ATTRAVERSANDO *CONCRETE ISLAND* DI J.G. BALLARD

Valentina Guglielmi

This paper aims to show that J. G. Ballard's "urban disasters trilogy" is based on the perpetual interaction between man and his context. The writer frequently combines the two components, building a very peculiar and recognizable narrative structure. Concrete Island *is a paradigmatic case of this permeability. Ballard tells the apparently simple story of a man who crashes into an anonymous traffic island in the middle of an M4 intersection in London. The protagonist, a prisoner of this broken ground, undergoes a deep drastic change by prowling among ruins, debris and dropouts, discovering all the dynamics lying behind this forgotten and alternative world.*

1. Prefazione

La figura del naufragio oscilla tra due polarità: la possibilità di salvezza e quella di una nuova vita. Il capostipite della letteratura moderna del naufragio, Robinson Crusoe, incarna già queste due condizioni: di lotta per la vita, ma anche di cambiamento radicale rispetto all'esperienza precedente. Il naufragio sottende anche la distanza che separa un luogo conosciuto e vissuto prima dell'evento, da uno completamente nuovo, circondato dal mare, che storicamente ha sempre agito da grande separatore tra il vecchio e il nuovo, tra la sicurezza dello spazio conosciuto, abitato e civile e quello ignoto, spesso desolato o abitato da "selvaggi". Il naufragio è perciò un incidente proficuo per la scoperta di se stessi e del mondo.

Antropologicamente, l'espansione dell'uomo preistorico dall'Africa verso nuove terre, può essere visto come una storia di naufragi, alcuni dei quali andati a buon fine. Il confine fra lo spazio precedentemente conosciuto e quello vergine era quindi netto; l'attraversamento presupponeva una sorta di conquista del mondo nuovo per integrarlo nel precedente. La conquista, quando è nata la storia, ha assunto anche l'accezione culturale di civilizzazione. Più recentemente la condizione del naufrago è quella, spesso positiva, dell'uomo che si allontana dalla civiltà e dalla tecnologia, per ritornare alla natura che lo sfida con leggi elementari e lo avvolge in una nuova iniziazione.

Con l'inizio del mondo contemporaneo e l'urbanizzazione del secondo Novecento l'accezione avventurosa e fiera del naufrago si è persa a favore di una connotazione negativa; una vita naufragata è quella associata all' *homeless* che girovaga proprio nel territorio urbano, alla scoperta praticamente di nessuna nuova terra, se non quella del rifugio possibile dall'ordine civile di uno spazio efficiente, e regolato secondo criteri di razionalizzazione dell'esistenza.

©QUADERNI DI PALAZZO SERRA 17, 2009 Genova
http://www.disclic.unige.it/pub/17/guglielmi.pdf
ISNN:1970-0571

E' proprio negli interstizi che l'urbanistica del novecento lascia aperti a nuove collocazioni, e nuove interpretazioni che si prestano al degrado e al riuso, che Ballard intravede un' "altra dimensione" in cui le strutture ordinarie della città, dei suoi abitanti e della tecnologia diventano scisse e rimontate secondo un nuovo ordine. In questa voragine dimensionale che si apre nei luoghi più comuni, come potrebbero essere un centro commerciale o un cavalcavia dismesso, Ballard trova un'archeologia industriale e urbanistica, nella quale il tempo dimentica i suoi parametri cronologici e si fissa in un magma privo di direzionalità e di futuro.

Nel racconto *Concrete Island*, lo spazio limitato da uno spartitraffico autostradale (visto dall'autore come una sorta di isola emersa da un'infrastruttura fantastica e al contempo ordinaria), è l'ultimo rifugio nel quale il protagonista irrompe dopo un incidente automobilistico, per non uscirne mai più. Ecco che il naufragio, a questo punto, si trasforma nella scoperta di uno spazio, che è sì quello ripetutamente incontrato ai margini dei raccordi autostradali, ma che è comunque nuovo nella sua usabilità, a partire dall'economia originariamente produttiva che lo ha trasformato in una sorta di scarto archeologico (perché di confine tra lo spazio sfruttabile, ossia la strada, e quello di contorno, il terreno incolto).

Questo spazio, nella sua scoperta di un territorio vergine per una nuova vita, mantiene anche i tratti di rifiuto, decomposizione e marcescenza, che il suo statuto di *terrain vague* gli ha consegnato dopo gli anni '60, ossia dopo l'avvento della rete di infrastrutture tipica del boom del dopoguerra. E' un'isola intraurbana, che può avere impensate risorse di rinnovamento, di purezza, di insediamento in favore di un nuovo tipo di vita.

2. La Trilogia del Cemento

Concrete Island appartiene ad una trilogia che James Ballard scrive fra il 1973 e il 1975 (e che comprende anche *Crash* e *High Rise*) rivolta all'indagine dei comportamenti e linguaggi umani come risposta alla molteplicità di suggestioni offerte dal panorama urbano e tecnologico contemporaneo.

Se da una parte i tre romanzi si pongono come completamento delle sue prime opere di narrativa catastrofica – il senso della fine, sia essa già avvenuta, imminente o ritardata, non è mai dimenticato da Ballard – essi risultano inquadrabili in una vena ispirativa a parte rispetto al passato e forse anche rispetto alla sua produzione successiva. Lo stesso Ballard ne dichiara l'autonomia:

> I wanted to write about the present day, and I think *Crash*, *Concrete Island* and the book I've just finished (later titled *High Rise*), which are a kind of trilogy, represent the conclusion of the particular logic I've been trying to unfold ever since I began writing.[1]

Tuttavia questa trilogia non ha ottenuto il riconoscimento di uno *status* identificativo separato, nel mondo della critica letteraria.

Una rapida anche se non esaustiva ricerca permette infatti di notare che le opere non sono generalmente riunite dalla critica in una classificazione separata.

Rispetto a questa regola esiste qualche eccezione: per qualcuno sono ordinate come "Urban Disaster Trilogy",[2] forse per via del modello già noto inaugurato da Huxley e continuato da Orwell: per i Francesi invece sembra prevalere, nella valutazione, la concretezza degli elementi; il nome più ricorrente è quindi "trilogie de béton".[3] In Italia questa classificazione sembra per lo più ignorata.

Nelle tre opere è presente un'unica e personalissima concezione dell'arte della scrittura: la metafora persistente di un presente atipico trasformato in incubo. Tecnicamente essi non presentano le asperità stilistiche di *The Atrocity Exhibition* e mantengono un'adesione totale alla verosimilianza letteraria. L'analisi naturalistica che ne consegue, incentrata sul rapporto individuo/ambiente, laddove l'ambiente coindice con una realtà psicotica e frammentata, crea un impasto che fa della trilogia uno straordinario esperimento nella letteratura anglosassone del tardo XX secolo.

I romanzi in esame, fra l'altro, rappresentano tre capitoli di un viaggio esplorativo nelle ambiguità del realismo urbano. Paradossalmente la messa a fuoco lucida e ravvicinata sul dettaglio ha un opposto effetto derealizzante: la procedura è di tipo scientifico ma il risultato è astratto. Ballard non abolisce il punto di vista, tutt'al più ne propone una molteplicità (come in *The Atrocity Exhibition*). La sua scrittura, anche se stilisticamente algida e scientifica, sottolinea l'aspetto della soggettività nell'interpretazione della realtà alla quale ogni individuo è chiamato. Tale interpretazione si esprime con un codice di immagini che diventano le cifre di un paesaggio interiore in continuità con quello esterno e di cui l'autore cura costantemente la focalizzazione.

Ciascuno dei tre romanzi scruta all'interno di una *enclave* ben definita, con il vantaggio che in un ambiente conchiuso la rete di relazioni può essere osservata attentamente e scomposta nel suo sviluppo con precisione entomologica. Un altro elemento comune ai tre romanzi, forse il più teorizzato e puntualizzato da Ballard, è lo straniamento progressivo dei protagonisti di fronte al cambiamento del reale in un risultato che lo stesso autore definisce come "*death of affect*". In pratica, una progressiva assenza di esperienza emotiva all'interno dell'esistenza occidentale contemporanea, viene sostituita da una serie di momentanei appagamenti forniti di volta in volta dalla tecnologia, sia essa abitativa, infrastrutturale o mediatica.

Ballard si dedica quindi ad un aspetto "minore" della storia degli anni Settanta. Infatti, in un periodo in cui la forza della comunità è considerata un fattore imprescindibile dello sviluppo umano, lo scrittore indirizza il suo lavoro in modo diametralmente opposto al *mainstream* e isola i suoi protagonisti per studiare i loro comportamenti in relazione ad un particolare tipo di ambiente, cioè quello proposto dalla metropoli influenzata dalle formule imposte dalla *techne* contemporanea. La città, dopo secoli di letteratura, continua a mantenere intatto il suo fascino; essa permane cioè come il luogo perfetto per poter declinare tutte le sfumature del "possibile". Le memorabili lezioni che Italo Calvino non ebbe il tempo di tenere negli Stati Uniti citano il contesto metropolitano come set ideale per la rappresentazione di una molteplicità di eventi, reali o potenziali che siano.

Quest'ultimo riferisce, in merito alla genesi delle *Città invisibili*, una sua visione personale:

> un simbolo […] complesso, che ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello delle città [che possiedono] una struttura sfaccettata […] entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate.[4]

Ballard sembra condividere pienamente questo assunto. Opera in modo volutamente opposto alle categorie imperanti della narrativa dell'epoca: disdegna il romanzo borghese, ignorando peraltro ogni riferimento alle discipline di maggior successo, in particolare la sociologia e la massmediologia, e affronta la narrazione del vivere contemporaneo da un punto di vista quasi esclusivamente scientifico, con frequenti virate verso la fisiologia e le neuroscienze. Inoltre ritiene che sia necessario far definitivamente slittare il fulcro geografico del romanzo urbano.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, gli avvenimenti significativi non accadono più nei centri delle capitali dell'impero d'occidente, le quali possono tutt'al più essere utilizzate come sfondo per qualche "detective story"; bisogna trovare invece il loro nuovo volto nelle periferie dove lo sviluppo tecnologico è intervenuto in modo più pervasivo, connotandole strutturalmente e in modo seriale e attrezzando ogni grande comunità urbana con raccordi autostradali, aeroporti, stazioni di servizio, centri commerciali.

