

Continuo a mangiare come niente dalla ciotola/ di lamponi. Se fossi morto,/ rammento a me stesso, ora non/ li mangerei. Non è così semplice./ Anzi, no, è semplicissimo.

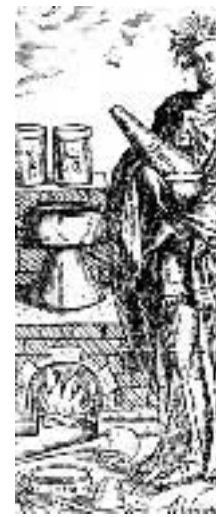
Raymond Carver
«Semplice»

A SCUOLA, PER AMORE DEL MONDO

Elisabeth Jankowski

Aspettando l'autobus mi è capitato di osservare due ragazzini di circa 10 anni che stavano spintonandosi finché non si sono calmati e uno di loro, un bambino color caffelatte, probabilmente figlio di emigranti, ha cominciato a raccontare il suo nuovo videogioco che aveva come protagonisti negativi gli americani e gli inglesi che, ovviamente, bisognava combattere. Mi sono stupita che i videogiochi si aggiornino così velocemente sulle diverse posizioni politiche. Una volta di più mi è sembrato necessario non schierarsi. Non voglio essere né contro gli americani, né contro gli inglesi, tanto meno contro gli arabi e contro gli afgani, ecc. Ciò che comunque mi aveva stupito di più in quel ragazzo di colore era il suo linguaggio estremamente preciso. Sapeva nominare tutta la violenza del gioco e anche il continuo susseguirsi di azioni. Continuava a parlare e sembrava che non la smettesse più,

usando molte parole diverse, oltre ad accompagnare il discorso con gesti e smorfie parlanti. Mi sarebbe piaciuto vederlo a scuola. Magari nell'ultimo banco a spintonare l'amico di classe e a collezionare punizioni. È forse lui il soggetto tanto biasimato nei vari articoli sulla crisi della scuola scritti da intellettuali e addetti alla cultura? Il racconto - che definirei raffinato - del videogioco scattava da un'esperienza desiderata, era rivolto all'amico impalato a bocca aperta, che non si stancava di ascoltare. Il ragazzino di colore aveva perfino trovato in me un'ascoltatrice casuale. Quando mai a scuola si ripresentano condizioni ideali di racconto: un'esperienza desiderata e un caro amico che ascolta? Nel momento del passaggio dal mondo orale e tangibile della prima infanzia al mondo dell'universo della scrittura, avviene un cambiamento violento nell'apprendimento. La lingua che prima



era sempre legata alla relazione con la madre o gli altri familiari ed amici e che aveva anche una funzione d'uso, ora si presenta in forma impersonale, custodita nei libri di studio. Questo può disamorare alla scuola. Diversa è la situazione dei figli di immigranti o degli immigranti adulti che spesso hanno una grande passione per lo studio. Loro sono ancora convinti che la scuola serva effettivamente a ottenere un lavoro migliore o semplicemente metta in grado di chiacchierare con il vicino di casa e di capire cosa dice l'impiegato allo sportello. Dove viene a mancare la funzione d'uso deve subentrare un'altra funzione, quella del gioco e del divertimento, per esempio. Infatti gran parte della pedagogia e della didattica moderne si orientano in questo senso. Ma non mi lascia soddisfatta la didattica del puro divertimento. Sto cercando un'altra funzione irrinunciabile dell'apprendimento e la chiamerei: amore per il mondo.

