

L'uomo e la macchina. La proposta di J.G. Ballard per la contemporaneità

Carolina Pernigo

Nel 1973 James Graham Ballard pubblica *Crash*, un romanzo sconvolgente che esplora l'ambiguo rapporto tra uomo contemporaneo e tecnologia. Adottando l'automobile come una metafora che rappresenti l'intero panorama tecnologico, lo scrittore si chiede come l'essere umano possa sopravvivere in un mondo sempre più dominato dalle macchine. In una parziale ripresa di quanto già anticipato dal sociologo canadese Marshall McLuhan, Ballard evidenzia il rapporto di fascinazione e dipendenza che lega l'individuo alle sue estensioni. Ne deriva un quadro conturbante in cui erotismo e tecnologia appaiono inestricabilmente legati. La soluzione proposta dallo scrittore è infatti quella di una fusione, tanto carnale quanto mentale, del soggetto con lo strumento tecnico, in un'ottica palingenetica e rigenerativa.

Abbracciando, seppur con le dovute cautele, la prospettiva critica non moralistica suggerita dal semiologo francese Jean Baudrillard, ci si propone dunque di esplorare il testo ballardiano per metterne in luce la visione innovativa, gli snodi concettuali rilevanti e l'alta cifra di attualità.

Si deve innanzitutto chiarire perché, in un contesto in cui gran parte dell'attenzione si concentrerà sui principali mezzi di comunicazione, si sia scelto di dedicare un intervento all'automobile, una tecnologia non propriamente - o non strettamente - mediatica. A tal proposito può essere utile ricordare che McLuhan considera *medium* ogni tecnologia, ovvero ogni estensione dell'uomo in senso lato, ogni dispositivo che consenta all'uomo di proiettarsi sul mondo circostante in modo più funzionale ed efficace rispetto a quanto facesse prima¹. L'obiettivo è quello di accrescere le possibilità del nostro sistema fisico e nervoso, raggiungendo esiti altrimenti impossibili in termini di potere e

¹ Cfr. McLuhan 2008; McLuhan-Fiore 2011.



qui si spiega anche il fascino che le macchine da corsa hanno sempre esercitato in quanto *status symbols*, segnali di benessere e superiorità sociale, ma anche strumenti che permettono di superare i propri limiti, di violare le regole sovrimposte e di godere del brivido, dell'ebbrezza, dell'adrenalina.

D'altro canto, il sociologo canadese sottolinea anche come le nuove scoperte richiedano un'accettazione totale da parte dell'individuo che - novello Narciso - finisce per asservirsi e diventare schiavo di qualcosa di esterno a sé: «ricevendo continuamente tecnologie ci poniamo nei loro confronti come altrettanti servomeccanismi. [P]er poterle usare dobbiamo servire questi oggetti, queste estensioni di noi stessi, come fossero dei o religioni minori» (McLuhan 2008: 62). Tra il soggetto e le sue estensioni si viene a creare quindi un rapporto di indissolubile reciprocità:

L'uomo è perpetuamente modificato dall'uso normale della tecnologia (o del proprio corpo variamente esteso) e trova a sua volta modi sempre nuovi per modificarla. Diventa [...] l'organo sessuale del mondo della macchina, come lo è l'ape per il mondo vegetale: gli permette il processo fecondativo e l'evoluzione di nuove forme. Il mondo della macchina contraccambia l'amore dell'uomo [...] dandogli ricchezza. (*Ibid.*)

Tra tutti i dispositivi di cui l'uomo moderno si circonda e a cui demanda parte delle proprie facoltà (si pensi solo alla scrittura come supporto del pensiero, alla ruota come prolungamento del piede, o al computer come memoria elettronica), l'automobile è forse uno di quelli che lo toccano più visceralmente. Si tratta infatti di «un medium caldo, esplosivo, di comunicazione sociale» (*ibid.*: 205), in grado di trasformare l'uomo in un superuomo, davanti agli occhi dell'opinione pubblica, ma anche di fronte a se stesso; la diffusione degli autoveicoli altera radicalmente gli spazi urbani e le periferie, rende possibile una separazione tra la casa e il luogo di lavoro, plasma il paesaggio e determina la creazione di infrastrutture specifiche che arricchiscono lo scenario dei "non luoghi" descritti da Marc Augé (autostrade, svincoli, distributori di benzina, autogrill, e così avanti). La psicoanalisi

ha interpretato addirittura l'auto come un oggetto sessuale, un surrogato fallico, e l'idea si è radicata anche a livello popolare e goliardico, dando vita a una lunga rassegna di battute salaci che associano le dimensioni e la potenza della vettura alla virilità del proprietario².

Di fronte ad un impatto sociale così evidente, può sorprendere allora la scarsa lungimiranza di McLuhan che, pur riconoscendo il potenziale di questa innovazione, nel 1964 - data di composizione di *Understanding Media* - la immagina tuttavia destinata ad una breve durata. Nella sua trattazione l'automobile è vista come un lascito della civiltà meccanica, un effetto diretto della rivoluzione del pensiero seguita all'invenzione della stampa a caratteri mobili: «l'auto e la catena di montaggio erano divenute le espressioni estreme della tecnologia gutenberghiana, cioè dei processi uniformi e ripetibili applicati a tutti gli aspetti del lavoro e della vita» (*ibid.*: 205). Perciò egli può concludere che nel giro di qualche decennio la macchina intesa come veicolo farà la fine del cavallo e permarrà non più come mezzo di trasporto, ma al massimo come forma di svago, sostituita da un qualche più evoluto successore elettrico.

Sulle sorti dell'automobile si interroga anche J.G. Ballard in un breve articolo, "The Car, the Future", pubblicato su *Drive* nel 1971. Secondo l'autore, l'immagine che meglio incarna la modernità non è Neil Armstrong che muove il primo passo sulla Luna, né Churchill che fa il segno della vittoria davanti all'obiettivo, bensì un uomo che guida la sua macchina lungo un'autostrada, diretto verso una destinazione sconosciuta:

almost every aspect of modern life is there, both for good and for ill - our sense of speed, drama and aggression, the worlds of advertising and consumer goods, engineering and mass manufacture, and the shared experience of moving together through an elaborately signalled landscape. [...] Here we see, all too clearly, the speed and violence of our age, its strange love affair with the machine and, conceivably, with its own death and destruction. (Ballard 1997: 262)

² Cfr. Baudrillard 2004: 90-91.

L'allusione alla velocità e alla violenza, ad un paesaggio modellato artificialmente dalle auto e per le auto, riporta alle parole di McLuhan, così come il riferimento all'ambivalente relazione che lega l'uomo alla macchina. Ballard, in altre occasioni fortemente critico nei confronti del sociologo, pare qui condividerne le perplessità, soprattutto quelle riguardanti il futuro del mezzo. Anch'egli infatti lo ritiene un prodotto del XIX secolo: con la sua «visibly and easily grasped technology of pistons, flywheels and steaming valves» (*ibid.*: 264), l'automobile è forse l'ultimo apparecchio di cui possiamo ancora comprendere pienamente il funzionamento e i meccanismi di base.

Lo scrittore intuisce come il controllo sul traffico sia anche un importante metodo di controllo sociale. Per gli anni a venire egli immagina dunque un mondo solcato da una fitta rete autostradale, ma anche una rigida supervisione governativa alla libera circolazione dei veicoli. Un quadro radicalmente diverso da quello delineato poco tempo dopo in *Crash*, dove viene descritta una realtà che ha la forma disarmonica della distopia, una realtà in cui l'incidente automobilistico, nel suo connubio di carnalità e morte, diventa la massima espressione del piacere sessuale e in cui le macchine sembrano aver preso il sopravvento sulla volontà umana.