Similmente esistono altri spazi, figli anch'essi della nuova urbanistica e anch'essi posti alle estremità del vecchio abitato, dove smisurati complessi residenziali confinano o inglobano residui dimenticati di altre architetture, come ad esempio bunker, capannoni semidistrutti, rovine della guerra mai completamente abbattute. A tali scarti architettonici corrispondono "scarti umani", che abitano precariamente tali realtà. Tali ambiti residuali, come concrezioni prodotte dalla terra di nessuno, sono paradossi inclassificati, perché quei luoghi, apparentemente privi di identità, risultano invisibili persino agli strumenti urbanistici; in quei luoghi la città sembra non riconoscere più se stessa, a dispetto del rigore con il quale continue pianificazioni territoriali controllano ogni particella dello spazio disponibile.

Ballard, nella trilogia in esame, dimostra di essere lo scrittore delle registrazioni percettive rispetto alle nuove forme delle comunità urbane. Inoltre avverte che proprio le migliori strutture residenziali, progettate esclusivamente per la felicità dei propri utenti, possono contenere i germi di gravi effetti collaterali al punto da stravolgere gli individui nella loro struttura mentale e talvolta fisica. Insomma, il nuovo paesaggio urbano interviene attivamente ed è giusto avvertire che un approccio improprio ad esso è in grado di provocare gravi danni, se non addirittura un collasso sociale, a cui solo con una follia eversiva si può rimediare.

Resta da chiedersi se l'autore sia l'unico artista in grado di avvertire questa svolta drastica e ricca di mutazioni. A tale domanda risponde involontariamente Gianni Canova, in una delle sue osservazioni riguardanti alcune frange di cineasti soprattutto europei degli anni Sessanta:

> Uno studioso che io amo molto, Serge Danay, in una di quelle sue intuizioni spesso illuminanti che riescono a cogliere in poche riflessioni il senso prospettico di una storia o di un paesaggio, diceva che secondo lui il cinema classico era il cinema che aveva per protagonista la massa umana, quello delle grandi folle nei film di Eisenstein, di Ford, di Lang; […] laddove invece il cinema contemporaneo ha per protagonista, diceva sempre Danay, lo spazio umano, l'ambiente e non più il personaggio, non più la raffigurazione o la messa in scena dell'individuo umano, ma l'ambiente e le cose che in questo ambiente vengono a galla.[5]

Colpisce, dopo aver analizzato la trilogia del cemento, quanto questa affermazione possa essere totalmente applicabile ai tre romanzi. E' quindi certo che Ballard, pur utilizzando un punto di vista assolutamente originale, non è il solo ad essere consapevole del profondo lavoro di riplasmazione che la città ha esercitato sui propri abitanti; si può invece affermare che l'autore si inserisce nel solco tracciato da un movimento artistico che si pone trasversalmente ai mezzi di comunicazione e alle nazionalità dei propri appartenenti, cogliendo le criticità che sottendono alle ultime rivoluzioni dei paesaggi urbani.

Qualcuno riterrebbe azzardato un confronto fra Ballard e Pasolini. Lo stesso Ballard liquida l'intellettuale italiano con una lapidaria definizione: "sociopath as saint".[6] Al di là del tono sprezzante con cui l'inglese mantiene le distanze, i due hanno in comune una particolare sensazione pessimistica nei confronti del progresso tecnologico. Sicuramente le rispettive modalità espressive e filosofie narrative non sono accostabili, ma per entrambi rimane inflitta nello spirito la desolazione lasciata dalla guerra, sulla quale si sono innestate nuove forme di esistenza. Entrambi possiedono lo stesso sguardo che si posa sul nuovo mondo, entrambi, accarezzati dal dono della visionarietà, sentono una sorta di "fine del tempo": se per Ballard il futuro è morto, per Pasolini l'esistenza è diventata una serie di momenti percepiti "come i primi attimi della Dopostoria"[7] a cui assiste, "per privilegio d'anagrafe […] più moderno di ogni moderno".[8]

Emiliano Ilardi coglie un senso di continuità fra le intuizioni proposte da Pasolini e da Ballard sui paesaggi periferici e, anzi, sostiene che la soluzione ambigua e debole offerta dall'autore italiano a proposito delle aspettative della vita della periferia viene ribaltata con successo da Ballard. Cercando — a questo proposito — di chiarire l'assunto attraverso una via esemplificativa, Ilardi annota che i *ragazzi di vita* pasoliniani, al termine dell'apprendistato esistenziale vissuto nelle periferie romane, trovano il proprio riscatto sociale elevando il proprio *status* e inglobandosi nella massa della borghesia.

> Nel momento in cui [Pasolini] decide di fare uscire i ragazzi di vita dal loro presunto stato di natura aprendogli una prospettiva di inserimento sociale, cade inevitabilmente nel populismo.[…] Saranno scrittori come King, Ballard o Palahniuk a risolvere questa ambiguità creando personaggi per i quali la violenza e il conflitto diventeranno strumenti *consapevolmente*[9] scelti per attraversare la metropoli.[10]

Una riflessione a parte merita poi la teoria di Ballard della "*death of affect*"con la quale egli avverte amaramente il lettore che le emozioni hanno intrapreso una pericolosa svolta verso il proprio annientamento. Alla base di questa considerazione, si percepisce in realtà un sentire comune a molti intellettuali contemporanei all'autore.

Günther Anders è il primo a formulare una ben delineata presa d'atto in riferimento a questa deriva emotiva. Il filosofo ha lavorato durante gli ultimi anni della propria vita per creare panico, cioè per avvertire il mondo dell'esistenza di collaudati meccanismi che sono in grado di produrre la distruzione globale. Egli prende le mosse dall'analisi delle stragi di massa che hanno avuto luogo soprattutto durante la Seconda Guerra Mondiale e al tempo della Guerra del Vietnam. Conclude che non è più necessario odiare i propri nemici per annientarli. Il lavoro del militare non è molto dissimile da quello dell'impiegato. Per pianificare e realizzare una distruzione di massa non è più obbligatorio scendere in campo, ma è tutto delegato a tecnici e contabili; il lavoro dell'eccidio trova il proprio contesto nell'ambiente asettico di normalissimi uffici. In una delle lettere che invia al figlio di Eichmann, il filosofo afferma che: "Il troppo grande ci lascia freddi… no, non ci lascia neppure freddi, bensì del tutto indifferenti. Diventiamo degli analfabeti emotivi"[11]. Egli avverte inoltre che le emozioni sono in ritardo sulla capacità di produzione tecnica:

> Non c'è nulla che sia altrettanto caratteristico di noi, uomini d'oggi, quanto l'incapacità della nostra anima di rimanere *up to date*, al corrente con la nostra produzione, dunque di muoverci anche noi con quella velocità di trasformazione che imprimiamo ai nostri prodotti e di raggiungere i nostri congegni che sono scattati avanti nel futuro (che chiamiamo presente) e ci sono sfuggiti di mano.[12]

Anzi, i ruoli si sono invertiti perché sono gli oggetti inanimati prodotti dall'uomo che sono in grado di influenzarlo: "non siamo noi che plasmiamo gli oggetti ma al contrario sono gli oggetti che ci plasmano".[13]

3. Robert Maitland, cittadino postmoderno

Al lettore avveduto Ballard offre immediatamente tutti gli elementi essenziali per una rapida individuazione del protagonista. Oltre, si svilupperanno solo caratteri confermativi della sua prima, esatta e scarna descrizione. Robert Maitland, architetto, è un uomo occidentale medio, giovane, economicamente agiato. Svolge una professione appagante e remunerativa, conduce la sua vita secondo la logica del desiderio e non quella del bisogno. Pur concedendosi

un'amante non si sottrae al vincolo della famiglia. I rapporti che lo legano alla moglie, all'amante e al figlio sembrano, già dall'inizio della vicenda, allentati e sbiaditi. Maitland ama tenere le distanze. Come sostiene David Pringle:

> The central characters of his stories are all very alike and might as well be regarded as Ballard himself. His protagonists are always male, usually in early middle age, invariably middle class professional of one sort or another. A Ballard story with a female lead character or even with a working class protagonist is almost unimaginable […] His heroes of course, are always white Anglo-Saxons. [14]

Il tratto esistenziale del protagonista non è ovviamente risolto in questo primo sintetico quadro. Egli è, infatti, un figlio dell'intuizione — piuttosto articolata e ambigua — che Ballard esprime in merito agli individui che abitano la contemporaneità.

Essi sembrano portatori di una specie di mutazione nella propria struttura percettiva che li rende incapaci di fruire di emozioni che erano state patrimonio comune fino a poco tempo prima. Su questo disagio aveva già indagato Jean-Luc Godard, nell'episodio di *Ro.Go.Pa.G.* "Le mond nouveau"(1963).[15] Ma se Godard affronta forse per primo un'escursione artistica in questa nuova dimensione, Ballard ne formalizza i contenuti in modo analitico, con notevole anticipo su quello che poi sarà il "waning of affect"[16] descritto da Jameson nel suo saggio sul Postmoderno del 1991.

Nella scrittura di Ballard è fondamentale il disorientamento interno in seguito alla trasformazione ambientale, come se la mappa del mondo contemporaneo cominciasse ad essere improvvisamente indecifrabile; si è privati della certezza che le proprie percezioni ci informino sulla realtà oggettiva. Il primo, controverso approccio a questa condizione è rappresentato dalla presa d'atto nella prefazione all'edizione francese di *Crash*:

> The marriage of reason and nightmare which has dominated the 20th century has given birth to an even more ambiguous world [...] Over our lives preside the great twin leitmotifs of the 20th century – sex and paranoia [...]Voyeurism, self-disgust, the infantile basis of our dreams and longings – these diseases of the psyche have now culminated in the most terrifying casualty of the century: the death of affect.[17]

Ma ancora i protagonisti di *Crash* sono gli ultimi esseri autoconsapevoli della cesura tra sensazioni ed emozioni: resistono attivamente, utilizzando tutto quello che trovano a disposizione, cioè il proprio corpo e gli strumenti della tecnologia. Il carattere di Maitland nasce invece già immerso nel rigido criterio di stabilità inerziale delle proprie traslate sensazioni, virtualmente eterne nella loro staticità. Le brevi epifanie che ricorrono durante la prima parte del romanzo, quando la mente di Maitland è ancora riferita al suo piccolo *entourage* esistenziale, svelano quanto sia gratificante per il protagonista il suo sistema di rapporti fossili, quindi

rassicuranti e utili a mantenere il senso di un vita all'insegna di una traccia immodificabile sulla quale esercitare il proprio *status*.

