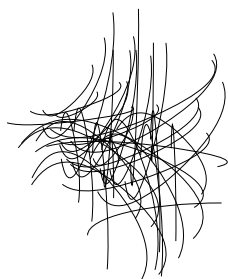


La
scrittura
modulare di
William
S.
Burroughs :
cut-up
reconsidered

Vittore Baroni





| apothēkē 9 | a cura di danielle poletti

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PISA

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere

Moderne.

TESTI DI LAUREA:

LA SCRITTURA MODULARE DI WILLIAM S. BURROUGHS:

CUT-UP RECONSIDERED.

RELATORE:

Chiar.mo Prof.

Francesco M. Casotti

CANDIDATO:

Vittore Baroni

ANNO ACCADEMICO 1985 - 1986

I'm told that Capricorns are like that:
they think there is all the time in the
world.

Brion Gysin

INDICE.

Introduzione.....p.	1
Cap. I. WILLIAM S.BURROUGHS: LO SCRITTORE E I SUOI <u>ALTER-EGOS</u> .	
i. Biografia ufficiale.....	9
ii. Biografia occultata.....	36
Cap. II. L'INVENZIONE DEL <u>CUT-UP</u>	55
Cap.III. OLTRE IL ROMANZO: TECNICHE ALEATORIE E NARRATIVA MODULARE.	
i. Il funzionamento del <u>cut-up</u>	76
ii. Burroughs e la morte del romanzo.....	86
iii. La galassia <u>Nova</u>	118
iv. La saga dei <u>Wild Boys</u>	136
v. La trilogia delle <u>Western Lands</u>	143
vi. Per una letteratura modulare.....	151
Cap. IV. L'EREDITA' DEL <u>CUT-UP</u>	159
Conclusione.....	194
BIBLIOGRAFIA.....	200
APPENDICE I: Discografia e filmografia.....	241
APPENDICE II: Brion Gysin, nota bio-bibliografica.....	246

Introduzione.

William Seward Burroughs è balzato all'attenzione delle cronache letterarie nei primissimi anni sessanta, in seguito allo scandalo suscitato da The Naked Lunch, un romanzo più volte sequestrato e processato per oscenità. A oltre venti anni di distanza, mentre l'interesse nei confronti di altri scrittori appartenenti al movimento Beat è notevolmente scemato, di Burroughs si continua a discutere: anzi, egli viene citato e preso a modello da nuove generazioni di autori, artisti visuali e musicisti più ancora che romanzieri.

Come si spiega il mito persistente di uno scrittore che ha mostrato, nella sua carriera, tante incongruità di stile? E' veramente necessario scrivere ancora di un personaggio che pare avere già attirato su di sé un interesse perfino eccessivo?

Uno sguardo veloce agli studi esistenti ci rivela come in realtà la fortuna editoriale di Burroughs non sia confortata da una grande messe di contribu-

ti critici. Nonostante un buon numero di dissertazioni accademiche a lui dedicate, esistono soltanto quattro studi monografici pubblicati, nessuno dei quali può essere considerato esaustivo.

Il primo e più conosciuto di tali lavori (1) è, per usare le parole di M.B.Goodman, "an oddly chaotic and often muddled work" (2) più simile ad una ingarbugliata parafrasi di temi e passi Burroughsia- ni che non ad una interpretazione critica di qualsiasi genere. Il pasticcio è in parte rimediato nella edizione riveduta e ampliata del 1977, più lineare nell'esposizione anche se ancora genericamente apologetica (3).

(1) E.Mottram, William Burroughs: The Algebra of Need, Toronto, The Couch House Press, 1971.

(2) M.B.Goodman, Contemporary Literary Scholarship: the Case History of Burroughs' Naked Lunch, London, The Scarecrow Press, 1981, p.289.

Non abbiamo ritenuto opportuno inserire anche questo volume nell'analisi delle monografie dedicate a Burroughs, in quanto affronta solamente l'argomento della censura nei confronti di Naked Lunch.

(3) E.Mottram, William Burroughs. The Algebra of Need, London, Marion Boyars, 1977.

La seconda monografia (4) è un manualetto ricco di informazioni di prima mano, che si accontenta di fornire al lettore un'esposizione ragionata delle teorie dell'autore, senza metterle in alcun modo in discussione. Mikriammos evita accuratamente di allargare il campo di osservazione e di rapportare l'opera di Burroughs al panorama letterario suo contemporaneo; egli appartiene a quella nutrita schiera internazionale di aficionados che vedono nell'anziano scrittore un guru da incensare e difendere, piuttosto che l'oggetto di una imparziale disamina.

La Francia è il paese dove Burroughs trova da sempre maggiore credito e attenzione; oltre al volume di Mikriammos infatti anche i due studi più recenti dedicati alla sua opera sono scritti da francesi: il libro di Serge Grunberg (5) analizza la tecnica letteraria di Burroughs da un punto di vista stret-

(4) P.Mikriammos, William S.Burroughs, Paris, Se-
ghers, 1975.

(5) S.Grunberg, "A la recherche d'un corps", Langage et silence dans l'oeuvre de William S.Burroughs, Paris, Seuil, 1979.

tamente freudiano; si tratta di quasi duecento pagine di considerazioni involute e tortuose, che faticano a rendere esplicito perfino il significato del titolo del saggio. Infine, quello di Gérard-Georges Lemaire (6) è un lavoro ancora più bizzarro, in quanto per descrivere "l'universo esplosivo" della narrativa Burroughsiana il critico non ha trovato di meglio che frammentare il libro in un'infinità di voci slegate, utili per una consultazione di tipo enciclopedico, ma non certo per avvicinare in modo organico la materia.

E' quindi significativo sottolineare come nessuno dei saggi monografici su Burroughs pubblicati finora si sia posto il problema di una chiara collocazione critica dello scrittore nel quadro della letteratura contemporanea. E' stata invece privilegiata un'analisi auto-referenziale dei testi.

Come qualsiasi scritto di parte, questi studi han-

(6) G.-G.Lemaire, William Burroughs: una biografia, Milano, SugarCo, 1983.

ne il difetto di esaltare gli aspetti originali della scrittura di Burroughs, lasciando nell'ombra debolezze e lacune.

Fra gli articoli e i saggi apparsi su riviste e compresi in raccolte, troviamo accanto alla schiera di difensori a spada tratta dell'autore una non meno numerosa schiera di appassionati detrattori, che spesso nella foga censoria perdono di vista ogni equilibrato metro di giudizio. Robert Nye, ad esempio, è così occupato nel liquidare come spazzatura i romanzi di Burroughs da non accorgersi che Dead Fingers Talk non è un'opera piena di ripetizioni bensì un'antologia di tre precedenti lavori (7).

Non tutti gli articoli sono esasperatamente critici o di parte; esiste anche una categoria di studiosi ragionevolmente obiettivi (fra i quali Mary McCarthy, Marshall McLuhan, Tony Tanner, Richard

(7) L'incidente è reso più grave dal fatto di essere avvenute sulle pagine del dizionario Contemporary Novelists, sotto la voce Burroughs. Altri critici severi dello scrittore sono David Lodge e John Wain.

Kostelanetz), che hanno analizzato con lucidità ed acume la narrativa di Burroughs. Si tratta di lavori necessariamente circoscritti a problemi particolari che, per la loro brevità, non possono approfondire tutti gli aspetti della materia.

C'è insomma ancora spazio e ragione di essere per una valutazione aggiornata dell'opus Burroughsiano, esente da parzialità. Il presente studio intende innanzi tutto rendere ragione delle inesattezze riscontrabili, sotto il profilo biografico e bibliografico, anche nelle opere più autorevoli dedicate a Burroughs (8). Il primo capitolo e la bibliografia conclusiva sono appunto il frutto di un'analisi comparata e una verifica incrociata di dati bio-bibliografici contenuti nell'intera opera dello scrittore, nonché in interviste e in altre fonti dell'epoca. Nei capitoli centrali abbiamo cercato invece

(8) Si veda la critica circostanziata di John Bush Jones, nel suo articolo "Posterity's Stepchildren: Two Bibliographies of Living Authors" (Review, II, n°3, May 1979, pp.317-36), al lavoro di Joe Maynard e Barry Miles: William S. Burroughs. A Bibliography, 1953-73, Charlottesville, Virginia University Press, 1978.

di fornire una chiave di lettura dell'opera Burroughsiana, basata sulla particolarissima predisposizione del testo a infinite permutazioni e al montaggio modulare dei suoi componenti. Tali facoltà combinatorie sono teoricamente inscindibili dall'interesse di Burroughs per le tecniche sperimentali di cut-up e fold-in, elaborate negli anni sessanta in collaborazione con Brion Gysin. Queste tecniche meta-letterarie, spesso tenute di poco conto dalla critica, rappresentano a nostro avviso l'aspetto meno effimero della scrittura Burroughsiana, la cui influenza sulla cultura e la sperimentazione non solo letteraria è avvertibile ancora oggi.

Un assunto centrale del presente studio è anche quello di collocare Burroughs e Gysin (la cui figura è qui per la prima volta discussa per esteso) nel posto che loro compete all'interno della storia delle arti visive e dell'avanguardia degli ultimi decenni: un riconoscimento loro negato per il mancato ossequio alle regole del mercato dell'arte,

nonchè per il carattere eccentrico e isolato della loro intera avventura creativa.

Nell'analisi di testi e tecniche letterarie non abbiamo seguito un'unica metodologia, preferendo applicare secondo la particolare necessità considerazioni critiche di tipo diverso.

Essendo ancora in fase di pubblicazione, al momento della stesura di queste righe, la terza parte della più recente trilogia romanzesca di Burroughs (e nuovi lavori annunciati per i prossimi anni), è prematuro voler dare una sistemazione critica definitiva all'opera dell'autore. Più semplicemente, ci prefiggiamo di descrivere nella prospettiva storico-culturale che gli compete la figura di uno scrittore che amici e nemici, per eccesso di entusiasmo o di zelo critico, hanno finito con l'esiliare sul piedistallo del mito.

Capitolo I.

WILLIAM S.BURROUGHS: LO SCRITTORE

E I SUOI ALTER-EGOS.

i. Biografia ufficiale.

Il drogato per eccellenza, il sardonico vecchio zio Bill, il cinico ispettore Lee, "el hombre invisible": è quasi impossibile distinguere il William S.Burroughs scrittore dalla sua multiforme immagine pubblica. Sarà utile cucire assieme, per cominciare, tutti i dati biografici sicuri, di fonte attendibile o verificabili mediante controlli incrociati. Al contempo si procederà ad una collocazione cronologico-geografica di tutte le opere dello scrittore uscite in volume (1).

William S.Burroughs nasce il 5 febbraio 1914 a Saint Louis nel Missouri, al 4664 di Berlin Avenue (divenuta Pershing Avenue dopo la Prima Guerra Mon-

(1) Per una storia editoriale sintetica delle opere di Burroughs citate in questo capitolo e un elenco completo delle interviste consultate, si veda la bibliografia finale.

diale), uno dei quartieri residenziali più lussuosi della città. La famiglia Burroughs è benestante, ma non fa parte dell'aristocrazia cittadina. Buona parte delle rendite familiari provengono da azioni della Burroughs Adding Machine Company, ricevute in eredità da William Seward Burroughs Senior (1855-1898), nonno dello scrittore, inventore di un piccolo meccanismo che ha permesso il perfezionamento della moderna macchina calcolatrice, nonché fondatore della società divenuta oggi la potente Burroughs Corporation.

Mortimer Perry Burroughs, il padre del futuro scrittore, è un uomo gentile e dolce, sottomesso alla moglie Laura Lee Burroughs. Mortimer si occupa di floricultura e per alcuni anni dirige una vetreria, ma non è tagliato per il commercio e compie alcune speculazioni sbagliate che riducono considerevolmente il patrimonio di famiglia. Nel periodo della Depressione i Burroughs riescono ad evitare la fame solo grazie ad un pacchetto di azio-

ni conservate da Laura, contro la volontà del marito.

Il piccolo William frequenta le scuole elementari alla Taylor School di Saint Louis e quindi la John Burroughs School dal 1926, data in cui la famiglia si trasferisce alla periferia della città, al 1929, quando per ragioni di salute viene mandato alla Los Alamos Ranch School nel New Mexico. Qui è costretto, contro la propria indole, a praticare quotidianamente ginnastica, equitazione, e a diventare un boy-scout. William sviluppa una amicizia morbosa per un compagno di studi, ed affida ad un diario le proprie impressioni. Quando nelle vacanze pasquali del 1930 ritorna a Saint Louis, distrugge il diario terrorizzato all'idea che qualcuno lo possa scoprire.

Fin da giovanissimo William si interessa ad autori insoliti per un ragazzo americano della sua età: Oscar Wilde, Anatole France, Maupassant, Baudelaire, Gide. Egli mostra inoltre un'istintiva passione per storie poliziesche, western e di fantasmi, generi che cerca di imitare scrivendo brevi racconti. In parti-

colare lo colpisce l'autobiografia di un ladro, la cui suggestione lo spinge a compiere piccole imprese vandalistiche e criminose, come entrare di nascosto in casa altrui ed uscirne senza aver rubato nulla.

Nel 1936 William consegue il diploma di Bachelor of Arts in letteratura inglese all'Università di Harvard, che frequenta senza distinguersi particolarmente e senza stabilire amicizie, rimanendo anzi del tutto estraneo alla vita sociale del campus.

L'anno seguente Burroughs compie alcuni viaggi in Europa, visita Budapest e Atene, studia per sei mesi alla Facoltà di Medicina di Vienna, vivendo dell'assegno mensile di centocinquanta dollari che i genitori continueranno a corrispondergli per anni.

Durante il soggiorno europeo William sposa un'ebrea tedesca, solo per aiutarla a lasciare la Jugoslavia occupata e a trasferirsi negli Stati Uniti.

Rientrato in patria nel 1938, Burroughs frequenta studi superiori di antropologia, psicologia e corsi

di arti marziali all'Università di Harvard; si sottopone inoltre per tre anni a sedute terapeutiche di psicanalisi. E' di questo periodo un suo tentativo di scrittura in collaborazione con l'amico Kells Elvins: il risultato è un racconto che viene rifiutato dalla redazione di parecchie riviste e che in seguito verrà incluso in Nova Express.

Per alcuni anni Burroughs esercita diversi mestieri: disinfestatore di parassiti a Chicago, copista in una piccola agenzia pubblicitaria a New York, detective privato, operaio, reporter. Tenta senza successo di farsi assumere nei ranghi dell'OSS, il servizio segreto degli Stati Uniti. Quando però viene richiamato dall'esercito, fa di tutto per farsi riformare: ci riesce, dopo aver trascorso cinque mesi di addestramento a Coldspring nel Texas, producendo la documentazione di instabilità mentale che lo aveva fatto escludere dai corsi per ufficiali (la motivazione principale è il mignolo della mano sinistra che Burroughs si è reciso "on a Van

Gogh kick /.../ to impress someone who interested me at the time") (2).

Nel 1943 William ritorna a New York, dove risiede per altri tre anni, densi di avvenimenti. Prende a frequentare l'ambiente di giovani che ruota attorno alla Columbia University, conosce le matricole Allen Ginsberg e Jack Kerouac, di cui diviene amico e confidente spirituale. Frequenta anche il sottobosco della malavita, attirato dal fascino della trasgressione e dell'avventura: a un certo punto si trova perfino implicato, come testimone, in un processo per omicidio. Attraverso le "cattive amicizie", Burroughs entra per la prima volta in contatto con il mondo della droga.

Kerouac vive per qualche tempo con William in Riverside Drive, e cerca di convincere l'amico, che non ha più preso una penna in mano dopo la sfortunata esperienza con Ellis Kelvins, a mettersi a scri-

(2) W.S.Burroughs, Junky, New York, Penguin, 1977, p.XIV.

vere seriamente. I due compongono in collaborazione un romanzo sullo stile di Dashiell Hammett, And the Hippos were Boiled in their Tanks, il cui manoscritto è andato perduto. All'epoca, Burroughs ha circa trent'anni e rappresenta per Ginsberg, Kerouac e gli altri amici di dieci anni più giovani, un personaggio affascinante, dalla cultura vasta e anticonvenzionale. Burroughs introduce i compagni, che già sentono una forte vocazione per la scrittura, ad autori come Celine, Yeats, Blake, Spengler, oltre che ad alcuni dei suoi argomenti preferiti, quali lo studio dei codici Maya e le teorie linguistiche di Korzybski, suo vecchio professore ad Harvard. I legami intellettuali del circolo di amici sono in qualche modo cementati dalle licenziose abitudini bisessuali dei più.

L'appartamento nella 118a strada, proprietà di Edie Parker, la prima donna di Kerouac, diviene per alcuni mesi una sorta di comune, dove si installano figure che andranno a far parte della "mitologia minore"

della letteratura Beat: fra questi Hal Chase, lo scrittore Herbert Huncke e Joan Vollmer, un'amica della Parker che Burroughs sposa nel 1945, dopo aver ottenuto il divorzio dalla prima moglie. Assieme, i due prendono a drogarsi assiduamente, sviluppando a poco a poco una totale dipendenza fisica. L'uso di droghe pesanti procura a William, che in quel periodo compie anche alcuni furtarelli come assistente borseggiatore, serie noie con la polizia. Di conseguenza, egli decide di eclissarsi per qualche tempo da New York. Con la moglie e i vecchi amici Elvins e Huncke si trasferisce a New Waverly, nel Texas, in una fattoria situata nella valle del Rio Grande, nei pressi di Houston. Quì i tre si dedicano al lavoro nei campi coltivando, fra le altre cose, marijuana. Assieme a Joan c'è anche la piccola Julie, nata da una precedente relazione, e alla fattoria non sono rare visite di amici come Ginsberg o Neal Cassidy. In questo periodo Burroughs tenta di disintossicarsi dalla droga a Lexington, secondo

il metodo tradizionale di progressiva riduzione delle dosi, ma senza successo.

Il 21 luglio 1947 Joan dà alla luce un maschio, battezzato William Burroughs junior. Nell'anno successivo, la famiglia è costretta a trasferirsi ad Algiers, nei pressi di New Orleans, per sfuggire alle indagini delle autorità di New Waverly sull'uso di sostanze stupefacenti. Anche questa sistemazione ha breve durata; in seguito a un nuovo arresto William decide di lasciare gli Stati Uniti e nell'estate del 1949 varca la frontiera del Messico.

A Città del Messico, beneficiando del G.I. Bill, una borsa concessa a giovani che abbiano compiuto gli obblighi militari, Burroughs studia alla locale Università la storia dei Maya e degli Aztechi. Nel 1950 inizia a scrivere con una certa assiduità e invia per corrispondenza a Ginsberg i risultati dei suoi sforzi (è il materiale che andrà a comporre Junkie e Queer).

Nel marzo del 1952 si verifica un incidente che

segnerà profondamente Burroughs per il resto della sua esistenza: egli uccide accidentalmente la moglie con un colpo di pistola alla fronte. La versione dei fatti più affidabile, per quanto apparentemente allucinante, è quella di un errore di mira mentre i coniugi, entrambi poco lucidi per l'uso di alcoolici e stupefacenti, giocano a "Guglielmo Tell", con una Colt 45 e un bicchiere come bersaglio sulla testa di Joan (quello per le armi da fuoco è un hobby a cui Burroughs non rinuncia a tutt'oggi). Dopo due settimane in prigione e il pagamento della cauzione, William ritorna nella casa vuota di Calle Oribaza: i due bambini infatti sono stati nel frattempo affidati alle cure dei rispettivi nonni. In maggio Kerouac gli fa visita, ma il mese seguente Burroughs preferisce partire per un lungo viaggio nell'America del Sud, temendo nuovi strascichi penali del processo per la morte della moglie.

Per un anno William viaggia attraverso Columbia, Ecuador, Perù, mettendosi alla ricerca delle poten-

ti droghe allucinogene utilizzate dagli sciamani delle tribù indigene nei loro rituali religiosi. Le lettere spedite a Ginsberg durante questo vagabondaggio costituiranno la prima parte di The Yage Letters, mentre le peripezie del viaggio sono narrate in forma romanzata nelle pagine finali di Queer.

Nel luglio del 1953 Burroughs è di nuovo a New York, nell'appartamento di Ginsberg al 206 di East 7th Street. L'amico poeta, nelle vesti di agente letterario, è riuscito a trovare un editore per Junkie, non senza difficoltà a causa dell'argomento scottante del romanzo: il mondo della tossicodipendenza. Il libro esce per la Ace Books, una casa editrice di paperbacks popolari e sensazionalistici; per non coinvolgere il buon nome della famiglia, Burroughs preferisce firmarsi con lo pseudonimo William Lee.

In dicembre, Ginsberg parte per la California e Burroughs si imbarca per il Marocco, un paese dove intende prendere residenza stabile. Arrivato a Tangeri nel gennaio 1954, dopo un breve intermezzo ro-

mano, egli vive per due anni in costante dipendenza di eroina, oppiacei e altri stupefacenti, portando ad uno stadio critico la propria debilitazione fisica, aggravatasi in dodici anni di uso più o meno continuativo di droghe. William si installa prima in un bordello maschile, al n.1 di Calle de los Arcos, quindi alla Villa Muniria e infine in una casa della Casbah, dove trascorre le giornate consumando kif, majoun, alcoolici e ogni tipo di droga che riesce a procurarsi. Fra un'iniezione di eroina e l'altra, nei brevi momenti di lucidità, scrive lunghe lettere a Ginsberg, contenenti pagine o interi capitoli del futuro The Naked Lunch.

Ridotto ormai all'ombra di se stesso, Burroughs viene soprannominato dai ragazzi del luogo "l'uomo invisibile". Avendo sperimentato senza successo differenti tecniche per interrompere la tossicodipendenza, egli nel 1956 si reca a Londra, su consiglio di amici. Qui si sottopone al trattamento del dottor John Dent: una disintossicazione mediante l'uso di

apomorfina. Per quanto la cura non sia a tutt'oggi ritenuta valida dalla scienza ufficiale, nel caso di Burroughs la guarigione è prodigiosa e immediata. In seguito, egli avrà solo due brevi ricadute, nel 1958 e nel 1959, circoscritte facendo ricorso allo stesso trattamento. William trascorre il periodo di convalescenza, l'estate del 1956, a Venezia. Ospite di Alan Ansen, un amico di vecchia data, riesce a mettersi in cattiva luce ubriacandosi durante un ricevimento al palazzo Guggenheim.

In settembre, Burroughs fa ritorno a Tangeri e riprende a scrivere freneticamente buona parte del materiale che verrà incorporato in The Naked Lunch, The Soft Machine e The Ticket that Exploded. Nel corso del 1957 riceve visite da Kerouac, Ginsberg e Peter Orlovski e trova il tempo per un breve viaggio in Scandinavia. L'anno seguente è a Parigi, nell'alberghetto senza nome al n.9 di rue Git-le-Coeur che diventerà in seguito conosciuto come "the Beat Hotel". Qui fa capo una piccola comunità di

espatriati, perlopiù letterati americani in viaggio per l'Europa alla ricerca di nuove esperienze: Harold Norse, Gregory Corso, Ginsberg, Orlovski. Alloggia nell'albergo anche Brion Gysin, un poeta e pittore che Burroughs aveva già conosciuto a Tangeri, all'epoca in cui era proprietario del ristorante "The Thousand and One Nights".

Con l'aiuto di Ginsberg, Burroughs stà cercando di mettere ordine nelle migliaia di pagine battute a macchina in Marocco. Su pressante richiesta dell'editore Maurice Girodias dell'Olympia Press, rimasto impressionato dallo scandalo provocato negli Stati Uniti da estratti di The Naked Lunch apparsi su riviste letterarie, il romanzo viene velocemente messo insieme e dato alle stampe, semplicemente selezionando e disponendo in ordine più o meno casuale alcuni segmenti del materiale accumulato (il titolo, suggerito da Kerouac durante la sua visita a Tangeri, era già stato deciso da tempo).

Gysin, in quel periodo, stà perfezionando le sue

teorie sul cut-up, ovvero l'applicazione delle tecniche di collage alla letteratura: Burroughs ne è talmente entusiasta che le adotta senza riserve, iniziando a sperimentare freneticamente. I primi cut-ups ad apparire in volume sono quelli di Minutes To Go, una raccolta del 1960 a cui partecipano Gysin, Burroughs, Corso e Sinclair Bailes; nello stesso anno esce The Ex-terminator, con cut-ups di Burroughs e Gysin.

Nel 1961 Burroughs trascorre la primavera a Londra e ritorna per l'estate a Tangeri in compagnia dell'amico e collaboratore Ian Sommerville, esperto in elettronica e computers che sarà per una decina di anni il suo segretario personale. A Tangeri, William viene raggiunto dal figlio Billy, da Ginsberg e da Timothy Leary, pioniere nelle ricerche sulle facoltà di "espansione della coscienza" dell'LSD e delle droghe sintetiche. Accettando l'invito di Leary, Burroughs si reca nell'autunno negli Stati Uniti, a Newton nel Massachusetts: ne riparte non molto convinto del valore delle teorie del suo ospite.

