» *Critica e società di massa, periodico dell'Università di*

Milano, s.d.

- Debord, Guy-Ernest. *La società dello spettacolo*. Viterbo: Massari Editore, 1979.
- . *Rapporto sulla costruzione di situazioni*. Viterbo: Massari Editore, 2002.
- Derrida, Jacques. *La scrittura e la differenza*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1971.
- Dery, Mark. *Velocità di fuga. Cyberculture a fine millennio*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli editore, 1997.
- Di Michele, Laura. «Il romanzo prismatico di J.G. Ballard.» *Anglistica, periodico dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, 1980.
- Fortini, Franco. *Il movimento surrealista*. Milano: Garzanti Libri, 2001.
- Foucault, Michel. *Sorvegliare e punire: la nascita della prigione*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1976.
- Freud, Sigmund. *Il disagio della civiltà*. Torino: Bollati Boringhieri, 1985.
- . *Psicoanalisi della società moderna*. Roma : Newton Compton, 1970.
- Fromm, Erich. *Anatomia della distruttività umana*. Milano: Mondadori, 1975.
- Ilardi, Emiliano. *Il senso della posizione, romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*. Roma: Meltemi editore, 2005.
- Jakubowsky, Maxim. «Crash.» *New Scientist*, 2 Agosto 1973.
- Jameson, Fredric. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*. Milano: Garzanti Libri, 1989.
- Le Bon, Gustave. *Psicologia delle folle*. Milano: TEA, 2004.
- Lévy, Pierre. *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli editore, 1995.
- Mahon, Derek. «Crash.» *New Statesman*, 3 Dicembre 1986.
- Manuel Castells, Jordi Borja. *La città globale, sviluppo e contraddizioni delle metropoli nel terzo millennio*. Novara: De Agostini editore, 2002.
- Marcuse, Herbert. *L'uomo a una dimensione*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1967.
- Marx, Karl. «Introduzione.» In *Grundrisse della critica dell'economia politica*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1976.
- McLuhan, Marshall. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: NET editore, 2002.
- . *Il paesaggio interiore. La critica letteraria di Marshall McLuhan*. Milano: SugarCo Edizioni, 1983.
- . *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*. Roma: Armando editore, 1991.
- . *La sposa meccanica. Il folclore dell'uomo industriale*. Milano: SugarCo Edizioni, 1984.
- Pacinotti, Lia. *Le trasgressioni del corpo. Dal romanzo gotico alla fantascienza*. Pisa: Edizioni ETS, 2008.
- Prezzavento, Paolo. *La città e la violenza. I mondi urbani e posturbani di James G. Ballard*. Otium Edizioni, 2007.
- Pringle, David. *Earth is the Alien Planet: J.G. Ballard's four dimensional nightmare*. San Bernardino: Borgo Press, 1979.
- Ragozzino, Marta. *Surrealismo*. Milano: Giunti editore, 2007.
- Siciliani, Erina. *William Burroughs*. Roma: Luciano Lucarini Editore, 1983.
- Splendore, Paola. *Alan Sillitoe*. Roma: Luciano Lucarini editore, s.d.
- Splendore, Paola. «Raymond Williams.» In *I contemporanei. Letteratura inglese. Vol. II*, di Vito Amoroso e Binni Francesco. Roma: Luciano Lucarini editore, 1977.
- Turkle, Sherry. *La vita sullo schermo. Nuove identità e relazioni sociali nell'epoca di Internet*. Milano: Apogeo, 1997.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. London: Chatto and Windus, 1973.

Ringraziamenti

Il mio ringraziamento più sentito va a tutte le persone che mi hanno supportato e sopportato in vario modo durante il periodo di ricerche per questa tesi: al professore che mi ha consigliato ed incoraggiato a seguire i miei interessi e inclinazioni in un lavoro così particolare; alla mia famiglia, che mi ha permesso di aggirare le molte preoccupazioni; ad Andrea che mi tiene con sé anche quando manco.

Un ringraziamento particolare va a Simone Cimoli per la grande pazienza e le competenze informatiche, al secondo relatore per la sua disponibilità, a coloro che lavorano nelle biblioteche dell'Università di Pisa e della provincia di Massa Carrara.

Un enorme grazie va infine all'aiuto ed affetto disinteressato di chi non è nominalmente presente in queste righe ma sa di esserci.