Al fine di autoconfortarsi, poco dopo l'incidente, Maitland ricorda con piacere che:

> most of the happier moments of his life had been spent alone – student vacations touring Italy and Greece, a three-month drive around the United States after he qualified [...] the image in his mind of a small boy playing endlessly by himself in a long suburban garden surrounded by a high fence seemed strangely comforting.[18]

L'algoritmo di base espresso in questo frammento di memoria si ripete nella sua esistenza e disegna un andamento a frattale. L'autorappresentazione del suo matrimonio ne è un esempio; egli si trova perfettamente a suo agio in un ambito svuotato di coinvolgimento: "Perhaps even his marriage to Catherine, a failure by anyone else's standard, had succeeded precisely because it recreated for him this imaginary empty garden" (*CI,* 27).

Occorre poi sottolineare l'*escamotage* che Ballard ha approntato per descrivere le figure di contorno: Catherine, Helen e suo figlio sono personaggi extradiegetici, privati di voce e prospettiva propria, ai quali è negato un rifugio stabile all'interno della traballante memoria del protagonista.

Esiste una corrispondenza biunivoca fra il carattere di Maitland — con la sua professione — e gli elementi architettonici che lo circondano: approva le costruzioni fredde e si sente a disagio per tutti gli elementi che trasmettono calore. Per questo si sente soffocare nella casa accogliente della sua amante. Le sue personali leggi della prossemica non tollerano sbavature. Così, per compensare l'eccessivo tepore della donna e del suo domicilio, ne ricorda formalmente nome e cognome: "After three days with Helen Fairfax, in this sensible woman doctor's warm and comfortable apartment, he had felt almost suffocated" (*CI*,16) .

Al contrario, l'arredamento di casa sua, anche se scelto dalla moglie, sembra perfetto per la convivenza coniugale dei due:

> Altough Catherine had furnished the apartment herself, virtually without consulting Matiland, he had the same dependence on her, the same satisfaction at being surrounded by furniture. Even their present house had been designed to avoid the hazard of over-familiarity (*CI*, 99).

Questa identità di gusto di Maitland e sua moglie — quindi di visione esistenziale — gli fanno addirittura rimpiangere l'assenza di lei durante una vacanza con l'amante, che evidentemente non apprezza lo stile del complesso turistico che egli ha proposto per il loro soggiorno:

> Helen had quietly hated the hard, affectless architecture with his stylised concrete surfaces [...] Catherine […] would have liked the ziggurat hotels and apartment houses with the vast, empty parking lots laid down by the planners years before any tourist would arrive to park their cars, like abandoned in advance of itself (*CI*, 65).

Insomma, Maitland è un amante compiaciuto dell' estetica che sottende alla nuova tecnologia, più che della funzionalità degli oggetti. La apprezza perché gli assomiglia, essendo

> divenuta fine a se stessa, subordinata a nient'altro che al gioco del potere economico e sociale ed agganciata al piacere del benessere, del dominio e del controllo. La tecné è indifferente ai fini metafisici ed ormai appare sganciata da una razionalità di senso globale: produce meraviglie che affollano il mondo e che sono autosufficienti ed autorigenerantesi, costituendo ormai di fatto un sistema autoreferenziale.[19]

Il civile e rigido microcosmo del protagonista gli permette, come direbbe Bataille, di non modificare la certezza di "essere tutto"[20] e di "non morire mai".[21] Ma, sempre secondo Bataille, i presupposti dell'eroe non sono che "illusioni nebulose",[22] che "riceviamo con la vita"[23] con la funzione di "narcotico necessario a sopportarla".[24]

4. Maitland dal *chronos* al *kairos*

Uno degli elementi che accompagnano la metamorfosi di Maitland è la sua trasformazione nella concezione del tempo. Ballard presta attenzione a tutte le possibili intuizioni sulle forme del tempo fin dalle prime opere. In "Chronopolis", ad esempio, è già enunciata l'opposizione *chronos/kairos*, corrispondente in larga parte all'opposizione esterno/interno. In questo racconto, anche se superficialmente, il protagonista va alla ricerca di un orologio laddove la misurazione del tempo è proibita e quindi sembrerebbe che sia *chronos* l'elemento che manca. In realtà la conquista del misuratore oggettivo diviene un elemento di riflessione e di recupero semantico del proprio ritmo interno, una vera e propria "escape from chronicity".[25] Il primo orologio diviene infatti il mezzo attraverso il quale i protagonisti arrivano al proprio tempo interiore: "what they needed was an internal timepiece, an unconsciously operating psychotic mechanism regulated, say, by his pulse or respiratory rhythms".[26]

Entrando nello specifico della trilogia del cemento, in *Crash* gli eventi significativi si ripetono in una circolarità temporale secondo un preciso esempio di impulso antinarrativo; proprio da questa concezione a *loop* dello sviluppo cronologico si dispiega l'elemento semantico che sottende a tutto il romanzo.

D'altro canto, già nel manifesto della sua espressione narrativa rappresentata dall'articolo "Which Way to Inner Space", pubblicato nel 1962, Ballard aveva già dichiarato il suo piano d'indagine letteraria ed espresso i suoi desideri in merito alla nuova fantascienza:

> Vorrei che la SF elaborasse concetti come zona tempo, tempo profondo e tempo archeopsichico. Vorrei vedere più idee psico-letterarie, più concetti metabiologici e metachimici, vorrei vedere dei sistemi temporali personali, delle psicologie e degli spazi sintetici, e quei remoti ed oscuri semi-mondi che avvertiamo nei dipinti delle personalità dissociate, tutto in completa poesia speculativa e fantasia scientifica.[27]

In *Concrete Island* il narratore rispetta in modo minuzioso le prerogative descritte e attraverso tutto il romanzo si può individuare il cambiamento della percezione del tempo in Maitland. Durante la prima parte del romanzo il rigore cognitivo con cui Ballard presenta il personaggio include il rapporto ossessivo con l'orologio. Per Maitland sembra fondamentale la registrazione del tempo, in funzione del rapporto che ha con il suo lavoro, con la moglie, con l'amante e con il figlio; in questo modo il paesaggio umano che lo circonda non è altro che un freddo gioco ad incastro cronologico.

Indispensabilmente quindi rientra nell'impostazione narrativa la pedante registrazione dei primi avvenimenti dopo l'incidente. Così si apprende che il protagonista aveva lasciato l'ufficio alle tre in punto: "He had left his office in Marylebone at three o'clock" (*CI*, 9). Subito dopo una breve indagine sulle ferite riportate, Maitland "looked at his watch. It was three eighteen" (*CI*,10). In seguito, bevendo una bottiglia di vino per mitigare il dolore, si ubriaca e "he was soon too drunk to be able to focus on his wrist-watch" (*CI*, 26-27) ma il narratore avverte che "he fell asleep three hours before dawn"(*CI*, 27). Al suo risveglio "It was eight-twenty-five a.m." (*CI*, 29).

I riferimenti alla scansione temporale sono esatti fino alla perdita di coscienza di Maitland, oppresso dalla febbre e dalle ferite, ma soprattutto dopo il suo atto di celebrazione eucaristica con l'isola.[28] Immediatamente prima di ciò si rende conto che le informazioni che arrivano dal suo corpo ferito e dolente non lo interessano più:

> Maitland found himself losing interest in his own body, and in the pain that inflamed his leg. He began to shuck off section of his body, forgetting first his injured hip, than both his legs, erasing all awareness of his bruised chest and diaphram (*CI*, 70).

Da questo momento in poi l'eroe cambierà completamente il suo rapporto con l'isola, anche in funzione della conoscenza che avrà dei suoi indigeni, Jane e Proctor. La nuova condizione dell'architetto corrisponde a una nuova misura del tempo. Maitland non legge più l'orologio, al massimo si regola dalla posizione del sole: "From the steep angle of the sun Maitland guessed that it was about eleven thirty"(*CI*,93). Ma più che altro l'attenzione di Maitland sarà rivolta all'alternanza notte/dì. Il tempo proprio dell'isola sostituisce la cronologia, il *kairos* si sostituisce al *chronos*, le due altre persone — violente ed emotive — si sostituiranno alle figurine bidimensionali del suo passato.

Il cambiamento dalla condizione dell'uomo i cui desideri sono immediatamente soddisfatti a quella della persona che deve subire la dittatura continua del bisogno è improvvisa e generata dalla casualità,[29] ma nonostante ciò Maitland deve attraversare un percorso di mediazione con il suo corpo, prima di avvertirne una vera e propria consapevolezza. Dapprima il senso della vista lo conduce ad una percezione diversa dell'architettura che fino a poco prima dell'incidente era parte della sua vita: "Silhouetted against the evening corona of the city, the dark façades of the high-rise apartments blocks hung in the night air like rectangular planets" (*CI*, 23). Poi il dolore, la fame e il desiderio animale di dominazione del territorio riducono all'oblio le sue precedenti istanze da cittadino:

> he knew that he had begun to forget his wife and son, Helen Fairfax and his partners – together they had moved back into the dimmer light at the rear of his mind, their places taken by the urgencies of food, shelter his injured leg and, above all, the need to dominate the patch of ground immediately around him (*CI*, 92).

In questo nuovo tipo di esistenza Maitland avverte la necessità animale di essere fisicamente accudito ma al tempo stesso di dominare l'isola. Il percorso a ritroso verso la bestialità verrà portato a compimento solo grazie al confronto con gli altri due abitanti della zona. Il naufrago cambia in questo modo la sua posizione. Dalla condizione di prigioniero diventerà l'esemplare dominante di un'isola ormai deserta.