Nel 1961, a Parigi, l'Olympia Press pubblica The Soft Machine mentre lo scrittore, dopo aver trascorso alcune settimane a New York, torna in Europa e inizia la stesura di un nuovo romanzo. Nel 1962 Burroughs partecipa ad una conferenza internazionale di scrittori ad Edinburgo: Mary McCarthy, Norman Mailer e Alex Trocchi esprimono giudizi estremamente positivi su The Naked Lunch, ancora senza editore negli Stati Uniti per problemi di censura. Entro la fine dell'anno esce The Ticket that Exploded per l'Olympia Press e finalmente anche Naked Lunch negli Stati Uniti (3).

Gli anni 1963-64 vedono Burroughs ancora a Tangeri, dove completa la stesura di Nova Express e prosegue gli esperimenti di cut-up portandoli alle estreme conseguenze. Nel dicembre 1964 torna in patria e rivisita la città natale di Saint Louis. I genitori

(3) Il libro, uscito per la casa editrice Grove Press, è ampiamente rimaneggiato rispetto alla prima edizione. L'articolo nel titolo del romanzo è stato soppresso e sono stati inseriti brani composti con la tecnica del cut-up.

si sono trasferiti da alcuni anni in Florida, a Palm Beach, dove gestiscono il negozio di regali e antichità "Cobble Stone Gardens". Burroughs vive per qualche tempo nel famoso "Chelsea Hotel" di New York. Qui lo raggiunge Brion Gysin per collaborare alla stesura di The Third Mind, un volume che compendia cinque anni di ricerche nel campo dei cut-ups.

Nel settembre del 1965 Burroughs è di nuovo a Londra, mentre a Los Angeles e a Boston si svolgono i due processi per oscenità intentati a Naked Lunch. In Gran Bretagna egli stabilisce la propria nuova residenza, continuando però a compiere frequenti escursioni a Tangeri e Marrakech. Il suo indirizzo fino al 1974 resterà il n.8 di Duke Street a Londra, dove conduce una vita molto solitaria e riservata, nonostante i contatti mantenuti per corrispondenza con un gran numero di riviste. E' infatti abitudine di Burroughs inviare un suo testo, inedito o meno, a chiunque ne faccia richiesta, estrat-

to dalle centinaia di routines accumulate negli anni (routine è il termine usato da Burroughs per indicare un segmento autoconcluso della propria scrittura, di lunghezza variabile). Tenendo conto del fatto che sul finire degli anni sessanta proliferano letteralmente centinaia di piccole riviste, espressione di un movimento alternativo di protesta giovanile, si può comprendere come la voce dell' "hombre invisible" può aver influenzato la generazione hippie allo stesso modo dei più militanti ed estroversi Ginsberg, Leary, Abbie Hoffman e Jerry Rubin.

Dal gennaio all'aprile 1968 Burroughs studia scienziologia, una sorta di filosofia con basi scientifico-psicanalitiche, a Saint Hill nel Sussex: abbandona i corsi profondamente deluso dai metodi di insegnamento dei seguaci di Ron Hubbard. Il 24 agosto è a Chicago, come inviato della rivista Esquire, per seguire la convenzione democratica, trasformata da hippies, yippies e altri gruppi di contestazione in un grande

happening, con disordini e scontri di piazza.

La permanenza londinese dei primi anni settanta non è segnata da avvenimenti di particolare rilievo, è anzi uno dei rari periodi in cui l'attenzione del pubblico e dei media nei confronti di Burroughs appare affievolita. Le sue sporadiche apparizioni pubbliche passano relativamente inosservate (4). Nel febbraio del 1974 lo scrittore insegna per un semestre al Community College di New York e approfitta della trasferta oltre oceano per preparare il suo ritorno definitivo in patria, che avviene nel luglio dello stesso anno.

Il soggiorno londinese, vissuto in modo meno frenetico rispetto al passato recente, contraddistinto da abusi di droghe ed eccessi sessuali, non è meno produttivo dal punto di vista editoriale, anche se non si ripete il grande successo di The Naked Lunch.

(4) Ad esempio, nell'agosto del 1970 Burroughs impersona il giudice Hoffman nello spettacolo teatrale basato sul processo ai cospiratori di Chicago, messo in scena all' "Open Space Theatre" di Londra.

Senza contare la miriade di saggi, scritti minori e collaborazioni giornalistiche, appaiono in questi anni alcune opere di narrativa (The Last Words of Dutch Schultz, 1970; The Wild Boys, 1971; Exterminator!, 1974) ed altre di carattere teorico-speculativo (Electronic Revolution, 1971; White Subway, 1973; The Book of Breeething (sic), 1974), mentre materiale rimasto inutilizzato servirà per lavori apparsi dopo il trasferimento negli Stati Uniti, come il romanzo Port of Saints del 1975. E' ancora in questo periodo che Burroughs inizia ad accumulare immagini e routines per il suo progetto più ambizioso, Cities of the Red Night, un libro la cui gestazione durerà un intero decennio.

Ormai scrittore a tempo pieno, Burroughs sente il bisogno di sistemare in modo organico il proprio imponente archivio di manoscritti, corrispondenza, cut-ups e scrapbooks: si incarica di catalogare ogni reperto Barry Miles, studioso e collezionista di Burroughsiana, il quale redige un volume di 347

pagine, pubblicato a Londra in tiratura limitata nel 1973. L'archivio verrà poi smembrato e venduto a privati e istituzioni pubbliche: i genitori dello scrittore sono infatti deceduti, dopo averne sostenuto per anni il lavoro con i loro assegni mensili, senza in apparenza lasciargli un'eredità consistente.

Stabilitosi dunque a New York nel 1974, Burroughs vive in un appartamento senza finestre della Bowery, ricavato dagli spogliatoi di un vecchio ostello dell' YMCA: da questo rifugio, soprannominato "the bunker", egli esce quasi esclusivamente per partecipare a letture o conferenze. Ogni estate lo scrittore tiene un corso di alcune settimane al Naropa Institute, nel Colorado. Sempre più frequentemente è invitato a festivals di poesia, rassegne di performance, eventi musicali, nonché a conferenze e lezioni universitarie, in patria e all'estero.

Nel 1976 in Francia e nel 1978 negli Stati Uniti, appare finalmente The Third Mind, il libro scritto in collaborazione con Gysin, dopo che una radicale

revisione ha eliminato gran parte delle eccentricità tipografiche che ne rendevano commercialmente impraticabile la pubblicazione. Nel 1976 esce anche The Retreat Diaries, il resoconto di un breve periodo di ritiro spirituale in compagnia del santone indiano Chogyam Trungpa Rinpoche. Nel 1979 appare invece il racconto Ah Pook is Here (con aggiunta di scritti già editi in precedenza) e Blade Runner (a movie), nonché la ristampa sotto il titolo Roosevelt after Inauguration di alcuni saggi apparsi su periodici. Burroughs tiene per alcuni anni una rubrica sul mensile Crawdaddy, uno dei pochi fogli alternativi degli anni sessanta ad essere sopravvissuto alla crisi del movimento di protesta, fino a trasformarsi in una rivista a diffusione nazionale.

Il mito del "grande vecchio" dell'underground letterario riprende corpo e Burroughs appare sempre più di frequente nelle pagine di cronacamondana delle riviste newyorkesi. Pare giunto il momento di rendere omaggio ad un personaggio che è servito

da catalizzatore per una varietà di esperienze creative: questo è perlomeno il senso di due manifestazioni pubbliche incentrate sulla figura carismatica dello scrittore. La prima di queste, organizzata da Gerard-Georges Lemaire a Ginevra, dal 24 al 28 settembre 1975, prende il nome di "Colloque de Tanger". Non si tratta di un convegno letterario tradizionale, bensì di un'occasione per verificare nella pratica (con spettacoli teatrali, mostre d'arte, letture di poesia sonora, concerti rock) l'influenza di Burroughs e Gysin su diversi generi espressivi contemporanei. Gli atti degli incontri vengono pubblicati in Francia da Christian Bourgois in due imponenti volumi, il primo uscito nel 1976 e il secondo tre anni dopo. La seconda manifestazione di rilievo dedicata all'opera di Burroughs si svolge a New York nei primi giorni del dicembre 1978, sotto gli auspici del poeta John Giorno. La "Nova Convention", decentrata in aule universitarie e teatri, vede la partecipazione di letterati come Terry Sou-

thern, Ginsberg, Orlovsky, Leary, Gysin; musicisti come Philip Glass e John Cage; rappresentati delle nuove generazioni come Patti Smith e Laurie Anderson. Questi avvenimenti, per quanto circoscritti all'interesse del pubblico attento alle espressioni artistiche d'avanguardia, preparano la strada alla pubblicazione di Cities of the Red Night nel 1981. Nelle intenzioni dell'autore il romanzo vuole, per mole e contenuti, oscurare i lavori degli ultimi venti anni.

Ormai prossimo alla settantina, Burroughs sente il desiderio di evadere un po' dall'opprimente "bunker". Affitta quindi una villetta a Lawrence, nel Kansas, il paese di origine del suo nuovo amico e assistente James Grauerholz, la persona che più gli è stata vicino dal suo ritorno a New York e che lo ha affiancato durante la stesura finale del nuovo romanzo (occupando un ruolo che era già stato di Kerouac, Ginsberg, Ansen e Sommerville). Lawrence è una tipica e anonima cittadina rurale e qui Bur-

roughs si rifugia ogni volta che il clima newyorkese si fa troppo opprimente, per passeggiare all'aria aperta ed esercitarsi nel suo piccolo poligono di tiro personale.

Nel maggio del 1981 Burroughs compie un giro di letture negli Stati Uniti e in Canada, in compagnia di John Giorno e Laurie Anderson. Nell'autunno del 1982 lo scrittore è a Londra, assieme a Gysin e Giorno, per presenziare ad un festival multimediale, intitolato "The Final Academy" e organizzato da Genesis P-Orridge del gruppo musicale Psychic TV: l'accento della manifestazione è posto ancora una volta sulla figura carismatica di Burroughs e sulla attualità delle tecniche di cut-up per i giovani musicisti e artisti video. Nel 1983 lo scrittore viene nominato membro dell'American Academy and Institute of Arts, un riconoscimento che formalizza il nuovo rapporto di minore ostilità reciproca fra Burroughs e l'accademia letteraria nonchè, in senso più vasto, il sistema di vita americano.

Nel 1984 appare The Place of Dead Roads, seconda parte della trilogia inaugurata con Cities of the Red Night. Il settantesimo compleanno dello scrittore viene festeggiato a Parigi con una manifestazione al Centro Pompidou, nel corso della quale viene presentato in anteprima il lungometraggio Burroughs di Howard Brookner e all'anziano autore viene conferito il titolo di Commandeur de l'Ordre des Artes et Lettres.

Negli anni ottanta insomma, mentre i vecchi compagni di avventure Ginsberg e Kerouac sembrano ormai appartenere ad un capitolo chiuso della storia letteraria recente, Burroughs continua a produrre lavori che fanno discutere e funzionano da stimolo per le nuove generazioni. Egli è fatto oggetto di omaggi e richieste di collaborazione da parte di un'infinità di riviste più o meno marginali, proprio come accadeva dieci o venti anni prima.

In questo clima di successo personale e commerciale, praticamente ogni riga scritta da Burroughs,

rimasta inedita o apparsa solo in pubblicazioni introvabili, viene recuperata e data alle stampe. Nel 1982 appare Early Routines, una raccolta di short stories risalenti agli anni cinquanta; nello stesso anno viene pubblicato l'epistolario Letters to Allen Ginsberg 1953-1957. Nel 1984 esce The Burroughs File (raccolta miscellanea di inediti e ristampe) e The Four Horsemen of the Apocalypse, trascrizione di un intervento alla "1980 Planet Earth Conference" di Aix-en-Provence.

Firmato nel 1985 un nuovo contratto quinquennale con la casa editrice Viking, il programma editoriale di Burroughs nella strada che porta agli anni novanta non concede tregue. Nel 1985 viene pubblicato Queer, un romanzo inedito scritto nel 1951. Entro il 1986 è prevista l'uscita di The Western Land, a compimento dell'ultima trilogia di romanzi, quindi per il 1987 è programmata la stampa di Interzone (versione seminale di una sezione di The Naked Lunch) e a tempo indeterminato una serie di raccon-

ti brevi, interviste e corrispondenze.

Nel 1985 Burroughs effettua con il regista David Cronenberg, autore canadese approdato alla nuova Hollywood con il successo del film fantascientifico The Dead Zone, i sopralluoghi in Marocco per una versione cinematografica di Naked Lunch. Un progetto questo che, se portato a compimento (in passato lo scrittore ha tentato senza successo di trovare un produttore per la sceneggiatura del romanzo, redatta da Gysin) sicuramente farà conoscere a Burroughs una nuova ondata di popolarità.

ii. Biografia occultata.

Tralasciando alcuni aneddoti di minore rilevanza e vicende collaterali che non interessa sviluppare in questa sede (ad esempio la sfortunata esistenza di William Burroughs junior, autore anch'egli di due romanzi e deceduto nel 1981, distrutto dalla droga), quanto abbiamo riferito finora è tutto ciò che è dato sapere sul passato di William S. Burroughs.

Egli delinea il resoconto della sua infanzia nella prefazione a Junkie, quindi continua a riferire le stesse informazioni in decine di interviste che, spesso rilasciate a distanza di anni, contengono i medesimi fatti, esposti con minime variazioni di linguaggio. Lo stesso accade per gli avvenimenti successivi, ripresi in ogni intervista con tale meccanica insistenza da farci pensare ad una precisa mossa dell'autore. E' come se Burroughs, utilizzando un corpo ristretto e immutabile di dati biografici, volesse mantenere il controllo della propria immagine pubblica, al pari del personaggio di un suo romanzo. Egli cioè pare aver pianificato molto presto nella sua carriera, o elaborato istintivamente, una singolare strategia per confondere le carte in tavola ai futuri biografi, consapevole dei rischi che l'operazione comporta:

Involvement with his own image can be fatal to a writer. Was it Yeats who said every man must choose at some point between his life and his work? Artists usually choose the work, and compromises are usually un-

fortunate. (5)

Invece di tracciare una linea di confine fra finzione letteraria e avvenimenti personali, Burroughs preferisce percorrere la difficile strada del compromesso, impersonando un ruolo che gli è estremamente congeniale: quello dell'eterno con man, l'investigatore privato esperto in doppiogioco, l'agente segreto confuso nella folla. Questo ruolo prevede una precisa caratterizzazione esteriore, quasi unidimensionale. L'uniforme è un impeccabile completo grigio, da impiegato della City, che Burroughs indossa con disinvoltura, senza fare concessioni a mode passeggiere. L'espressione del volto è di calcolata freddezza, impassibile come la maschera di Buster Keaton ma con un sottofondo di sardonico cinismo, in luogo della surreale svagatezza del comico.

Burroughs non ride mai e in ogni caso il suo riso

(5) V.Bokris, With William Burroughs, New York, Seaver, 1981, p.194.

assomiglierebbe ad un ringhio aggressivo. Scrive il figlio Billy:

Whenever he laughs at all, which is seldom, one gets the impression that he's restraining a boisterous guffaw and I noticed his grin to be very toothy and rather carnivorous. (6)

Ciò nonostante egli è dotato di un acuto senso dell'umorismo, talmente caustico e crudele da far impallidire il black humour di André Breton o Ambrose Bierce e da guadagnargli una fama di critico intemperante:

Quella del brontolare è una caratteristica che gli amici o anche solo i conoscenti di Burroughs conoscono bene. Burroughs parla con voce nasale e un forte accento; e con humour acido fino alla crudeltà, protesta, protesta, protesta continuamente, contro tutto e tutti, tutte le cose che gli accadono perchè gli sono accadute e tutte le cose che non gli accadono perchè non gli sono accadute. (7)

Pochi osservatori sembrano rendersi conto del fatto che il Burroughs da loro conosciuto non è altro che una prova generale dell'ispettore Lee,

(6) W.Burroughs jr., Kentucky Ham, New York, Dutton, 1973, p.35.

(7) F.Pivano, "introduzione", in W.Burroughs, La scimmia sulla schiena, Milano, Rizzoli, 1976, p.14.

del dottor Benway o di un altro dei suoi ambivalenti personaggi; autobiografici e fittizi, heroes e villains allo stesso tempo. Perfino un incidente come la asportazione del mignolo, casuale o volontaria che sia, diviene un elemento ricorrente nella mitologia personale dell'autore, ricordato nella espressione "Dead Fingers Talk" (titolo di un capitolo di The Soft Machine e di una antologia composta da estratti di tre diversi romanzi) (8).

Ecco allora che a poco a poco prende corpo il mito dello scrittore maledetto, strenuo nemico di occulte forze di controllo, reduce vittorioso dall'inferno della droga. Ecco trovare credito interpretazioni romanticizzate e idealizzate della sua personalità, quale ad esempio il tentativo di Fernanda Pivano e altri critici "entusiasti" di far passare Burroughs per un drogato pentito, uno scrittore

(8) Si veda anche, a proposito delle leggende sul dito mancante: G.P-Orridge, "Brion Gysin Interview", in Re/Search, n°4/5, San Francisco, 1982, p.59. I "divisionisti" del romanzo The Naked Lunch per creare compagni ideali si sottopongono ad automutilazioni.

impegnato nella lotta contro la piaga della droga. In realtà egli si limita ad elargire qualche consiglio da amico, "a word to the wise guy" (9), suggerendo che se anche esistesse un antidoto sicuro alla spirale dell'assuefazione (come si è rivelato nel suo caso l'apomorfina), spacciatori, scienziati corrotti e governi interessati a mantenere dipendenti fasce sociali potenzialmente ribelli farebbero di tutto per negarne l'utilità.

Burroughs non crede nella "rivoluzione psichedelica" predicata da Leary e dagli altri profeti della controcultura giovanile. Egli ha un temperamento empirico e la sua personale esperienza con una quantità di allucinogeni, fra cui il mitico yage degli sciamani amazzonici, gli ha insegnato che queste droghe sono più un impedimento che un aiuto nel suo lavoro di scrittore. Del resto il mondo che Burroughs ha descritto e vissuto è quel-

(9) W.Burroughs, The Naked Lunch, Paris, Olympia Press, 1959./ Ed. consultata: London, Calder, 1982, p.11.

lo dei junkies, cioè dei consumatori di oppio e derivati (morfina, eroina):

When I speak of drug addiction I do not refer to keif, marijuana or any preparation of hashish, mescaline, Bannisteria Caapi, LSD6, Sacred Mushrooms or any other drug of the hallucinogen group... There is no evidence that the use of any hallucinogen results in physical dependence. (10)

Descrivendo realisticamente la formula dell' "algebra del bisogno", la degradazione e le miserie quotidiane del tossicodipendente, lo scrittore non esprime giudizi morali, semplicemente espone con estrema sincerità il proprio caso. Ha poca rilevanza l'eliminazione del traffico della droga, se non si può prima colmare il vuoto interiore che continua a generare junkies. Burroughs è alla ricerca di una spiegazione per incubi che lo tormentano fin dall'infanzia; è una ricerca empirica di tecniche e strumenti di liberazione interiore che mette in discussione la scienza ufficiale e la morale corrente.

(10) Ibid, pp.1-2.

Con l'abuso di droghe Burroughs sperimenta sul proprio corpo (così come col cut-up sperimenta sul corpo del linguaggio) e sinceramente annota ogni mancata rivelazione, non tanto per convertire il prossimo quanto per studiare sulla carta l'evoluzione del proprio caso clinico. Lo scrittore rimane, anche dopo la cura con l'apomerfina, un vorace sperimentatore di sostanze chimiche. Un suo passatempo consiste nello scegliere, fra i medicinali in commercio, quelli che opportunamente combinati producono effetti di alterazione della coscienza. Oggi, a più di settant'anni, egli è nuovamente dipendente (al metadone), ma nulla autorizza a pensare che non possa riuscire per l'ennesima volta a disintossicarsi. Per certo, Burroughs non è un moralista e il suo atteggiamento nei confronti della droga, pesante o leggera che sia, è più complesso e sfumato di quanto possa apparire in superficie. Anche in questo campo, l'eterno con man ama tenere in scacco sia la stampa sensazionalistica che la critica più

bigotta, recitando ruoli contraddittori, consapevole del pericolo di essere fagocitato dal proprio personaggio (con l'esempio di Hemingway ben presente).

Come distinguere, fra le tante voci che lo scrittore utilizza, quella che meglio esprime il suo pensiero? Intanto, le dichiarazioni di Burroughs non sono il solo materiale di prima mano su cui investigare. Esistono fortunatamente interviste e resoconti biografici di altre persone, perlopiù scrittori del gruppo Beat che lo hanno frequentato per periodi più o meno lunghi. Inoltre, esiste la corrispondenza con Ginsberg, una parte della quale è apparsa in volume nel 1982 (11). Burroughs ha autorizzato la pubblicazione a patto che alcuni brani di natura personale venissero omessi. Ginsberg, nell'introduzione al volume, suggerisce il carattere dei passi censurati: si tratta di commenti molto intimi a lui indirizzati in qualità di ex-amante, minacce,

(11) W.Burroughs, Letters to Allen Ginsberg 1953-1957, New York, Full Court Press, 1982.

gelosie, sentimentalismi che non si addicono all'immagine dura e cinica dell'ispettore Lee. Affiora, qui come altrove, un latente puritanesimo, un senso del peccato ispirato nel giovane William da una madre dalla tipica mentalità wasp, figlia di un pastore metodista, dal carattere forte e autoritario:

"aristocratic, proud, possessed of great strenght and a great disgust for all things pertaining to bodily functions" (12). In questa chiave, le tendenze omosessuali di Burroughs, manifestatesi precocissime, sono da intendersi anche come parte di un rigetto totale dell'educazione ricevuta, un odio profondo per la vita sonnolenta della provincia, guidata da rigide regole di comportamento e dal mito del denaro.

L'autore stesso non deve avere ben chiara l'origine delle proprie inclinazioni e frustrazioni. In più di un'occasione si sottopone a terapia psicana-

(12) W.Burroughs jr., Kentucky Ham, cit., p.32.

litica: egli ha dichiarato che negli anni trenta
" analysis removed inhibitions and anxiety so that
I could live the way I wanted to live" (13), ma ven-
ti anni dopo Burroughs è nuovamente in cura per ri-
muovere inibizioni non chiarite e in seguito è a
lungo affascinato dai metodi della scientologia,
le cui sedute pseudo-psicanalitiche, chiamate audi-
tions, funzionano sul principio della rimozione di
spiacevoli traumi del passato.

Una frase di una lettera scritta da Ginsberg a
Peter Orlovski pare indicare l'esistenza di un qual-
che episodio determinante nell'infanzia di Burroughs:

(Bill said) that there was some feeling he
had underneath that was so horrible to him
he could not get at it, having to do with
his early trauma with his nurse. (14)

Si configura insomma una personalità tutt'altro
che forte e bilanciata, soggetta a crisi ansiose
e depressive, a ricadere preda della droga anche

(13) W.Burroughs, Junky, cit., p.XIV.

(14) A.Ginsberg/P.Orlovski, Straight Hearts' De-
light, San Francisco, Gay Sunshine Press, 1980,
p.132.

dopo averne sperimentato la pericolosità e l'inutilità, sempre dipendente per la pubblicazione di nuovi lavori da aiuto e consigli esterni. Nemico giurato, nei suoi saggi, di ogni forma di religione organizzata, possiamo intendere da un'altro frammento epistolare da quali travagli interiori abbiano origine le orge di The Naked Lunch e le abominevoli divinità negative di Cities of the Red Night:

"(Burroughs) said he in Tangiers in Despair gave up finally & prayed to God & was answered" (15).

Eppure, le condizioni di Burroughs a Tangeri negli anni cinquanta, prima della cura con l'apomorfina, non devono essere state così disperate come egli lascia intendere dai suoi scritti. Lo stesso Ginsberg, testimone oculare, si preoccupa di ridimensionare il quadro da "stagione all'inferno" tracciato dall'amico nella corrispondenza dal Marocco: il lascito di famiglia, in quel periodo di duecento dollari mensili, era più che

(15) Ibid, p.131.

sufficiente per vivere agiatamente, nonostante il grande consumo di droghe e medicinali. Inoltre, Burroughs era dotato di una costituzione estremamente robusta, sopportava benissimo l'abuso di droghe e i malesseri di cui si lamenta sono da attribuirsi più a scompensi psicologici che non ad eventi esterni o sofferenze fisiche (16). Anche in questo caso, la realtà differisce dalla versione autobiografica dei fatti.