L'interesse per il tema dello scontro, visto come il momento più tragico e rivelatore nell'esistenza di una persona, è tuttavia antico e profondamente radicato nella produzione ballardiana. In "The Car, the Future" l'autore si chiede se, al momento dell'impatto, noi siamo davvero soltanto vittime, e non invece complici inconsapevoli di quanto sta avvenendo. Nell'attimo stesso in cui scegliamo di guidare un'auto, infatti, esponiamo noi stessi e le nostre famiglie ad un pericolo concreto che in qualunque altra situazione cercheremmo di evitare. Si può pertanto ipotizzare una ponderata accettazione del rischio: «if we really feared the crash, most of us would be unable to look at a car, let alone drive one» (*ibid.*: 263).

Analoghe considerazioni erano state fatte in uno dei "condensed novels" che componevano *The Atrocity Exhibition*

(1970), intitolato significativamente “Crash!” e datato 1968³. In esso, Ballard osservava che l’incidente differisce da qualsiasi altro evento tragico, dal momento che coinvolge il prodotto commerciale più reclamizzato del xx secolo. Sarebbero quindi le illustrazioni patinate e splendide proposte dalla pubblicità a far dimenticare all’uomo la minaccia inevitabilmente connessa all’utilizzo dell’autoveicolo.

Forse per contrastare questa illusione di perfezione e intangibilità, o piuttosto per dar vita alle proprie fantasie, quelle ossessioni erotico-tecnologiche che mai negherà di avere, tra il 4 e il 28 aprile 1970 lo scrittore organizza a Londra un’esibizione di macchine incidentate, assumendo anche una giovane donna perché si aggiri in *topless* tra i visitatori per intervistarli in merito alle loro reazioni. Per Ballard infatti il motivo dell’automobile e quello dell’erotismo fanno parte di un binomio che può essere variamente declinato, ma risulta sempre e comunque inscindibile. L’esperienza della mostra verrà così ricordata molti anni dopo su *The Paris Review*:

Before starting *Crash*, [...] I staged an exhibition of crashed cars at the New Arts Laboratory in London—three crashed cars in a formal gallery ambience. [...] The whole exhibition illustrated a scene from my previous book, *Atrocity Exhibition* [...]. What I was doing was testing my own hypotheses about the ambiguities that surround the car crash, ambiguities that are at the heart of the book. I hired a topless girl to interview people on closed-circuit tv. The violent and overexcited reaction of the guests at the opening party was a deliberate imaginative overload which I imposed upon them in order to test my own obsession. The subsequent damage inflicted on the cars during the month of the show—people splashed them with paint, tore off the wing mirrors—and at the opening party, where the topless girl was almost raped in the rear seat of the Pontiac [...], convinced me I should write *Crash*. (Frick 1984)

3 Presentato come una rassegna di dati statistici relativi al rapporto tra scontro automobilistico, morte e sessualità, lo scritto costituisce il nucleo da cui verrà poi sviluppato il romanzo omonimo.

Ed è appunto in *Crash* che la riflessione sul tema dell'interazione tra corpo, violenza e tecnologia trova il suo massimo compimento. L'opera si configura fin da subito come un romanzo a tesi in cui la trama, dopotutto, è solo un fatto secondario.

Proprio allo scopo di chiarire le sue intenzioni e il senso complessivo del volume, Ballard aggiunge all'edizione francese del 1974 una postfazione autoriale, poi rielaborata in introduzione per le ristampe successive. In questo scritto, che si configura come una sorta di nuovo manifesto della postmodernità, lo spettro che aleggia sull'Europa non è più quello del comunismo, ma quello del consumismo e del dilagare incontrollato delle tecnologie. I motivi dominanti del ventesimo secolo sono il sesso e la paranoia, e le uniche leggi a cui obbediamo sono quelle dettate da «advertising and pseudo-events, science and pornography» (Ballard 2011: I). In un contesto in cui si diffonde ed impera il concetto di possibilità illimitata, l'uomo contemporaneo è ridotto al rango di eterno bambino, perennemente viziato da una società pronta a soddisfare qualunque richiesta o desiderio. È la *civilización del espectáculo* di cui parla il premio Nobel Mario Vargas Llosa nell'omonimo saggio del 2012, la civiltà della leggerezza e della superficialità in cui la forma conta più della sostanza e la rappresentazione più della materialità oggettiva⁴.

Per poter narrare una simile realtà, secondo Ballard non c'è che una via, quella rappresentata dalla fantascienza. Già negli anni precedenti, l'autore aveva affrontato l'argomento in una serie di interventi, sostenendo la necessità di una nuova *science fiction* che non fosse più *space fiction*, bensì *inner fiction*. In "Which Way to Inner Space?" (1962) egli osserva che «the biggest developments of the immediate future will take place, not on the Moon or Mars, but on Earth, and it is *inner space*, not outer, that needs to be explored. The only truly alien planet is Earth» (Ballard 1997: 197). La fantascienza sarebbe dunque l'unico genere letterario a possedere un repertorio di idee e situazioni adeguato per descrivere un futuro sempre più prossimo. In "Time, Memory

4 Cfr. Vargas Llosa 2012: 51.

and Inner Space" (1963), Ballard ritorna sul tema, identificando nella "speculative fantasy" la via necessaria per accedere all'*inner space*: questa infatti rappresenterebbe «an especially potent method of using one's imagination to construct a paradoxical universe where dream and reality become fused together, each retaining its own distinctive quality and yet in some way assuming the role of its opposite, and where by an undeniable logic black simultaneously becomes white» (*ibid.*: 200). E, pur senza voler asserire che la scrittura sia sempre e necessariamente un atto di autoanalisi, l'autore non può negare che gli scenari tratteggiati nei romanzi fantascientifici siano spesso lo specchio esteriorizzato dei fantasmi della psiche.

Dieci anni dopo, nel paesaggio surreale e angosciante di *Crash*, si può trovare un'applicazione concreta di queste idee giovanili, un tentativo estremo di riflettere all'esterno le ombre dello spirito, ma anche di trovare un significato all'esistenza (o meglio alla persistenza) dell'uomo nel mondo contemporaneo. Il romanzo diventa allora «an extreme metaphor for an extreme situation, a kit of desperate measures only for use in an extreme crisis [...], the first pornographic novel based on technology» (Ballard 2011: II-III), e in quanto tale rivendica un preciso ruolo politico, dal momento che «pornography is the most political form of fiction, dealing with how we use and exploit each other, in the most urgent and ruthless way» (*ibid.*: III).

Ballard avoca a sé un alto dovere morale in un momento storico in cui «the writer knows nothing any longer. He has no moral stance. He offers the reader the contents of his own head, a set of options and imaginative alternatives. His role is that of the scientist [...] faced with an unknown terrain or subject. All he can do is to devise various hypotheses and test them against the facts» (*ibid.*: II). *Crash* si propone dunque come un esempio e un monito, un invito a stare in guardia da una società tecnologica e pervasiva pronta a fagocitare l'essere umano.