Il finale aperto del romanzo permette la fioritura di almeno due ipotesi opposte. La prima è quella esposta da David Pringle, secondo il quale

> Maitland proves himself remarkably resilient in overcoming his injuries […] yet he cannot summon the strength of will to escape from the island and return to the normal life. In short, Ballard's heroes constitute a typical Ballardian paradox: chiefly notable for their weaknesses.[30]

Una seconda — personale — ipotesi interpretativa è basata non tanto sull'elasticità di adattamento del protagonista ad una situazione mai vissuta ed eccezionalmente difficile, quanto, al contrario di quanto sostiene Pringle, proprio sulla forza psichica di Maitland. Egli infatti, per la prima volta in vita sua riesce, nella pienezza della solitudine insulare, a evadere dai falsi dogmatismi della esistenza metropolitana e affronta, finalmente libero, i rovesciamento dei propri assunti. Maitland è un vincente, nella misura in cui il suo traguardo raggiunto consiste nel poter abbracciare un "nuovo punto di vista sull'essere".[31]

5. Rovine, macerie, scarti e rifiuti

Secondo Francesco Orlando[32] esiste una differenza fra i due tipi di oggetti esposti al mercato dell'evocazione: quelli in perenne degrado, destinati al decadimento certo, e gli oggetti dimenticati e lasciati imputridire che però qualche volta risorgono a nuova vita e a nuove proprietà. In *Concrete Island*

ricorrono entrambe le fattispecie descritte.

Il primo tipo è presente quando Ballard delinea la frattura ambientale tra la stratificazione urbanistica dell'isolotto e l'infinito contorno astorico dell'autostrada che lo circonda. All'esterno vige il rigore della linea geometrica e pulita, all'interno regna un ambiente ricco di espressività e memoria, che si stempera nella vegetazione in un abbraccio reciproco e dove il disordine della pietra ormai diventata rovina sfuma in una sorta di immagine marina fornita dalla distesa d'erba. Qui Ballard attua la strategia inversa a quella che Alberto Burri utilizza per il suo cretto di Ghibellina:[33] quest'ultimo infatti procura una ferita al paesaggio stendendo un sarcofago di cemento bianco — che diventa a sua volta paesaggio — quasi un sudario protettivo sui resti del paese distrutto, al fine di eternizzare non già la sua storia, quanto l'attimo dell'annientamento. Artefatto e natura sono allontanati l'uno dall'altro. L'isola di cemento di Burri, territorio sintetico al centro di una collina, è un atto "contro-natura": la vegetazione circostante non riesce a penetrarlo.

Alberto Burri: il Cretto di Gibellina (1984-89) - fotografia di autore sconosciuto.
Sito internet: http://www.siciliana.it/tutto/sicilyart/gibellina/gibellina.html

Ballard, invece, attraverso la descrizione delle strutture abbandonate e morenti, individua la storia di una porzione cittadina che continua il suo racconto in armonia con l'erba viva che la custodisce, eletta a domicilio da individui che hanno un percorso sociale e intimo simile a quegli edifici. Il territorio dell'isolotto, cosparso di rovine e macerie che si dispongono ben visibili agli occhi del protagonista, incontra il destino che un tempo lo includeva nella vita della città ed ora lo relega, estromesso dal contesto mutevole dalla progressione urbanistica di Londra, a una disordinata topografia di residui semisepolti dalla vegetazione. Vi sono tracce di case edoardiane e vittoriane, un cimitero, un cinema, dei bunker risalenti all'ultima guerra, come anche relitti della contemporaneità, ovvero le automobili arrugginite di uno sfasciacarrozze, del materiale di cantiere dimenticato dopo la costruzione dell'autostrada e una discarica:

> Below the grass he could identify the outlines of building foundations, the ground-plans of Edwardian terraced houses, he passed the entrance to a World War II air-raid shelter, half-buried by the earth and gravel brought in to fill the motorway embankments (*CI*, 38).
>
> He reached a low wall, and climbed a flight of steps that lifted into the air from the remains of a garden path. These ruins were all that remained of a stucco Victorian house pulled down years earlier [...] He was standing in an abandoned churchyard. A pile of worn headstones lay to other side (*CI,* 40-41).
>
> Below the overpass, at the eastern end of the island, a wire-mesh fence sealed off the triangle of waste ground from the area beyond, which had become an unofficial municipal dump. In the shadows below the concrete span were several derelict furniture vans, a stack of stripped down billboards, mounts of tyres and untreated metal refuse (*CI*, 13).

Il *topos'*della rovina, del rudere, del resto di manufatti appartenuti a tempi passati ha rappresentato da sempre un momento di riflessione sulla memoria, sulla regressione e sulla morte. Rispetto agli edifici in decadenza non si può far altro che notare la loro missione evocativa; da sempre la letteratura ha sfruttato parallelismi fra le vicende umane e quelle delle città: antropomorfizzando l'inanimato, i cadaveri dell'urbanistica riescono a far affiorare il destino comune della natura impermanente dei suoi abitanti.

Ma Ballard oltrepassa il melanconico autocompiacimento del ricordo vago: la rovina, o comunque l'edificio morente, fa parte integrante della struttura narrativa delle sue opere. E anche la scelta delle rovine è significativa: la preferenza dell'autore si indirizza verso costruzioni militari, specificamente i bunker. In particolare, nel precedente racconto *The Terminal Beach*[34], il protagonista, annientato psicologicamente dall'improvvisa morte di moglie e figlio, decide l'attuazione di un raffinato suicidio eleggendo come sua abitazione 'terminale' un'isola resa inabitabile dalle radiazioni provocate da esperimenti atomici; contemporaneamente cerca un'armonia mentale con il paesaggio che lo circonda, e lo trova proprio nei bunker disseminati sull'isola, appositamente costruiti per la loro immediata distruzione. Jean Starobinski afferma che non è possibile avvicinarsi con serenità ad una rovina se questa non è stata abbandonata dal senso di distruzione e di morte.[35] Ma è proprio questa angoscia che cerca l'aspirante suicida: le passeggiate spettrali dell'individuo agonizzante descrivono perciò il concetto fondamentale della corrispondenza tra ambiente e psiche (alla sua psicologia deviante corrisponde un ambiente deviante, e viceversa).

È facile individuare, a questo proposito, la cifra autobiografica dell'autore, con le sue esperienze trascorse all'interno di strutture di tipo militare. È legittimo pensare che, in qualità di pilota della RAF, Ballard abbia riflettuto sul valore simbolico del bunker, in particolare quelli costruiti appositamente per gli esperimenti nucleari durante la guerra fredda e di come il loro destino sia di tipo totalmente autodistruttivo.

Un paradigmatico caso di architettura militare inglese, pianificato proprio dalla RAF durante il periodo della guerra fredda è sicuramente noto a Ballard. Nel Suffolk, a Orford Ness, vennero costruiti particolari bunker nei quali si effettuavano esperimenti nucleari e si assemblavano missili. Per la loro particolare conformazione — tetti massicci sostenuti da esilissimi pilastri — erano stati ribattezzati "pagode".[36] I civili che abitavano vicino a quel territorio non conoscevano il significato di quelle forme: in caso di deflagrazione nucleare i pilastri avrebbero ceduto e le tettoie sarebbero precipitate al suolo seppellendo all'istante tutto il loro contenuto.[37] Nati con la funzione di essere relitti del futuro, agiscono come visualizzazione fenomenologica di essere-per-la-morte. "In Ballard it is the present in ruins (in *Concrete Island*) and the present as the ruin of the near future which perform the same task".[38] Chi osserva tali ruderi viene spinto ad una reazione contraria a quella del ricordo,[39] cioè l'ansia anticipatoria della propria fine.

Orford Ness: *Pagodas* (fotografia di autore sconosciuto)
Sito internet: www.english-nature.org.

Il secondo tipo di condizione dell'oggetto dimenticato che descrive Orlando, cioè quello che lo riabilita a nuove destinazioni di utilizzo, corrisponde nel romanzo alla discarica abusiva: quando il protagonista vi si inoltra, scoprendo quale è la reale provenienza del nutrimento che Proctor gli procura, viene a contatto con una quantità di alimenti in putrefazione.

> Lying beside the tramp, Maitland watched him force his scarred fingers through the steel mesh. In the dim light Maitland could see the amorphous mass of gleaming mucilage which lay in a three-feet-high heap across a stack of truck light. The nearest edge of this sludge-pile was already oozing through the mesh. Pressing his fingers through the fence, Proctor picked at the slices of wet bread, lump of fatty meat and vegetable scraps embedded in the greasy avalanche. This illicit garbage dump, Maitland assumed, was used by a local restaurant or food mart (*CI*, 17).

Se Ballard ci mostra che l'isolotto in mezzo all'autostrada contiene — fra l'altro — un mucchio di escrementi, contemporaneamente conferisce loro

un'enfasi particolare, che è quella "tra piacere e schifo, quella tra dono e scarto, in cui natura e cultura si contrappongono e si bilanciano attraverso il tempo".[40] In questo modo la condizione dell'isola come *facies* rovesciata e alternativa alla vita urbana viene esaltata. La sua ricchezza di 'antimerce', che viene rappresentata soprattutto dalla discarica abusiva con residui organici in putrefazione e dai relitti di autovetture, permette a Jane ma soprattutto a Proctor — residuo anch'egli della civiltà — non solo di sopravvivere, ma anche di muoversi a proprio agio.[41]

La città paradigmatica di Ballard vede qui uno dei suoi punti di forza, ma, seppure in misura ancora più "astratta ed esatta", questa struttura dalla doppia immagine utilizzata dall'autore — dove non esiste il potenziale positivo senza essere comunque accompagnato dalla propria opposizione – trova un manipolo di sorelle particolarmente significative fra *Le Città Invisibili* di Italo Calvino. Anche in queste, infatti, l'urbanistica immaginaria si offre alla scomposizione della realtà in frammenti antitetici e comunque necessari gli uni agli altri e che si risolvono in un perfetto senso di sdoppiamento del tutto.