La figura sottomessa del padre Mortimer, che non riesce ad avere successo negli affari, il sistema di vita americano, matriarcale e dogmatico, sospingono Burroughs verso una sessualità tormentata e insicura, verso un senso di irrealtà che per essere fugato necessita di emozioni violente. Egli subisce il fascino della vita criminale e del dope fiend, mediato da letture di De Quincey, Baudelaire, Hammett. Fino a trentacinque anni, Burroughs non

(16) Si veda A.Ginsberg, "Preface", in W.Burroughs, Letters to Allen Ginsberg 1953-1957, cit., p.1.

dimostra una forte predisposizione alla scrittura. Anzi, probabilmente le avventure semi-autobiografiche di Junkie e Queer non avrebbero avuto un grande seguito se non fosse intervenuto un avvenimento traumatico come l'omicidio della moglie Joan. Ella era, fra le altre cose, una death freak, cioè amava esibirsi in situazioni pericolose, quale appunto giocare a "Guglielmo Tell" con una pistola. Nonostante dunque un incidente mortale rientrasse in qualche modo fra gli eventi prevedibili per quanto non augurabili (Burroughs non si stancherà più di denunciare, nei suoi romanzi, l'inaccuratezza della Colt 45), il dolore per il lutto è amplificato dai conflitti psicologici che già tormentano lo scrittore. Nella prefazione a Queer egli stesso lo ammette, esagerando un po' nel tono melodrammatico:

I am forced to the appalling conclusion that I would never have become a writer but for Joan's death, and to a realization of the extent to which this event has motivated and formulated my writing. /.../ the death of Joan brought me in contact with the invader, the Ugly Spirit, and maneuvered me into a lifelong struggle, in which

I have had no choice except to write my way out. (17)

Burroughs ha la costante sensazione di essere posseduto da un'entità malvagia (un tema ricorrente anche nella sua opera) e non vuole ammettere il peso di un rimorso dovuto a debolezze del tutto umane. Eppure esistono testimonianze che ci mostrano chiaramente come la sua personalità contempli anche una percentuale di malvagità, difficilmente attribuibile a forze paranormali. Ginsberg ricorda con terrore i tentativi dell'amico, nel periodo della loro convivenza, di sottometterlo ai propri voleri, minacciando di assorbirne completamente il corpo e la personalità. Ha scritto Herbert Huncke, amico di Ginsberg e Burroughs: "Bill was very interested in hypnotism, and had tried to hypnotize Allen on several occasions" (18). Il mite Allen è

(17) W.Burroughs, Queer, New York, Viking, 1985, p.XXII.

(18) H.Huncke, "Guilty of Everything", in AAVV, The Unspeakable Visions of the Individual, California, California State College Press, 1980, p.28.

inoltre sconcertato dalla passione di William per le armi da fuoco e dalla sua abitudine di tormentare i gatti del vicinato. In effetti riesce difficile comprendere come due temperamenti così specularmente distanti possano aver maturato un'amicizia durata un'intera esistenza.

Con queste digressioni abbiamo inteso porre in rilievo le discrepanze che esistono fra l'immagine idealizzata di sé che Burroughs offre al pubblico e tenta di controllare, enfatizzando o sopprimendo eventi della propria vita privata e l'uomo reale con il suo carico di debolezze, vizi e ansie.

L'impressione dominante è che lo scrittore sia costantemente alla ricerca di un aiuto dall'esterno, così come è solito considerare i propri incubi il frutto di influenze negative esterne: ecco allora che egli passa in rassegna ogni sorta di teorie scientifiche, alla ricerca di una soluzione oggettiva per problemi essenzialmente psicologici. In particolar modo lo interessano le teorie di

quei ricercatori osteggiati dalla scienza ufficiale, che possono contenere verità non gradite dall' establishment: ecco quindi che cerca di impadronirsi dei segreti della civiltà Maya, delle tecniche magiche degli stregoni amazzonici, si costruisce un accumulatore organico secondo i piani di Wilhelm Reich, acquista un E-meter per mettere in pratica le tecniche della scientologia, adotta il cut-up di Brion Gysin come espediente tecnico per sviluppare la propria scrittura ben oltre i confini della letteratura convenzionale. Questa dipendenza verso punti di appoggio esterni, esemplificata dal costante bisogno di introdurre droghe nel proprio corpo, è una forma mentale che si riflette nella incapacità ad organizzare il materiale narrativo secondo strutture rigorose e organiche.

Burroughs spesso necessita, per la redazione finale dei suoi romanzi, di un aiuto esterno. Cities of the Red Night, ad esempio, è stato ampiamente manipolato dal suo segretario James Grauerholz, che

a differenza dei precedenti collaboratori dell'autore è una persona perfettamente inserita nel mondo dell'industria culturale (19). Oltre a ridurre il romanzo dalle ottocento pagine originali alle trecento pubblicate, Grauerholz ha convinto lo scrittore a dare alle stampe Queer e ha cercato di fare in modo che l'ultima trilogia Burroughsia risultasse avvicinabile da un vasto pubblico. Grauerholz cura la corrispondenza, le pubbliche relazioni, i contatti editoriali e l'amministrazione dello scrittore il quale ha finito col dipendere dal segretario anche finanziariamente.

Non è nostro compito indagare più di tanto nelle vicende private di Burroughs, ciò che interessava mettere in evidenza sono le incongruenze fra biografia ufficiale e storia reale. Accanto all'impavido "profeta delle galassie ferite" (20) esiste

(19) Si veda N.Zurbrugg, "Burroughs, Grauerholz, and Cities of the Red Night", in The Review of Contemporary Fiction, IV, n°1, Spring 1984, pp.19-32.

(20) E' il titolo di un saggio di Donatella Mangano, pubblicato in appendice alla prima traduzione italiana di The Naked Lunch (W.Burroughs, Il pasto nudo, Milano, Sugar, 1964).

un individuo angosciato da ossessioni represses, accanto all'acerrimo nemico del linguaggio come mezzo di controllo c'è una persona che non esita ad abusare della "parola-virus" e a passare dalla satira contro una società e una cultura che non condivide a segni evidenti di vendicativo egocentrismo (si veda ad esempio, in questa prospettiva, la sarcastica apologia del terrorismo di The Revised Boy Scout Manual) (21).

Prendendo le distanze dal mito di William Burroughs, consapevoli degli alter-egos in cui l'autore ama sdoppiarsi, risulterà più agevole condurre un'analisi obiettiva della sua opera e delle interrelazioni fra questa e la cultura non solo letteraria degli ultimi trent'anni.

(21) W.Burroughs, The Revised Boy Scout Manual, romanzo inedito, alcuni estratti sono stati pubblicati in Re/Search, n°4/5, San Francisco, 1982, pp.5-11.

Capitolo II.

L'INVENZIONE DEL CUT-UP.

La prima formulazione dell'idea del cut-up non è opera di William Burroughs, bensì una intuizione dell'amico e poeta Brion Gysin, alla cui vicenda creativa e personale il nostro autore resterà legato per molti anni, dando vita ad una forma del tutto particolare di simbiosi letteraria. Gysin è una figura singolare di instancabile ed eclettico ricercatore, di cui raramente storici della letteratura e dell'arte hanno segnalato i reali meriti (1).

Burroughs, trasferitosi a Parigi nel 1958, incontra casualmente Gysin, conosciuto in precedenza a Tangeri; su invito di questi, egli si trasferisce nel "Beat Hotel" di rue Git-le-Coeur. La stanza 25 dell'albergo, quella occupata per parecchi anni da Gysin, diviene un piccolo studio dove

(1) Per un profilo bio-bibliografico di Brion Gysin si veda l'appendice II.

nascono in continuazione nuove serie di dipinti che vengono spediti ed esposti in mostre personali a New York, Chicago, Roma, Londra. Burroughs è l'unica persona ammessa ad assistere alla gestazione di queste opere e nel contatto quotidiano con Gysin, il quale lo aiuta a superare una ricaduta nella tossicodipendenza, finisce con l'assimilare molte idee ed interessi dell'amico. E' attraverso Gysin che Burroughs sente parlare per la prima volta di scintologia, inizia ad interessarsi dei rapporti fra linguaggio e immagine, intuisce la necessità di fondare la propria attività di scrittore sul concetto di evoluzione della razza umana:

Brion says that we are here to go. The future, if there is a future, is in space. The only thing that could unite the planet is to turn the planet into a space station. (2)

La natura maggiormente riflessiva e ossessiva di Burroughs fa sì anzi che egli elabori e perfezioni

(2) W.Burroughs, "Preface", in B.Gysin/T.Wilson, Here to Go: Planet R-101, San Francisco, Re/Search Publications, 1982, p.X.

in forma letteraria idee e temi che Gysin si limita ad esporre verbalmente nel corso delle sue sedute pitteriche: è il caso del concetto della donna come "errere biologico", e dell'interesse di Burroughs per la setta degli Assassins di Hassan I Sabbah, ispirato dai racconti di Gysin e da documenti in possesso di questi.

Oltre ad essere la capitale europea della pittura, Parigi espita, sul finire degli anni cinquanta, i promotori di movimenti poetici d'avanguardia che in qualche modo continuano le esperienze delle avanguardie storiche:

in the Beat Hotel there were no more Surrealists, there were Lettrists beating at the door /.../ Lettrists were trying to be the successors to the Surrealists, learning their techniques of party organization - which they did very well. (3)

Gysin, con il suo bagaglio di esperienze sia in campo pittorico che letterario, è intenzionato ad operare una sintesi personale di linguaggio e imma-

(3) Ibid, p.55.

gine, convinto del fatto che "writing is fifty years behind painting" (4); allo stesso tempo si sente estraneo a circoli poetici che sembrano più interessati a rivalità interne e dispute da salotto che non alla sostanza della poesia.

Ecco quindi che la scoperta del cut-up, avvenuta quasi per caso nell'estate del 1959 in una stanzetta del malfamato "Beat Hotel", può essere inserita di diritto nell'ampio dibattito di un'arte e una poesia che, digeriti i furori rivoluzionari delle avanguardie storiche, è alla ricerca non dell'azzeramento distruttivo, bensì di nuovi parametri concettuali e formali.

Rifilando con una lametta alcuni disegni, Gysin taglia, senza accorgersene, le pagine di quotidiani usati come protezione per il tavolo. Osservando in seguito le strisce di materiale tipografico, tagliate e mescolate in modo casuale, si accorge che in

(4) B.Gysin, Brion Gysin Let the Mice In, West Glover, Something Else Press, 1973, p.10.

molti casi le parole si sono accostate creando nuove frasi e nuove immagini, nuovi significati e una nuova sintassi. Per gioco, prende a tagliare e comporre in modo più sistematico alcuni testi-collage, utilizzando come materiale di partenza alcuni articoli di giornale (5). Il risultato rivela una prosa radicalmente inedita che sembra animata di vita propria:

When I first fell into the cut-ups /.../ they amused me. I laughed out loud. I knew all about Breton's precious and pseudoautomatic writing and I had heard of the poem that Tristan Tzara pulled out of a hat about the same time that Aragon was reciting his alphabet poem to the avantgarde of the 1920s. All that was old hat. (6)

Gysin si rende conto immediatamente delle possibili applicazioni di questa semplice tecnica di "taglio"; mostra a Burroughs i suoi primi esperimenti e questi ne è subito conquistato. Disponendo di centinaia di pagine dattiloscritte inutilizzate (gli scarti

(5) Sono gli stessi "First cut-ups" pubblicati in S.Beiles/ W.Burroughs/ G.Corso/ B.Gysin, Minutes To Go, Paris, Two Cities Editions, 1960, pp.11-12.

(6) B.Gysin/ T.Wilson, Here to Go: Planet R-101, cit., p.184.

di The Naked Lunch), egli se ne serve come materia prima per collaudare il metodo scoperto dall'amico, che fin dal principio assume il nome di cut-up: "We have called this method the CUT-UPS EVER SINCE WE FIRST STARTED ON THEM and the name is as good as any."

(7). I risultati che Burroughs ottiene applicando il cut-up alla propria presa sono così soddisfacenti che, invitato pochi mesi dopo la scoperta a partecipare all' "Edinburgh Writers' Conference", intitola il proprio intervento "The cut-up method of Brion Gysin".

Del cut-up viene resa partecipe l'intera comunità letteraria che frequenta il "Beat Hotel": l'entusiasmo di Gysin e Burroughs è tale che ben presto altri scrittori si cimentano nella nuova tecnica. Il volumetto Minutes To Go, pubblicato nel 1960 da una piccola casa editrice parigina, contiene i primi cut-ups di Gysin e Burroughs, oltre a quelli di

(7) B.Gysin, "Cut me up", in S.Beiles/ W.Burroughs/ G.Corso/ B.Gysin, Minutes To Go, cit., p.42.

Sinclair Bailes e di un non troppe convinto Gregory Corso.

L'intento programmatico di Gysin e Burroughs, che risulterà più diluito nelle opere successive, consiste nel mettere a disposizione di chiunque un metodo che permette di liberarsi dalla schiavitù della parola, dalle convenzioni e dalla autorità del testo stampato:

the writing machine is for everybody
do it yourself until the machine comes
here is the system according to us (8).

Se in principio le regole che presiedono all'applicazione del cut-up appaiono in larga misura affidate all'inventiva del singolo operatore, man mano che procedono nei loro esperimenti Gysin e Burroughs definiscono con maggiore precisione, mediante brevi saggi pubblicati su diverse riviste letterarie, le caratteristiche della nuova tecnica.

Molti precedenti sono stati tirati in ballo per

(8) B.Gysin, Ibid, p.5.

dimostrare l'irrilevanza e la mancanza di originalità del cut-up, soprattutto dai detrattori di Burroughs all'epoca della sua maggiore popolarità. Questi detrattori sembrano ignorare il fatto che Gysin e Burroughs per primi riconoscono, fin dalle pagine di Minutes To Go, le notevoli somiglianze con altre "invenzioni" letterarie, preoccupandosi però anche di sottolineare alcuni caratteri sostanzialmente inediti. Quando Tzara estrae parole a caso da un cappello per comporre una poesia, agisce nell'ottica di provocazione tipica dello spirito dadaista. L'automatismo letterario invocato da Breton e messo in pratica da un gran numero di poeti surrealisti non è altro che un'incursione nel linguaggio dell'inconscio. L'aleatorietà del cut-up, invece, non è una provocazione letteraria, bensì la ricerca di un metodo preciso e affidabile per sfuggire alle associazioni mentali indotte dall'abitudine; è un processo manuale operato fuori dalla mente dello scrittore, a differenza della tecnica surrealista.

E se esempi di permutazioni di parti del discorso, deformazioni della sintassi, montaggio linguistico di materiale preesistente, possono rintracciarsi nell'opera di Gertrude Stein, James Joyce, John Dos Passos e, guardando alla letteratura meno recente, nei limericks di Edward Lear, nessuno di questi autori ha sviluppato in modo consapevole e completo una teoria letteraria riferita a queste tecniche, impiegate solo occasionalmente e in modo parziale. Del resto, voler far risalire l'origine del cut-up ad Ausonio o all' Ars Scissendi di Publio Virgilio Marone, come suggerisce qualcuno, appare eccessivo quanto considerare i geroglifici egizi o la serie di immagini scolpite sulla colonna Trajana quali diretti antenati dei moderni fumetti. In realtà il fumetto nasce, come espressione popolare di massa, sulle pagine dei quotidiani di William Randolph Hearst nel 1893, allorchè si creano le condizioni per una sua diffusione capillare con i supplementi illustrati domenicali. Allo stesso

modo, se vogliamo stabilire una data di nascita comune per tutte quelle esperienze di collage linguistico-visivo che attraversano il panorama artistico e letterario d'avanguardia dagli anni sessanta fino ad oggi, dobbiamo rifarci alle teorie di cut-up esposte e messe in pratica da Gysin e Burroughs a partire dalla primavera del 1959. I risultati a cui i due autori pervengono utilizzando magnetofoni e computers, che proprio in quegli anni diventano strumenti commercializzati o accessibili al pubblico, sarebbero stati impensabili soltanto poco tempo prima.

Il cut-up, secondo le indicazioni che si delineano col procedere degli esperimenti, non viene inteso semplicemente come una fredda applicazione di regole meccaniche, una facile scorciatoia per ottenere un testo senza alcun sforzo intellettuale: ad una prima fase manuale di taglio e ricucitura ne segue una seconda non meno importante di selezione e rifinitura degli elementi che comporgono il risultato finale.

Quando nel 1960 esce Minutes To Go, seguito a bre-

ve distanza da un altre volumetto di cut-ups (9), Gysin ha già deciso di abbandonare l'uso personale della sua scoperta:

I realized right away that cut-ups would never serve or suit anyone quite like they fitted William and served him. Not even me, even though I had first evoked them. (10)

Prevedendo molto perspicacemente che nessuno avrebbe saputo utilizzare il cut-up meglio di Burroughs, Gysin preferisce proseguire, con l'invenzione delle permutations e della Dream Machine (11), nella propria ricerca di una sintesi sinestetica delle arti.

Il cut-up è per Gysin soprattutto una forma di esercizio preliminare, una tecnica di decondizionamento mentale che può venir adottata da chiunque, in quanto l'umanità deve prepararsi ad entrare nell'era spaziale, deve abbandonare convinzioni seco-

(9) W.Burroughs/ B.Gysin, The Exterminator, San Francisco, The Auerhahn Press, 1960.

(10) B.Gysin/ T.Wilson, Here to Go: Planet R-101, cit., p.187.

(11) Si veda l'appendice II.

lari sul modo di percepire la realtà e quindi anche la creazione artistica. Spostandosi continuamente lungo le coordinate di una contaminazione verbo-iconica, Gysin intende appunto costringere i sensi del suo pubblico ad affinarsi, in vista di una mutazione interiore che deve precedere una ben più radicale mutazione biologica della specie umana:

I talk a new language. You will understand
/.../ I demonstrate Thee, the Out-Word in
action both visual and aural, racing away
in one direction to sounds more concrete
than music and, in the other, to paintings
like television screens in your own head
/.../ I spin the lock on your Interior Space
Kit. Prisoner: Come Out! (12)

Dopo Brion Gysin Let the Mice In, apparso nel 1973 e che può considerarsi il seguito di The Exterminator, Gysin e Burroughs lavorano a lungo assieme alla stesura di The Third Mind (13), un volume che raccoglie e organizza tutti gli scritti sul cut-up pubblicati in precedenza. Il libro ha una travagliata storia

(12) B.Gysin, Brion Gysin Let the Mice In, cit., p.15.

(13) B.William/ B.Gysin, The Third Mind, New York, Viking Press, 1978.

editoriale a causa dell'intenzione originaria degli autori di organizzare in modo non convenzionale il materiale tipografico, creando un' "opera aperta" che combini cut-ups fotografici e testuali e sconvolga gli usuali criteri di lettura lineare dell'oggetto-libro. Il progetto viene considerato non commercialmente praticabile da diversi editori e gli autori sono costretti a rimaneggiare l'impaginazione eliminando quasi del tutto la componente grafica: quando appare finalmente nel 1978 l'edizione americana della Viking Press, preceduta dalla traduzione francese (14), delle ardite innovazioni elaborate quattordici anni prima, durante dieci mesi di lavoro gomito a gomito nelle stanze del "Chelsea Hotel", non restano tracce che in una trentina di pagine. Nonostante ciò, The Third Mind rappresenta ugualmente in modo adeguato la somma di anni di ricerche ed è l'ultimo progetto in cui Gysin e Burroughs col-

(14) W.Burroughs/ B.Gysin, Oeuvre Croisée, Paris, Flammarion, 1976.

laborano fattivamente:

No two minds ever come together without, thereby, creating a third, invisible, intangible force which may be likened to a third mind. (15)

Anche se pubblicate oltre dieci anni dopo il suo concepimento, il libro è ancora in buona parte in anticipo sui tempi, un manuale di "istruzioni per l'uso" del collage verbo-iconico dato in eredità alle nuove generazioni. La collaborazione fra Gysin e Burroughs non si risolve mai in una vera e propria scrittura a quattro mani: si tratta piuttosto di un feedback creativo, di uno scambio a distanza di teorie e idee. The Third Mind, come i precedenti lavori dedicati al cut-up, è composto di un alternarsi di capitoli ad opera di uno e dell'altro autore; soltanto nelle rare "illustrazioni" sopravvissute della impaginazione originaria essi diventano letteralmente co-autori. Ciò nonostante, la simbiosi fra le diverse parti del volume è notevole, dal

(15) W.Burroughs/ B.Gysin, The Third Mind, cit., p.25.

punto di vista concettuale se non stilistico.

E' essenziale, al fine di ricostruire la genesi dell'opera di Burroughs, comprendere il tipo di rapporto creativo che lega l'autore a Gysin: quest'ultimo ha una maggiore predisposizione per la sintesi di teorie originali e speculazioni filosofiche, Burroughs è invece più abile nell'applicare e verificare sistematicamente queste teorie (il cut-up, la necessità di "cancellare la parola", il bisogno di un nuovo salto evolutivo nella storia dell'umanità). Abbiamo già scritto di come Burroughs necessita spesso di stimoli e consigli esterni per organizzare il proprio materiale letterario: l'adozione del cut-up di Brion Gysin, anche se poi verrà perfezionato e arricchito di varianti dallo scrittore, è un'altra dimostrazione della tendenza di Burroughs ad assimilare idee altrui. Comunque, non vi è mai fra i due autori identità stilistica e tantomeno plagio, anzi ciascuno scrittore conserva la propria personalità anche nei la-

veri completati in collaborazione; ma lo scambio di stimoli è continuo e c'è perfino una componente di reciproca parodia tongue-in-cheek, soprattutto nel Gysin di Beat Museum - Bardo Hotel (16).

La "terza mente" è appunto il simbolo di quella sensibilità comune che lega i due autori, nonostante le differenze riscontrabili sulla carta: Gysin radicalizza l'idea del cut-up spingendosi, con le sue permutations, in un vicolo cieco nel campo della poesia lineare, oltre il quale può trovarsi solo il "silenzio" dei calligrammi e della Dream Machine; Burroughs invece verifica per esteso le proprietà del cut-up testuale applicandole alla forma del romanzo, fino a giungere ad una quasi totale illeggibilità, per tornare quindi gradatamente ad una scrittura più convenzionale.

Il cut-up è indiscutibilmente un frutto della "terza mente": se pure Gysin non produce che pochi

(16) B.Gysin, Beat Museum - Bardo Hotel, Chapter 2, Berkeley, Inkblot, 1982.

laveri utilizzando questa tecnica (i "First cut-ups" di Minutes To Go, il capitolo "Brion Gysin Let the Mice In" dell'omonimo libretto, un "Peem of Poems", mai pubblicato in volume, composto con brani scelti da Shakespeare, Aldous Huxley, St. John Perce e altri), i meriti per il suo perfezionamento sono da spartire equamente fra lui e Burroughs, come appare evidente dalle pagine di The Third Mind.

Vi sono notevoli affinità biografiche fra i due scrittori: quasi coetanei, entrambi omosessuali ed autodidatti per quanto riguarda le discipline artistiche e letterarie, vivono gran parte della loro esistenza come espatriati, in Marocco, a Londra e a Parigi. Nessuno dei due si sente a suo agio entro i confini della cultura accademica e rispettabile. Per quanto più anziani anagraficamente essi aderiscono piuttosto alla subcultura giovanile degli anni sessanta, rimanendo comunque spiccatamente individualisti, isolati nella loro ricerca in-

transigentemente innovativa. Mentre però Burroughs, inserite nel contesto del movimento Beat, assapora il successo fin dalla pubblicazione di The Naked Lunch, Gysin rimane nell'ombra, una sorta di invisibile consigliere ed alter-ego dell'amico scrittore.

La consapevolezza dei due autori di muoversi in terre inesplorate, li porta a confidare nell'aiuto e nel consiglio reciproco: Gysin è più prudente, mantiene sempre un certo distacco critico nei confronti delle proprie creazioni e spesso svolge un ruolo di freno della immaginazione esuberante di Burroughs, il quale è disposto a trovare nel cut-up qualità sempre più fuori dall'ordinario.

La differenza principale fra i due risiede nel fatto che mentre Gysin è fondamentalmente un operatore interdisciplinare, Burroughs è essenzialmente uno scrittore, anche quando tenta di guardare oltre la forma codificata del romanzo.

La produzione letteraria di Gysin è un momento

secondario nell'attività dell'artista; romanzi come The Process (17) e Beat Museum - Bardo Hotel fanno quasi da contrappunto testuale alle invenzioni multimediali: la vera direzione in cui si muove l'arte "ingannevole" di Brion Gysin (18) è quella della Dream Machine, una ipotesi affascinante di gesamt-kunstwerk che è pur sempre una posizione di stallo, in attesa di un mutamento biologico che imprima una svolta alla storia dell'umanità. Gysin è, per sua stessa ammissione, "a monumental misanthropist" (19), egli si sente prigioniero in un corpo non suo:

Oh, I know it's better to have a body than not to have a body, but the minute I got here I screamed out ungratefully: "Wrong address! Wrong address! There's been a mistake in the mail. Send me back. Wherever you got me, return me. Wrong time, wrong place, wrong color!" (20)

Burroughs, pur partecipando delle stesse cupe vi-

(17) B.Gysin, The Process, New York, Doubleday & Co., 1969.