Tornano in mente in proposito le osservazioni del filosofo contemporaneo Paul Virilio, convinto che il presente sia una distopia apocalittica rispetto alla quale nessuna evasione è possibile. La concorrenza per il controllo delle fonti di

informazione, i progressi in campo di manipolazione genetica e la strumentalizzazione dei mezzi di comunicazione non sono altro che nuove forme di guerra, mentre lo sviluppo tecnico-scientifico è solo un inganno ordito ai danni dell'individuo⁵. In particolare, però, il pensiero dell'intellettuale francese risulta interessante per la sua "teoria dell'incidente", che definisce gli imprevedibili contrattempi legati ad ogni innovazione tecnologica nei termini di un'*invenzione negativa*:

The accident is an inverted miracle, a secular miracle, a revelation. When you invent the ship, you also invent the shipwreck; when you invent the plane you also invent the plane crash; and when you invent electricity, you invent electrocution... Every technology carries its own negativity, which is invented at the same time as technical progress. (Virilio 1999: 89)

Il romanzo di Ballard si svolge tutto all'insegna di questa ambivalenza: dietro ad ogni tecnologia si nasconde un'ossessione che, come un tarlo silenzioso, divora l'uomo e lo conduce alla morte; ma, al tempo stesso, nella nascita di un corpo che non è più scindibile dalla macchina si svelano infinite potenzialità per godere della vita in un modo più immediato e genuino di quanto non fosse concesso in precedenza.

Per tale motivo si è deciso in questa sede di fare riferimento almeno in parte alla assai discussa posizione di Jean Baudrillard che, nella sua recensione a *Crash*, suggerisce di non seguire le indicazioni dell'autore e di guardarsi dalla tentazione di praticare una lettura morale del testo. Non si vuole con questo dimenticare che numerose e spesso autorevoli posizioni critiche hanno avversato la tendenza del semiologo francese a fagocitare l'opera ballardiana, rendendola parte integrante della propria teoria sull'iperreale e sui *simulacra*⁶. Non si può altresì concordare pienamente con

5 Cfr. Navajas 2008: 33.

6 Cfr. ad esempio Luckhurst 1997: 124-128. Si deve ricordare inoltre che, sullo stesso numero di *Science Fiction Studies* (55.18.3, November 1991) in cui viene proposto integralmente l'intervento di Baudrillard, sono pubblicate alcune risposte fortemente polemiche a quanto in esso sostenuto (ad es. Hayles o Sobchack 1991). Lo

la radicalità del pensiero di Baudrillard, che priva il romanzo di ogni finalità, misconoscendo le intenzioni dell'autore stesso. Si ritiene tuttavia che alcune delle osservazioni che egli propone - se opportunamente relativizzate - siano un valido strumento interpretativo e possano aiutare la comprensione del testo e delle dinamiche che gli soggiacciono. Se l'istanza che muove Ballard è quella di un impegno morale, *Crash* appare però (in linea con la proposta baudrillardiana) scevro di qualsiasi moralismo.

Interessante in proposito è la lettura - intelligente ed equilibrata, sebbene forse troppo ottimistica nelle conclusioni - suggerita da Emma Whiting⁷. Avvalendosi del supporto concettuale fornito dall'opera di Julia Kristeva, la studiosa inserisce il romanzo nell'ambito della *literature of abjection*, ovvero quella produzione letteraria che indaga il confine labile e indistinto in cui soggetto e oggetto perdono la loro definizione e si mescolano, si contaminano l'un l'altro. L'abietto è ciò in cui l'individuo rischia di annullarsi, ma al contempo è ciò che gli serve per definirsi in termini contrastivi, oppositivi. Anche *Crash* può essere analizzato in questa duplice ottica: come opera scandalosa, che mostra la violenza connaturata alla nostra esistenza, o come opera positiva, che in termini asciutti, freddi, quasi asettici, fornisce invece una strada per sfuggire all'abiezione, una risposta per l'essere umano nella società contemporanea. Facendo propria una simile prospettiva, allora, alcune delle osservazioni di Baudrillard risultano straordinariamente calzanti.

Secondo il semiologo, infatti, la storia narrata da *Crash* non contiene psicologismi spicci, non c'è traccia dell'inconscio freudiano, né depravazione nel messaggio⁸: l'incidente non appartiene più all'ambito della nevrosi, del represso, del

stesso Ballard partecipa al dibattito commentando la posizione del semiologo, "whose essay on *Crash* I have not really wanted to understand" (Ballard 1991).

⁷ Cfr. Whiting, "Disaffection and Abjection in J.G. Ballard's *The Atrocity Exhibition* and *Crash*", in Baxter-Wymer 2012: 88-104.

⁸ Di parere diverso (ma non del tutto condivisibile, a mio avviso) è Ruddick (1992), che propone un'interpretazione di *Crash* in chiave psicanalitica, facendo riferimento alle pulsioni dell'inconscio e al *Todestrieb* freudiano.

residuale, ma è piuttosto «the initiator of a new manner of non-perverted pleasure»: «the technology of Crash is glistening and seductive, or unpolished and innocent. [...] Bodies and technology [are] fused, seduced, inextricable one from the other» (Baudrillard 1991). Non a caso lo sguardo del narratore scivola sulla superficie delle cose come sulla vernice traslucida dei cartelloni pubblicitari e l'unica penetrazione possibile è quella di un sesso sempre più snaturato, o dei rostri meccanici delle automobili nei corpi durante l'impatto. La geografia del romanzo è quella sterile e impersonale dei "non luoghi", mentre i soli interni esplorati sono gli abitacoli dei veicoli, o appartamenti che si affacciano immancabilmente sul panorama delle sovraffollate tangenziali extraurbane. Scrive ancora Baudrillard:

The car is not the appendix of an immobile domestic universe: there are no more private and domestic universes, only figures of incessant circulation, and the Accident is everywhere as irreversible and fundamental trope, the banalizing of the anomaly of death. It is no longer on the margins; it is at the heart. It is no longer the exception to a triumphant rationality; it has become the Rule, it has devoured the Rule. [...] All is inverted. Here it is the Accident which gives life its very form; it is the Accident, the irrational, which is *the sex of life*. (*Ibid.*)

Ed è infatti all'insegna degli incidenti che inizia e si conclude la storia di *Crash*, presentata come un lungo *flashback* a partire dalla morte di Robert Vaughan, ex specialista di elaboratori elettronici, «nightmare angel of the expressways» (Ballard 2011: 66) e coreografo di scontri automobilistici. È una storia che cronologicamente si sviluppa nell'arco di un anno, dal sinistro che coinvolge il narratore, James Ballard, a quello finale che determina il trapasso del suo amico.

La prima cosa da rilevare è che l'autore reale presta al suo protagonista il proprio nome, nonché una serie di somiglianze biografiche, quasi a voler costruire un universo parallelo, una diversa possibile esistenza per se stesso. Fin da subito egli sceglie di implicarsi in prima persona, dichiarando

così la propria totale adesione allo spazio narrativo che sta costruendo.

Si deve inoltre notare come nel romanzo l'incidente sia sempre un momento di rivelazione, un luogo di riscoperta di se stessi e del mondo. Dopo l'incidente la vita non può proseguire come prima, perché l'incidente determina una trasformazione sostanziale dello sguardo, che all'improvviso riesce a vedere chiaramente una realtà prima celata. Sopravvissuto a uno scontro potenzialmente mortale, il protagonista si risveglia in ospedale definitivamente cambiato. Egli è adesso intensamente conscio dei singoli dettagli anatomici di chi lo circonda, irresistibilmente attratto da particolari scabrosi non strettamente legati al contesto: «[t]his obsession with the sexual possibilities of everything around me had been jerked loose from my mind by the crash. [...] The crash between [...] two cars was a model of some ultimate and yet undreamt sexual union» (*ibid.*: 19).