Tre esempi sono particolarmente esemplificativi di quanto appena accennato: la città di Bersabea, che divide se stessa a metà, formata da una parte leggiadra, dove "l'immagine che la tradizione ne divulga è quella di una città d'oro massiccio"[42] ed una sotterranea, dove "al posto dei tetti ci si immagina che la città infera abbia pattumiere rovesciate, da cui franano croste di formaggio, carte unte, resche, risciacquatura di piatti, resti di spaghetti, vecchie bende",[43] ma anche dove i due opposti risultano infine ingannevoli:

> L'inferno che cova nel più profondo suolo di Bersabea è una città disegnata dai più autorevoli architetti, costruita coi materiali più cari sul mercato, funzionante in ogni suo congegno a orologeria ad ingranaggio […] Pure, allo zenit di Bersabea gravita un corpo celeste che risplende di tutto il bene della città, racchiuso nel tesoro delle cose buttate via: un pianeta sventolante di scorze di patata, ombrelli sfondati, calze smesse, sfavillante di cocci di vetro, bottoni perduti, carte di cioccolatini […] la città celeste è questa e nel suo cielo scorrono comete dalla lunga coda, emesse a roteare nello spazio dal solo atto libero e felice di cui sono capaci gli abitanti di Bersabea, città che solo quando caca non è avara calcolatrice interessata".[44]

La stessa matrice sembra essere comune a Leonia, dove

> più dalle cose che ogni giorno vengono fabbricate vendute comprate, l'opulenza […] si misura dalle cose che vengono buttate via per far posto alle nuove. Tanto che ci si chiede se la vera passione di Leonia sia davvero come dicono il godere delle cose nuove e diverse, o non piuttosto l'espellere, l'allontanare da sé, il mondarsi d'una ricorrente impurità.[45]

Un ulteriore invito alla riflessione a proposito dell'eccellenza e delle sue scorie deriva dalla descrizione di Moriana. Anch'essa, infatti possiede "porte di

alabastro trasparenti alla luce del sole, colonne di corallo che sostengono i frontoni incrostati di serpentina, le ville tutto di vetro come acquari".[46] Ma chiunque conosca la città sa che percorrendo un semicerchio si troverà di fronte ad una "distesa di lamiera arrugginita, tela di sacco, assi irte di chiodi, tubi neri di fuliggine".[47] Il segreto di Moriana "consiste solo in un diritto e in un rovescio, come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi".[48]

6. L'Isola come *Terrain Vague*

La Semiotica considera la città alla stessa stregua di un testo. "Si tratta evidentemente di un testo complesso, stratificato nel tempo e variabile nello spazio. […] Il testo urbano è conflittuale".[49] La porzione di terreno spartitraffico nella quale ha luogo la storia di Ballard è un luogo conflittuale per via della sovrabbondanza di contrasti. Confinato all'interno di un territorio con caratteristiche completamente diverse, e quindi paradossale ad esso, è uno di quegli spazi in cui "la natura si è trasferita dentro la metropoli".[50].

Nei dibattiti relativi alle problematiche delle grandi città contemporanee si è discusso a lungo per dare senso e struttura a interstizi urbanistici che, lasciati a se stessi, hanno prodotto una propria particolare dimensione. L'architetto catalano de Solà-Morales usa il termine *Terrain Vague*[51] per definirli:

> questi luoghi sono isole interiori svuotate di ogni attività, sono tracce obliate e residuali estromesse dalla dinamica urbana. Di qui il loro trasformarsi in aree puramente dis-abitate, in-sicure, im-produttive, in definitiva in zone estranee al sistema urbano, fisicamente interne alla città e tuttavia ad essa spiritualmente esterne.[52]

Ballard con circa vent'anni di anticipo su illustri *urban planners*, intuisce, e forse suggerisce, che l'isola di Maitland è un *terrain vague* incastonato in un "non-luogo". Il paradosso di questa area consiste nel fatto che, pur essendo uno spazio misurabile e confinato, in esso giace una indeterminatezza fluttuante, che si lascia modificare dall'esperienza percettiva di colui che lo attraversa.

Dal punto di vista dell'approccio umano il *terrain vague* mostra caratteristiche antitetiche al "non-luogo"di Augé. L'articolazione di quest'ultimo corrisponde all'insieme di regole che di fatto compongono l'ambiente e condizionano il comportamento umano ad uno standard di automatismi normativi. Gli esempi più classici dei "non-luoghi" hanno mostrano tutti un livello di organizzazione e controllo parossistici: l'aeroporto è una struttura a percorso obbligato nel quale si sviluppano molteplici pressioni identificative su individui e merci; il supermercato impone un comportamento standardizzato al consumatore che subisce meccanicamente il fascino della merce e provvede al suo acquisto, normalmente perfezionato attraverso l'esibizione di un documento di credito anch'esso identificativo e controllato; il parco dei divertimenti si struttura come un circuito stereotipato a cui il fruitore si deve attenere, estromesso peraltro da ogni contatto con eventi naturali. Filtri e aria condizionata neutralizzano l'aria, architetture in plexiglass proteggono dalla mutabilità atmosferica, il tepore

costante favorisce l'anestesia sensoriale. Inoltre, in questi ambienti operano, per maggior controllo, una vigilanza armata e sistemi di telecamere a circuito chiuso.

Per contro, il *terrain* v*ague* rappresenta una zona franca in cui chiunque vi si avventuri può attraversare esperienze percettive e creative uniche, poiché non esistono regole. È stato quindi definito ulteriormente come

> luogo anomico[53] […] che lascia aperta comunque anche (e forse talvolta soprattutto) la possibilità di prevedere e giustificare un'esperienza e un "modo di sentire" proprio quello spazio, uno spazio in particolare [...] fluttuante e incommensurabile, che sembra perciò quanto più legarsi a qualcosa di umorale e emozionale.[54]

In *Concrete Island*, poi, la vaghezza viene spinta a tal punto che fra Maitland e Jane sopraggiunge un equivoco semantico: [55]se per l'architetto il termine "isola" è l'unico con il quale si possa definire la zona, la ragazza, che ne fruisce senza sentirsene prigioniera, non capisce quando l'uomo lo utilizza. Maitland, risvegliandosi dalla febbre, chiede a Jane: "where are we exactly – are we near the island?" Jane risponde con un'altra domanda: "the 'island' – is that what you call it?" (*CI*, 84) Proseguendo la conversazione, decisamente irritata dall'uso di questo termine, la ragazza impone a Maitland di non usarlo più: "Stop talking about the island! You can leave any time you want" (*CI*, 85).

Ai territori senza definizione certa, inoltre, corrisponde una ricchezza di possibilità:[56] laddove il "non-luogo" – entro il quale il cittadino postmoderno dispiega sua esistenza – presiede all'indagine e al controllo formale dell'identità, il *terrain vague* risulta la sua controparte speculare dove è lecito organizzare una propria attività espressiva. In questa terra Maitland può virtualmente organizzare il proprio ecosistema, decidendo di utilizzare ciò che si offre al proprio spirito funzionalistico e, di conseguenza, al proprio senso dell'identità.

Il tipo di spazio destinato al soggiorno forzato di Maitland manifesta tutte le virtù della zona franca, della stanza di compensazione dove tutto accade invisibilmente agli altri. L'isola gode quindi di un particolare status di sospensione dalla realtà ed offre all'uomo la possibilità di interloquire direttamente con il suo *inner space* suggerendo il percorso attraverso il quale potrà dedicarsi alle sue intime istanze, di cui peraltro non ha mai tenuto conto. L'isola spartitraffico è una vera e propria figura della trasformazione, ovvero uno degli "unknown spaces which can trasform themselves into places of *experience* and *event*".[57]

Un fotogramma di *Terrain Vague* (Marcel Carné, 1960)
Sito internet: www.nova-cinema.org

Da ultimo sembra legittima una considerazione sulla potenzialità del *terrain vague* come laboratorio artistico e su come, nella storia, abbia avuto almeno un precedente.

Paragonando l'organizzazione urbanistica di Londra del Ventesimo Secolo e quella del Rinascimento Inglese si nota che in entrambe le epoche alcune porzioni di territorio, pur esistendo all'interno di uno spazio cittadino, sottostanno a condizioni particolari e avulse dalle realtà adiacenti. Ma è sorprendente constatare che l'urbanistica contemporanea, pur disponendo di complessi sistemi di controllo normativo e tecnologico, sia giunta per ultima – sicuramente dopo intuizioni di tipo artistico – a tentare una codifica di tali spazi, mentre nel Cinquecento le parti di territorio dove la presenza della legge non aveva effetto, e quindi patria elettiva degli "scarti umani",[58] riuscivano ad avere una individuazione topografica e sociale. Questi luoghi riuscivano a strappare al potere una condizione di affrancamento e difendevano la propria espressione anche all'intero del sistema, che negoziava con essi status e nome: non a caso erano chiamati *Liberties*:

> Esistevano Liberties anche dentro le mura della città, ma anch'esse restavano al di fuori dell'effettiva sfera di dominio di Londra e così formavano delle aree non governate su cui la città esercitava autorità, ma, paradossalmente, nessun controllo.[59]

In queste aree nasceva quello che per molto tempo rimase il maggiore Teatro europeo.

7. Zona magica

L'isola è una zona vivente, con la quale Maitland si accorda, o meglio, raggiunge una completa sovrapposizione: "davanti alle rovine semi-sepolte riappaiono agli occhi di Maitland nebulose immagini dell'infanzia , così che a poco a poco "the island was becoming an exact model of his head" (*CI,* 69) Il punto massimo del coinvolgimento di Maitland con l'isola viene raggiunto nel momento in cui l'uomo arriva a celebrare un rituale che ricorda una messa, una transustanziazione di se stesso con questa 'Terra Incognita':

> identifying the island with himself, he gazed at the cars in the breaker's yard, at the wire-mesh fence, and the concrete caisson behind him. These places of pain and ordeal were now

> confused with pieces of his body. He gestured towards them, trying to make a circuit of the island so that he could leave these sections of himself where they belonged. He would leave his right leg at the point of his crash, his bruised hand impaled upon the steel fence. He would place his chest where he had sat against the concrete wall. At each point a small ritual would signify the transfer of obligation from himself to the island. He spoke aloud, a priest officiating at the eucharist of his own body. 'I am the island'(*CI,* 70 -71).