Giorni di Storia n. 13

L'Italia nella
prima guerra mondiale

Da oggi in edicola
con l'Unità a € 3,30 in più

Sandokan

Chiudi il gas
e vieni via

Da oggi in edicola
con l'Unità a € 2,20 in più

orizzonti

idee | libri | dibattito

Antonio Caronia

Chissà come sarebbe stato 2001: *Odisea nello spazio* se, invece che su un racconto di Arthur C. Clarke, si fosse basato su un racconto di James G. Ballard? Forse è una domanda oziosa, ma mi è venuta alla mente spontanea rileggendo, tutti insieme, i racconti di Ballard riuniti in questo volume. In alcuni di essi infatti, (e penso soprattutto a *Le voci del tempo* e *Terre di attesa*) c'è una visionarietà potente, uno sguardo ampio e profondo sulla storia dell'umanità, analoghi a quelli del racconto *The Sentinel* di Clarke e del film di Kubrick, ma con due punti (a mio parere) a favore di Ballard: che non vi si parla di interventi extraterrestri, e che il passato e il futuro dell'uomo sono visti inestricabilmente intrecciati con il passato e il futuro del pianeta. E così, per un attimo, ho pensato che Ballard ha trovato il suo Spielberg, che con *L'impero del sole* ha saputo tradurre sullo schermo (anche se in modo un po' riduttivo) le radici personali e l'ancoramento alla storia dell'immaginario dello scrittore di Shepperton; e ha trovato il suo Cronenberg, che degli esiti più crudi e atroci di quell'immaginario ha dato in *Crash* una esemplare e rigorosissima versione visiva; ma non ha trovato (non ha ancora trovato) il suo Kubrick, cioè un regista capace di visualizzare un altro dei temi portanti della narrativa di Ballard, e cioè le profonde trasformazioni psichiche indotte nell'uomo dal precipitoso progresso tecnologico del XX secolo, che egli ha visto sullo sfondo di una ambigua catastrofe planetaria, contemplata e narrata con un atteggiamento misto di timore e di abbandono.

In attesa di un produttore e di un regista all'altezza del compito, dedichiamoci dunque alla lettura (o alla riletta) dei suoi racconti contenuti nel primo volume della raccolta. E osserviamo che è tanto più sorprendente trovarvi una simile maturità di visione quando si pensi che essi rappresentano in fondo gli esordi di Ballard, essendo stati pubblicati fra il 1956 e il 1962, che è l'anno di uscita dei suoi primi due romanzi, e anche di un saggio, «Qual è la via per lo spazio interno?», destinato a diventare pochi anni dopo il manifesto dei «giovani arrabbiati» inglesi e americani della new wave fantascientifica. Fra i 26 e i 32 anni, dunque (era nato nel 1930), Ballard delineava già con chiarezza pratica tutta la gamma dei temi che avrebbero informato la sua produzione successiva, e faceva le prime prove (alcune ancora incerte, altre già incredibilmente convincenti) di quella sua scrittura controllata e sorniona, apparentemente asettica ma in realtà affilata e tagliente come un bisturi, capace di guidare il lettore da una faccia all'altra del nastro di Moebius delle sue storie.

Se richiamiamo alla mente, uno dietro l'altro, i racconti di questo volume, ci rendiamo conto che nei primi sei anni di lavoro Ballard procede cautamente a sperimentare varie vie, diversi temi, come un polpo che allunghi i suoi tentacoli in varie direzioni tastando tutto il terreno attorno a sé. A

Lo scrittore
torna con un volume
che raccoglie
tutti i suoi racconti
Leggerli è un modo
per scoprire come già
nei primi scritti
si delineava tutta
la gamma dei temi
che avrebbero
informato la sua
produzione e trovare
le prime prove
della sua scrittura
controllata e sorniona
affilata e tagliente
come un bisturi

volte il racconto è una variazione su un tema classico degli autori a lui cari (una sua dichiarazione del 1956 ne cita tre, non troppo omogenei tra loro, come Edgar Allan Poe, Wyndham Lewis e Bernard Wolfe): è il caso di *Aberrazione*, che riprende il tema della morte conseguente all'incontro con il proprio doppio, sull'esempio di *William Wilson* di Poe. Un altro tema che compare due o tre volte è quello classico dei racconti

Si parte con la produzione tra il 1956 e il 1962, anno di uscita dei suoi primi romanzi «Vento dal nulla» e «Il mondo sommerso»

fantastici dell'Ottocento (soprattutto francese) su un potere misterioso e terribile che il protagonista scopre in se stesso. Ecco allora il narratore senza nome di *Ora Zero*, capace di provocare la morte degli odiati concorrenti con la sola scrittura, e che progetta di uccidere tutti i lettori del racconto che sta scrivendo, con un procedimento di *mise en abyme* tanto vertiginoso quanto ingenuamente innocuo. Ecco Mr. Goddard, maestro di letali miniaturizzazioni. Ecco il Faulkner di *L'uomo sovraccarico* che coltiva il potere di cancellare a proprio piacimento il mondo dalla coscienza tramite la riduzione degli oggetti e delle persone alle loro geometrie essenziali: qui il riferimento pittorico («Converti rapidamente le masse bianche dei tetti e dei balconi in rettangoli, i contorni delle finestre in quadrati di colore, simili a quelli che riempiono i quadri di Mondrian») è un indizio dell'interesse di Ballard per le arti figurative, soprattutto (come vedremo) per la pittura surrealista. Non è soprannaturale e misteriosa, ma è pur sempre letale, la capacità tecnologica di amplificare i suoni sino a renderli irriconoscibili (*Amplificazione*) con la quale Sheringham punisce il proprio rivale Maxted (e ancora una volta qui cogliamo un'eco di Poe, perché la situazione ripete fedelmente quella del racconto *Il barile di Amontillado*).