Il suo sguardo non considera più il corpo nella sua integrità, ma lo smonta in una serie di parti autonome, valutate in base alla loro capacità di dare piacere o solleticare la fantasia. E proprio il considerare il corpo come un automa, «parcellizzato e privo di unità» (Marzano 2012: 12), è una delle caratteristiche determinanti della pornografia⁹. Nella sua riflessione sulla "fine del desiderio", Michela Marzano chiarisce questo concetto asserendo che «il corpo non è osceno in sé, è lo sguardo che lo rende tale nel momento in cui lo seziona [...] per darlo in pasto ai consumatori» (*ibid.*: 52). In *Crash* l'altro diviene sistematicamente una merce da usare e, se possibile, esaurire, senza peraltro che questo rappresenti per l'autore un elemento minimamente negativo: il concetto di oscenità è totalmente estraneo all'opera ed è proprio la reificazione dei corpi, la loro progressiva assimilazione all'oggetto tecnologico, a renderli attraenti, sessualmente stimolanti. Solo in questo senso si spiega perché Ballard abbia voluto definire la propria opera un "romanzo pornografico": non traspare dal testo alcun

9 Così almeno sostengono le critiche femministe, che qui vengono assunte esclusivamente per evidenziare il dato della pornografizzazione degli oggetti e dei corpi tramite lo sguardo. La recente disciplina dei *porn studies* dimostra che il panorama è in realtà molto più complesso di quanto non appaia in questa sede.

desiderio di eccitare il lettore, ma si vuole aprire la strada all'accettazione di una sessualità diversa, dilagante e sfaccettata, che pare sempre più dominare la contemporaneità.

Anche l'apparente distacco, la precisione quasi chirurgica che si riscontra nelle descrizioni, consente di rendersi conto che la pornografia viene dall'autore liberamente reinterpretata, si fa significativa di un significato più profondo:

all the erotic vocabulary is technical: not ass, prick, or cunt, but anus, rectum, penis, vulva. No slang, no intimacy in the sexual violence, only functional language: equivalency of chrome and mucous membranes. And it is the same with the congruity of death and sex: rather than being described with pleasure, they are melded together into a kind of highly technical construct. No sexual pleasure, just discharge, plain and simple. And the copulations and semen which fill this book have no more sensual value than the outlines of wounds have the value of violence, even metaphorical. They are only signatures. (Baudrillard 1991)

Non è però solo la visione del corpo a cambiare in seguito all'impatto. L'intero mondo circostante appare trasfigurato: al paziente dimesso dalla degenza si spalanca di fronte una realtà sconosciuta. L'automobile adesso gli si mostra nella sua vera natura di colonizzatore impietoso, di strumento di un'implacabile avanzata delle tecnologie: immerso in un panorama artificiale senza interruzioni, Ballard ha l'impressione di trovarsi in un quadro di Bruegel o Bosch, figurina insignificante soverchiata da forze superiori e incontrollabili.

Al contempo, a chi non è ancora stato sottoposto al battesimo del fuoco gli incidentati appaiono creature elette, affascinanti ed esotiche proprio perché latrici di un segreto recondito e misconosciuto sull'esistenza umana. Quella dimensione tragica normalmente sperimentata dall'uomo occidentale soltanto attraverso il filtro dello schermo televisivo trova nella figura del sopravvissuto la sua massima incarnazione, e lo carica di un fascino di cui altrimenti sarebbe

privo. Per Catherine Ballard, ad esempio, il marito diventa oggetto di un rinnovato interesse:

In her sophisticated eyes I was already becoming a kind of emotional cassette, taking my place with all those scenes of pain and violence that illuminated the margins of our lives - television newsreels of wars and student riots, natural disasters and police brutality which we vaguely watched on the colour TV set in our bedroom as we masturbated each other. This violence experienced at so many removes had become intimately associated with our sex acts. [...] Even my own pain[s] seemed extensions of that real world of violence calmed and tamed within our television programmes. (Ballard 2011: 26)

Oltre a sancire definitivamente il legame esistente tra eros, violenza e *media*, questo passo anticipa un'idea che si ritroverà in un altro romanzo postmoderno, *White Noise* (1985), dello scrittore americano Don DeLillo:

"The flow is constant. [...] Words, pictures, numbers, facts, graphics, statistics, specks, waves, particles, motes. Only a catastrophe gets our attention. We want them, we need them, we depend on them. As long as they happen somewhere else. [...] For most people there are only two places in the world. Where they live and their TV set. If a thing happens on television, we have every right to find it fascinating, whatever it is". (DeLillo 1998: 66)

La differenza sostanziale tra i due testi risiede nel fatto che secondo Ballard (autore e personaggio) la catastrofe non deve necessariamente essere relegata in un altrove indistinto, ma può e deve essere trapiantata nella realtà occidentale, bucare il limite dello schermo e penetrare nell'esistenza dell'uomo, determinando quella metamorfosi dello sguardo che è condizione imprescindibile per la piena comprensione della società ipertecnologica.

Questa teoria trova una sua applicazione concreta anche nello stile, che fa di *Crash* un pertinente esempio di quanto asserisce Daniele Giglioli nel suo *Senza trauma*: la "scrittura dell'estremo" propria della contemporaneità discende direttamente dall'assenza del trauma che caratterizza la

civiltà del benessere successiva alla Shoah e alle grandi guerre del Novecento. Se il trauma è ciò che definisce l'identità di un individuo, lo segna e gli conferisce spessore, l'assenza del trauma condanna infatti all'inesistenza. Laddove dunque la catastrofe non sia più concetto vissuto ed esperito sulla propria pelle dal soggetto, è necessario rievocarla, ricrearla attraverso il linguaggio. Perché l'operazione giunga a buon fine, tuttavia, questo linguaggio deve essere esagerato, oltranzistico, sfondare l'uniforme e monotona patina dell'ipocrisia. Scritto più di trent'anni prima del saggio di Giglioli (che analizza soprattutto autori d'oggi), *Crash* si rivela però in qualche modo profetico delle ipotesi che verranno lì formulate; collocandosi a metà tra i due nuclei di testi analizzati dallo studioso, da un lato la letteratura di genere (in questo caso la *science fiction* divenuta *inner fiction*) e dall'altra l'autofinzione, il romanzo di Ballard è – per deliberato intento – estremo nella forma e nel contenuto. Estreme sono infatti le passioni dei personaggi, nessuno escluso, anche se due principalmente sono le ossessioni che dominano la narrazione: quella di Vaughan per gli scontri automobilistici, in particolare quelli che vedono coinvolte figure illustri (da John Fitzgerald Kennedy¹⁰ ad Albert Camus, da James Dean a Jayne Mansfield), e quella di Ballard per Vaughan stesso.

Le dottrine allucinate di quest'ultimo aprono uno spiraglio su un sistema morale stravolto, in cui la distinzione tra ciò che è giusto e ciò che non lo è viene sovvertita: «[t]he deviant technology of the car-crash provided the sanction for any perverse act. For the first time, a benevolent psychopathology beckoned towards us, enshrined in the tens of thousands of vehicles moving down the highways» (Ballard 2011: 112). Il desiderio di fondere il proprio corpo con le superfici cromate dei veicoli, di far coincidere lo scontro automobilistico con il coito ideale, compenetrazione di carne e tecnologia, viene dunque riconosciuto apertamente come deviante, patologico. Eppure si tratta di una patologia positiva, riscattata dal fatto che quella che viene auspicata è la sola

10 Per l'eccentrica reinterpretazione "automobilistica" dell'assassinio del Presidente degli Stati Uniti, cfr. anche "The Assassination of John Fitzgerald Kennedy Considered as a Downhill Motor Race" in *The Atrocity Exhibition*.

unione genuina consentita in un'era pervasivamente meccanizzata, e che da questa unione scaturirà una nuova, rigenerata, razza umana.