Questo rituale viene mentalmente ribadito qualche giorno più tardi, dopo l'incontro con i suoi due abitanti. Maitland

> Surveyed the green triangle which had been his home for the past five days. Its deeps and hollows, rises and hillocks he knew as intimately as his own body. Moving across it, he seemed to be following a contour line inside his head. […] Standing there, like a shepherd with a silent flock, he thought of the strange phrase he had muttered to himself during his delirium: I am the Island (*CI*, 131).

L'isola è una entità vivente, oltre che luogo simbolico; la sua parte biologica esiste con l'erba e le creature animali, compresi Proctor e Jane; ma la sua vita si spinge fino ad un punto metafisico che entra in un contatto profondo con l' *'inner space'* del protagonista. E' capace di interagire con Maitland e lo dimostra ogni istante dell'avventura. Il suo codice comunicativo è di tipo cifrato.

Roger Luckhurst in più di una occasione annota che nella scrittura di Ballard esistono riferimenti alle "cifre"[60] di Karl Jaspers. In "The Terminal Beach", addirittura, il termine *cipher* ricorre in molteplici occasioni.[61] Nel caso dell'isola, invece, l'unico esempio eclatante e dichiarato è rappresentato negli episodi in cui entrano i tentativi di scrittura, tutti fallimentari poiché qui la scrittura non ha valore ed è muta.

Al contrario, è l'erba l'elemento più diretto e comunicativo. In tutto il romanzo ne esistono almeno trentacinque riferimenti circostanziati, che si condensano per la maggior parte prima dell'incontro con le due persone che vivono nello spartitraffico. Maitland arriva addirittura a colloquiare telepaticamente con la vegetazione dell'isola, durante il delirio provocato da un accesso di febbre:

> The grass flashed with an electric light, encircling his thighs and calves […] No point in going back to the car, he told himself. The grass seethed around him in the light wind, speaking his agreement, 'Explore the island now – drink the wine later' The grass rustled excitedly, parting in circular waves, beckoning him into spirals. Fascinated, Maitland followed the swirling motions, reading in these patterns the reassuring voice of this immense green creature eager to protect and guide him. The spiral curves swerved through the inflamed

> air, the visual signature of epilepsy. His own brain – the fever perhaps damage of to his cerebral cortex… The grass lashed at his feet, as if angry that Maitland still wished to leave its green embrace. Laughing at the grass, Maitland patted it reassuringly with his free hand as he hobbled along, stroking the seething stems that caressed his waist. Almost carried by the grass, Maitland climbed on to the roof of an abandoned raid shelter (*CI*, 68).

Ma l'erba è soprattutto un mare in cui Maitland si trova improvvisamente semi-immerso, metafora che ricorda una delle prime opere di Ballard, *The Drowned World*:

> even the most astute detective retracing Maitland's route from his office would be hard put to spot his car shielded by this sea of grass"(*CI*, 44); "the luxuriant growth seemed to Maitland an almost conscious attempt to inundate him" (*CI*, 48).

Oltre, la similitudine che vede l'erba a paragone del mare pone Maitland, la cui esistenza è sospesa dal mondo, sepolto in fondo all'elemento vegetale:

> the dense grass and the foliage of a stunted elder sealed off all but a faint glow of the late afternoon sunlight, and he could almost believe that he was lying in a bottom of a calm and peaceful sea, through which a few bars of faint light penetrate the pelagic quiet (*CI*, 74 -75).

Posto che ogni interazione, per Ballard, riguarda il complesso degli organismi e che quindi non esistono conflitti esclusivamente emotivi ma piuttosto comportamenti riferiti alla fisiologia, il naufrago Maitland si trova sospeso in un oceano dove la crisi o la catastrofe non porteranno a risoluzioni di tipo sentimentale, ma a cambiamenti del proprio stato esistenziale.

La narrativa fantascientifica non è nuova a trattare questo tipo di argomento. In particolare, *Solaris* di Stanislav Lem (1961) e *Stalker* di Andrej Tarkovskij (1979) descrivono ambienti simili, dotati di capacità di ispezione dei recessi psicologici più profondi.[62] Ma se questi ultimi sono realtà universalmente conosciute e condivise dalla comunità, l'isola di Maitland esiste, nella sua complessità, solo per Maitland stesso, così come il tribunale kafkiano dell'uomo che si presenta "davanti alla legge" è stato preparato esclusivamente per lui.

8. Il naufragio

La vettura di Maitland assomiglia alla "Time-Machine" di H.G. Wells: ad opera dell'incidente/incantesimo l'automobile diventa invisibile al suo contesto; ma, diversamente dal "Time-Traveller", il protagonista non affronta un dispiegamento cronologico lineare; piuttosto attraversa una sfasatura del reale da cui non riesce più ad uscire e in seguito alla quale la sua persona si "riorganizza" (considerata la simpatia che Ballard manifesta per Jung, sembra pertinente annotare che alcuni epigoni dello psicanalista considerano il sogno di un'isola alla

stregua di una nuova organizzazione del cosciente, e i suoi significati multipli sono relativi ad altrettante manifestazioni del subcosciente).[63]

Inoltre, la scrittura di Ballard — più volte lui stesso lo sottolinea[64] — è sull'esperienza della solitudine e sull'isolamento. In questo campo non ci si sottrae facilmente al mito di Robinson. Il tema del naufrago si è visto ritornare più volte a ripetere l'esperienza dell'isola deserta. L'eroe di Defoe intraprende un'avventura improntata alla razionalizzazione e all'ottimizzazione economica di risorse, e l'isola rappresenta il luogo ideale nel quale *l'homo œconomicus* borghese può dispiegare il proprio divenire. Due secoli più tardi Michel Tournier[65] riscrive la storia: il naufrago va incontro alle stesse vicende, ma il suo diario si fa ricco di riflessioni sulla complessità dei rapporti umani, e Robinson fissa la sua attenzione alle norme, a eventuali codici che regolano la minuscola società che inaugura, (non a caso il secondo naufrago è francese). Inoltre il suo sguardo è rivolto alla natura non tanto quanto risorsa da sfruttare ma come struttura primigenia con la quale patteggiare un rapporto all'insegna del reciproco rispetto.

Se i Robinson precedenti erano calati in una dimensione di insularità che proveniva esclusivamente dal distacco spaziale dal mondo conosciuto, in questo caso la zona in questione si trova non solo proprio al centro di una metropoli, ma è un interstizio incuneato in uno spazio infrastrutturale, dedicato quindi esclusivamente al "passaggio". Nessuna barriera naturale la separa dal resto del mondo. Il concetto di isolamento, per il protagonista del romanzo, è collegato ad un distacco tutto mentale e simbolico dal mondo della metropoli contemporanea e da rapporti interpersonali, parte di un costrutto che raccoglie elementi disomogenei (relazioni personali, edifici, infrastrutture) che obbediscono solidalmente alle regole della surmodernità.

E' lecito quindi supporre che la funzione fondamentale dell'isola, quindi, sia quella di ricostruire, attraverso uno sfasamento spazio-temporale rappresentato dal naufragio automobilistico, l'identità perduta del protagonista, oppure quella di aiutarlo a liberarsi dalla *waste-land* interiore del quale sembra essere prigioniero fin dall'infanzia. Inoltre, le due figure complementari che agevolano e semplificano il lavoro dell'isola sono vittime di un *décalage*: il loro percorso esistenziale è quindi sostanzialmente contrario a quello del buon selvaggio. Se infatti Friday si rapporta a Robinson con il solo strumento della bontà naturale che gli è innatamente propria e viene incoraggiato alla complessità dei rapporti umani regolati dalla civiltà borghese, Jane e Proctor sono stati allontanati proprio da quella stessa civiltà e sono più o meno volontariamente regrediti alla semplicità. Maitland, aiutato dai due abitanti a sopravvivere all'incidente, e allontanatosi da questa, non dimostra alcuna empatia nei loro confronti: infatti, anche se fortunosamente, se ne libera appena la loro funzione si esaurisce.

La storia del naufragio di Maitland differisce da quella dei suoi predecessori nell'opera di decostruzione e smembramento dei rapporti sociali attraverso un percorso individuale, solitario e con l'aiuto di uno spazio che si rivela fondamentale e gli conferisce una identità primigenia e astorica.

Tuttavia, l'omaggio ai precedenti letterari non è esaustivo: lo stile colto e ambiguo di Ballard lascia intravedere che il simbolo del naufragio e lo scacco rappresentato dall'isola siano alimentati dalla *Metaphysik* di Karl Jaspers. Il filosofo, affrontando nell'ultima parte della sua opera proprio il tema del naufragio dell'essere, sembra poter esigere la paternità dell'afflato verso il trascendente che Ballard non ha mai nascosto.

Il naufragio è la figura filosofica che Jaspers usa per definire il senso ultimo dell'esistenza umana: l'esistenza è il divenire, ovvero il naufragio (il tentativo fallito) di concepire qualcosa di immutabile, mentre tutto è mutevole e diveniente. Il tentativo di concepire l'immutabile è certamente quel sentimento di riparo, quel rimedio, che ogni uomo cerca di instaurare per sentirsi salvo dal naufragio ultimo e supremo della morte. Al naufragio non si può sfuggire, anche se l'uomo si libera di quegli stessi apparati intellettuali che gli permettono di concepire il naufragio, ovvero si libera, nell'affermazione della sua libertà, della conoscenza scientifica e filosofico-metafisica. L'antidoto alla disperazione per il naufragio infinito come condizione umana è il senso di abbandono e di consapevolezza.

> Quando di fronte alla caducità di ogni cosa, anche se constatabile solo dopo millenni, l'esserci, come esistenza possibile, vede l'essere solo nella realtà presente e concreta del proprio se-stesso, allora anche il disfacimento e il trapasso, purché accolti liberamente, diventano un essere. Il naufragio, che nel mio esserci viene subìto solo come un episodio accidentale, può essere inteso come autentico naufragio, e allora la volontà di eternare, invece di respingerlo, sembra trovare proprio in esso la sua meta.[66]

9. Conclusione

Merito del racconto di Ballard è quello di conferire uno statuto socio-culturale a un'interzona che prima di allora era soltanto spazio vuoto, e quasi invisibile, all'interno della nuova urbanizzazione degli anni '60 e '70, e della nuova rete infrastrutturale, avviata verso l'ottimizzazione della comunicazione sociale.