Suoni e spazzasuoni Il tema dei suoni e della musica, al centro di due racconti di quello che diventerà il ciclo di Vermilion Sands (*Prima Belladonna* e *Le statue canore*), torna in uno dei primi tentativi di Ballard di costruire un'architettura narrativa più complessa e ambiziosa, *Lo spazzasuoni*. La tecnologia dello «spazzasuoni» serve qui all'autore come pretesto per costruire un plot meno scarno che in racconti precedenti, e per tratteggiare una coppia di personaggi meno abbozzati e scarnifi-

cati. Se in molti dei racconti citati finora, infatti, le figure che compaiono sono ridotte alle loro motivazioni essenziali, alla loro funzione diegetica, e in qualche caso sono puri veicoli della stringente logica delle idee ballardiane, in *Madame Gioconda* e in *Mangon* (i protagonisti di *Lo spazzasuoni*) si vede lo sforzo di dar vita a due personaggi complessi, animati da una serie di motivazioni più ricche, soggetti a uno sviluppo narrativo che da una situazione iniziale li porta, attraverso una successione di eventi, a un finale più o meno catartico. Ma se *Madame Gioconda* non sfigura del tutto in questa prima galleria di *dark ladies* ballardiane (che occupano il proscenio soprattutto nei racconti di Vermilion Sands), se *Mangon* ha qualche vaga parentela con altri ambigui e introversi anteroi dei racconti più maturi, nel complesso il tentativo di *Lo spazzasuoni* non mi pare molto riuscito. L'archetipo della Bella e la Bestia, tutto sommato, non è del tutto nelle corde di Ballard, e fa scivolare più di una volta il racconto verso il luogo comune o la convenzionalità un po' opaca. Insomma, qui il tentativo di rivestire la rigorosa ossatura concettuale del mondo narrativo ballardiano con una storia avvincente e ben congegnata è ancora troppo estraneo, perché troppo arbitrario è il legame tra personaggi e idee. Non ci vorranno molti anni perché in Ballard maturi la capacità di incarnare le proprie intuizioni biologico-culturali in personaggi credibili e indimenticabili, il Kerans del *Mondo sommerso*, il Sanders di *Foresta di cristallo*, il Travis-Tallis-Trabert della *Mostra delle atrocità*, il Vaughan di *Crash*. E in questa raccolta vediamo già i primi, convincenti passi di questo cammino.

L'interesse di Ballard per il disturbo mentale e per il paradosso psichiatrico è evidente sin dai primi racconti: in *Cubicolo 69*, *Aberrazione*, *L'uomo sovraccarico*, il si-

il vecchio e il nuovo

James G. Ballard torna con il primo dei tre volumi che raccolgono i suoi racconti. *Tutti i racconti 1956-1962*, edito da Fanucci (pagine 628, euro 18,50) sarà in libreria da martedì 4 novembre con una prefazione dell'autore e una postfazione di Antonio Caronia (una parte della quale pubblichiamo in questa pagina). E Ballard è tornato anche con un nuovo romanzo, *Millennium People*, uscito in Inghilterra che in italiano potremo leggere solo in febbraio, tradotto per Feltrinelli. James G. Ballard è nato a Shanghai nel 1930. La sua esperienza nel campo di prigionia giapponese - è stato internato dal 1942 al 1945 - lo porterà in seguito a scrivere nell'84 *L'impero del sole* (dal quale Steve Spielberg trasse il film omonimo nel 1987). Dopo la liberazione Ballard torna in Gran Bretagna dove studia medicina al King's College di Cambridge, presta il suo servizio alla Royal Air Force e, a partire dal 1962 con *Vento dal nulla* diventa scrittore a tempo pieno.