In *Crash* viene rappresentata quella sessualità neutra, afinalistica e dedita esclusivamente al prolungamento infinito del piacere, che secondo Mario Perniola è la cifra caratterizzante della contemporaneità. I corpi diventano come abiti di cui ci si può spogliare e si fanno puri oggetti senzienti:

essi sono sottratti all'enantiodromia dei sentimenti contrari, al perenne rincorrersi dell'amore e dell'odio, dell'attrazione e della repulsione, dell'affettuosità e dell'aggressività, al capovolgersi degli uni negli altri. Le pieghe del sesso femminile non sono diverse dagli affossamenti del tessuto del sedile, la pelle che scorre lungo l'asta del sesso maschile è affine alla fodera del bracciolo: le vesti di carne dei nostri corpi, liberate dal tempo e sospese in un incanto senza attesa, sono l'oggetto di un investimento sessuale infinito ed assoluto. (Perniola 1994: 14)

Paradigma di tale condizione è allora la figura di Gabrielle, giovane assistente sociale, rimasta storpiata nel corso di una violenta collisione automobilistica. Le profonde cicatrici che le solcano il corpo e i supporti chirurgici metallici che le imprigionano le gambe, che in altri contesti sarebbero considerati elementi di debolezza e di inferiorità sociale, diventano qui i segni di un'avvenuta rinascita. Il deficit fisico diviene uno strumento di potere, poiché acuisce i sensi di chi ne è affetto e lo immette nella sessualità illimitata di cui parla Perniola: «sembra che soltanto partendo da un handicap sia possibile raggiungere un sovrappiù di eccitazione, quasi che l'attrazione contemporanea di tutti e cinque i sensi frastorni inutilmente [...] e impedisca la concentrazione sensoriale» (*ibid.*: 45). Prima donna mediocre, insignificante, Gabrielle trae dal suo incidente una rinnovata coscienza di sé, riscopre «the keys to an alternative sexuality» (Ballard 2011: 79):

This agreeable young woman, with her pleasant sexual dreams, had been reborn within the breaking contours of her crushed sports car. Three months later, sitting [...] in

her new invalid car, she held the chromium treadles in her strong fingers as if they were extensions of her clitoris. [...] The crushed body of the sports car had turned her into a creature of free and perverse sexuality, releasing within its twisted bulkheads and leaking engine coolant all the deviant possibilities of her sex. Her crippled thighs and wasted calf muscles were models for fascinating perversities. (*Ibid.*)

Lei è portatrice di quella “nuova carne” che andrà cercando anche David Cronenberg nell’adattamento cinematografico di *Crash* (1996)¹¹, luogo di interscambio tra interno ed esterno, di intima connessione con il nuovo panorama mediatico. Come fa notare Antonio Caronia, il corpo in *Crash* non è più garante dell’identità individuale, ma «sede di un attraversamento, luogo di una fusione panica con l’esterno - con il mondo - mediata dalla tecnologia, superficie su cui scorre un flusso di energia e di desiderio» (Caronia 2001: 84).

A riprova di ciò, il rapporto sessuale tra Ballard e Gabrielle avrà luogo in macchina, perché solo l’automobile può ormai dare senso all’unione fisica di due individui. Il narratore si rende immediatamente conto che per la donna, come anche per lui stesso, i normali punti erogeni non sono più fonte di alcuna eccitazione: una volta aperti gli occhi sulla realtà, le soluzioni convenzionali diventano obsolete, noiose e illogiche.

¹¹ Per motivi di spazio, non sarà possibile analizzare in questa sede le interessanti caratteristiche del lungometraggio cronenbergiano. Va però rimarcato che il regista inserisce la sua versione di *Crash* all’interno di un lungo percorso di riflessione sul legame tra corpo e tecnologie (si pensi solo a *Shivers*, *Videodrome* o *eXistenZ*). Uno dei temi privilegiati all’interno della sua produzione è appunto quello della contaminazione (così l’uomo si fonde con la macchina, il reale col virtuale, il maschile col femminile, e il movimento procede sempre nelle due direzioni). Secondo la definizione del critico Gianni Canova, Cronenberg ha il grande merito di aver «corporeizzato la tecnologia» Canova 2007: 12; il corsivo è nel testo. Nella sua rilettura di *Crash*, dunque, la macchina acquista una propria autonomia, viene considerata un organismo vivente che, in base al sovvertimento dei valori che caratterizza anche il libro, trova nella morte la sua piena realizzazione.

Sono allora le ferite del corpo a spalancarsi, conturbanti e ambigue come nuovi organi sessuali, schiudendo prospettive di inediti e più intensi piaceri. La cicatrice sulla coscia di Gabrielle diventa una nuova vagina in cui riversare il seme e attraverso cui realizzare l'agognato matrimonio con le lamiere che l'hanno generata nel momento dell'impatto. In forme meno radicali di questa, il tentativo di creare un contatto viscerale con le singole parti dell'autovettura, dal volante alla plancia dei comandi, dalla leva del cambio alla pelle dei sedili, è una delle costanti nelle innumerevoli scene di sesso che si susseguono rapide nel romanzo. Nel testo ballardiano tutte le possibili combinazioni tra i personaggi vengono testate e tutti si accoppiano con tutti, senza malizia, con l'istintualità e la ferocia degli animali. La tecnologia si fa specchio delle contorsioni dei corpi, nel godimento come nel dolore dello scontro.

Un esempio sarà sufficiente a chiarire una dinamica descrittiva che nel testo verrà riproposta sistematicamente. Ballard sta guidando l'auto, mentre sul sedile posteriore Vaughan fa l'amore con una prostituta. Anche nel caso dei rapporti mercenari, l'uomo manifesta coerentemente le proprie idee: le donne divengono marionette, bambole inerti, maneggiate bruscamente e disposte in pose grottesche, a simulare le vittime degli incidenti da lui osservati in precedenza. Attraversa infatti l'intera opera un forte senso di teatralità, un'esplicita idea di artificiosità, tanto nelle scene di sangue e violenza, quanto in quelle di erotismo. Gli scontri automobilistici sono sempre spettacoli, i piloni dei raccordi autostradali costituiscono il proscenio di un dramma in corso di svolgimento, i feriti sono attori che stanno interpretando il loro ruolo decisivo, mentre sciami di spettatori curiosi, attratti come mosche dalla vista del sangue, calpestando incuranti frammenti di vetro e rottami, assorti in una sfacciata contemplazione. Agli scontri fittizi ricreati con la collaborazione di Vaughan dal Road Research Laboratory fanno da contrappunto quelli reali, che pure sembrano una goffa e malriuscita riproduzione dei primi. La distinzione tra verità e finzione si fa sottile e la morte diventa una merce da consumare, una droga in grado di creare dipendenza, l'ostia consacrata innalzata in nome di una nuova religiosità pagana

e orgiastica¹². Allo stesso modo anche il sesso diviene, prima che vettore di piacere, una forma di sperimentazione, di esplorazione dei nuovi limiti sanciti dalla fusione dell'uomo con la macchina. Se si ritorna allora all'automobile guidata da Ballard e si focalizza l'attenzione su quel che avviene alle sue spalle, come il testo stesso suggerisce di fare attraverso l'occhio del narratore fisso nello specchietto retrovisore, ci si trova di fronte al perfetto «marriage of sex and technology» (Ballard 2011: 116).