(18) Si veda R.La Frenais, "The Deceptual Art of Brion Gysin", Performance, n°11, 1981, pp.13-16.

(19) B.Gysin/ T.Wilson, Here to Go: Planet R-101, cit., p.XIV.

(20) Ibid, p.XV.

sioni dell'amico, ha dentro di sé un serbatoio di storie da narrare, che neppure la fede cieca nel cut-up e nella necessità di "cancellare la parola" riesce a reprimere.

Paradossalmente, pur collaborando tanto a lungo, Gysin e Burroughs sembrano non rendersi conto della complementarietà delle loro qualità letterarie individuali: i romanzi di Gysin sono strutturati in modo originale ed equilibrato (21), ma allo stesso tempo mancano della tensione linguistica, della carica visionaria e del virtuosismo stilistico di Burroughs; questi, al contrario, difetta dell'abilità nel sintetizzare i temi e organizzare la struttura definitiva dei suoi romanzi e trova quindi conveniente modellare sull'esperienza del cut-up una propria dimensione di scrittura modulare, dove l'aleatorietà prende il posto della composizione rigoro-

(21) In The Process, ad esempio, ogni capitolo è narrato in prima persona da un personaggio differente. Sul finale si scopre trattarsi solo di registrazioni sonore effettuate dal protagonista, il Prof. Ulys O. Hansen, il quale fa scorrere avanti e indietro il nastro del suo magnetofono provocando l'effetto di cut-up linguistico.

samente strutturata.

Dopo il ritorno definitivo di Burroughs negli Stati Uniti, nel 1974, i rapporti di collaborazione con Gysin divengono del tutto occasionali (22), del resto non è lecito ipotizzare cosa sarebbe potuto scaturire da una più fattiva cooperazione dei due, applicata alla forma del romanzo.

Nonostante il carattere interdisciplinare di una parte degli esperimenti di cut-up, che richiederebbero quindi di essere analizzati secondo criteri critici non solo letterari, il corpo principale dell'opera Burroughsiana appartiene di diritto alla storia della narrativa contemporanea e su di esso potrà risultare illuminante applicare un'analisi critica di tipo tradizionale.

(22) Ad esempio, è su suggerimento di Gysin che il capitolo intitolato "Return to Port Reger" viene collocato a conclusione di Cities of the Red Night (W.Burroughs, Cities of the Red Night, London, Calder, 1981).

Capitolo III.

OLTRE IL ROMANZO: TECNICHE ALEATORIE E NARRATIVA MODULARE.

i. Il funzionamento del cut-up.

La primissima formulazione della teoria del cut-up, contenuta in Minutes To Go, è estremamente generica:

Pick up a book any book cut it up /.../
slice down the middle dice into sections
according to taste /.../
shuffle like cards toss like confetti /.../
pass yr friends' letters yr office carbons
through any such sieve as you may find or
invent (1)

Il lettore è invitato ad inventare un proprio metodo personale per ottenere il montaggio linguistico; Burroughs suggerisce perfino che questi utilizzi il libro che stà leggendo in quello stesso momento:

The way out is Here and IT CAN BE WRITTEN.
You can start writing it now by cutting
up this whole book. Add what you like and
make a new book of it. (2)

(1) S.Beiles/ W.Burroughs/ G.Corse/ B.Gysin, Minutes To Go, cit. p.4.

(2) Ibid, p.42

In formulazioni successive, pubblicate nei primi anni sessanta su Evergreen Review, The Paris Review, The Outsider e decine di altre piccole riviste letterarie, il metodo viene maggiormente precisato, secondo gli accorgimenti seguiti dagli stessi Gysin e Burroughs.

L'espedito più elementare per produrre un cut-up consiste nel tagliare verticalmente a metà una pagina di testo, ricongiungendo i due frammenti così ottenuti in modo che i margini esterni del testo originale vadano a combaciare: leggendo in modo lineare la nuova pagina, si avverte uno slittamento di senso e la frantumazione delle regole della sintassi, oltre alla comparsa di parole ibride, senza senso o del tutto nuove. Ovviamente, effetti più radicali e subliminali si ottengono se il foglio viene tagliato in tre o più colonne, rismistate poi in differenti combinazioni: il saggio "Cut-ups Self-explained" (3) mostra appunto la stes-

(3) B.Gysin, Brion Gysin Let the Mice In, cit., pp.11-14.

sa descrizione del cut-up suddivisa in tre colonne e letta in quattro modi diversi dei molti possibili. E' proprio su esposizioni estremamente semplificate come questa, dove l'intervento dell'autore appare del tutto meccanico, che i critici più ostili hanno basato le loro obiezioni all'effettivo valore del cut-up. In realtà, fin dai primissimi esperimenti, Burroughs si è ben guardate dall'applicare in modo pedissequo tali esemplificazioni elementari del metodo. Pensare che il cut-up sia solamente una combinazione casuale e meccanica di parole tagliate e mescolate è un po' come ritenere che i raffinati collages di Hannah Hoeh o Raoul Hausmann siano il frutto di una tecnica altrettanto elementare: a confondere le idee di letteri e studiosi possono aver contribuite le permutations di Gysin, in cui l'elemento combinatorio viene esasperato, o il tenore semplicistico dei primi saggi sul cut-up che tradiscono la velleità degli autori nel diffondere ampiamente la loro "invenzione".

Certamente c'è dell'ingenuità in affermazioni del tipo "piece together a masterpiece a week" (4), ma slegans come questo non vanno interpretati letteralmente; si tratta di iperboli all'interno di scritti che si propongono come saggi teorici e fiction al tempo stesso. Il già citato "Cut-ups Self-explained", o "The Cut-up Method of Brion Gysin" (5), mostrano la stessa dichiarazione programmatica trasformarsi in montaggio astratto; in ciò non può sfuggire una componente ironica. Il cut-up è stato considerato con estrema serietà da tutti coloro che si sono occupati di Burroughs, suscitando perplessità e giudizi poco lusinghieri. In questa "prodigiosa" tecnica letteraria non si è voluto scorgere anche una buona dose del sarcastico senso dell'umorismo dell'autore: come quando, ad esempio, Burroughs sostiene di essere in grado con il cut-up di far rivi-

(4) S.Beiles/ W.Burroughs/ G.Corso/ B.Gysin, Minutes To Go, cit., p.5.

(5) W.Burroughs, "The Cut-up Method of Brion Gysin", in W.Burroughs/ B.Gysin, The Third Mind, cit., pp. 29-33.

vere grandi poeti scomparsi, tagliando e montando le loro opere, con risultati senz'altro migliori dei medium che nel corso di sedute spiritiche scrivono brutte poesie pretendendo di essere direttamente ispirati da Shakespeare.

Parallelamente alla sua funzione principale, cioè di trasferire nella letteratura tutte quelle tecniche di montaggio proprie della pittura fin dal tempo dei dadaisti, il cut-up assume nelle mani di Burroughs qualità simboliche e ironiche, diventa un'arma potente per combattere le forze più oppressive dell'Establishment. La visione utopistica secondo la quale il cut-up è in grado di rendere "tutti scrittori" deve essere letta nell'ottica del movimento alternativo giovanile degli anni sessanta, che costituisce il diretto interlocutore di Burroughs in quel periodo: in seguito, lo scrittore ridimensionerà molte delle proprietà originariamente attribuite al cut-up, anche se questo rimarrà un elemento costante della sua narrativa, una sorta di

voce fuori campo, una forza mitologica che da tecnica di scrittura si fa "personaggio".

Burroughs espone in The Third Mind alcune delle variazioni personali impiegate nella realizzazione dei cut-ups, ma la complessa struttura dei suoi romanzi più sperimentali non ci autorizza a credere che questi siano i soli accorgimenti tecnici da lui impiegati. A fianco del taglio puro e semplice di un testo mediante forbici, Burroughs opera il fold-in, ovvero piega in due una pagina e la sovrappone ad un'altra, solitamente di diverso autore, leggendo il nuovo testo così prodotto: la differenza rispetto al taglio risiede nella maggiore libertà di intervento dell'autore che può muovere i fogli dei testi da integrare ricercando il punto più adatto dove effettuare la piegatura. Altre variazioni consistono nel guardare contro luce una pagina scritta su entrambi i lati, nel tentativo di decifrare parole dal sovrapporsi di segni; o nel registrare su nastro magnetico il testo, facendo poi scorrere la

bobina avanti e indietro, sovraincidendo a caso nuovi brani, trattenendo con le dita il nastro (tape-rubbing) o manipolandole in modo che le parole non vengano registrate correttamente. Simili accorgimenti, ingenui e macchinosamente geniali a un tempo, mostrano chiaramente come non sia importante il modo in cui il cut-up viene realizzato (ognuno è in grado di trovare variazioni altrettanto valide delle tecniche proposte, soprattutto oggi con i computers e l'alta tecnologia a portata di mano), quanto cosa il cut-up è in grado di produrre di effettivamente valide, sul piano letterario, al di là di un groviglio incoerente di vocaboli.

Un elemento fondamentale della "poetica" del cut-up è l'introduzione nella scrittura della casualità. Perchè l'autore si liberi, anche solo momentaneamente, della struttura logica lineare del linguaggio abituale, occorre che si determini una frattura. Lo shock può avvenire soltanto fuori dalla mente, per essere certi che nessun processo di selezione con-

scia o inconscia influisca sul risultato finale:
ecco quindi la necessità di manipolare fisicamente
il testo, mediante il taglio, la piegatura o altro.
Una volta completata questa fase manuale, che solo
in casi eccezionali è puramente meccanica o cor-
risponde alle stadii finale del processo, occorre
organizzare il materiale ottenuto: e cioè frasi
incoerenti, parole spezzate, ibridi composti di di-
versi vocaboli, strutture sintattiche prive di sen-
so; come pure accostamenti nuovi di immagini, nuo-
ve frasi dotate di significato razionale prodot-
tesi casualmente. L'autore deve coscientemente se-
lezionare e impiegare questo materiale verbale se-
condo gli scopi che si prefigge e in ciò Burroughs
è esplicito fin dalla prima esposizione del fold-in:

In using the fold-in method I edit, delete
and rearrange as in any other method of com-
position. /.../ I would like to emphasize
that this is a technique and like any techni-
que will, of course, be useful to some wri-
ters and not to others - in any case a mat-
ter for experimentation not argument. (6)

(6) W.Burroughs/ B.Gysin, The Third Mind, cit., pp.
96-7.

In tutte le opere di Burroughs, il materiale ottenuto mediante cut-up viene immesso nuovamente all'interno di una struttura narrativa cosciente. Soltanto nelle esemplificazioni "didattiche" del metodo egli utilizza esclusivamente cut-ups, senza contaminazioni evidenti. Comunque, analizzando un testo in cui il cut-up sia stato usato in misura anche limitata, risultano evidenti i caratteri espressivi di questa tecnica: accostamenti inusitati di immagini, nonsenso, astrazione linguistica, effetto di deja-vu ottenute attraverso il riciclaggio di opere famose o la reiterazione di passaggi. L'impressione globale non è dissimile dalle stream of consciousness, con la differenza che mentre Joyce compone un torrente di parole sature di significati accumulati consapevolmente, il cut-up ricrea in modo impersonale e aleatorio un processo mentale che avviene in ciascuno di noi continuamente, quando ad esempio leggiamo un libro e contemporaneamente ascoltiamo una conversazione o siamo raggiunti da

ogni sorta di stimoli sonori e visivi:

All writing is in fact cut-ups. A collage
of words read heard overheard. What else?
Use of scissors renders the process expli-
cit and subject to extension and variation.
(7)

Il cut-up si presta senz'altro maggiormente ad
essere utilizzato in un contesto poetico, ma Bur-
roughs per una sorta di personale pudore non abban-
dona mai la forma continua e uniforme della prosa,
senza concedersi che rare eccentricità grafiche (8).
Lette come poesia, molte pagine di Burroughs proba-
bilmente avrebbero raccolto un maggiore plauso dalla
critica e suscitato meno controversie: allo scrit-
tore però non interessa che secondariamente valoriz-
zare le particolarità stilistiche del cut-up; egli
soprattutto vuole rendere esplicite una quantità di
idee e teorie personali e anticonvenzionali e il

(7) W.Burroughs/ B.Gysin, The Third Mind, cit., p.32.

(8) Una di queste particolarità grafiche, denominata tickertape, consiste in una striscia di testo che corre sul margine superiore e/o inferiore della pagina, una sorta di didascalia costituita solitamente da un cut-up o un commento indiretto al testo contenuto nella pagina stessa.

romanzo è la forma che ritiene più adatta per questo scopo.

ii. Burroughs e la morte del romanzo.

La vita e l'esperienza quotidiana sono troppo importanti per Burroughs perchè anche una minima parte dell'esistenza venga sprecata nel nome dell'arte. Egli è alla ricerca delle soluzioni che permettano di interpretare e migliorare il mondo e ha per lui ben poca importanza l'opinione della comunità letteraria. Questo atteggiamento fa sì che le trasgressioni che Burroughs opera negli anni sessanta sulla forma del romanzo avvengano in modo isolato e slegato rispetto ad altre correnti letterarie d'avanguardia:

Whereas Selby and Burroughs destroy style in the name of Life, Robbe-Grillet and Natalie Sarraute destroy an old form in the name of Art. (9)

(9) P. Levine, "The Intemperate Zone: The Climate of Contemporary American Fiction", Massachusetts Review, VIII, n°3, Summer 1967, p.516.

Burroughs intende il lavoro dello scrittore come una ricerca del nuovo: "In my writing I am acting as a Map maker /.../ and I see no point in exploring areas that have already been thoroughly surveyed" (10). Per questo la forma letteraria convenzionale e il contenuto esplicitamente autobiografico dei suoi primi due romanzi non lo soddisfa: per lungo tempo, disconosce la paternità di Junkie e rinuncia a pubblicare Queer. Il cut-up è esattamente la chiave di cui ha bisogno per liberare la pagina dai vincoli della tradizione. Prima ancora della scoperta effettiva del cut-up, Burroughs si era già cimentato in una sorta di collage letterario, accumulando centinaia di pagine manoscritte, spesso non correlate fra loro, scritte in parte sotto l'influsso della droga:

William does not number the pages of his manuscripts as he writes them, believe it or not (chuckling) to this day I believe - just never thinks of that - and, uh, he does an awful lot of shuffling around

(10) W.Burroughs/ B.Gysin, The Third Mind, cit., p.95.

looking for things. (11)

Quando queste pagine vengono organizzate per la stesura finale di The Naked Lunch, la scelta dell'ordine dei capitoli viene in gran parte lasciata al caso, in modo che il cut-up può considerarsi già presente nel romanzo, se non nel microcosmo della frase sintatticamente degenerata, perlomeno nel macrocosmo dei capitoli e delle routines interpolate. Un aneddoto, riferito da John Tytell in Naked Angels, può far riflettere sulla predisposizione di Burroughs a godere del deragliamento del linguaggio, anni prima di conoscere il cut-up:

a tape that Burroughs heard by Jerry Newman was called "The Drunken Newscaster", and on it a tipsy announcer confused the news with the interpolation of unrelated fragments of anecdotes. According to Ginsberg, Burroughs laughed so hard when he heard Newman in 1953 that he nearly fell out of his chair. (12)

Quando la scoperta di Gysin permette all'amico di

(11) B.Gysin/ T.Wilson, Here to Go: Planet R-101, cit., p.234.

(12) J.Tytell, Naked Angels: the lives & literature of the Beat Generation, New York, McGraw-Hill, 1977, p.117.

osservare consapevolmente il processo combinatorio, questi adotta il procedimento in maniera ossessiva, producendo

a maze of filing cases filling a room with manuscripts cross-referenced in a way only Burroughs could walk his way through, mere by magic dowsing than by any logical system.
(13)

Lo scrittore viene assorbito completamente nella battaglia contro la parola che diviene la personificazione, a partire da Minutes To Go, di un virus che impedisce all'umanità di progredire nell'evoluzione : "What scared you into time? Into body? into shit? I will tell you: the word" (14). Burroughs fa proprio il comandamento di Gysin, "Rub out the word". Il piacere ludico di tagliare e ricomporre il testo si trasforma subito in austera operazione chirurgica, un esercizio di terrorismo linguistico indirizzato contro i complotti e le

(13) B.Gysin/ T.Wilson, Here to Go: Planet R-101, cit., p.195.

(14) W.Burroughs, Nova Express, New York, Grove Press, 1964, p.12.

forze oppressive di potere che popolano i suoi romanzi. Il cut-up diventa per Burroughs un'arma vera e propria, molto più che una tecnica letteraria, in quanto lo scrittore si rende conto di come possa venire impiegato per fini distruttivi, per imporre comandi subliminali al lettore e non solo per renderlo consapevole delle trappole che i mass media disseminano intorno a lui (15). Una sorta di cut-up è anche quello impiegato da pubblicitari e industriali senza scrupoli quando inseriscono nei loro filmati e nella musica diffusa nei supermercati dei brevissimi messaggi commerciali recepibili solo dal subconscio del pubblico (16). Il cut-up è insomma un'arma a doppio taglio: per poterne meglio

(15) Non dimentichiamo che la preoccupazione per le tecniche di persuasione occulta dei media è parte del dibattito della cultura alternativa degli anni sessanta e continua ad essere a tutt'oggi un oggetto di ricerche e pubblicazioni, soprattutto negli Stati Uniti. I libri di Marshall McLuhan (Understanding Media, The Medium is the Message) e Wilson Bryan Key (Media Sexploitation, Subliminal Seduction) hanno sicuramente influenzato le teorie di Burroughs.

(16) Si veda AAVV, Decoder Handbook, a cura di K. Maeck, Duisburg, Trikont, 1984.

definire i limiti Burroughs decide di sperimentare a fondo la tecnica, rinunciando per quasi dieci anni alla scrittura lineare. I tre romanzi che seguono la pubblicazione di The Naked Lunch, variamente etichettati dalla critica come illeggibili e incoerenti, non sono altre che successive applicazioni del cut-up, in modo sempre più radicale e complesso; sono tappe di un work in progress teso alla graduale dissoluzione del linguaggio e, assieme a questo, delle barriere fra i diversi generi letterari. In senso più ampio, Burroughs auspica un'integrazione di scienza e arte:

I feel that scientists are going to have to become more imaginative and writers more scientific. Something we're going to see in the next fifty to a hundred years is a breakdown of these rigid lines that now separate various disciplines. (17)

Il cut-up, infatti, ha per Burroughs la stessa affidabilità di uno strumento scientifico, utilizzato per introdurre nella letteratura un elemento nuovo:

(17) Telesis Video, "Interview: William S. Burroughs", Lightworks, n°6, January 1977, p.15.

l'aleatorietà, ovvero il random factor impiegato anche nella strategia bellica per assicurare l'imprevedibilità delle proprie mosse e divenuto un elemento importante della ricerca artistica e musicale degli anni sessanta e settanta. A questa casualità sistematicamente applicata, Burroughs finisce con l'attribuire capacità divinatorie:

I would say that my most interesting experience with the earlier techniques was the realization that when you make cut-ups you do not get simply random juxtaposition of words, that they do mean something, and often these meanings refer to some future event. (18)

Come un moderno I-Ching, il cut-up sarebbe in grado di anticipare il futuro. Burroughs fornisce esempi particolareggiati ed è probabilmente in buona fede; del resto è noto il suo interesse per teorie scientifiche non convalidate dalla scienza ufficiale (la scientologia, Reich), infatti molte delle proprietà attribuite al cut-up trovano un puntuale riscontro

(18) W.Burroughs/ D.Odier, The Job, New York, Grove Press, 1970, p.14.

su testi di parapsicologia e occultismo (19).

Una preoccupazione costante di Burroughs e anzi l'unica meta per cui valga la pena di lottare, secondo gli eroi e i villains dei suoi romanzi, è l'immortalità: alcuni sistemi filosofici esoterici, quale quello di Gurdjieff o le più recenti teorie di Timothy Leary, sostengono che gli esseri umani si stanno evolvendo dallo stadio di mammiferi a quello di immortali. Lo scrittore evidentemente ricicla tutte queste conoscenze all'interno della mitologia del cut-up, mantenendo comunque un certo margine di prudente ambiguità: sostenere che il cut-up è in grado di prevedere o addirittura influenzare il futuro è senz'altro un ottimo espediente narrativo, indipendentemente dal fatto che ciò possa venir verificato o meno nella pratica.

Il cut-up ha anche molte qualità meno sorprenden-

(19) Si veda ad esempio il ricorrere del numero 23 nei racconti di Burroughs "Johnny 23" e "23 Skidoo" e la spiegazione che ne viene data in R.A. Wilson, Cosmic Trigger, New York, Pocket Books, 1978, pp. 30-35.

ti, ma direttamente accertabili: può servire a riprodurre stati mentali propri del drogato o della coscienza alterata, può operare tagli spazio-temporali nella struttura del testo, integrare fra loro opere diverse, ricapitolare e sintetizzare. Può, soprattutto, essere impiegato per ricreare un ambiente, descrivere un personaggio, esprimere un'emozione e insomma assolvere a tutte quelle funzioni espressive proprie di qualsiasi valida tecnica letteraria. Il testo ottenuto mediante cut-up presenterà però sempre un certo margine di aleatorietà, dovuto a quella combinazione meccanica e casuale di elementi che costituisce la premessa essenziale del procedimento.

Operando una riscrittura di testi preesistenti, autografi o presi in prestito da altri autori, il cut-up è, nella sua forma più pura, meta-letteratura:

la realtà con cui ci mette in contatto la tecnica del cut-up non è per così dire la realtà primaria, quella dell'osservazione diretta, non ancora adulterata o manipola-

ta /.../ è una realtà indiretta e seconda, quella che è già passata attraverso il filtro manipolante, l'alterazione semantica dei mass-media. (20)

A Burroughs infatti interessa capovolgere contro i mass media le loro stesse armi ed egli utilizza, assieme ai propri testi, parole e immagini prese dalle riviste Time, Life e Fortune, simboli dell'onnipotenza della carta stampata: il cut-up di questi materiali è una sorta di esorcismo rituale e il lettore, abituato a credere in ciò che legge sulla stampa, viene esposto ad una provocatoria vivisezione del linguaggio dei media. Ironicamente, per poter comunicare, Burroughs deve usufruire degli stessi canali di distribuzione che intende combattere e correre il rischio di esercitare pure lui una forma di controllo inconscio del lettore. Per minimizzare il pericolo che questo avvenga, lo scrittore arriva a considerare l'idea di abbandonare completamente il linguaggio in favore di un tipo di comunicazione

(20) V.Amoruso, La letteratura beat americana, Bari, Laterza, 1975, p.117.

interamente figurativa, sull'esempio dei geroglifici egiziani e stimolato dalle teorie di semantica generale di Alfred Korzybski (21):

An essential feature of the Western control machine is to make a language as non-pictorial as possible, to separate words as far as possible from objects or observable processes. (22)

Questo passaggio dal cut-up all'immagine si verifica solo in minima parte, nel libro Ah Pook is Here, ancora inedito nella versione illustrata da Malcolm McNeill e in The Book of Breeething (sic) (23), dove le illustrazioni di Robert F.Gale rivestono un carattere ancora secondario rispetto al testo tradizionale. Burroughs cioè non si libera mai completamente della parola anche se il suo fine dichiarato è di rendere il lettore immune al linguaggio:

(21) Korzybski è l'ispiratore di un movimento di semantica a basi filosofiche, sviluppatosi in America a partire dagli anni quaranta soprattutto per merito di Stuart Chase: l'impatto sul pensiero europeo è rimasto sempre molto limitato.

(22) W.Burroughs/ D.Odier, The Job, cit., p.96.

(23) W.Burroughs, The Book of Breeething, Ingatestone, OU Press, 1975.

"To this end, he intends to use words that cancel words, a language that will destroy language" (24).

Il rapporto di odio-amore, o meglio di attrazione e repulsione, fra Burroughs e il linguaggio, trova nel cut-up un agente di mediazione: come Samuel Beckett sceglie di scrivere in francese, una lingua non sua, per poter comporre "senza stile", così Burroughs trova nel cut-up la possibilità di conciliare la sua vocazione alla scrittura con l'insofferenza per forme e generi letterari ritenuti obsoleti. Poco importa se, comunque, finirà col creare un suo nuovo anti-stile.