Questo statuto, per Ballard, non può afferire ad altro che al residuo archeologico della modernità, a qualche cosa che è sorto come spazio divisorio fra strutture utili (come nel caso delle corsie autostradali), e che quindi è difficilmente riconsegnabile a una funzione originale e primitiva. Si tratta di uno spazio vuoto, in cui emergono qua e là le vestigia di una urbanizzazione precedente (edifici di architettura edoardiana, un cimitero, un cinema, bunker del passato conflitto mondiale) ormai in disuso e in rovina, che però trova proprio in quel luogo l'unica possibilità di emergere, laddove è stata sepolta dalla vera e propria infrastruttura funzionale, ossia l'autostrada.

Per definire questo luogo, Ballard ha l'intuizione di recuperare la figura dell'isola, estraendola dal romanzo d'avventura, ma privandola di tutta l'aura di freschezza selvaggia e di purezza che la connotava nel romanzo classico. L'isola

diventa quindi un luogo di emarginazione dalla regolarità sociale e attraverso un'economia dell'accattonaggio e del rifiuto, i suoi ospiti vivono secondo le regole dell'assoluta precarietà.

La struttura estrema e liminare di questo luogo, in continua tensione fra presenza ed invisibilità, partorisce inaspettato un proprio universo psicologico potente e fluido, ed è proprio quest'ultimo ad imporre le regole dell'ospitalità al naufrago che vuole sopravvivere.

Note

[1] Peter Brigg, *J.G. Ballard*, New York , Starmont House, 1985, p. 67.

[2] Simon Sellar, "Freefall in Inner Space: from *Crash* to Crash Technology", in Andy Sawyerand, David Seed (a cura di), *Speaking Science Fiction. Dialogues and Interpretations,* Liverpool, University Press, 2000, p. 220.

[3] In Francia, nel 2006, sono stati riuniti in un unico volume i tre romanzi (cfr. James Graham Ballard: *Crash*!, *L'Île de béton, I.G.H.* , trad. Georges Fradier, Paris, Denoél, Collection Des Heures Durant, 2006. La recensione on-line della raccolta, a cura di Eric Holstein, è presente con il titolo "La Trilogie de Béton" nel sito internet http://www.actus.com/spip/article-2978.html.

[4] Italo Calvino*, Lezioni Americane*, Milano, Mondadori, 2002, p. 80.

[5] Gianni Canova, "Il tramonto del corpo", *Fucine Mute*, 05, sito internet: http//www.fucine.com/archivio/fm05/canova/light.htm

[6] James Graham Ballard; "Project for a Glossary of the Twentieth Century," in Jonathan Crary, Sanford Kwinter (a cura di) *Incorporations, Zone 6*, New York, Zone Books, 1992, p. 279.

[7] Pier Paolo Pasolini, "Io sono una potenza del passato", in *Tutte le Poesie*, Milano, Garzanti, 1993, p. 619.

[8] *Ibid*.

[9] In corsivo nel testo.

[10] Emiliano Ilardi, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Roma, Meltemi, 2005, p. 162.

[11] Günther Anders, *Wir Eichmannsöhne* (1964), trad. it.: N*oi, figli di Eichmann*, Firenze, Giuntina, 1995, p. 34.

[12]Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen 1* (1956), trad. it.: *L'uomo è antiquato*, *vol 1*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 50.

[13] *Ibid*., p. 395.

[14] David Pringle, *Earth is the Alien Planet: J.G. Ballard's Four Dimensional Nightmare*, San Bernardino, California, Borgo Press 1979, p. 37.

[15] In seguito a una esplosione nucleare gli abitanti del pianeta sopravvivono fisicamente ma diventano emotivamente inerti, aggirandosi per il "nuovo mondo" come sonnambuli. Il sigillo simbolico dell'episodio è la dichiarazione frequentemente pronunciata da una donna al suo uomo: "Ti ex-amo".

[16] Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 10.

[17] James Graham Ballard, "Introduction to the French Edition of *Crash",* 1974, ripubblicata in Juno and Vale (a cura di), *ReSearch*, n. 8/9, San Francisco, 1984, p. 96.

[18] James Graham Ballard, *Concrete Island* (1974), London, Vintage, 1994, p. 27. Oltre, nel testo, il romanzo verrà citato con l'abbreviazione *CI*.

[19] Giovanni Siri, *Psicologia del consumo*, Milano, Franco Angeli Editore, 2001, p. 45.

[20] Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, (1943), trad. it.: *L'esperienza interiore*, Bari, Laterza, 1978, p. 10.

[21] *Ibid.*

[22] *Ibid.*

[23] *Ibid.*

[24] *Ibid.*

[25] Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 51-52.

[26] J.G. Ballard, "Chronopolis", in *Four-Dimensional Nightmare*, Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 188.

[27] James Graham Ballard, "Qual è la strada per lo spazio interiore", in Juno e Vale (a cura di), R*e/Search* – edizione italiana – Milano, ShaKe Edizioni, 1994, p. 50 (articolo non presente nell'edizione originale).

[28] Forse un omaggio al primo Robinson, ove in analoghe circostanze il protagonista si converte alla religione.

[29] Tuttavia l'evento incidentale non si sottrae all'ambiguità che pervade tutta la *fiction* di Ballard: Maitland si chiede da subito se non esista qualche elemento inconscio dentro sé che lo abbia portato a quella situazione. Anche Jane farà riferimento ad un suo oscuro desiderio di naufragio e di autodistruzione.

[30] Pringle, *Earth*, cit., p. 38.

[31] Felice Ciro Papparo, *Incanto e Misura - per una lettura di Georges Bataille*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, p. 45.

[32] Cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.

[33] In seguito al terremoto in Belice del 1968, Alberto Burri decise di creare una scultura funebre a ricordo della tragedia, intervenendo all'interno delle rovine del paese di Gibellina. Applicò la sua tecnica personale del *cretto* coprendo le macerie con un quadrilatero di cemento pigmentato per una estensione di circa 300 metri di lato, lasciando inalterata la pianta della viabilità interna, percorribile dai visitatori. L'opera, iniziata nel 1984 e interrotta nel 1989, risulta un ibrido tra scultura funeraria e *landscape*.

[34] Cfr James Ballard, "The Terminal Beach" (1964), in *The Best Short Stories of JG Ballard*, New York, Picador, 2001.

[35] Jean Starobinski, "La rovina", *Il menabò di letteratura*, 7 (1964), pp. 253-256.

[36] Il National Trust ha recentemente deciso di tutelare le "pagode" rimaste come rovina simbolica della Guerra Fredda, lasciandole al loro destino di lenta ricongiunzione e sepoltura dalla vegetazione circostante. Tutt'ora la zona non è frequentabile se non a seguito di particolari permessi.

[37] Cfr. Maria Grazia Ercolino, "Il trauma delle rovine, dal monito al restauro", in Giuseppe Tortora (a cura di), *Semantica delle rovine* Roma, Il ManifestoLibri, 2006, pp. 137-166.

[38] Roger Luckhurst, *The Angle Between Two Walls*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997, p. 139.

[39] Solo dopo l'esposizione della teoria einsteiniana della relatività ci si è accorti che, sebbene sia solo un assunto teorico, l'uomo — e quindi la memoria come suo prodotto — può viaggiare nel tempo. E' comunque sorprendente notare che nel 1871, in *Through the Looking Glass* la White Queen spiega ad Alice che la sua memoria lavora in entrambi i sensi: "there's a great advantage in it – that one's memory works in both ways." (Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, New York, Bantam Classic Edition, 1981, p. 155). Lewis Carroll, matematico e scrittore, ha in questo caso anticipato la scoperta forse più importante del XX secolo. Egli è uno degli scrittori di riferimento di James Ballard.

[40] Orlando*, Gli oggetti desueti*, cit., p. 17.

[41] "Parlare di antimerce significa pensare come ambivalente in qualche modo anche il feticcio della merce. Se non fuori dalla letteratura, almeno per quel tanto che la letteratura lo riflette. Ma in qualunque ambito immaginario si attribuisca un'ambivalenza alla merce, principale feticcio adulto, non fa altro che attribuire la sua principale materializzazione storica moderna all'ambivalenza delle ambivalenze: quella, prima infantile e poi inconscia, delle feci. Chiamare antimerci le immagini letterarie di cose inutili o nocive significa tornare a riferirle virtualmente agli escrementi - al meno mercificabile degli scarti. Se nella svalutazione conscia degli escrementi si rovescia la loro valorizzazione rimossa, nella predilezione della letteratura per l'antimerce s'inverte oggettivamente l'apoteosi sociale della merce: con suo valore di scambio non meno che col suo valore d'uso. E anche questo è estensibile alle immagini, solo in parte negative, di cose dalla funzione perduta e alterata."(*ibid*., p. 20).

[42] Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1983, p. 117.

[43] *Ibid*., p. 117.

[44] *Ibid*., p. 118.

[45] *Ibid*., p. 119.

[46] *Ibid.*, p. 111.

[47] *Ibid.*

[48] *Ibid.*

[49] Ugo Volli, "Il testo urbano: visibilità e complessità" in Mario Barenghi *et al*. (a cura di), *La visione dell'invisibile*, Milano, Mondadori, 2002, p. 149.

[50] Massimo Ilardi, *Negli spazi vuoti della metropoli*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 111.

[51] Il termine era già stato usato da Marcel Carné nel 1960, come titolo di un suo film, ove erano presentati territori al limite della città, appena oltre gli edifici di architettura popolare HLM.

[52] Cfr. Ignasi de Solà-Morales Rubio, *Terrain Vague*, in *I racconti dell'abitare*, (a cura di Evelina Calvi), Milano, Segestacataloghi, 1994.

[53] La parola usata in tale contesto indica una condizione territoriale in cui le normative, siano essere scritte, prescrizioni verbali o anche semplici regole della consuetudine, risultano totalmente latitanti.

[54] Tommaso Granelli, "Per una semiotica del Terrain Vague: da luogo anomico a dérive passionale", *Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line.* Sito internet: http//www.associazionesemiotica.it/ec/pdf/granelli.

[55] Laura Colombino osserva che "We are even unsure about the geographical status of the place: it is defined as an island but the hero's name deliberately suggests the idea of the mai*n*land" (Laura Colombino, "Negotiations with the system; J.G. Ballard and Geoff Ryman writing London's architecture", *Textual Practice* 20 (4), 2006, p. 620.