In the rear-view mirror I could still see Vaughan and the girl, their bodies lit by the car behind, reflected in the black trunk of the Lincoln and a hundred points of the interior trim. [...] In a triptych of images reflected in the speedometer, the clock and revolution counter, the sexual act between Vaughan and this young woman took place in the hooded grottoes of these luminescent dials, moderated by the surging needle of the speedometer. [...] As I propelled the car at fifty miles an hour along the open deck of the overpass Vaughan arched his back and lifted the young woman into the full glare of the headlamps behind us. [...] I realized that I could almost control the sexual act behind me by the way in which I drove the car. (*Ibid.*: 116-117)

Una citazione tanto lunga è necessaria per mostrare quanto la dimensione tecnologica condizioni quella erotica, quanto i due aspetti siano inscindibili l'uno dall'altro. All'interno dell'abitacolo, la sporcizia, il sudore, i fluidi corporei emessi e ricevuti vengono dimenticati, passano in secondo piano rispetto ad una più generale idea di astrazione, stilizzazione e geometrizzazione dell'atto sessuale. Questo giustifica anche la notazione di Baudrillard prima riportata a

12 Anche il lessico adottato in alcuni punti rimanda a questa interpretazione: «[t]his pervasive sexuality filled the air, as if we were members of a congregation leaving after a sermon urging us to celebrate our sexualities with friends and strangers, and were driving into the night to imitate the bloody eucharist we had observed with the most unlikely partners» Ballard 2011: 129; altrove si parla anche di «death-ordeal» (*ibid.*: 152) e di «saintly relic» (*ibid.*:154).

proposito del linguaggio tecnico utilizzato da Ballard ("vagina", "pene", "retto" invece dei corrispettivi volgari, perché il valore delle descrizioni in *Crash* non è mai proprio, ma sempre in prima istanza metaforico). La messa in rilievo di ogni minimo dettaglio relativo alla carnalità dei personaggi non crea un effetto di erotizzazione del testo, ma fa emergere pagina dopo pagina una comune attitudine esistenziale. I protagonisti dell'opera sono tutti ugualmente trasformati da una visione del mondo tecnologico che impone loro di adottare una logica diversa da quella comune, propria dei non-iniziati, dei non-eletti. Una logica di morte, in cui però la morte perde la sua connotazione negativa per tramutarsi in un rito di passaggio, un momento di pienezza di significato: il sangue che scorre è «a more potent fluid than the semen cooling in [the] testicles» (*ibid.*: 52) e il trapasso è da tutti spasmodicamente ricercato (per sé o per altri). Tentare di tamponare una donna è in *Crash* una forma di corteggiamento, investire qualcuno la più intensa dichiarazione d'amore. È per questo che Vaughan sogna di coinvolgere nello scontro perfetto l'oggetto supremo della sua ossessione, l'attrice Elizabeth Taylor¹³, che proprio in quel periodo - nella finzione romanzesca - sta girando uno spot pubblicitario per la Ford agli studi cinematografici di Shepperton, dove Ballard lavora come produttore (e dove vivrà per buona parte della vita anche l'autore reale). Proprio nel perseguire la sua missione lo scienziato troverà la morte, lanciando la sua auto contro la berlina della diva e precipitando da un cavalcavia sopra a un autobus di linea.

Il motivo fusionale già osservato nel caso del rapporto sessuale tra Vaughan e la prostituta ritorna in uno degli episodi centrali del romanzo. Anche Catherine Ballard è infatti fisicamente attratta dalla nuova frequentazione del marito, mentre Vaughan manifesta il suo interesse per lei nell'unico modo che gli è consono: inseguendola in forsennate corse autostradali, tamponandola e sfregiandole l'auto. La tensione erotica così accumulata sfocerà in una relazione sessuale

13 Al tempo della stesura del romanzo, l'attrice britannica (1932-2011) era ancora vivente. La scelta di Ballard di farne una protagonista può dunque essere letta come un tentativo di creare un barthesiano *effet de réel*.

ancora una volta consumata sul sedile posteriore di una macchina, all'interno di un autolavaggio in azione. Ballard, come in precedenza, osserva tutto attraverso lo specchietto retrovisore e insiste nel sottolineare con la consueta ricchezza descrittiva la natura stilizzata, non erotica, di quello che avviene dietro di lui. L'atto risulta terribilmente macchinoso, terribilmente complesso, terribilmente artificiale (così come tutti quelli proposti nel romanzo, dettagliati fino all'eccesso). I due amanti appaiono come androidi, la loro metamorfosi tecnologica già felicemente avviata:

The plump meridian of Catherine's breast jutted forwards in Vaughan's hand [...]. He stroked the nipple gently[,] Catherine looked down at this breast with rapt eyes, [...] fascinated by its unique geometry. [...] I felt that this act was a ritual devoid of ordinary sexuality, a stylized encounter between two bodies which recapitulated their sense of motion and collision. Vaughan's postures, the way in which he held his arms as he moved my wife across the seat [...], reminded me of the driver of a complex vehicle, a gymnastic ballet celebrating a new technology. [...] He was arranging her body in a series of positions, carefully searching the codes of her limbs and musculature [...]. The distant headlamps [...] covered their bodies with a luminescent glow, like two semi-metallic human beings of the distant future making love in a chromium bower. (*Ibid.*: 132-133)

Ad accrescere l'idea di compenetrazione tra uomo e macchina, i meccanismi del lavaggio dell'automobile diventano in questo contesto metafora e corrispettivo sincronico del rapporto in corso di svolgimento: «[i]n the mounting roar of the rollers around us she and Vaughan rocked together» (*ibid.*: 133). Così il ruotare vorticoso dei rulli si fa correlativo oggettivo dell'impeto erotico, il fragore dell'apparecchio ripropone in forma amplificata i gemiti della donna, e l'esplosione di schiuma saponosa finale rispecchia l'orgasmo e «Vaughan's semen [that] glistened on my wife's breasts and abdomen» (*ibid.*: 134).

Questo incontro rappresenta per Catherine una forma di iniziazione. Vaughan ha lasciato su di lei la propria impronta,

nei lividi, nella pelle arrossata e contusa, nella bocca tumefatta. Il suo corpo segnato la inserisce di diritto nel novero dei predestinati e Ballard inizia a considerarla un crogiolo di nuove possibilità. Lei gli appare improvvisamente come un codice misterioso e atavico in attesa di essere decifrato, e le chiavi interpretative si nascondono nelle superfici rifrangenti delle nuove tecnologie:

Every aspect of Catherine at this time seemed a model of something else, endlessly extending the possibilities of her body and personality. [...] A car-crash in which she would die was the one event which would release the codes waiting within her. [H]er buttocks [...] contained all the programmes of dreams and genocides. I began to think about Catherine's death in a more calculated way, trying to devise in my mind an even richer exit than the death which Vaughan had designed for Elizabeth Taylor. (*Ibid.*: 149)

Si è ormai capito che in *Crash* viene proposto un modello di essere umano che - come un computer dalla memoria infinita - contiene in sé una serie illimitata di sviluppi potenziali. L'identità dell'individuo non è determinata tanto da ciò che è stato o ha fatto fino a quel momento, ma da tutto ciò che potrebbe diventare, o fare, dal momento in cui si lascia toccare dalla tecnologia in poi. L'unico problema di questa visione è che la piena realizzazione di ogni potenzialità avviene soltanto e necessariamente attraverso la morte, vista (e questo è il paradosso insolubile) come esplosione di energia vitale, prodromo a una resurrezione tecnologica non meglio precisata. Come nota anche Whiting, "whatever is generated by the crash collisions remains only implicit in the rhetoric of re-seeding, re-invigoration and fertility [...] and is thereby retained as an impossibility or future towards which to aim" (Baxter-Wymer 2011: 97). Nell'incidente automobilistico, l'uomo può concretizzare il suo sogno di congiungimento carnale con il meccanico, l'artificiale, e poco importa allora se il prezzo da pagare per il godimento assoluto è la perdita della vita intesa in senso convenzionale, borghese. L'ossessione dei protagonisti per gli scontri, continuamente riproposti e inscenati durante il coito, rivela come il decesso violento di

qualcuno garantisca per chi rimane la liberazione di un'intensa carica erotica; attraverso la simulazione dell'incidente durante l'atto sessuale le vittime vengono in qualche modo rigenerate¹⁴, e proprio nell'incidente sembra nascondersi la sola possibilità di trascendenza per l'essere umano.