Il cut-up, per la sua stessa natura aleatoria, rende difficile se non impossibile, anche con l'aiuto di computers, la ricostruzione passo per passo della genesi creativa di un dato testo: la quantità di trasformazioni e manipolazioni incrociate, in Burroughs, permette di identificare so-

(24) T.Tanner, "The New Demonology", Partisan Review, XXXIII, n°6, Spring 1966, p.560.

le per grandi linee i materiali di partenza e i successivi stadi di composizione:

My method is to type out the material to be used and then strain it through several cut-up procedures /.../ I make a number of cut-ups and select the ones that seem the most successful. The selection and arrangement of materials is quite conscious but there is a random factor by which I obtain the material which I use then, select and work over into an acceptable form. (25)

Un certo aiuto nella comprensione del metodo viene dallo stesso Burroughs che in più occasioni rivela, ad esempio, quali scrittori sono stati da lui saccheggianti per le pagine di Nova Express (26): Joyce, Shakespeare, Rimbaud, Conrad, Kafka, Eliot, Hughes, Green e anche Kerouac e autori meno noti come Jack Stern o Eric Frank Russell. Tali inclusioni, senza il suggerimento dell'autore, sarebbero rimaste in larga misura inavvertibili: "when you start making these fold-ins and cut-ups you

(25) W.Burroughs/ D.Odier, The Job, cit., p.16.

(26) Si veda ad esempio l'intervista di D.Odier, "Journey through Time-Space", Evergreen Review, XIII, n°67, June 1969, pp.88-89.

lose track" (27). Lo stesso Burroughs, nonostante l'impiego di schedari suddivisi per argomenti e criteri diversi di classificazione, spesso perde di vista la fonte di partenza dei suoi lavori, spingendo la sperimentazione ai limiti dell'illeggibilità:

A good deal of these texts become absolutely unreadable, nobody could read them /.../ William himself said he couldn't read them a second time... uh, they produced a certain kind of very unhappy psychic effects. (28)

Le pagine più impenetrabili di Burroughs, soprattutto in Nova Express e The Ticket that Exploded (29), corrispondono allo stadio ultimo della esplosione del linguaggio: se prendiamo ad esempio le pagine finali del capitolo "In a strange bed" (30),

(27) C.Knickerbocker, "William Burroughs", in AAVV, Writers at Work: The Paris Review Interviews, Third series, New York, Viking, 1967, p.157.

(28) B.Gysin/ T.Wilson, Here to Go: Planet R-101, cit., p.51.

(29) W.Burroughs, The Ticket that Exploded, Paris, Olympia Press, 1962. Edizione consultata: New York, Grove Press, 1968.

(30) Ibid, pp.32-42.

notiamo che la frammentazione, evidenziata qui con lineette e altrove con puntini di sospensione, si compone di segmenti fra loro collegati da tenui riferimenti, di lunghezza variabile dai due ai dieci vocaboli. Burroughs non intende spezzare del tutto la linea di comunicazione con il lettore, addentrandosi nell'area della scomposizione dei vocaboli in fonemi e lettere. Anche i neologismi e le parole composite sono abbastanza rari; in ciò, egli si ferma parecchie prima del Joyce di Finnegans Wake. Lo scrittore tende a mantenere un legame ambiguo con il lettore, portandolo sull'orlo dell'incomunicabilità, ma lasciandogli intuire la possibilità di uno sviluppo razionale del testo, in modo che questi sia costretto ad affinare l'attenzione alla ricerca di particolari significanti. E' una forma di "duplici legame" che irrita e seduce al tempo stesso:

you can consider some experiments in deliberately upsetting and deranging the audience which could ultimately break down preconceived expectations, and make way for a new form /.../ a simple form of the double bind

would be friendly and unfriendly words and faces alternating at rapid intervals. (31)

E' ancora una volta una tattica di doppiogioco che l'agente Lee, personaggio fittizio, condivide con la tecnica letteraria del proprio autore.

I temi principali dell'opera Burroughsiana non sono, come molti hanno scritto, quelli della droga e della licenziosità (omo)sessuale: questi sono senz'altro elementi autobiografici che contribuiscono allo sviluppo della narrazione, ma il vero argomento, la motivazione fondamentale dello scrittore, è la ricerca della liberazione dell'individuo da ogni forma di condizionamento terreno. La battaglia per il de-condizionamento è un processo che procede su diversi piani: lotta contro la censura e il puritanismo; ecco quindi orge e violenza "gratuita", sfoghi onirici di ossessioni personali che servono a tastare il polso alla permissività del sistema.

(31) W.Burroughs, "A Lecture", in AAVV, Loka: Journal of the Naropa Institute, Garden City, Doubleday, 1976, p.122.

Lotta contro i dogmi religiosi e i credi politici:
Burroughs si dichiara nemico giurato di tutte le
Chiese e centri di potere, capitalisti e comunisti,
quindi si allea ironicamente con divinità pagane e
gruppi di terrorismo armato. Lotta contro lo strapotere dei mass media e la loro ingerenza Orwelliana nella vita dell'individuo. Lotta contro la ricerca scientifica che ha perso di vista il bene dell'umanità e viene impiegata a scopi bellici e distruttivi. Lotta infine contro le strutture del linguaggio come sono venute a codificarsi in secoli di scrittura. La letteratura è intesa da Burroughs come uno strumento per intervenire sulla realtà e riprogrammarla:

Burroughs is not asking merit marks as a writer; he is trying to point to the shut-on button of an active and lethal environmental process. (32)

Anche se lo scrittore non mantiene una posizione ideologica fissa e dogmatica, cambiando spesso pare-

(32) M. McLuhan, "Notes on Burroughs", The Nation, CXCI, n°21, December 28, 1964, p.519.

re su un determinato argomento (il ch  ha reso precocemente obsoleti molti saggi a lui dedicati, basati su premesse abbandonate da tempo), egli ha sempre delle proposte concrete da avanzare per risolvere i problemi che affliggono l'umanit  e non assume quindi mai un tono nichilista fine a se stesso.

Ci  che confonde probabilmente molti critici, che leggono nella visione utopistica di Burroughs - in fin dei conti estremamente "umanistica" e perfino profumata di romantico misticismo - soltanto il lato provocatorio e distruttivo,   proprio l'uso sistematico di un double-bind con il lettore:

Si ritorna in altri termini a quel rapporto tra scrittore e societ  (e quindi fra cultura e potere) che, in un contesto diverso, aveva gi  caratterizzato la grande fioritura dell'Ottocento americano: l'autore cessa di essere "complice" del sistema e il lettore cessa di essere "complice" dell'autore, riproponendosi come suo interlocutore o addirittura come suo antagonista. (33)

Il lettore dei romanzi di Burroughs deve essere attivo e sapersi districare tra contraddizioni e

(33) R. Bianchi, La dimensione narrativa, Ravenna, Longo Editore, 1974, p.47.

opzioni che l'autore volontariamente lascia irrisolte, oltre a dover distinguere i livelli di ironia che stratificano il testo: la realtà è essa stessa ingannevole e contraddittoria e Burroughs non vuole semplificare o generalizzare e, tantomeno, agevolare il lettore rendendo possibile una fruizione passiva e superficiale quanto quella dei mass media.

Perfino nel trattare argomenti a lui congeniali, come quelle dell'omosessualità, Burroughs non si esime dal presentarne i lati negativi: la comunità utopistica di Capitan Mission in Cities of the Red Night (34), composta di soli uomini, riprende l'idea di una società anti-matriarcale, proposta dallo scrittore come alternativa ad un pianeta suddiviso in nazioni eternamente belligeranti; nonostante la comunità sia fondata su effettiva comunanza di idee e non su principi astrattamente ideologici, la situazione degenera in un rapporto di prevaricazione

(34) W.Burroughs, Cities of the Red Night, London, Calder, 1981.

dei capi sui loro sottoposti, soggiogati da distribuzioni gratuite d'oppio. Burroughs si rende cioè perfettamente conto della fallibilità di ogni utopia politica e di come anche le tecniche di cut-up militante, descritte in Electronic Revolution (35), possono rivolgersi contro gli stessi "terroristi elettronici" che ne fanno uso, "giacchè il sistema non si limita a cooptare le ideologie eversive, ma ne coopta gli stessi moduli linguistici svuotandoli di ogni significato" (36).

L'aleatorietà può divenire costrittiva quanto l'eccessivo formalismo e Burroughs, che per lungo tempo si affida al cut-up con assoluta fiducia nelle sue possibilità, sul finire degli anni sessanta inizia una progressiva inversione di marcia:

By 1967 /.../ I had such an overrun on tape-recorders, cameras and scrapbooks that I couldn't look at them, and started writing

(35) W.Burroughs, Electronic Revolution, Cambridge, Blackmoor Press, 1971.

(36) R.Bianchi, Op.cit., p.55.

straight narrative. (37)

I think I was being over-optimistic. I doubt if the whole problem of words can ever be solved in terms of itself. (38)

Burroughs percorre fino in fondo, come l'amico Gysin, la strada delle contaminazioni interdisciplinari a cui il cut-up tende per sua natura (taglio sonoro, visuale e letterario): si circonda di fotografie scattate a caso fra la folla, da cui estrapola i suoi personaggi, effettua registrazioni (39), collabora ad esperimenti cinematografici con Anthony Balch, tiene diari in forma di scrapbooks dove immagini e testo interagiscono, ma si tratta sempre di sperimentazioni su cui appone la firma con riluttanza, in quanto sente di non possedere per i suoni e le immagini la stessa dimestichezza che ha con le parole. Burroughs non abbandona mai completamente il cut-up, ma delega ad altri il compito di esplo-

(37) W.Burroughs, The Adding Machine, London, Calder, 1985, p.14.

(38) W.Burroughs/ D.Odier, The Job, cit., p.42.

(39) Si veda il disco: W.Burroughs, Nothing Here Now but the Recordings, London, Industrial Records, 1981.

rare a fondo le possibilità sinestetiche della tecnica.

L'invenzione di Gutenberg ha dato il via ad un tale proliferare di carta stampata, che oggi l'uomo della strada è investito da una sovrabbondanza di segnali e comunicazioni, in ogni momento della giornata. Burroughs non vuole aggiungere altre narrazioni, altri romanzi e trame in un panorama che ne è ridondante (40); egli tende all'azzeramento del linguaggio e allo stesso tempo non vuole rinunciare al mestiere di scrittore, per cui nutre una dedizione idealistica. La soluzione schizofrenica a questo dilemma consiste nell'eludere la forma del romanzo, pur continuando a praticarle: prima in modo radicale attraverso il cut-up, quindi in maniera più sottile, attraverso "cattivi romanzi" che disattendono le aspettative del lettore.

(40) Burroughs, in un paio di occasioni, prova la tentazione di scrivere un bestseller, ma deve rinunciare perché costituzionalmente incapace di lavorare a una storia "compiuta".

Burroughs si inserisce, senza averne l'intenzione, nel dibattito sulla morte del romanzo: la sua posizione è comunque infinitamente più radicale rispetto ad autori come Richard Brautigan, John Fowles, Alain Robbe-Grillet, che nella loro singolarità e spregiudicatezza si muovono pur sempre in un'ottica di intrattenimento del lettore. Anche chi, come Marc Saporta e B.S. Johnson, si affida al pari di Burroughs alla tecnica aleatoria (entrambi pubblicano un romanzo dove le singole pagine sciolte possono essere mescolate e lette in qualsiasi ordine), lo fa senza implicare la crisi del linguaggio stesso. Burroughs può fare a meno di eccentricità tipografiche, in quanto presenta in un contenitore neutro parole ormai esplose in ogni direzione:

Naked Lunch is a blueprint, a How-To Book
/.../ The Word is divided into units which
be all in one piece and should be so taken,
but the pieces can be had in any order being
tied up back and forth, in and out fore and
aft /.../ This book spill off the page in
all directions. (41)

(41) W. Burroughs, Naked Lunch, cit., pp. 224, 229.

Burroughs non vuole semplicemente sostituire una nuova forma letteraria ad una divenuta obsoleta, bensì proiettarsi al di là del dibattito culturale, verso una sensibilità totale che, per una diffidenza innata verso i media tecnologici che restano i più ovvii eredi della parola scritta, egli ritiene conseguibile solo fuori dal pianeta terra, nello spazio, con la conquista dell'immortalità.

Lo scrittore non è solo nel condannare il linguaggio come uno strumento di controllo; Barth, Nabokov, Pynchon e altri si muovono su premesse similari. Il radicalismo di Burroughs si rivela però tale da sconcertare i critici, che non vedono di buon occhio le eccentricità del cut-up e giudicano immorali e nichiliste certe sue concezioni personali: ad esempio, in centinaia di pagine non troviamo mai un vero personaggio femminile e il concetto di amore viene bandito in quanto assimilato con quello di sesso.

Se la crisi del romanzo corrisponde " a un vasto

movimento culturelogico, a un riassetamento dell'umanità su nuove basi ed entro nuovi orizzonti" (42), Burroughs rimane in questo contesto un outsider, preoccupato non delle forme e dell'estetica letteraria ma degli effetti della creazione artistica sulla coscienza dell'individuo:

The function of all art /.../ and by that I include creative scientific thought, is to make people aware of what they know and don't know that they know, coz you can't tell anybody anything they don't know already on some level. (43)

Il cut-up aiuta Burroughs a strutturare la propria narrativa come un enorme puzzle misterioso che può essere decifrato solo da chi ha la costanza di raccogliere un numero sufficiente di frammenti del mosaico, per poi combinarli fino ad avere un'idea dell'immagine complessiva. Il cut-up agisce anche come un filtro, è una sorta di iniziazione che se-

(42) R.Barilli, "Le metamorfosi della narrativa", introduzione a R.Scholes/ R.Kellogg, La natura della narrativa, Bologna, Il Mulino, 1980, p.XIX.

(43) W.Burroughs, intervista di D.Fallowell, "Fast Frames, Slow Draw", Time Out, n°631, September 24, 1982, p.12.

leziona i lettori in grado di procedere nella lettura, un test assimilabile ai koan dei maestri orientali Zen. Un solo romanzo difficilmente contiene un numero di indizi sufficiente per lasciar intravedere i confini della mitologia Burroughsiana. Abbiamo già visto come lo scrittore rifugge dal formalizzare un'opera compiuta e dal fornire aiuto al lettore: il libro diviene solo un breve e casuale segmento, estrapolato dall'esperienza continua dell'autore. Burroughs, tramite il cut-up, intende registrare come una macchina impassibile ciò che si presenta ai suoi sensi, riciclare la babele di linguaggi dei mass media imbrigliandone il potere attraverso formule combinatorie che richiamano alla mente la Cabala della magia rituale:

I will examine the connections between so-called occult phenomena and the creative process. Are not all writers, consciously or not, operating in these areas? (44)

Un simile modo di procedere ovviamente non può

(44) W.Burroughs, The Adding Machine, cit., p.37.

che attirare le critiche sprezzanti di chiunque non condivida l'interesse per la parapsicologia e quindi non voglia considerare la possibilità che il caso possa obbedire a regole non del tutto casuali.

Nonostante il carattere eccentrico della ricerca Burroughsiana, il materiale da lui prodotto finora presenta un'impronta stilistica personale e inconfondibile. Burroughs non riesce a sottrarsi dall'essere, oltre che sperimentatore di collages verbali, uno scrittore: egli è contemporaneamente umorista, saggista, visionario, giornalista, futurologo e pornografo. Si ha l'impressione che le sue opere, le quali frantumano le regole dei generi letterari tradizionali, vengano proposte come romanzi solo per convenienza editoriale. Nel caos programmato dell'opera Burroughsiana il libro è una forma aperta in progress e il lettore stesso è autorizzato a partecipare nella creazione: "the spectators are invited to feed into the machine any pages of their own text (45).

(45) W.Burroughs, The Ticket that Exploded, cit., p. 65.

Nonostante questa apertura e inclusività, il linguaggio di Burroughs è una selezione così personale di termini, un vocabolario tematicamente ristretto ma oltremodo carico di suggestioni, che la sua cifra stilistica finisce col prevalere, a dispetto della meccanicità combinatoria. Che Burroughs avesse le qualità necessarie per sviluppare la sua scrittura secondo schemi più classici, lo dimostrano alcune routines che, estrapolate dal contesto dei romanzi, costituiscono valide narrazioni autosufficienti: "Ali's Smile" e altri capitoli di Exterminator! (46), le Early Routines scritte negli anni cinquanta (47), sono prosa lineare purgata di qualsiasi eccentricità. Sulla breve distanza del racconto, Burroughs riesce a controllare la struttura della sequenza narrativa, offrendo storie con un'evoluzione e una conclusione, sulla linea delle opere

(46) W.Burroughs, Exterminator!, New York, Viking, 1974.

(47) W.Burroughs, Early Routines, Santa Barbara, Cadmus, 1981.

brevi semi-autobiografiche di Hemingway, pur nell'originalità di temi e di ambientazioni. Lo scrittore però non mostra di voler concentrare la sua attenzione sulla short-story. I suoi lavori in questo campo sono soprattutto occasionali collaborazioni a riviste. Sulla misura del romanzo egli non vuole (e probabilmente non può) organizzare in modo organico e lineare la sua scrittura.

I romanzi di Burroughs, da The Naked Lunch al più recente The Place of Dead Roads (48), si discostano dalla norma soprattutto per quanto riguarda la non-linearità della trama, la mancanza di sicuri riferimenti spazio-temporali, la pluralità di punti di vista e quindi l'ambiguità delle idee espresse:

I think it's always a mistake for the reader to believe that the first-person character is the writer talking. As soon as you put someone in your book, he becomes a character. You become separate from him. I don't have a par-

(48) W. Burroughs, The Place of Dead Roads, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984.

ticular voice that is mine. I have any number of voices. (49)

I personaggi mancano di spessore e concretezza, non sono mai descritti a tuttotondo e non subiscono un'evoluzione nel corso del romanzo: sono personaggi "mitologici", simbolici, senza vita psicologica, caricature estrapolate da una retorica dei generi della letteratura popolare (fantascienza, errore, giallo, western), come il Subliminal Kid, il Dr. Benway e il detective Clem Snide; oppure creature immaginarie e fantastiche, come i mutanti "ragazzi-iguana", gli "uomini-insetto", i sacerdoti e le divinità antropomorfe e bestiali di arcani mondi onirici. Lo svolgimento dell'azione subisce repentini cambiamenti di tono, l'ambientazione è indeterminata, mancano del tutto descrizioni naturalistiche e ci si trova quindi proiettati in una coreografia mentale claustrofobicamente limitata a qualche de-

(49) W.Burroughs, intervista di R.Goldstein, Rolling Stone College Papers, I, n°1, Fall 1979, p.41.

cina di fondali diversi, su cui si muovono i personaggi: i quartieri malfamati di una grande metropoli, i vicoli di Tangeri, la camera operatoria di una nave che sta affondando, la main street di un villaggio del west.

Lo stile è scarno e misurato, privo di qualsiasi ornamento superfluo, teso all'utilizzo di un numero essenziale di vocaboli scelti con cura e pignoleria, al punto da costituire col tempo una sorta di "lingua Burroughsiana": immagini crude, grigie, perverse, termini dello slang dei criminali e dei consumatori di droga, personali frasi idiomatiche. Purtroppo, lo scrittore ha la tendenza a ripetere fino alla nausea alcuni suoi motivi, con un'insistenza talmente eccessiva da sconcertare perfino il lettore più affezionato. Neppure il possibile modello di De Sade giustifica simili reiterazioni, inserite oltretutto in una struttura disomogenea: lungi dal servire a qualche scopo narrativo, riescono solo ad annoiare ed irritare. Pesticci e artificiosi sono anche altri

espedienti letterari, adottati con l'evidente intenzione di fornire una coesività di fondo ai romanzi: The Soft Machine è costruita in maniera che ogni sezione del libro abbia un colore dominante (50), alle stesse mode in altre opere ricorre con regolarità troppe manifesta odori, tonalità cromatiche e vocaboli. Tali falle e sprechi narrativi sono senz'altre più evidenti nei romanzi più recenti, opere frammentarie nella struttura ma linguisticamente più lineari.

Il solo Naked Lunch viene quasi universalmente considerato dalla critica, fra i molti romanzi di Burroughs, come rappresentativo e originale: gli altri lavori sarebbero solamente pallide imitazioni di questo primo coraggioso esperimento. In realtà Naked Lunch è una porzione di un vasto work in progress, di cui solo una minima parte ha trovato pos-

(50) Nella prima versione del romanzo (W. Burroughs, The Soft Machine, Paris, Olympia Press, 1961), il colore corrispondente è indicato nel titolo di ciascun capitolo.

te sulla carta stampata e che nel suo insieme si configura come un profetico "Libro dei Morti" del ventesimo secolo: teorie (fanta)-scientifiche ed esoteriche cetrifugate ed esplose, dirette ad un pubblico di iniziati che è certamente una parte minima degli effettivi lettori. E' anche, quello che ha inizio con Naked Lunch, un esperimento di scrittura che si situa oltre i limiti del romanzo tradizionalmente inteso, senza che ciò pregiudichi la possibilità di un'analisi e una comprensione del tutto razionale.

iii. La galassia Nova.

Esiste una sola chiave per avere accesso alla natura più profonda della narrativa Burroughsiana e spiegare in modo organico la sua proliferazione attraverso gli anni: essa consiste nel comprendere il valore che lo scrittore conferisce alle tecniche di cut-up. L'aleatorietà, presente in diverse forme e modi, finisce con l'essere il carattere distintivo

di tutta l'opera. Il cut-up è la cellula primaria su cui si modella il sistema letterario e concettuale di Burroughs, che ha una struttura essenzialmente modulare e combinatoria.

Escludendo i primi due romanzi, Junkie e Queer, appartenenti ad una maniera pre-cut-up di scrittura lineare spiccatamente autobiografica e non a caso disconosciuti a lungo dall'autore, la narrativa Burroughsiana può essere suddivisa in tre grandi cicli di opere.

Il primo ciclo ruota attorno ai manoscritti composti nel periodo dal 1954 al 1959, soprattutto a Tangeri, da cui viene estratto in prime luogo The Naked Lunch. Dalle stesse materiale, mediante successive trasformazioni condotte con l'impiego costante di cut-up, prendono forma nella prima metà degli anni sessanta altri quattro romanzi: The Soft Machine, The Ticket That Exploded, Dead Fingers Talk (51), Neva Express.

(51) W. Burroughs, Dead Fingers Talk, London, Calder, 1963.

I cinque romanzi (52), pubblicati dal 1959 al 1964, al ritmo quindi di quasi un volume all'anno, costituiscono un corpo unico, costruite a scatola cinese: ciascun romanzo contiene idee, personaggi, vocaboli e interi brani dei libri che lo hanno preceduto, integrati nel testo mediante cut-up e fold-in applicati in modo progressivamente più radicale, così che NE, l'ultimo romanzo della serie, risulta essere il più sperimentale e frammentario.

NL è stato pubblicato prima della scoperta effettiva del cut-up, Burroughs però opera un aggiustamento retroattivo e nella seconda edizione del romanzo (53), ampiamente rimaneggiata, introduce anche qui l'uso di tecniche di taglio.

(52) I titoli dei romanzi verranno indicati da queste pagine con le seguenti abbreviazioni: NL (The Naked Lunch), SM (The Soft Machine), TTE (The Ticket That Exploded), DFT (Dead Fingers Talk), NE (Nova Express). La numerazione delle pagine nei diversi esempi che seguiranno corrisponde alle edizioni consultate (si veda la bibliografia finale).

(53) W. Burroughs, Naked Lunch, New York, Grove Press, 1962.

I cinque romanzi rappresentano l'esplorazione di tutte le possibilità offerte dal cut-up, come teorizzate in The Third Mind; al tempo stesso essi trasgrediscono agli assunti principali del romanzo tradizionale. Considerando i lavori come parte di un'unico esperimento, quale effettivamente sono, si può comprendere la delusione di tutti coloro che, dopo il primo romanzo, si attendevano da Burroughs opere altrettanto diverse e originali e si sono invece trovati di fronte ad una serie di variazioni sul tema. Ma allo scrittore, a quel punto della sua ricerca, non interessava inventare nuovi soggetti bensì sperimentare a fondo le qualità e gli effetti del cut-up: questi sarebbero risultati evidenti soltanto operando tagli e interventi di montaggio di diversa entità sul medesimo materiale.

DFT rimane, fra i cinque romanzi, il più anomalo: è infatti composto quasi esclusivamente di estratti dai tre volumi precedenti. Il libro viene commissionato nel 1963 dall'editore Calder, intenzionato a

pubblicare in Gran Bretagna un romanzo di Burroughs, depurate però dei passi più scandalistici. Invece di limitarsi a compilare una selezione da NL e SM come a lui richiesto, lo scrittore ne approfitta per tagliare e mescolare rountines di questi due romanzi con passi del più recente TTE e anche dell'ancora inedite NE. DFT inizia allo stesso modo di NL ma a pagina 15, poco prima che il primo capitolo si concluda, viene inserito quasi per intero il capitolo "Hauser and O'Brien", che in NL figura nelle ultime pagine. Il volume prosegue quindi con il primo capitolo di SM, interrotto a metà da un altro estratto di NL ("Have you seen Pentapen Rose?", p.198). Il montaggio continua in questo modo, senza seguire uno schema fisso, per tutto il corso del romanzo. Viene inserita in DFT anche una parte di materiale inedite: si veda ad esempio l'inizio del capitolo "To quiet the marks" (p.50) ripreso poi in seguito in NE (p.21). DFT può essere considerato quindi un esempio macroscopico di montaggio modulare, una

evidente dimostrazione delle capacità permutatorie della narrativa Burroughsiana (54): ci sarà perfino chi penserà trattarsi di un lavoro del tutto nuovo.