[56] Luc Levesque vede nel *terrain vague* la ricchezza di un laboratorio aperto a una pluralità di esperienze di immaginazione della città: "The 'open' city can become the laboratory for an intensified experience that offers new opportunities for urbanity, as long as we do not keep insisting on standardizing it at all costs. The idea here is not to favour the temporary or the natural systematically over the permanent and the planned, but indeed to aim for an active amalgam of heterogeneous components that broaden the terms of the experience. This approach is still underused in landscaping, where the tendency too often is to create a decor that is complete in itself, that represses or forgets the crucial role of bodies, the plurality of material tonalities and the richness of the unexpected. By contrast, what we see as important in an urban intervention is its capacity to start from what exists and generate new connections to reality, new ways of experiencing and imagining the city" (Luc Levesque, "Le terrain vague comme matériau", *Le bulletin de l'Association des architectes paysagistes du Québec (Paysages)*, Montréal, juin 2001, p. 18.

[57] Colombino, "Negotiations with the system", cit., p. 619.

[58] Cfr. Alessandro Dal Lago, "Strategia degli scarti umani", in *Semantica delle Rovine*, Roma, IlManifestoLibri, 2006, pp. 189-200.

[59] Loretta Innocenti, *Il Teatro Elisabettiano*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 132.

[60] "Il pensiero trascende la realtà empirica, leggendo tutto quel che é come se fosse una 'scrittura cifrata' della trascendenza, la quale si lascia decifrare dall'esistenza: quando, al di là di tutto l'esserci, l'esistenza si rivolge all'essere autentico, questo le appare solo in cifre; la cifra viene così definita da Jaspers come "l'oggettività metafisica che in sé non é la trascendenza, ma il suo linguaggio[...] L'essere, quindi, sussiste per noi in quanto si fa linguaggio, […] la cifra è l'essere che rende presente la trascendenza, ma senza che la trascendenza si tramuti in un oggetto come tutti gli altri. Tutto può essere cifra: la natura, la storia e l'uomo; si tratta di un simbolismo inconscio che sfugge alla coscienza, non é inventato dal singolo, come non é inventata dal singolo la lingua che egli parla. L'esistenza si configura allora come il luogo di lettura della scrittura cifrata" (Diego Fusaro, "Karl Japers", in *Filosofico.net*. sito internet: http://www.filosofico.net/jaspers.htm.

[61] Cfr. Luckhurst, *The Angle Between Two Walls*, cit., p. 68-69.

[62] In *Solaris* (tradotto in film da Andrej Tarkovskij nel 1972), un intero pianeta ha la proprietà di entrare in comunicazione con l'intimo dei propri

colonizzatori e offre a questi la reincarnazione di ricordi particolarmente significativi. Il comportamento di Solaris è così intollerabile per i suoi conquistatori che si rende necessaria la presenza di uno psicologo, per cercare di capire se il pianeta cerca di comunicare con gli umani o adotta semplicemente una misura difensiva contro di essi. Ma anch'egli verrà ghermito dall'incantesimo del pianeta e, senza riuscire a trovare una interpretazione convincente, non uscirà più dalla sua sfera di influenza scegliendo una esistenza di perpetuazione dei propri ricordi, siano essi doni miracolosi o maledizioni. *Stalker*, pellicola tratta dal romanzo *Picnic sul ciglio della strada* dei fratelli Strugackij (1971) racconta di un accompagnatore clandestino di individui che vogliono raggiungere una particolare 'zona'(devastata da macerie e fabbriche in disuso) che, in seguito ad una serie di mutazioni dalla natura incerta, ha acquisito una sensibilità particolare, a tal punto che è capace di indovinare e realizzare i desideri più intimi dei propri visitatori. Il territorio circostante è transennato e controllato e il percorso è particolarmente impervio: raggiungere la zona quindi è un'impresa difficile. Uno scrittore e uno scienziato tentano l'impresa, ma una volta raggiunto il posto non vogliono più entrare: non sono più convinti che i loro veri desideri coincidano con quelli dichiarati, forse essi sono addirittura pericolosi. Entrambi non riescono a capire quale sia il loro rapporto con la verità e con il proprio senso del trascendente e per questa ragione ne hanno paura.

[63] Cfr. H. Takao, "Symbolic meaning of island in dreams", *Psychiatry cli Neurosci*., 52 (1998), pp. 59-62.

[64] "My fiction is about one person, all about one man coming to terms with various forms of isolation" in James Goddard, e David Pringle (a cura di), *J.G. Ballard, the First Twenty Years*, Middlesex, Hayes, Bran's Head Books, 1976, p. 13. Ancora: "My fiction is in a sense about isolation an how to cope with isolation", in Martin Hayman, "Future Perfect, the Crystalline World of J.G. Ballard", *Street Life* 8 (1976), p. 16.

[65] Cfr. Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.

[66] Karl Jaspers, *Filosofia*, (a cura di Umberto Galimberti), Milano, Mursia, 1978, p. 1168.

Opere Citate

Anders, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen 1* (1956), trad. it.: *L'uomo è antiquato*, *vol 1*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 50, 395.

Anders, Günther, *Wir Eichmannsöhne* (1964), trad. it.: *Noi, figli di Eichmann*, Firenze, Giuntina, 1995, p. 34.

Ballard, J.G., "Chronopolis" (1963), in *Four-Dimensional Nightmare*, Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 88.

Ballard, J.G., "The Terminal Beach" (1964), in *The Best Short Stories of JG Ballard*, New York, Picador, 2001.

Ballard, J.G., "Introduction to the French Edition of *Crash"* (1974), in Juno and Vale (a cura di), *ReSearch* 8/9 (1984), p. 96.

Ballard, J.G., *Concrete Island* (1974), London, Vintage, 2004.

Ballard, J.G., "Project for a Glossary of the Twentieth Century," in Jonathan Crary, Sanford Kwinter (a cura di), *Incorporations, Zone 6*, New York, Zone Books, 1992, p. 279.

Bataille, Georges, *L'expérience intérieure* (1943), trad. it.: *L'esperienza Interiore*, Bari, Laterza, 1978, p. 10.

Brigg, Peter, *J.G. Ballard*, New York, Starmont House, 1985, p. 67.

Calvino, Italo*, Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1983, p. 111, 117-118.

Calvino, Italo, *Lezioni Americane* (1985), Milano, Mondadori, 2002, p. 80.

Canova, Gianni, "Il tramonto del corpo", *Fucine Mute*, 05, sito internet: http//www.fucine.com/archivio/fm05/canova/light.htm

Carroll, Lewis *Through the Looking Glass* (1871), New York, Bantam Classic Edition, 1981, p. 155.

Colombino, Laura, "Negotiations with the system; J.G. Ballard and Geoff Ryman writing London's architecture", *Textual Practice* 20.4 (2006), pp. 619-620.

Dal Lago, Alessandro, "Strategia degli scarti umani", in *Semantica delle Rovine*, Roma, IlManifestoLibri, 2006, pp. 189-200.

Ercolino, Maria Grazia, "Il trauma delle rovine, dal monito al restauro", in Giuseppe Tortora (a cura di), *Semantica delle rovine*, Roma, Il ManifestoLibri, 2006, pp. 137-166.

Fusaro, Diego, "Karl Japers", in *Filosofico.net*. sito internet: http://www.filosofico.net/jaspers.htm

Goddard, James, e David Pringle (a cura di), *J.G. Ballard, the First Twenty Years*, Middlesex, Hayes, Bran's Head Books, 1976, p. 13.

Granelli, Tommaso, "Per una semiotica del Terrain Vague: da luogo anomico a dérive passionale", *Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line.* Sito internet: http//www.associazionesemiotica.it/ec/pdf/granelli

Hayman, Martin, "Future Perfect, the Crystalline World of J.G. Ballard", *Street Life* 8 (1976), p. 16.

Ilardi, Massimo, *Negli spazi vuoti della metropoli*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 111.

Ilardi, Emiliano, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 111, 162.

Innocenti, Loretta, *Il Teatro Elisabettiano*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 132.

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 10.

Jaspers, Karl, *Filosofia* , Milano, Mursia, 1978, p. 1168.
Juno and Vale (a cura di), *ReSearch* 8/9 (1984), p. 50.
Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 51-52.
Levesque, Luc, "Le terrain vague comme matériau", *Le bulletin de l'Association des architectes paysagistes du Québec (Paysages)*, Montréal, juin 2001, p. 18.
Luckhurst, Roger, *The Angle Between Two Walls*, Liverpool, University Press, 1997, pp. 68-69, 139.
Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp.17-20.
Papparo, Felice Ciro, *Incanto e Misura - per una lettura di Georges Bataille*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, p. 45.
Pasolini, Pier Paolo, "Io sono una potenza del passato", in *Tutte le Poesie*, Milano Garzanti, 1993, p. 619.
Pringle, David, *Earth is the Alien Planet : J.G. Ballard's Four Dimensional Nightmare*, San Bernardino, California, Borgo Press, 1979., pp. 37-38
Sellar, Simon, "Freefall in Inner Space: from *Crash* to Crash Technology", in Andy Sawyerand, David Seed (a cura di), *Speaking Science Fiction. Dialogues and Interpretations,* Liverpool, University Press, 2000, p. 220.
Siri, Giovanni, *Psicologia del consumo*, Milano, Franco Angeli Editore, 2001, p. 45.
Solà-Morales Rubio (de), Ignasi, *Terrain Vague*, in *I racconti dell'abitare*, (a cura di Evelina Calvi), Milano, Segestacataloghi, 1994, pp. 74-78.
Starobinski, Jean, "La rovina", *Il menabò di letteratura*, 7 (1964), pp. 253-256.
Takao H. "Symbolic meaning of island in dreams", *Psychiatry cli Neurosci*., n. 52, Tokyo, 1998, pp. 59-62.
Tournier, Michel, *Vendredi, o les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.
Volli, Ugo, "Il testo urbano: visibilità e complessità", in Mario Barenghi *et al.* (a cura di), *La visione dell'invisibile*, Milano, Mondadori, 2002, p. 149.