Attraverso lo scorrere delle pagine, James Ballard - ossessionato da Vaughan e dalle sue fantasie deviate e intriganti - finisce in qualche modo per sovrapporsi a lui, per prenderne il posto. Sconvolto dall'impossibilità di mettere in atto con successo il proprio progetto di unione suprema con la Taylor, Vaughan inizia infatti ad aggirarsi senza meta per le strade, come un «unsuccessful fanatic, doggedly holding together his spent obsessions» (*ibid.*: 159), smarrito tra la propria frustrazione e un agire disordinato e irrazionale. Vedendo la sua disperazione, in un emergere di pulsioni mai del tutto sopite, il narratore vorrebbe potergli offrire il proprio corpo al posto di quello della diva, dargli requie con la propria carne. Ma quando i due effettivamente si congiungeranno in una relazione omoerotica, sarà Ballard, e non Vaughan, ad assumere la posizione dominante, dimostrando così a tutti gli effetti l'avvenuto rovesciamento dei ruoli. In seguito a quell'atto, mentre la vicenda subisce una brusca accelerazione verso la sua tragica conclusione, l'uomo diventa fuggevole ed evanescente come un fantasma, tanto che il narratore inizia a considerarlo quasi una «projection of [his] own fantasies and obsessions» (*ibid.*: 181). Il suo decesso appare a questo punto inevitabile: con lo scontro di Vaughan, peraltro già annunciato in testa al romanzo, la narrazione si ripiega su se stessa, andando a celebrare anche da un punto di vista formale quella stilizzazione geometrica tanto decantata nelle teorie dei suoi protagonisti.

L'ultima scena rappresenta quindi un compendio delle tesi emerse dalle pagine precedenti: nel deposito delle auto incidentate, le energie sessuali sprigionate dalla morte dello scienziato vengono celebrate dall'unione di due coppie, Helen Remington e Gabrielle, e i coniugi Ballard. Dopo aver raccolto il proprio seme, in una sorta di macabro rituale fecondativo, il

14 Si pensi a come Ballard e la dottoressa Helen Remington abbiano l'impressione di riportare temporaneamente in vita il marito di lei attraverso i loro amplessi.

narratore passeggia tra i veicoli e lo sparge sulle carrozzerie deformi, sui sedili di pelle squarciati, sulle plance incrinata. Si rende conto in quel momento che il prossimo scontro dovrà essere il suo.

Crash rappresenta un punto focale nella riflessione ballardiana sulla complicata relazione dell'uomo col mondo. Se fino ad una data epoca infatti è stato l'uomo a riversarsi all'esterno di sé, andando ad incidere profondamente sull'aspetto del paesaggio e sulla sua conformazione, determinando arbitrariamente i modi e i tempi dello sfruttamento, nella contemporaneità qualcosa è cambiato. L'avvento delle nuove tecnologie, di cui l'automobile diventa ad un tempo metafora e sineddoche, ha provocato un cortocircuito nel sistema, al punto che ha iniziato ad essere il mondo, ipertecnologizzato e disumano (o disumanizzante) ad incombere sul soggetto. Anche i rapporti di potere sembrano essere stati sovvertiti: non è più il *medium* ad essere estensione dell'uomo, ma l'uomo che diventa appendice del *medium*. In un'estremizzazione radicale dell'estetica del *nouveau roman*, che faceva dell'individuo un oggetto tra gli oggetti, i protagonisti di *Crash* vedono nella fusione con la macchina la sola possibilità di sopravvivenza per il genere umano in un universo in cui sono le macchine a dettare le regole, a definire gli spazi, a garantire il rinnovamento della specie. È per questo che il sesso - motore della procreazione - non ha più senso se non all'interno dell'automobile, dove può godere (in tutti i sensi) della benevola supervisione delle superfici cromate, dell'ammiccare dei *led* e delle griglie luminose.

Il romanzo di Ballard non può che essere scandaloso nel senso etimologico del termine: è la pietra che fa inciampare, un ostacolo di fronte al quale è necessario arrestare la propria corsa. Vaughan parla di una "patologia benevola" in grado di far esperire all'individuo le sue potenzialità inesprese, di farlo morire a se stesso per rinascere in forma nuova; un simile discorso sembra però contenere implicazioni difficili da accettare, prima fra tutte l'idea che la malattia e l'ossessione siano per l'uomo contemporaneo l'unica condizione esistenziale possibile. In un articolo pubblicato sul *Guardian* in

occasione di una nuova edizione di *Crash*, la scrittrice Zadie Smith commenta il testo ballardiano. Nella sua analisi, ciò che risulta più sconvolgente ad una prima lettura è appunto il fatto che «in Ballard the dystopia is not hidden *under* anything. Nor is it (as with so many fictional dystopias) a vision of the future. It is not the subtext. It *is* the text» (Smith 2014)¹⁵. Quello che viene rappresentato all'interno del romanzo non è allora un indistinto altrove, ma il presente che ci troviamo a vivere, una realtà che non possiamo evitare perché, di fatto, la stiamo già attraversando.

Resta solo da determinare, a questo punto, quale valore abbia oggi un'opera come quella ballardiana. Nato come «metafora estrema per una situazione estrema», *Crash* è ancora in grado di leggere le derive della nostra società? Nel descrivere il passaggio da un'era meccanica a un'era elettrica, McLuhan presagiva il tramonto dell'automobile, destinata ad essere surclassata da tecnologie più evolute. Se da un punto di vista strettamente pratico questo non è ancora avvenuto, bisogna tuttavia capire se l'auto continua ad essere un'immagine letterariamente e semioticamente valida per rappresentare il matrimonio tra l'uomo e le sue estensioni. Il XXI secolo è caratterizzato dal trionfo del digitale, dalle idee di virtualità, immediatezza e astrazione legate al mondo dell'informatica, dalla leggerezza dei supporti e dalla loro trasportabilità. Possono questi elementi conciliarsi in qualche modo con le immagini di potenza e concretezza tradizionalmente legate agli autoveicoli e riproposte da Ballard?

Alla luce di quanto visto finora, sembrerebbe possibile dare una risposta affermativa.

Arturo Mazzarella, nel suo saggio *La grande rete della scrittura*, osserva che il rischio maggiore nel parlare delle nuove tecnologie digitali è quello di pensare che la virtualità e l'interattività siano nate con loro e con loro si esauriscano. In realtà, la macchina letteraria contribuisce a definire i nuovi modi della comunicazione mediatica, e lo fa attraverso diversi

¹⁵ L'articolo di Zadie Smith è stato ripreso - in forma decisamente semplificata - in un intervento di Elena Stancanelli pubblicato su *La Repubblica* il 22 luglio 2014 ("Eros e acciaio la magnifica ossessione di 'Crash'").

strumenti: in primo luogo la disgregazione del punto di vista, poi quella dello spazio e del tempo. Il testo diviene un luogo problematico, in cui il lettore viene chiamato in causa per provare a dare risposta a domande che risposte univoche non hanno. Per Mazzarella la virtualità «è un dispositivo concettuale prima che tecnologico» (Mazzarella 2008: 87) ed emerge soprattutto nelle opere che non si propongono di ricrearla in chiave tematica: in quest'ottica scrittori come William Gibson e Bruce Sterling, specializzati nella rappresentazione del cyberspazio, vengono contrapposti ad autori più sofisticati e complessi, come Javier Marías, Don DeLillo, Bret Easton Ellis e lo stesso Ballard.