La tematica dei cinque romanzi compresi in questo primo ciclo, pur frammentata in diverse direzioni e subplots, ha come nucleo centrale la descrizione della galassia Nova. La Polizia Nova, guidata dall'ispettore Lee, ha il compito di cercare di contenere i conflitti e i disordini creati dalla Nova Mob, che mettono in pericolo la sopravvivenza del pianeta terra. Le vicende fantascientifiche della lotta per il controllo dei mezzi di comunicazione, messa in atto dalla Nova Mob, si intrecciano alla storia semi-autobiografica del tossicodipendente William Lee, alla satira grottesca del dottor Benway e alle cerimonie di antichi sacerdoti Maya, riti crudeli a base di sacrifici umani e gigantes-

(54) Negli esempi di ripetizioni linguistiche e tematiche che seguiranno, il romanzo DFT non è stato preso in considerazione, in quanto evidente selezione e montaggio di materiale narrativo preesistente.

chi millepiedi: sono temi che ricorrono in tutti i volumi del ciclo.

Il dottor Benway appare per la prima volta a pagina 21 di NL, è presente quindi in SM (p.103) e NE (nei capitoli "Chinese laundry" e "Gave proof through the night"). L'investigatore privato Clem Snide è introdotto a pagina 119 di NL e ricompare a pagina 71 di SM. L'agente Lee di NL (p.218) riaffiora in TTE come ispettore Lee (p.54) e quindi a pagina 49 di NE. Mr. e Mrs. D appaiono a pagina 184 di TTE e a pagina 80 di NE. Altri personaggi ricorrenti nei cinque romanzi sono Ali, A.J., Hassan I Sabbah, Hamburger Mary, Mr.Bradly-Mr.Martin, Uranian Willy, Jeselito, Salt Chunk Mary. La continuità narrativa dei diversi romanzi viene suggerita dagli stessi testi:

The purpose of my writing is to expose and arrest Nova Criminals. In Naked Lunch, Soft Machine and Nova Express I show who they are and what they are doing and what they will do if they are not arrested./.../(Signed)
INSPECTOR J.LEE, NOVA POLICE. (55)

(55) W.Burroughs, Nova Express, cit., p.14.

In NL il cut-up verbale è presente soltanto nelle ultime pagine:

white flash...mangled insect screams... I
woke up with the taste of metal in my mouth
back from the dead trailing the colorless
death smell afterbirth of a withered grey
monkey phantom twinges of amputation (56).

Gli altri quattro romanzi invece contengono in misura progressivamente maggiore sezioni di presa frammentata sintatticamente dalle tecniche di taglio. Un esempio di tipico cut-up, composto da una serie di brevi enunciazioni fra loro apparentemente non collegate, è questo brano di SM:

Cut The Sex and Dream Utility Lines/ Cut
the Trak Service Lines/ The paws do not
refresh/ Clem Fliday Meester Surplus Oil/
Working for the Yankee Dollar?/ Trak your
own utilities (57).

Il montaggio verbale arriva, nella prima versione di SM, a soluzioni che distruggono letteralmente la parola, come in questo caso:

ce que ist is es an cat dam anoy ieges ons

(56) W.Burroughs, Naked Lunch, cit., p.234.

(57) W.Burroughs, The Soft Machine, New York, Grove Press, 1966. Ed. consultata: New York, Grove Press, 1974.

soys tat ta hat tama taik sick joys ass quam
loy stickythyteannnesnsosnnantatatamattatmtta-
maicksiek soy en es n sos nnn.(58)

Tali forme radicali di cut-up vengono però completa-
mente eliminate nella revisione del romanzo del 1966.

L'unica particolarità tipografica dei romanzi è un
uso abbondante di segni di interpunzione e, più rara-
mente, di spazi vuoti fra le parole, per indicare le
fratture del cut-up. In un solo caso, a pagina 61 di
NE, la parola scompare sostituita da segnali Morse.

Il cut-up viene applicato da Burroughs non solo su
manoscritti inediti ma anche sulle pagine dei romanzi
già pubblicati, ecco quindi che si possono rintrac-
ciare vocaboli e frasi ricorrenti nei diversi volumi.
L'espressione "No glet - Clem Fliday", usata per la
prima volta da uno spacciatore di droga cinese a
pagina 144 di NL, riappare a pagina 235 dello stesso
romanzo e quindi, del tutto fuori contesto, alle pa-
gine 37, 70 e 171 di SM e ancora alle pagine 153 e

(58) W.Burroughs, The Soft Machine, Paris, The Olym-
pia Press, 1961, p.112.

154 di NE. La frase "Joselito!... Pace!... Pepe! ... Enrique!" a pagina 50 di NL ritorna a pagina 42 di SM. "I am dying, Meester?" appare a pagina 127 e 129 di SM e quindi a pagina 134 di NE. "Pack your ermines, Mary" è a pagina 152 di TTE e a pagina 21 di NE. "No good, no bueno" compare alle pagine 144 e 235 di NL, alle pagine 198-199 di TTE, quindi alle pagine 25, 30, 74 e 153 di NE. "Captain Clark welcomes you aboard", a pagina 166 di SM, riaffiora a pagina 102 di NE. "Dead fingers talk" è a pagina 199 di NL, a pagina 182 di SM e quindi appare più volte nell'omonimo romanzo. "Sput - Another planet bites the dust" appare a pagina 54 di TTE e a pagina 50 di NE. L'espressione "words falling, photo falling", che compare alle pagine 156 e 163 di SM, diviene familiare nei romanzi seguenti: è alle pagine 105, 110, 146, 149, 171 di TTE e alle pagine 33, 58, 61, 63, 69, 74, 81, 82, 129 di NE.

Non tutte le frasi riappaiono in diversi romanzi con un'identica formulazione, spesso anzi queste

sone deformate e frammentate. "Thing Police keep all Beard Room Reports", a pagina 43 di SM, diventa "Think Police keep all Beard Room Reports" a pagina 182 dello stesso romanzo, quindi riappare nella forma originaria a pagina 30 e 115 di NE e in versioni alterate alle pagine 73-74 ("Thing Police, Beard Room Death Smell/.../ Alien mucus cough language learned to keep all Boards Rooms Reports"), 103 e 142. "Nothing here now but the circling albatross", a pagina 123 di SM, diviene a pagina 143 "nothing here now but circling word dust", quindi ritorna in differenti trasformazioni alle pagine 90, 102 e 154 di NE. Tutti questi esempi si riferiscono ai casi più manifesti di ripetizioni, in quanto è estremamente problematico individuare con certezza i tagli più subliminali del cut-up. Comunque, non sono soltanto brevi frasi ad essere trasportate da un romanzo all'altro, ma anche brani più estesi, riportati con variazioni di differente entità.

La parte iniziale del capitolo "Coke bugs" di NL

è ripresa in apertura di SM (p.9). A pagina 34 di

TTE il brano che inizia con

Ali woke in a strange bed to find the proprietor standing over him, "who the fuck are you and what are you doing in my apartment?" Ali flashed back to the suburban cocktail party - music from the '20s.

viene ripresa e sottoposta a cut-up a pagina 39:

Ali woke in a strange bed - As you listen fill in with him "Who the fuck are you and what are you doing in my image track?" Ali was wide awake now and clicked "out of here", female impersonators, music back to the '20s.

Il capitolo "The Neva pelice" di TTE viene riproposto per esteso e con minime variazioni in NE, a partire da pagina 52. Il capitolo "Uranian Willy" di SM ritorna invece da pagina 56 di NE, ma in forma molto alterata, con periodi disposti in ordine differente e integrati da nuovo materiale. Alcuni brani sono ripetuti parola per parola all'interno dello stesso romanzo, come per creare un effetto di straniamento del lettore: ad esempio il passaggio di NL "The craving for C lasts only a few hours, as long as the C channels are stimulated" (p.24) riappare a pagina 65. Queste ripetizioni hanno anche la fun-

zione di ridurre gli avvenimenti dei diversi romanzi ad una dimensione temporale comune, quella del presente: una caratteristica indispensabile per permettere la combinazione modulare del materiale narrative.

Che lo stile di Burroughs lasci un ampio spazio alla reiterazione è evidente fin dalla prima stesura di NL che, pur composta prima dell'adozione del cut-up, contiene già una quantità di ripetizioni intertestuali. L'espressione "the no-smell of death" si incentra in NL alle pagine 8, 202, 221 e 234. La frase "coughing and spitting in the junk-sick dawn" (p.4) diviene alle pagine 19 e 218 "coughing and spitting in the sick morning" e a pagina 199 "probing for a vein in the junk-sick morning". Infine, brani più lunghi vengono replicati in forma leggermente modificata, proprio come avviene nei romanzi successivi: si confronti la pagina 198 del capitolo "Have you seen Pantapen Rose" con la pagina 202 di "Coke bugs".

Comunque, è soprattutto negli altri quattro romanzi del ciclo che l'effetto aleatorio del cut-up risulta determinante. Lo stadio di frammentazione più radicale è raggiunta in NE, dove possiamo trovare ampi passaggi particolarmente densi di materiale narrative riciclate dai precedenti romanzi. Il capitolo intitolato "A bad move", ad esempio, contiene frammenti e riferimenti a tutte le opere precedenti: "I woke up" e "Clem Fliday" (p.72) sono rispettivamente le prime e ultime parole di NL; "Exploded deep" e "Soft mendicant" (p.72) fanno riferimento ai titoli TTE e SM; "no good no bueno", "words falling", "Board Room Reports", "hands falling" (p.72-3) sono frasi che abbiamo già visto ricorrere in tutti i romanzi del ciclo; "wounded galaxies/.../cross the wounded sky" (p.73) rimanda a "Cross the wounded galaxies", un capitolo di SM. Un'altro punto di intersezione di frammenti da diversi romanzi è il capitolo finale di TTE, "Silence to say goodbye", dove "all the characters and

their stereotypical incidents re-form into a collage coda, each saying his piece and departing" (59).

I frammenti usati nel cut-up non provengono solamente da manoscritti inediti e dai romanzi precedentemente pubblicati, ma anche dalle altre opere minori di Burroughs, di modo che tutta la scrittura dell'autore partecipa della modularità combinatoria. Per fare un solo esempio, "And you, Dead Hand Stretching The Vegetable People, come out of that compost heap" (SM, pp.10-11) è derivato da "Creamed spinach or violence. Dead Hand Stretching The Vegetable People" (The Exterminator, p.34).

Ciò che notiamo dall'analisi delle ripetizioni è la tendenza di Burroughs a selezionare e far ricomparire con frequenza le frasi ritenute più significative di ciascuna dei suoi temi principali. Il materiale più frammentato è solitamente concentrato alla fine dei singoli capitoli e in chiusura dei romanzi, di

(59) E.Mottram, William Burroughs. The Algebra of Need, London, Marion Boyars, 1977, p.97.

mede che il cut-up ha anche la funzione di riassumere il contenuto dei volumi. Degli spostamenti aleatori o guidati di immagini, frasi, personaggi e temi da un punto all'altro del testo e da un romanzo all'altro non esistono studi particolareggiati (60); del resto sarebbe quasi impossibile effettuarli, oltre che poco fruttuoso. Rintracciare punti in comune fra i diversi romanzi, come negli esempi sopra riportati, è relativamente facile, ma è inutile cercare uno schema fisso o regole statistiche che ne giustifichino la collocazione, in quanto appare presto evidente il carattere aleatorio del montaggio. Se è possibile notare il progressive stratificarsi e l'aumento dei tagli da un testo all'altro, soprattutto è importante cogliere il senso globale dell'es-

(60) Fanno eccezione due brevi articoli che prendono in esame piccole porzioni di SM e NL: N.Batt, "Rupture et déplacement dans l'oeuvre de William Burroughs", *Revue Française d'Études Américaines*, I, n°1, avril 1976, pp.11-21; M.Bliss, "The Orchestration of Chaos: Verbal Technique in William Burroughs' Naked Lunch", *Enclitic*, I, n°1, 1977, pp.59-69.

perimento:

Il est important, au moment où l'on cherche à évaluer le rôle et la valeur du cut-up, de ne pas oublier l'objectif qui motive son emploi, à savoir libérer le sens en rendant au signe sa pleine fonction signifiante et en permettant à nouveau un libre exercice des rapports paradigmatiques et syntagmatiques entre les termes de la langue. (61)

La ricerca di un linguaggio liberato dal controllo dei processi mentali, a loro volta condizionati dall'alienazione della società tecnologica, procede a pari passo con la scoperta di un anti-stile letterario, dove non è l'immaginazione a trovare le parole esatte che esprimono la visione dell'autore, bensì il materiale verbale stesso a proporsi in impreviste combinazioni alla fantasia organizzatrice dello scrittore.

Burroughs si riserva alcuni spazi per spiegare la natura dei suoi romanzi, ad esempio nell'introduzione e nella "Atrophied Preface" di NL:

I am a recording instrument... I do not presume to impose "story" "plot" "continuity"...

(61) N.Batt, Op.Cit., p.14.

In sofaras I succeed in Direct recording of certain areas of psychic process I may have limited function... I am not an entertainer. (p.221).

L'uso del cut-up è, a volte, esplicitamente segnalato: ad esempio, in apertura del capitolo "Gave proof through the night" di NE l'autore avvisa trattarsi del montaggio di un testo scritto nel 1938, combinate con i "First cut-ups" di Brien Gysin.

Pur obbedendo in parte alle leggi del caso, lo scrittore riesce a rendere percepibile la propria voce personale:

Although absent in the conventional sense, Burroughs continually manifests meaningful presence through the very patterns that the words and images assume (62).

L'ultimo capitolo di NE, che conclude il ciclo di opere che maggiormente utilizza le tecniche di cut-up, si intitola ironicamente "Are these experiments necessary?". Difatti, con NE, Burroughs è convinta di essere arrivate al limite delle possibilità del taglio verbale:

(62) M.Bliss, Op.Cit, p.68-9.

Si arriva a un punto in cui si può tagliare una pagina e poi tagliarla tagliarla e tagliarla all'infinito; ma, intanto, i risultati diventano sempre meno indicativi. E' inutile continuare più a lungo questo genere di esperienza. La stessa cosa è accaduta con la pittura quando è entrata in gioco la ripetizione: dal minimal all'espressionismo, gradatamente si è finito per arrivare a delle tele completamente monocrome. Anche lì, non si vede la necessità di continuare oltre.
(63)

La lunga frequentazione del cut-up, durata un intero decennio, finisce con l'influenzare stilisticamente anche i testi composti senza ricorrere a questa tecnica: l'orchestrazione del caos conduce ad un'estetica del cut-up, ad un linguaggio trasgressivo formalmente riproducibile senza l'aiuto delle forbici. E' a questo punto che Burroughs sente la necessità di applicare in modo diverso quanto imparato dal cut-up.

iv. La saga dei Wild Boys.

Il secondo ciclo di opere di Burroughs corrisponde

(63) W. Burroughs, La scrittura creativa, Milano, SugarCo, 1981, p.121.

al materiale composto durante il soggiorno londinese, dal 1965 al 1974, e cioè principalmente i romanzi The Last Words of Dutch Schultz, The Wild Boys, Exterminator!, Port of Saints e il racconto Ah Pook is Here (64).

Tematicamente, l'elemento caratterizzante dell'intero ciclo sono le avventure dei "ragazzi selvaggi", prototipo di teppisti cinici e omosessuali di un future prossime venture. Significativamente, non si fa più riferimento all'universe Neva, il tema ricorrente del primo ciclo di romanzi, nonostante si assista al riapparire di personaggi comuni alle opere precedenti: il dottor Benway a pagina 14 di EX, Clem Snide a pagina 86 di EX, l'ispettore Lee a pagina 141 di EX, Joselito a pagina 9 di WB, A.J. a pagina 46 di WB, a pagina 3 di EX e a pagina 105 di

(64) Nel testo verranno usate le abbreviazioni indicate fra parentesi. W.Burroughs: The Last Words of Dutch Schultz, London, Cape Gelliard, 1970 (LWDS); The Wild Boys, New York, Grove Press, 1971 (WB); Exterminator!, cit. (EX); Port of Saints, London, Covent Garden/Am Here, 1975 (PS); Ah Pook is Here and Other Texts, London, Calder, 1979 (APH). La numerazione delle pagine negli esempi che seguiranno corrisponde alle edizioni consultate (si veda la bibliografia finale).

PS, Ali a pagina 56 di EX e a pagina 117 di PS.

Anche molti dei nuovi personaggi compaiono in più di un romanzo: Tio Mate (pagina 9 di WB e pagina 26 di PS), Clinch Smith (pagina 15 di PS e pagina 22 di APH), soprattutto i diversi "ragazzi selvaggi" come Audrey Carsens (pagina 30 di WB, pagina 9 di EX, pagina 17 di PS, pagina 26 di APH), Johnny, Jerry, The Lemon Kid.

LWDS è un lavoro estremamente atipico nella produzione di Burroughs, basata su una approfondita ricerca documentaria della figura di Dutch Schultz, un gangster dell'epoca del proibizionismo. Il volume è scritto in una forma che ricorda la sceneggiatura cinematografica. Il delirio sul letto di morte di Schultz è uno sprelequio in tutto simile ai montaggi del cut-up. Il testo è insolitamente coesivo e autosufficiente, privo di digressioni inutili e di relazioni tematiche con la saga dei "ragazzi selvaggi". Ciò nonostante, a sottolineare la componibilità della scrittura Burroughsiana, il personag-

gio di Dutch Schultz fa brevi apparizioni all'interno degli altri romanzi del ciclo: è a pagina 80 di WB, a pagina 120 di EX e a pagina 174 di PS.

Anche all'interno dei cinque testi relativi a questo secondo ciclo di opere si possono rintracciare un certo numero di frasi ricorrenti. Alcune provengono dai romanzi del ciclo precedente: ad esempio passaggi già citati come "No goed no bueno - Clem Fliday" (PS, p.172), "have you seen Pentapen Rose?" (WB, p.59), "Captain Clark welcomes you on board" (WB, p.111), "dead fingers" (EX, p.168), oppure "gave proof through the night" (WB, p.39) che proviene da pagina 64 di NL e dalle pagine 105 e 109 di NE. Altre espressioni più volte reiterate appaiono invece per la prima volta in questo ciclo: "dim jerky faraway stars splash the cheek bones" (WB, p.20) ritorna in versione identica e parzialmente alterata alle pagine 59, 61, 64, 66, 69, 72, 80, 94, 99, 135 e 143 delle stesse romanze; "Kilroy jacked off here" appare alle pagine 101, 106, 107

e 135 di WB; "boiling silver spots" (WB, p.143) ritorna in PS alle pagine 122, 134 e 160, quindi in APH a pagina 59; "cold lost marbles" si trova alle pagine 12, 160 e 168 di EX e a pagina 50 di PS; "a sweet musky smell" appare alle pagine 55, 126 e 135 di PS e a pagina 55 di APH. Altre frasi ripetute più volte nel corso dei romanzi sono "a silver smile", "just call me Joe", "Tie Mate smiles", "Amok Amok Amok", "death death death", "fading streets a distant sky".

Anche brani più complessi e consistenti rivelano similitudini tematiche e linguistiche almeno in parte attribuibili all'uso di cut-up: si confrontino ad esempio i rituali dei sacerdoti Maya di NL (pagine 43 e 100) e di SM (p.85) con i passaggi consimili di WB (pagine 24 e 88), PS (p.30) e APH (p.15).

La caratteristica stilistica distintiva del nuovo ciclo di opere è una frammentazione applicata alla struttura del romanzo più che al linguaggio: quindi

si trova un uso più limitato del cut-up e un maggior numero di routines, capitoli più brevi e modularmente componibili in diverse combinazioni. E' interessante notare come sia WB, concepito come romanze, che EX, in massima parte composte di un montaggio di brevi testi già apparsi su riviste, sono strutturati nelle stesse mode: una sequenza di brevi capitoli senza stretti legami consequenziali. Il carattere di montaggio quasi cinematografico, di una scrittura cioè che procede per scene e inquadrature giustapposte, è suggerite dal testo stesso, in questo brano di WB:

Fragmentary glimpses linked by immediate visual impact. There is a sensation of speed as if the pictures were seen from a train window/.../ Narrative sections in which the screens disappear/.../ The transition is painless like stepping into a dream. The structuralized peep show may intersperse the narrative and then I am back in front of the screen and moving in and out of it. (pp.37-8).

Lo "structuralized peep show" a cui si fa riferimento nel passo citato corrisponde a una serie di cinque capitoli di WB, tutti intitolati allo stesso modo "The Penny Arcade Peep Show" (una definizione già apparsa a pagina 177 di SM): alternati agli altri

capitoli del romanzo, i "peep shows" costituiscono un'ulteriore frammentazione della narrazione in segmenti dalla lunghezza ridotta anche ad un paio di righe di testo. Si assiste cioè al passaggio da un cut-up ottenuto in parte meccanicamente mediante l'uso di forbici ad una nuova forma di cut-up quasi interamente frutto di composizione consapevole. La spiccata tendenza di Burroughs a scomporre la narrazione in una quantità di brevi routines è evidente considerando che LWDS è suddiviso in ben 236 sezioni, PS è formato di quasi duecento routines fra loro separate tipograficamente e narrativamente, WB e EX sono anch'essi composti di un numero di capitoli di gran lunga maggiore rispetto ai romanzi del primo ciclo.

I diversi scenari in cui hanno luogo le avventure dei "ragazzi selvaggi" si mescolano di continuo in una scrittura di spiccata qualità onirica: si ha l'impressione di leggere in ordine casuale i frammenti di un'unica storia, i cui molti personaggi

e temi si disperdono in direzioni diverse. Molte pagine sono scritte in stile lineare, senza trasgressioni linguistiche ad opera del cut-up, ma permane un senso di incompletezza e di successione casuale delle singole routines. Modificare l'ordine cronologico dei capitoli non turba il significato globale dei romanzi.

v. La trilogia delle Western Lands.

Un terzo ciclo di opere, infine, corrisponde a quanto scritto da Burroughs dopo il ritorno definitiva negli Stati Uniti nel 1974: Cities of the Red Night, The Place of Dead Roads (65) e l'ancora inedito The Western Land (66), il romanzo che completerà la trilogia denominata appunto "The Western

(65) Nel testo verranno usate le abbreviazioni CRN (Cities of the Red Night) e PDR (The Place of Dead Roads). La numerazione delle pagine corrisponde alla prima edizione dei romanzi (si veda la bibliografia finale).

(66) Alcuni brani del romanzo sono registrati sul disco: AAVV, A Diamond Hidden in the Mouth of a Corpse, New York, Gierne Poetry Systems, 1985.

Lands".

Anche in questi nuovi romanzi si incontrano personaggi già apparsi nelle opere precedenti: il dottor Benway (CRN, p.106), Clem Snide (CRN, p.35), Ali (CRN, p.8 • PDR, p.271), Jerry (CRN, p.36 • PDR, p.278), Tie Mate (PDR, p.99), Audrey Carsons (CRN, p.175), Hassan I Sabbah (CRN, p.158 • PDR, p.20), Ah Pook (CRN, p.148 • PDR, p.304), The Lemon Kid (PDR, p.162), Salt Chunk Mary (PDR, p.90), Mr.Hart (PDR, p.103), la Contessa de Vile (CRN, p.46) comparsa per la prima volta a pagina 101 di PS • Kiki il ragazzo messicano (CRN, p.119) apparse in WB a pagina 127. Si trovano inoltre anche in questo caso frasi ripetute all'interno dei testi (ad esempio "musky smell of ozone" alle pagine 29, 77, 95 • 96 di CRN) eppure già familiari dai romanzi precedenti: "boiling silver spots" (CRN, p.197), "Captain Clark welcomes you aboard" (CRN, p.250), "Pace... Joselito ... Enrique" (CRN, p.332), "dead fingers" (CRN, p.250).