gnor F. è il signor F., i mille sogni di *Stellavista*, per dire solo alcuni titoli, l'autore dispiega già pienamente il suo sguardo analitico sui labirinti della psiche e sul torbido rapporto che si istituisce con i luoghi abitati dai personaggi. Riferendosi a opere più tarde come *Crash* e *L'isola di cemento*, Riccardo Dalle Luche, uno psichiatra attento alle produzioni letterarie e cinematografiche sulle perversioni almeno quanto alla letteratura scientifica, ha affermato che «fantasticandosi come medico e paziente, nelle proiezioni dei suoi personaggi, Ballard può dedicarsi al gioco solitario e un po' isterico, ma anche esilarante, di esternare frammenti della propria esperienza di sofferenza psichica e inquadrarla concettualmente scimmiettando più o meno a sproposito (ma a volte sorprendentemente a proposito), il linguaggio medico-psichiatrico; può togliersi letteralmente il lusso di immaginare una sorta di psichiatria antipsicoanalitica, non rivolta alla normalizzazione e all'adattamento sociale, bensì alla creazione di mondi alternativi retti da sistemi morali e valori completamente diversi da quelli generatori del "disagio della civiltà", un vissuto di sfondo in quasi tutti i testi ballardiani. Ma anche se i modi prospettati per lenirli non sono affatto ortodossi, la sofferenza mentale che li

Nei primi anni procede a sperimentare varie vie come un polpo che allunghi i suoi tentacoli tastando il terreno intorno a sé

rende necessari è molto ben descritta e verosimile». Forse in questi racconti il gioco del «mondo alternativo» non è ancora così scoperto come nel *Mondo sommerso*, *Foresta di cristallo*, *La mostra delle atrocità* o *Crash*: ma la stanza che si restringe attorno ai protagonisti di *Cubicolo 69*, e che si trasformerà poi in *L'uomo sovraccarico* nella radicale scomparsa del modo, va già nella stessa direzione.

Paradossi e cortocircuiti Una delle componenti essenziali del fascino della scrittura di Ballard (ce ne rendiamo conto sin da queste sue prime prove) è proprio il continuo cortocircuito che essa è capace di innescare fra i movimenti interiori dei personaggi e gli ambienti in cui essi si muovono. Ed è questo cortocircuito che, nei casi migliori, consente alla ossessiva (e di per sé forse algida) struttura concettuale di questi racconti di non generare nel lettore un senso di distacco o di fastidio. La vocazione filosofica (in senso lato) e metanarrativa di Ballard è evidente sin dall'inizio. Anche il lettore più distratto avrà notato infatti che le due strutture fondamentali di ogni narrazione (come di ogni percezione), lo spazio e il tempo, qui non vengono solamente usate come strumenti, ma sono continuamente interrogate, provocate, portate al limite: ne viene saggiata la consistenza, ne vengono cnicamente e freddamente sviscerate le contraddizioni e i paradossi. La loro esibita situazione di crisi, in certi casi di collasso, è l'elemento con cui i personaggi devono continuamente confrontarsi, per verificare le proprie condizioni di esistenza. È interessante notare come Ballard, in questi racconti, sperimenti tutta una serie di strutture narrative e di situazioni

per costruire questo rapporto, come se fosse alla ricerca del modo migliore per mostrarci che non c'è risposta alla domanda: è il mondo che ci mette in crisi o siamo noi che mettiamo in crisi il mondo? (non c'è risposta perché è nella relazione fra i due elementi che vanno cercate le radici della crisi, non nell'uno o nell'altro dei termini del rapporto). Le soluzioni narrative, certo, sono diseguali. Alcune sono ancora troppo oggettive, altre troppo soggettive. In *Città di concentrazione* il paradosso di uno spazio insieme finito e illimitato (come l'universo della cosmologia einsteiniana) viene efficacemente rappresentato nella classica figurazione fantascientifica della megalopoli a più livelli; ma l'appassionata ricerca dei limiti della città da parte del protagonista Franz (condizione per poter trovare lo spazio libero, cioè l'infinito) è ancora troppo cognitiva: mette troppo in gioco le facoltà razionali del personaggio, e troppo poco quelle emotive, sicché noi possiamo simpatizzare con la sua impresa, ma non riusciamo davvero a riconoscerne in lui un nostro simile, cioè un essere umano attraversato dalla nostra stessa crisi. Analogamente ci lasciano freddi il conte Axel e la sua sposa, patetici rappresentanti di un mondo incantato e minacciato dall'irruzione della Storia identificata in masse anonime e inarrestabili; *Il giardino del tempo*, raro esempio in Ballard di un fantasy atemporale e giocato tutto fuori dalla storia, è costruito su una metafora troppo rarefatta, e i fiori del tempo sono un'invenzione narrativa troppo debole e artificiosa, ben diversi dalle sanguigne piante canore di *Prima Belladonna*. Ma quando Ballard trova un modo sincero e bruciante di connettere i suoi personaggi alle situazioni e ai paesaggi che si agitano nel suo inconscio, gli esiti sono francamente ammirevoli, e la maturità che dimostra ci lascia sconcertati.