Quello che conta in *Crash* non è allora che la tecnologia prescelta sia l'automobile, ma quello che attraverso l'automobile si vuole significare. Il *fil rouge* del romanzo, il motivo portante delle possibilità illimitate che si possono esperire attraverso una fusione dell'umano con il tecnologico, è specchio di una riflessione intellettuale e sociologica che riguarda tutti i *media*. Non a caso con il passare degli anni si assiste al paradosso per il quale tanto più la tecnologia si smaterializza, diventa *invisibile* e *impercettibile*, tanto più penetra nell'esistenza del soggetto.

Il rapporto di dipendenza fisica e spirituale che si viene a creare tra l'uomo e le sue estensioni tecnologiche, già presagito da McLuhan, dà vita nell'opera di Ballard a un immaginario inquietante, ma perfettamente articolato e concluso in se stesso. Proprio per questo, *Crash* rimane - anche a quarant'anni di distanza, o forse adesso ancor più che allora - uno dei testi più adatti a descrivere il panorama mediatico in cui l'uomo contemporaneo si trova immerso.

Bibliografia

Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992; trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.

- Ballard, James Graham, *A User's Guide to the Millenium. Essays and Reviews* (1996), London, Flamingo, 1997.
- Id., *Crash* (1973), London, Fourth Estate, 2011.
- Id., *The atrocity exhibition* (1970), London, Fourth Estate, 2009.
- Id., "A Response to the Invitation to Respond", *Science Fiction Studies*, 55. 18. 3 (November 1991), <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/forum55.htm>, online (ultimo accesso 20/11/2014).
- Baudrillard, Jean, "Ballard's Crash", trad. di Arthur B. Evans, *Science Fiction Studies*, 55.18.3 (November 1991), <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/ baudrillard55art.htm#baudrillardcrash>, online (ultimo accesso 20/11/2014).
- Id., *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968; trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2004.
- Baxter, Jeannette (ed.), *J.G. Ballard. Contemporary Critical Perspectives*, London, Continuum International Publishing Group, 2008.
- Baxter, [Jeannette - Wymer, Rowland](#) (eds.), *J.G. Ballard: Visions and Revisions* (2011), Houndmills Basingstoke Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012.
- Canova, Gianni, *David Cronenberg* (1993), Milano, Il Castoro Cinema, 2007.
- Caronia, Antonio, *Archeologie del virtuale. Teorie, scritture, schermi*, Verona, Ombre Corte, 2001.
- DeLillo, Don, *White Noise* (1995), New York, Penguin, 1998.
- Dery, Mark, *Escape Velocity. Cyberculture at the end of the century* (1996), trad. it. *Velocità di fuga. Cyberculture a fine millennio*, Ed. Mirko Tivosanis, Milano, Feltrinelli, 1997;
- Featherstone, Mark, "Speed and Violence: Sacrifice in Virilio, Derrida, and Girard", *Anthropoetics*, 6.2 (Fall 2000 / Winter 2001), <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/virilio.htm>, online (ultimo accesso 13/11/2013).
- Frick, Thomas (ed.), "Interview. J. G. Ballard, The Art of Fiction No. 85", *Paris Review*, 94 (winter 1984), <http://www.theparisreview.org/interviews/2929/the-art-of-fiction-no-85-j-g-ballard>, online (ultimo accesso 14/11/2013).
- Giglioli, Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrative del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

- Hayles, N. Katherine, "The Borders of Madness", *Science Fiction Studies*, 55.18.3 (November 1991), <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/forum55.htm>, online (ultimo accesso 20/11/2014).
- Luckhurst, Roger, *The Angle Between Two Walls. The Fiction of J.G. Ballard*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997.
- Marzano, Michela, *La fine del desiderio. Riflessioni sulla pornografia*, Milano, Mondadori, 2012.
- Mazzarella, Arturo, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), London, Routledge, 2001; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 2008.
- McLuhan, Marshall - Fiore, Quentin, *The medium is the message*, London, Penguin, 1967; trad. it. *Il medium è il massaggio*, Mantova, Corraini, 2011.
- Navajas, Gonzalo, *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela/Cine/Arquitectura)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- Perniola, Mario, *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994.
- Ruddick, Nicholas, "Ballard/Crash/Baudrillard", *Science Fiction Studies*, 58.19.3 (November 1992), <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/58/ruddick58art.htm>, online (ultimo accesso 20/11/2014).
- Smith, Zadie, "Sex and wheels: Zadie Smith on JG Ballard's Crash", *The Guardian*, 4 luglio 2014, <http://www.theguardian.com/books/2014/jul/04/zadie-smith-jgballard-crash>, online (ultimo accesso 31/07/14).
- Sobchack, Vivian, "Baudrillard's Obscenity", *Science Fiction Studies*, 55.18.3 (November 1991), <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/forum55.htm>, online (ultimo accesso 20/11/2014).
- Stancanelli, Elena, "Eros e acciaio la magnifica ossessione di 'Crash'", *La Repubblica*, 22 luglio 2014, p. 41, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/07/22/eros-e-acciaio-la-magnifica-ossessione-di-crash41.html>, online (ultimo accesso 31/07/14).

Carolina Pernigo, *L'uomo e la macchina. La proposta di J.G. Ballard per la contemporaneità*

Vargas Llosa, Mario, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Prisa Ediciones, 2012.

Virilio Paul, *Politics of the Very Worst*, New York, Semiotext(e), 1999.

Filmografia

Crash, Dir. David Cronenberg, Canada/UK, 1996.

L'autrice

Carolina Pernigo

Attualmente sta svolgendo un dottorato in Letteratura e Filologia presso la Scuola di Studi Umanistici dell'Ateneo veronese, con un progetto incentrato sul rapporto che lega ossessione erotica e tecnologie nella letteratura contemporanea.

Tra le pubblicazioni: C. Pernigo, "Angeliche: riscritture novecentesche del personaggio ariostesco", *Il Ponte*, LXVI.7-8 (lug-ago 2010): 116-125; C. Pernigo, "La voce del sangue: maternità e paternità mancata nell'opera di Goffredo Parise", in *La figure de la mère dans la littérature contemporaine*, *E-talis*, 1 (2013): http://www.e-talis.com/n1_la_mere/5_pernigo.pdf; C. Pernigo, "Tre uomini, una donna e un generale: le quattro versioni della vita di Garibaldi", *Il Ponte*, LXIX. 7 (luglio 2013): 98-113; C. Pernigo, "Angelica, la forma del desiderio nella letteratura contemporanea", *Between*, III.5 (2013): 1-26, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/870/715>;

Email: carolina.pernigo@gmail.com

L'articolo

Data invio: 06/08/2014

Data accettazione: 30/10/2014

Data pubblicazione: 30/11/2014

Come citare questo articolo

Pernigo, Carolina, "L'uomo e la macchina. La proposta di J.G. Ballard per la contemporaneità", *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV.8 (2014), <http://www.betweenjournal.it/>