A differenza dei primi due cicli, Burroughs cerca

di caratterizzare maggiormente ciascun volume della trilogia. Infatti, non c'è una relazione evidente fra la trama principale di CRN e quella di PDR. Nonostante ciò, vi sono personaggi in comune (si veda Yen Lee, a pagina 12 di CRN e a pagina 75 di PDR) e perfino ripetizioni di brani narrativi: ad esempio, la descrizione di armi da fuoco a pagina 257 di CRN si ritrova di poco modificata a pagina 48 di PDR. Esistono inoltre alcuni legami tematici minori fra i due romanzi: Waghdas, una delle "città della notte rossa", riappare in PDR a pagina 105 e la Mary Celeste, una delle navi della flotta di Capitano Strebe in CRN, ritorna in PDR (p.62) come nome di una locomotiva. Numerosi sono anche i legami con i romanzi dei due cicli precedenti: in CRN si parla del Virus 23 e delle teorie di Reich sull'orgone (p.4), un argomento già affrontato in NL, TTE, NE e WB; a pagina 147 di PDR ritroviamo riti Maya e geroglifici, un tema presente in tutti i romanzi precedenti; l'infanzia del personaggio principale

di PDR, Kim Carsons, è modellata su quella delle stesse Burroughs, descritta in Junkie e Cobble Stone Gardens (67); l'invenzione della moderna cartuccia che costituisce uno degli avvenimenti chiave di CRN (p.134) è anticipata in un passo di PS (p. 35); il duello fra Kim Carsons e Mike Chase in chiusura di PDR replica il duello di Tie Mate a pagina 20 di WB e quello analogo di Pat Garrett a pagina 174 di PS (fra l'altre, Pat Garrett ritorna anche in PDR, a pagina 77); oltre ad essere un tema ricorrente in Burroughs fin da NL (si veda il capitolo "A.J.'s Annual Party"), quello dell'impiccagione rituale è un motivo che ritorna in CRN alle pagine 18, 27, 47, 77, 108, 142, 154, 162, 173 e 179; infine, il lungo elenco di divinità diaboliche poste in apertura di CRN si può trovare in forma embrionale a pagina 29 di APH.

Ciò che avviene in CRN e PDR è una combinazione

(67) W.Burroughs, Cobble Stone Gardens, Cherry Valley, Cherry Valley Editions, 1976.

aleatoria non più di vocaboli e reutines, come avveniva nei primi due cieli di romanzi, bensì di interi blocchi tematici.

In CRN la storia di Capitan Mission e dei suoi pirati si interseca a quella dell'investigatore Clem Snide e alle descrizioni delle sei "città della notte rossa", località favolese situate nel deserto del Gebi, in un lontano passato, da cui proviene una misteriosa pestilenza. In un primo tempo le tre storie, ambientate in epoche differenti, procedono separatamente: i primi quattro capitoli di CRN sono dedicati alla ricerca delle cause del misterioso virus proveniente dal passato, il quinto e il sesto capitoli servono ad introdurre le vicende dei pirati del diciottesimo secolo, il settimo e l'ottavo vedono Clem Snide iniziare dal suo ufficio di New York le indagini affidatagli dai signori Green. Già dal nono capitolo le tre trame cominciano a sovrapporsi, grazie anche ad una provvidenziale macchina del tempo: troviamo Jerry Green, scomparso nel diciannovesimo

secolo, sulla nave di Capitan Mission come membro dell'equipaggio. Procedendo oltre, le tre vicende prendono a mescolarsi e confondersi senza motivazioni apparenti, secondo forme aleatorie e irrazionali che richiamano alla mente il caos narrativo del cut-up.

Anche in PDR esistono tre diversi blocchi tematici che si intersecano e sovrappongono. Il romanzo prende avvio con la notizia del duello avvenuto il 17 settembre 1899 fra il pistolero Mike Chase e William Seward Hall. Quest'ultimo è un anziano scrittore che nelle sue opere si firma con lo pseudonimo di Kim Carsons; è proprio la storia di Carsons, personaggio doppiamente fittizio, il blocco narrativo centrale di PDR. Alla biografia di Carsons, che prende avvio dall'infanzia, si mescolano le pagine dei suoi stessi romanzi (nei capitoli 1, 4, 7, 11, 22, 24 e 25) e avvenimenti a lui estranei che fanno riferimento alla "Famiglia Johnson", una espressione di fine secolo usata per indicare i va-

gabendi (nei capitoli 11, 12, 16, 17 e 18). Le molte digressioni e l'indefinita collocazione temporale rendono in gran parte aleatoria anche la struttura di PDR. A tratti Carsons sembra muoversi ai nostri giorni invece che nel secolo scorso e, nonostante che l'autore si avvicini qui più che in ogni altro suo romanzo ad una unità di trama tradizionale, è la stessa natura non strettamente consequenziale dei capitoli a lasciare aperta la possibilità di trasformazioni, di un continuo montaggio modulare. Significativamente, PDR termina nello stesso modo in cui è iniziato, con il duello di Chase e Hall/Carsons. Questa indicazione di circolarità è presente, seppure più confusa, anche in CRN: l'ufficiale sanitario che compare nel primo capitolo e di cui si perde presto le tracce, riappare improvvisamente a dieci pagine dalla conclusione, senza altro motivo apparente se non quello di incorniciare il romanzo entro due situazioni consimili.

In CRN il cut-up linguistico vero e proprio è

quasi completamente scomparso. Si trovano tracce sole alle pagine 11 e 114 (dove il testo tagliato viene evidenziato dal carattere corsivo) e inoltre alle pagine 92, 206, 239, 246 e 279. Ancora minori sono gli indizi di cut-up verbale in PDR (si vedano le pagine 39, 200 e 277). Alcuni riferimenti mostrano però come Burroughs non abbia dimenticato del tutto il cut-up; questa tecnica letteraria si trasforma in soggette narrative. Un capitolo di CRN si intitola "Minutes to Go", come la prima raccolta di cut-ups; nelle stesse romanzi Clem Snide si serve del cut-up come tecnica di "investigazione psichica":

This is a very special recorder designed and assembled by my assistant, Jim, and what it won't pick up isn't there. It is also specially designed for cut-ins and overlays/.../ It's a sort of I Ching or table-tapping procedure. How random is it actually? (pp.43-44).

Mentre nei romanzi dei primi due cicli la lunghezza media delle opere è di duecento pagine, nella nuova trilogia Burroughs pubblica volumi di oltre trecento pagine e cerca di dare a ciascun romanzo un'impronta singolare. La frammentazione e contaminazione

di temi che prima avveniva fra i romanzi di uno
stesse cicli si ripete però, nella trilogia, all'in-
terne delle singole opere. Il lettore è comunque
frustrato dall'impossibilità di decifrare comple-
tamente l'evoluzione della trama. CRN e PDR, ritenuti
da Burroughs un rilevante progresso del proprio
linguaggio narrativo, in realtà gli fruttano le
recensioni più severe della sua carriera: egli non
ha saputo liberarsi del tutto dell'aleatorietà o,
viceversa, non ha saputo sfruttare a suo vantaggio
le particolarità di uno stile modellate sull'esem-
pio del cut-up, accettandone e assecondandone le
caratteristiche originali come aveva fatto nei
primi due cicli di romanzi.

vi. Per una letteratura modulare.

L'intera opera letteraria di Burroughs può esse-
re considerata un'espansione del metodo del cut-up:
un enorme mosaico suddiviso in blocchi che si so-
vrappengono, che si incastrano uno nell'altro, che

spariscono e riappaiono in punti diversi. Ogni romanzo è una selezione di un certo numero di tali blocchi, e rutines, scelte fra quelle di più recente composizione, con punti di intersezione che rimandano a volumi passati e futuri, e a sezioni del mosaico non destinate alla pubblicazione. Ogni libro è simile ad un diverso livello di gioco in un videogame: si ricomincia sempre da capo, con nuove informazioni, ma senza mai giungere alla soluzione finale. La lunghezza di ciascuna routine è variabile e il testo può essere o meno composto secondo le regole del cut-up. Ogni romanzo contiene un numero imprecisato di rutines, combinate fra loro secondo un piano narrativo in buona misura aleatorio. I singoli volumi sono raggruppabili idealmente in cicli successivi (~~finora~~ ne sono apparsi tre), anche questi suscettibili di essere combinati fra loro secondo una logica non consequenziale.

Quelle che si può osservare dall'esame comparato dei tre cicli di opere è lo sviluppo graduale di una

compenibilità modulare della scrittura: dal micro-
cosmo della parola all'interno della struttura gram-
maticale (^{nel} primo ciclo), alla misura della routine
(^{nel} secondo ciclo) e infine del blocco tematico di
routines (^{nel} terzo ciclo). Parallelamente, si assiste
ad una applicazione intensiva delle tecniche di cut-
up (^{nel} primo ciclo) e quindi ad un ritorno graduale ad
una scrittura più lineare (^{nel} secondo e terzo ciclo).

Contraddistinti anche da un differente luogo geo-
grafico di produzione (Tangeri, Londra, New York),
i tre cicli presentano ciascuna una propria tema-
tica distintiva, che si viene progressivamente som-
mando: all'immaginario della droga e al panorama
fantascientifico della galassia Neva del primo ci-
clo si somma nel secondo la mitologia dei "ragazzi
selvaggi" e nel terzo i racconti delle "città della
notte rossa", dei mari del Sud e della prateria del
Far West rivisitati.

La maggior parte degli scritti Burroughsiani sono
una selezione più o meno casuale da un corpo di ma-

noscritti ben più consistente, una scelta e non una
sintesi:

Well, in a sense, all my books are one book;
it's just a continual book. And whenever I
say I publish a book - the book is 200 pages
- I'll usually have 600 in which what I de-
rived will overflow into the next book. Often
I find that what I've decided to put in is
not as good as what has been left out. (68)

} tend

Il singolo romanzo è solo un frammento non finito,
come indica anche la frequenza con cui Burroughs
rimaneggia i suoi libri al momento della ristampa,
spesso riportando modifiche rilevanti. Nel suo obiet-
tivo di scardinare le forme letterarie codificate,
lo scrittore mette in discussione il concetto di
opera finita e perfino di paternità, incamerando
testi di altri autori. C'è una grande elasticità
nel suo modo di procedere e, come è stato rilevato
da molti, anche parecchia ingenuità. Burroughs sos-
tiene con grande vigore intellettuale delle soluzio-
ni ai problemi del mondo moderno che sembrano rita-

(68) G. Malanga, "An Interview with William Burroughs",
in AAVV, The Beat Book, California, The unspeakable
visions of the individual, 1974, p.94.

gliate soprattutto sulla sua storia personale (il cut-up, l'apomorfina, l'energia organica di Reich, l'omosessualità). Comunque, se la sua critica ai caratteri espressivi della società contemporanea, occidentale e orientale, pare a volte ambigua e risibile, il gusto dello scrittore per la parodia riesce quasi sempre ad impedire che la narrazione degeneri in patetico semplicismo (69).

L'opera di Burroughs è, come suggerisce Mary McCarthy, un circo con i suoi numeri ricorrenti (i montaggi astratti del cut-up, il vaudeville satirico del dottor Benway, le visioni magiche di divinità antropomorfe, le scene di esplicita natura sessuale): fra le diverse attrazioni, il lettore sceglie le sue preferite e scorre velocemente le

(69) Si veda ad esempio, a proposito dell'energia organica, questo brano che mostra il passaggio dal registro serio a quello umoristico:

Doctor Wilhelm Reich has isolated and concentrated a unit that he calls the orgone - Orgones, according to W.Reich, are the units of life./.../ so junk sops up the orgones and that's why they need all these young junkies/.../ Martin is stealing your orgones. - You going to stand still for this shit? (NE, p.16).

pagine che non lo interessano, compiendo un proprio montaggio dei segmenti modulari.

Come una tela di Robert Rauschenberg, la letteratura di Burroughs incamera e deforma immagini prese dall'archivio dei mass media, combinate con celeri e dettagli personali; ma mentre un'opera d'arte può essere gustata dall'occhio nel suo insieme e quindi anche i particolari più irrilevanti si fondono in una fruizione sinestetica, nel romanzo il lettore è costretto a seguire passo per passo la scrittura. E' quindi estremamente importante la partecipazione "attiva" del lettore, non solo nell'aprire a caso il libro e leggere il materiale di Burroughs in qualsiasi ordine preferisca (questo suggerimento si applica soprattutto alle opere dei primi due cicli), quanto nell'operare mentalmente il montaggio di temi e storie che si sviluppano attraverso diversi romanzi e livelli di narrazione.

Stop

Difetti e lacune di una scrittura basata sull'accumulazione e non sulla sintesi sono evidenti anche

se, proprie per la sua impermeabilità, ambiguità e complessità di rimandi, il romanzo di Burroughs si presta a rivelare aspetti nuovi e imprevisti ad ogni successiva lettura.

La letteratura modulare di William Burroughs può venir considerata un grandioso esperimento che solo in pochi casi si concretizza in singoli lavori del tutto soddisfacenti. Nonostante ciò, molte pagine emanano la magia del vero scrittore, di un uomo che ha dedicato la sua intera esistenza a questo mestiere: "Old Lady: It must be dangerous to be a writer. Writer: It is madam and few survive it" (70). A settant'anni, Burroughs continua a scrivere con un impegno romantico-idealista di altri tempi:

I remember Mary McCarthy saying about me... "He writes too much..." But I wouldn't listen... Went on writing and writing and a lot of it is terrible... Then it hits... You just have to wait it out/.../ I felt that if I lived for 300 years I might begin to learn something about writing. What a writer is actually doing. (71)

(70) W.Burroughs, The Adding Machine, cit., p.173.

(71) Ibid., p.174-5.

Complessa, profonda e singolarmente difettosa al tempo stesso, l'opera di Burroughs è come un grande ponte incompiuto costruito verso il futuro; un progetto immane che, per esplicitare tutte le sue possibilità combinatorie (come in una novella di Borges), richiederebbe le spazie di parecchie esistenze. Molti non hanno voluto aspettare tanto, per studiare e mettere in pratica le preposte originali della sua visione.

Capitolo IV.

L'EREDITA' DEL CUT-UP.

La narrativa di William Burroughs si è sviluppata secondo il modello del cut-up, mantenendo cioè una struttura in diversa misura disponibile alla permutazione dei suoi elementi costitutivi. Osserveremo ora l'influenza che il cut-up ha esercitato in campo letterario ed extra-letterario, chiarendo meglio alcune caratteristiche della tecnica.

Nei primi anni sessanta, gli articoli di Burroughs e Gysin sul cut-up vengono ripresi e pubblicati da un gran numero di piccole riviste underground, fra cui le più note sono le inglesi International Times, Oz, Peace News e le statunitensi San Francisco Oracle, Berkeley Barb, Los Angeles Free Press. Una regola fondamentale dell' Underground Press Syndicate, un centro di coordinamento internazionale di tali riviste, è la rinuncia al copyright sul materiale pubblicato, in modo da incoraggiare e facilitare la nascita di nuove pubblicazioni e la circolazione

ne di idee ritenute di patrimonio comune. Gli scritti di Burroughs godono di vasta popolarità sulla stampa underground per i loro contenuti di satira e di critica dell'Establishment, in linea con la protesta sociale e il rivoluzionarismo utopico del movimento hippie.

I volumi contenenti i saggi sul cut-up, come Minutes To Go e The Exterminator, hanno una tiratura esigua, che non supera le mille copie. E' quindi soprattutto grazie al "tam-tam" delle pubblicazioni sotterranee che si diffonde un certo interesse per il collage letterario come tecnica espressiva, in grado di smontare il linguaggio dei mass media per rivelerlo contro gli stessi manipolatori occulti delle informazioni, nello stesso modo in cui Hartfield impiegava nei suoi collages simboli e immagini del nazismo con intento anti-autoritario.

Il cut-up viene adottato con maggiore entusiasmo negli anni sessanta da giornalisti e collaboratori della stampa underground, e non da scrittori di

professione, nonostante il tentativo di Burroughs di coinvolgere amici come Ginsberg e Corso e la sua comunicazione sul cut-up alla "Edinburgh Writers' Conference" del 1959. Harold Norse, uno dei frequentatori del "Beat Hotel" di Parigi, è l'unico scrittore della generazione Beat ad adottare seriamente e con continuità le tecniche di cut-up. I romanzi e i racconti composti secondo le indicazioni di Burroughs che iniziano ad apparire sul finire degli anni sessanta sono perlopiù opera di ammiratori dello scrittore, giovani appartenenti all'ambiente internazionale della piccola stampa alternativa. Fra questi, ricordiamo Claude Pelieu, direttore della rivista Bulletin from Nothing, autore di cut-up novels come With Revolver Aimed...Fingers Bowls e Whistling Down the Wire (1), nonché maldestro traduttore francese di alcune opere di

(1) C.Pelieu, With Revolvers Aimed...Fingers Bowls, New York, Beach Books, 1967; C.Pelieu, Whistling Down the Wire, Cherry Valley, Cherry Valley Editions, 1977.

Burroughs; Mary Beach, compagna di Pelieu e fondatrice della casa editoriale Beach Books; Carl Weisner, direttore in Germania della rivistina Klacto 23; Jeff Nuttall, sulla cui rivista, My Own Mag, Burroughs cura per anni una piccola rubrica; inoltre Gerhard Hanak, Udo Breger, Jurgen Ploeg, Jan Herman (2).

Tutti costoro pubblicano racconti, poesie e romanzi composti applicando alla lettera i metodi di taglie e ripiegamento preposti da Burroughs. La scelta di temi e immagini molto prossimi a quelli di Naked Lunch e Nova Express, oltre alla mancanza di una caratterizzazione personale nell'uso del cut-up, rende però queste opere sole un'opaca imitazione della narrativa Burroughsiana. Accostando un romanzo di Pelieu ad uno di Burroughs è possibile rendersi conto del virtuosismo di quest'ultimo nell'uso del montaggio:

(2) Per un campionario di cut-ups degli autori citati, si vedano le due antologie: AAVV, Cut Up or Shut Up, Paris, Agentzia, 1972; AAVV, "Cut Up, eine Anthologie", in AQ, (Frankfurt), n°14, 1973, pp.7-77.

mentre in Pelieu i brani tagliati si trasformano in noiose e interminabili liste di frammenti senza correlazione, Burroughs mantiene una tensione narrativa sotterranea, dissemina il testo di reiterazioni e accenni ad un'evoluzione dell'azione che tengono in vita l'interesse del lettore. Evidentemente Burroughs ha sviluppato, attraverso il cut-up, uno stile troppo originale e personale per essere ripreso tale e quale da altri. Paradossalmente, quella tecnica che lo scrittore ha preposto per rendere chiunque in grado di scrivere un romanzo, è diventata una cifra distintiva della sua narrativa personale. Come un quadro dipinto con la tecnica del dripping viene automaticamente associato a Pollock, così un testo realizzato mediante cut-up richiama alla mente le opere di Burroughs.

Nonostante che la morte dell'arte e la fine del romanzo, l'impossibilità di creare alcunchè di veramente originale, siano problematiche attuali e molto controverse negli anni sessanta e settanta, nessuno

scrivere di una certa levatura rinuncia alla propria vera voce, per mettersi ad operare un collage linguistico sull'esempio di Burroughs. Alcuni tentativi in direzione di un testo composto esclusivamente di materiale riciclato vengono compiuti in ambito di sperimentazione letteraria, ma si tratta di casi speradici che si ricollegano alla tradizione della "poesia trovata" dadaista o del divertissement ottocentesco, quale il nonsense di Edward Lear, piuttosto che al cut-up (3). Simili sperimentazioni inoltre non hanno come obiettivo la letteratura mainstream, a differenza di Burroughs che non ha mai inteso usare il cut-up per una sperimentazione fine a se stessa.

A Burroughs non interessa solo la novità formale

(3) Ecco alcuni esempi riferiti al panorama letterario d'avanguardia italiano: Renato Pedie in Bricolages (Torino, Einaudi, 1968) confeziona poesie montando estratti da classici della letteratura e fonti diverse; simile è l'operazione di Lamberto Pignotti, studioso di scienze della comunicazione e poeta visive, in Parola per parola, diversamente, Padova, Marsilio Editori, 1976; Edoardo Sanguineti nel Gioco del Satyricon (Torino, Einaudi, 1970) si appropria del capolavoro di Petronio operando un montaggio che è ricalco e imitazione dell'originale.

del teste tagliato, che diviene formalismo nelle opere di Pelieu e degli altri appartenenti alla scuola del cut-up, ma anche i nuovi contenuti che questa tecnica può aiutare a trovare direttamente sul corpo del linguaggio. Avviene quindi un tradimento e un fraintendimento del messaggio di Burroughs su diversi livelli. I suoi più fedeli ammiratori si appropriano in modo acritico e imitativo del cut-up, in luogo di ricercare applicazioni inedite e originali. I colleghi scrittori e i critici letterari guardano con ostilità e sospetto una tecnica che sembra eliminare del tutto la personalità creativa dell'autore. Infine, il pubblico vede in Burroughs soprattutto il mito del drogato per eccellenza, il "grande vecchio" della letteratura Beat, creatore di incubi perversi e sessualmente licenziosi:

Sure it is one of the most ironic perversions of a text in literary history that an author for whom capitalism is a stronger symbol of imaginative death than for anyone since Brecht should become the hero of a cult revelling in the repeatability of

the mass-produced artifact, and have his picture immortalized in a pattern for "psychedelic" wallpaper. (4)

Il cut-up come tecnica letteraria non ottiene neppure un breve momento di celebrità, come accade alle eccentricità stilistiche di dadaisti, futuristi e lettristi; non entra quindi a far parte del vocabolario della critica. Perfino gli studiosi dei rapporti fra iconicità e linguaggio, i più noti semilogi e strutturalisti, da Roland Barthes a Umberto Eco, non ricordano il lavoro svolto in questo campo da Burroughs e Gysin e nei loro studi non prendono mai in considerazione il cut-up, come tecnica rappresentativa dell'introduzione del concetto di aleatorietà nella letteratura contemporanea.

Ad essere pubblicamente riconosciuta è soprattutto l'influenza della tematica Burroughsiana sull'opera di giovani scrittori e su differenti aspetti della cultura popolare. La cosiddetta New

(4) F. McConnell, "William Burroughs and the Literature of Addiction", Massachusetts Review, VIII, n°4, Autumn 1967, p.666.

Wave della fantascienza inglese (J.G.Ballard, Michael Moorcock, Thomas M.Disch), se da una parte presta a Burroughs alcune tipologie (5), ne assimila in cambio il freddo linguaggio trasgressivo, la preoccupazione costante per oscuri complotti politici, perfino la tendenza a superare la forma del racconto tradizionale, soprattutto nel caso di Ballard e dei suoi testi frammentati e crudeli (6). I due romanzi del figlio, William Burroughs jr., e altre opere dedicate alla descrizione di bande giovanili e del mondo delle droghe pesanti, fino al recente The Lotus Crew di Stewart Meyer (7), sono ampiamente influenzati da Naked Lunch e The Wild Boys.

Più in generale, è la poetica negativa, il linguag-

(5) Si veda per i rapporti fra Burroughs e fantascienza l'articolo di G.Cordesse, "The Science-fiction of William Burroughs", Caliban, XII, n°1, 1975, pp.33-43.

(6) Ballard ha espresso più volte la sua ammirazione per Burroughs, si veda l'intervista di C.S.Murray, in New Musical Express, 22 October 1983, pp. 28-29, 52.

(7) S.Meyer, The Lotus Crew, New York, Grove Press, 1984.

gie visionario e scientificamente precise al tempo stesso di Burroughs, costellate di immagini raccapriccianti e nauseanti, ad influenzare direttamente alcuni aspetti della cultura contemporanea: i films dell'orrore del filone splatter di Wes Craven, Tobe Heeper, David Cronenberg (8); i fumetti iperrealistici e crudeli pubblicati da riviste quali la francese Metal Hurlant e l'italiana Frigidaire (personaggi come Ranxerox di Liberatore e Tamburini si muovono nell'universo degradato dei Wild Boys Burroughsiani); gruppi teatrali come i belgi Plan K e i Magazzini Criminali di Firenze; un numero singolarmente vasto di gruppi musicali rock che, negli ultimi venti anni, hanno preso il loro nome da scritti di Burroughs, rispecchiandone la tematica nei loro dischi (The Insect Trust, The Soft Machine, Steely Dan, Teardrop Explodes, Naked Lunch, Dead

(8) Cronenberg, in films come Scanners, They Come from Within e Videodrome, è particolarmente in sintonia con la tematica di Burroughs. Non a caso il regista è stato prescelto per una futura versione cinematografica di Naked Lunch.

Fingers Talk, 23 Skidoo) (9).

Per fare solo pochi esempi, ecco alcuni titoli di canzoni di derivazione Burroughsiana: "Slug Bait", "Maggot Death" e "Dead on Arrival" dei Threbbing Gristle; "Spread the Virus", "Control Addict", "Chance versus Causality" e "Silent Command" dei Cabaret Voltaire (10).

Burroughs recupera e rivitalizza elementi di una subcultura popolare (pornografia, fantascienza, orrore), che rimessi in circolazione influenzano a loro volta nuove generazioni di autori. Mentre però la notorietà di Burroughs è amplificata da queste sue ricerche a tematiche noire e contrarie all'Es-

(9) Per uno studio sul ruolo svolto da Burroughs nella diffusione di tematiche sado-masochiste, si veda J.Hendin, "Angries: S-M as a Literary Style", in Vulnerable People: a View of American Fiction since 1945, New York, Oxford University Press, 1978, pp.53-71.

(10) I brani citati del gruppo Threbbing Gristle sono contenuti nei dischi Second Annual Report, London, Industrial Records, 1977 e D.o.A., London, Industrial Records, 1978. Per i Cabaret Voltaire si veda il long-playing Mix-up, London, Rough Trade, 1979, che già nel titolo riecheggia la tecnica del cut-up.

tablishment, il cut-up gode sempre di una fortuna molto sotterranea.

La diffusione internazionale del cut-up è stata certamente frenata dalle difficoltà di traduzione che presentano testi in cui la sintassi è notevolmente frammentata. Leggere un'opera di Burroughs in traduzione significa, in misura molto maggiore di quante avviene per altri autori di lingua inglese, perdere gran parte del fascino e del significato stesse dell'originale. Al traduttore è spesso impossibile ricostruire con precisione le forme del materiale utilizzato nel collage, di modo che se, ad esempio, nel cut-up sono stati inseriti passi di Conrad e Shakespeare, difficilmente ne resterà traccia nella traduzione.

Nonostante i problemi di decifrazione che comporta e la necessità di rivedere i normali criteri di giudizio, l'aleatorietà è una componente importante della sperimentazione artistica degli anni sessanta e settanta. Musicisti, pittori, attori tea-

trali e registi cinematografici esplorano in vario modo le potenzialità creative del random factor; se pure Burroughs li ha preceduti nell'indagine sistematizzata dei rapporti fra suoni, immagini e combinatorietà casuale, egli non è nella condizione di poter rivendicare alcuna paternità, in quanto si trova isolato, non sostenuto da un interesse critico commisurato alla vasta portata del fenomeno.

Il personaggio della cultura contemporanea a cui più frequentemente viene associato il concetto di aleatorietà non è Burroughs bensì il musicista John Cage. Nei suoi numerosi saggi teorici, Cage ha divulgato la sua nuova concezione della musica, inclusiva di ogni fenomeno sonoro e improntata su una poetica della casualità in gran parte derivata dalla filosofia Zen. Il metodo compositivo di Cage ha molte affinità con le tecniche di cut-up:

Chi poi ha potuto seguire Cage nel montaggio della banda magnetica con rumori concreti e sonorità elettroniche per il suo

Fontana Mix (per soprano e banda magnetica), ha visto come egli abbia assegnato a diversi nastri già registrati una linea di diverso colore; come poi abbia condotte su di un modulo grafico queste linee ad interallacciarsi casualmente su di un foglio di carta; e come infine, fissati i punti in cui le linee si intersecavano, abbia scelto e mentato le parti del nastro che corrispondevano ai punti prescelti dallo "hasard", ottenendone una sequenza sonora retta dalla logica dell'imponderabile. (11)

Cage condivide con Burroughs la convinzione che il materiale ottenuto secondo combinazioni casuali rappresenta un quadro fedele delle nostre esperienze sensoriali quotidiane, più di quante non avvenga con un'opera composta del tutto razionalmente:

I think that all these things that we associate with logic and our observance of relationships, these aspects of our mind are extremely simple in relation to what actually happens, so that when we use our perception of logic we minimize the actual nature of the thing that we are experiencing. (12)

La grande importanza dell'opera di Cage nello sviluppo della musica contemporanea ha favorito un'ampia circolazione delle sue idee, mentre l'impatto del

(11) U.Eco, Opera aperta, Milano, Bompiani, 1962.
Edizione consultata: Milano, Bompiani, 1976, pp.221-22.

(12) J.Cage, dalle note di copertina del disco AAVV, Electronic Music, London, Turnabout Records, 1967.

cut-up sulla storia della letteratura è molto marginale. L'aleatorietà trova spazio nelle espressioni più innovative della cultura del nostro secolo, ma è soprattutto nella musica e nelle arti visive che raccoglie consensi, in quanto la narrativa oppone una maggiore resistenza all'emancipazione da strutture compositive tradizionali (13). Burroughs deve fare i conti, nella sua fiduciosa applicazione del cut-up, con l'ostilità del grande pubblico. La parola, a cui lo scrittore si ripropone di far recuperare il terreno perduto rispetto alla maggiore innovatività delle arti visive, non sembra ancora pronta per compiere l'auspicato passaggio da una struttura lineare e consequenziale ad una elasticità asincronica e sinestetica. Ciò è del tutto ovvio considerando la quantità di funzioni utilitaristi-

(13) Lo stesso Cage, in tempi recenti, ha scritto libri basandosi sulle operazioni dell' I-Ching, l'antica tecnica divinatoria cinese che consiste nella combinazione casuale di quarantanove bastoncini rituali. Si veda Writing Through Finnegans Wake, New York, Printed Editions, 1985, composte esclusivamente di parole estratte dal Finnegans Wake di Joyce.

che e burocratiche a cui il linguaggio lineare assolve nelle relazioni sociali e nella vita quotidiana. Le regole grammaticali costituiscono un ordine più stabile e difficilmente alterabile, sul piano della creazione artistica, rispetto alle regole della prospettiva e del naturalismo pittorico. E' necessaria ancora oggi uno sforzo mentale considerevole per interpretare e decodificare un cut-up verbale, mentre le comunicazioni di massa hanno reso familiare e non problematica la fruizione di un quadro astratto e cubista. Burroughs quindi, pur rappresentando per il romanzo ciò che Schwitters rappresenta per la pittura e Cage per la musica, non ha finora ricevuto un adeguato riconoscimento.

Aleatorietà e imprevedibilità sono parte integrante degli happenings artistico-teatrali degli anni sessanta. In particolar modo è il movimento Fluxus, guidato da George Maciunas a New York ma con ramificazioni internazionali, a tenere in vita lo spirito ironico e dissacratore del dadaismo, contaminandolo

con influenze di filosofie orientali. I films under-ground di autori come Stan Brakhage, Kenneth Anger, Robert Breer, Stan Van DerBreek, seguono regole di montaggio affidate al caso e alla permutazione (14). L'alcatenietà è un elemento determinante di espressioni contemporanee come il free jazz e l'improvised music. I rete-collages dell'artista cecoslovacco Jiri Kolar, composti da riproduzioni di capolavori della pittura tagliate a strisce sottili e rimentate in forme nuove, sono solo uno degli infiniti esempi di evidente affinità con il cut-up che possono venir rintracciati nei cataloghi di manifestazioni artistiche degli anni sessanta. Soprattutto nel campo della poesia visuale, una quantità di autori applica, ancora oggi, tecniche di tagli e montaggi verbo-icene sperimentate da Burroughs parecchie tempo prima (gli "xeroglifici" di Adriano Spatola, le "poesie tecnolo-

(14) Il film The Flicker di Tony Conrad si basa sugli stessi principi della Dream Machine di Brian Gysin, per creare visioni ipnotiche nello spettatore.

giche" del Gruppo 70, le "segreografie" componibili di Carlo Massime Asnaghi). Burroughs è per le avanguardie multimediali quelle che Isidore Ducasse conte di Lautreamont è state per i dadaisti: una figura carismatica, un precursore troppo appartato e distante per essere citato come diretto ispiratore ma troppo importante per essere dimenticato del tutto.

Il fatto che lo scrittore abbia soltanto indicato la strada del cut-up audio-visuale e verbo-iccnico, senza mai pubblicare i propri scrapbooks o abbandonare veramente la parola come veicolo espressivo primario, motiva ancora di più la sua esclusione dagli studi sull'arte contemporanea e sulla sperimentazione in genere. Gysin viene ricordato soprattutto nell'ambito della poesia sonora per le sue permutations, ma la fama di Burroughs come romanziere Beat oscura la sua attività di sperimentatore: i cut-ups verbali e sonori, i films linguisticamente innovativi realizzati con Anthony Balch, i montaggi di foto e testi sopra le griglie pittoriche di Gysin sono ne-

ti soltanto ai suoi lettori più affezionati.

Burroughs del resto non ha mai considerato i propri esperimenti come materiale per gallerie d'arte e musei, cioè ha rinunciato a percorrere la strada maggiormente battuta, per la mancanza di diversi concreti sbocchi comunicativi, dalla poesia visuale e dalle altre forme di espressione intermediali.

Le finalità dello scrittore sono troppo distanti dalla logica del "pezzo unico" firmato, il tipo di impatto sulla società che egli ricerca è molto diversa dalla stima del mondo artistico e della ristretta fascia di pubblico che segue le espressioni di avanguardia. L'utopia linguistica di Burroughs, l'azzeramento della scrittura messo in opera dal cut-up, è un attacco portato alle fondamenta della civiltà occidentale. Il cut-up vuole infiltrarsi direttamente nei mass media e non rinchiudersi in un ghetto deputato alla sperimentazione artistica che è già, per definizione, accettata e resa innocua dal sistema.

Ecco quindi che Burroughs preferisce allearsi con i movimenti giovanili di protesta, prendere posizione perfino a favore della lotta armata e del terrorismo, scrivere saggi come Electronic Revolution, subite ristampate in diverse nazioni dalle riviste underground, che invita ad utilizzare il cut-up per provocare mutamenti non sulla carta stampata ma nella realtà: "To point out some specific uses of prerecorded cut-up tapes played back in the streets as a revolutionary weapon" (15). Per fare qualche esempio, nastri registrati di sparatorie, vetri infranti, sirene di ambulanze, diffusi a tutto volume nel corso di manifestazioni di massa, possono facilmente disorientare la folla, creare il panico e favorire il verificarsi di veri incidenti. Le parole di un noto personaggio politico, tagliate e montate secondo le regole del cut-up e quindi diffuse per radio, possono gettare il discre-

(15) W.Burroughs, Electronic Revolution, cit., p.5.

dite sullo stesso oratore. Una falsa notizia può venire diffusa rapidamente mediante registratori nascosti in valigette e sotto gli abiti, fatti circolare in luoghi affollati come metropolitane e stazioni ferroviarie. Simili tecniche, che negli anni sessanta trovano un consenso più ideologico che pratico, illustrano la fiducia di Burroughs nel ruolo dello scrittore, non solo dispensatore di sogni ma programmatore della realtà:

Writers are, in a way, very powerful indeed. They write the script for the reality film. /.../ Writers could take over the reality studio. So they must not be allowed to find out that they can make it happen. (16)

Notissimi musicisti rock, come Lou Reed dei Velvet Underground e David Bowie (17), hanno dichiarato il loro debito nei confronti del cut-up. Ma è soprattutto a partire dagli anni ottanta, grazie alla sempre più evoluta tecnologia di registrazione e alla

(16) W.Burroughs, The Adding Machine, cit., p.180.

(17) Si veda S.Grunberg, Op.cit, p.17.

sua capillare diffusione, che i suggerimenti di Burroughs per un cut-up senero hanno trovato nuove occasioni di impiego. I piccoli registratori portatili walkman fanno parte dell'abbigliamento urbano delle nuove generazioni, i potenti ghetto blasters (grandi radio-registratori portatili ad alta fedeltà) sono anch'essi diventati un elemento comune della vita cittadina, gli strumenti di duplicazione e missaggio per audiocassette sono ormai alla portata di tutti. La problematica; il linguaggio e il punto di vista di Burroughs è senz'altro più affine al chaos anarchico dei punks e di altri gruppi giovanili degli anni ottanta che non al misticismo pacifista di gran parte degli scrittori Beat e dei loro ammiratori. Non meraviglia quindi che romanzi come Naked Lunch e The Wild Boys siano stati riscoperti da giovani musicisti e artisti disposti a mettere in pratica anche il cut-up e le tecniche di terrorismo elettronico:

Burroughs/.../ has been "rediscovered" by a certain section of today's Avant Garde who don't aim to use his writing as a model for

novels, but for video and soundtrack and stage performance. They actually want to develop his work, like disciples, to carry it further, rather than pay homage to it in documentary form. I can't think of a single other writer in the 20th Century Literature to whom this has happened. (18)

L'opera di Burroughs è divenuta un manuale di istruzioni ad uso di autori che si ispirano nella realtà alle gesta dei "ragazzi selvaggi", in particolare è il caso degli appartenenti ad un eterogeneo movimento internazionale di musicisti e artisti definito dalla stampa musicale col termine di "cultura industriale" (19). Gruppi come Cabaret Voltaire, Threbbing Gristle, Clock DVA, 23 Skidoo, Psychic TV, Nocturnal Emissions, S.P.K., applicano le tecniche di cut-up alla struttura tradizionale della musica popolare, stravolgendo gli stilemi classici del rock e dando luogo ad una musica elettronica-rumorista

(18) D. Darby, "The Academy (the Virus Spreads)", in AAVV, The Final Academy - Statements of a Kind, London, Catalogo del festival multimediale "The Final Academy", 1982, p.7.

(19) Si veda, fra l'altro, Re/Search, n°6/7, San Francisco, 1983, numero speciale su "Industrial Culture".

incolta, formalmente non molto diversa dalle composizioni aleatorie di Cage e dai montaggi concreti di Karlheinz Stockhausen. Queste formazioni musicali, che si pongono in una posizione critica rispetto alla superficialità dello star system e dei predetti sonori più massificati, sviluppano le possibilità sinestetiche del cut-up molto più a fondo di quanto abbia fatto lo stesso Burreughs. Il mezzo video viene utilizzato per cut-ups di materiale originale, mescolate con registrazioni prese alla televisione e documenti di archivio (20). Le regole convenzionali di montaggio delle videoclips promozionali, come codificate dalle stazioni musicali commerciali nate sul modello della statunitense MTV, sono smentite e trasformate dal taglio e dalla sovrimpressione aleatoria: in luogo di brevi narrazioni perfetta-

(20) Alcune videocassette in commercio di gruppi musicali che fanno uso consapevole del cut-up sono: Cabaret Voltaire, Cabaret Voltaire, Nottingham, Doublevision, 1982; S.P.K., Despair, London, Twinvision, 1982; Nocturnal Emissions, Bleeding Images, London, Sterile, 1983; 23 Skidoo, Seven Songs/Tranquilliser, Nottingham, Doublevision, 1983.

mente studiate per esprimere un messaggio o vendere un prodotto, si propengono collages paressistici che, al pari della letteratura di Burroughs, vogliono esplodere in ogni direzione l'attenzione dello spettatore, renderlo consapevole dei meccanismi persuasivi a cui è costantemente sottoposto.

Il tedesco Klaus Maeck ha realizzato nel 1984 il film Decoder, che ha come argomento le tecniche audiovisive di "rivoluzione elettronica" del cut-up e fra gli interpreti, nel ruolo di ospite speciale, le stesse Burroughs. In un'intervista (21), Maeck riferisce di come, recatosi con la troupe a Berlino per filmare una manifestazione di protesta in occasione di una visita di Ronald Reagan, si è imbattuto in un caso di cut-up trasferito nella pratica:

We wanted to put pirates, tape terrorists, in the streets with tape recorders, so that it would look like they provoked the riot. And the Anarchists or whatever in Berlin already had tapes /.../ they put tape recorders in windows and filled the streets with

(21) T.Vague/M.Rickers, "Interview to Klaus Maeck", Vague, n°16/17, (London), Fall 1984, pp.64-66.

war noises and helicopter noises and shooting (22).

Il cut-up insomma conosce una tardiva fortuna, con un impiego in campo sonoro e visivo in gran parte dovuto a musicisti anti-convenzionali e underground (23), poco conosciuti dal grande pubblico, anche se non mancano esempi di autori più noti: musicisti come il Brian Eno di My Life in the Bush of Ghosts (24), o il Paul Hardcastle di Nineteen (25). Più in generale, possiamo osservare altre affinità fra il panorama musicale contemporaneo e il cut-up: ad esempio il fenomeno della musica scratch. Diffusasi sul finire degli anni settanta, questa consiste di composizioni create estempora-

(22) Ibid, p.64.

(23) Una selezione degli esperimenti sonori di Burroughs viene pubblicata su disco per la prima volta proprio grazie all'interessamento del gruppo Throbbing Gristle. Si veda il LP: W.Burroughs, Nothing Here Now but the Recordings, cit.

(24) B.Eno/ D.Byrne, My Life in the Bush of Ghosts, London, EG, 1981.

(25) P.Hardecastle, Nineteen, London, Chrysalis, 1985. La canzone, il cui testo è un montaggio di documenti sonori della guerra in Vietnam, ha raggiunto le prime posizioni delle classifiche di vendita europee, ed è stata censurata da tutte le emittenti statunitensi.

neamente da un Disc Jockey, manipolando brani preesistenti direttamente sul piatto del giradischi.

Le deformazioni e reiterazioni ritmiche ottenute dal materiale riciclato sfruttano un procedimento del tutto simile al tape-rubbing di Burroughs.

Però, man mano che allarghiamo il campo di osservazione dai fenomeni underground di cui abbiamo riferite a espressioni artistiche di più ampio consumo, si perde di vista l'influenza diretta di Burroughs e si è portati a ritenere che l'uso di cut-up possa essere determinato dal concorrere di circostanze diverse. L'ormai familiare situazione dello spettatore televisivo che, usando il telecomando a distanza, salta continuamente da una stazione all'altra, non è altro che un esempio del cut-up estemporaneo di suoni e immagini che è parte integrante della moderna tecnologia audiovisiva. Questa fruizione quotidiana di frasi frammentarie, di giustapposizioni irrazionali e di narrazioni interpolate da comunicati commerciali, ha reso più elastiche le

reazioni del pubblico ad un montaggio non convenzionale, spingendo gli stessi registi televisivi e cinematografici ad impiegare un ritmo sempre più frenetico, ad inserire tagli repentini e imprevisti nel proprio linguaggio filmico. E' una situazione venutasi a creare nell'ultime decennio, che Burroughs nei suoi romanzi ha in larga misura previsto e anticipato: una babele di linguaggi frammentati che si accompagna alla saturazione del campo visivo per una sovrabbondanza di informazioni. Films come quelli girati da Burroughs e Anthony Balch nel 1962, The Cut-up e Towers Open Fire, che all'epoca della prima presentazione al cinema del British Film Institute di Londra provocarono proteste e irritazione per il loro montaggio inconsueto, oggi non scandalizzerebbero più nessuno.

L'aleatorietà e la sinesteticità sono insomma divenuti parte del linguaggio degli stessi mass media che Burroughs intendeva combattere con il cut-up. E' interessante notare come, parallelamente al dif-

fendersi capillare degli strumenti tecnologici
adatti a facilitare una fusione delle varie arti,
il dibattito sui mixed media e l' "arte totale" (26)
è stato gradualmente abbandonato. Negli anni ottan-
ta si è assistito ad un ritorno alle specifiche del-
le singole discipline artistiche. In ambito figura-
tivo, ha riguadagnato considerazione la pittura da
cavalletto, dopo che arte concettuale, performance
e body art avevano messo in discussione la soprav-
vivenza dell'opera tradizionale. In campo lettera-
rio, si è evidenziato un rinnovato interesse per
i meccanismi classici della finzione narrativa, a
dispetto delle sperimentazioni più radicali.

Nella pratica, le "transavanguardie" e gli altri
movimenti artistici "post-moderni", i quali riven-
dicano la possibilità di citare forme e stili pit-
torici di epoche precedenti, sembrano indicare

(26) Uno studio comprensivo delle diverse espres-
sioni intermediali è il volume di Adrian Henri:
Total Art: Environments, Happenings, and Perfor-
mances, London, Thames and Hudson, 1974.

un'involuzione dell'arte contemporanea in una direzione altamente specialistica: movimenti e gruppi di tendenza si succedono ad un ritmo sempre più accelerato, convalidati da una critica interessata e sempre più distanti dagli interessi del grande pubblico. La sperimentazione mixed media comunque non è scomparsa, semplicemente da espressione artistica d'avanguardia, appannaggio di una minoranza di operatori, è divenuta parte del linguaggio delle comunicazioni di massa e della vita quotidiana di milioni di persone. Artisti che esprimono il carattere del nostro tempo utilizzando contemporaneamente diverse tecniche e linguaggi sono quelli che hanno scelto di lavorare nell'ambito del "villaggio globale" tecnologico, nel campo del design industriale, della televisione, del cinema, della pubblicità, della telematica.

Per quanto rimossa dalle storie ufficiali della sperimentazione artistica, l'opera di Burroughs è un anello di congiunzione fra la letteratura linea-

re tradizionale e le nuove forme creative rese possibili dalla tecnologia informatica. Se pure il cut-up e tecniche similari sono state applicate da altri in ambito musicale e pittorico, egli è il solo romanziere ad aver approfondito consapevolmente l'uso dell'aleatorietà e della componibilità modulare. Burroughs anticipa una ridefinizione del ruolo del produttore di cultura nell'era telematica, come ipotizzata da Alvin Toffler e altri futurologhi (27): con l'interscambio simultaneo di networks computerizzati collegati fra loro e con la possibilità di accesso ad una infinità di banche dati, si fa strada la nuova figura del presumer, produttore e consumatore di informazioni allo stesso tempo, individuo partecipe di una creazione collettiva modularmente espandibile. Non mancano già esperimenti in questo senso, come le mostre di copy art realizzate attraverso il tele-fax, uno stru-

(27) Si veda A. Toffler, The Third Wave, New York, William Morrow, 1980.

mento in grado di riprodurre immagini a distanza (28).

Possibilità inedite si delineano anche in campo letterario. Sono già stati predetti libri redatti interamente al computer e arrivati alla fase finale di distribuzione, mediante banca dati elettronica, senza che il supporto tradizionale della carta sia entrato in alcuna fase del procedimento. Modifiche ancora più sostanziali del rapporto fra pubblico e scrittore sono rese possibili dalle nuove generazioni di computers interattivi, che permettono una partecipazione attiva del lettore. Come nei romanzi di Burroughs, la narrazione non ha un flusso lineare e unidirezionale, in quanto il lettore può muoversi in qualsiasi direzione. La memoria del romanzo interattivo è programmata per permettere un numero tendenzialmente infinito di combinazioni, cioè proprio quanto Burroughs

(28) Si veda AAVV, Xerographica, Udine, Campanotto Editore, 1985.

riesce ad ottenere con mezzi più elementari nella propria scrittura.

Burroughs è proiettato nell'era spaziale molto più decisamente di altri autori che hanno rinnovato la forma del romanzo (Beckett, Robbe-Grillet, Pynchon), in quanto egli avverte la necessità di ridefinire globalmente il ruolo dello scrittore, mettendo anche in discussione la sopravvivenza stessa del linguaggio. Ma non è tanto il silenzio, l'azzeramento della scrittura, più evocate che realmente messo in pratica (Burroughs deve pur sempre usare il linguaggio per esprimere il suo rifiuto dello stesso, e la contraddizione non è mai chiarita), quanto la casualità abilmente incanalata, il fattore più innovativo della sua opera. Il random factor è l'elemento che maggiormente differenzia il funzionamento del cervello umano da quello artificiale del computer, e Burroughs con il cut-up intende utilizzare questa facoltà essenzialmente umana per combattere gli aspetti più alienanti

della società moderna. Il cut-up ha il compito di scompaginare le regole dogmatiche del linguaggio usate dai mass media, che Burroughs avverte come fondamentalmente ostile e totalitario. Egli è però anche fiducioso nella possibilità di usare le stesse armi del nemico, di adottare le nuove tecnologie per de-condizionare il pubblico, per attuare un mutamento che non può essere solamente linguistico, ma anche sociale, politico e perfino biologico. Il fatto che si tratti di un programma abbandonato in parte per strada, con il ritorno a forme narrative più convenzionali, non diminuisce il valore pionieristico dell'opera dello scrittore.

Se la società dei consumi ha fatto dell'arte una industria commerciale e del libro un semplice oggetto, l'utopia linguistica di Burroughs, coinvolgendo il lettore nella scomposizione e ricomposizione della struttura modulare, vuole ridefinire il ruolo dello scrittore e contrastare l'assuefazione passiva alle informazioni dei mass media.

Per i nurds, i nati dopo il 1964, la generazione cresciuta imparando fin dai primi gradi di istruzione scolastica il linguaggio dei computers, la narrativa interattiva, il cui progresso è legato alla sempre maggiore miniaturizzazione dei micro-chips, costituirà presto una forma di espressione artisticamente matura, pronta a tentare di rimpiazzare il libro di Gutenberg che già McLuhan troppo presto aveva ritenuto obsoleto. Se ciò avverrà anche in minima parte, William Burroughs potrà trovare una giusta collocazione come diretto precursore della letteratura informatica.

Conclusione.

Con Burroughs ci troviamo oggi di fronte al caso di un autore rispettato e di successo, figliol prodigo in un'America che ha visto tutti i suoi "rivoluzionari" dell'epoca delle grandi proteste studentesche venir riassorbiti gradualmente dal sistema: Jerry Rubin da capo degli yippies a leader dei giovani yuppies in colletto bianco, Eldridge Cleaver da black panther a predicatore di fede cristiana e anticomunismo, i Jefferson Airplane da profeti del rock "psichedelico" a canzonettari di bassa lega. I tempi sono cambiati e il Burroughs dissacratore "of all that is false, primitive, and vicious in current American life", come ebbe a scrivere Terry Southern, è oggi una persona che pare aver definitivamente rinunciato a raggiungere una seppur senile maturità artistica, soddisfatto di continuare ad espandere disordinatamente la propria produzione letteraria e di essere divenute un mito e una fonte di ispirazione per una fascia della nuova avanguar-

dia artistico-musicale.

Burroughs rimane una voce minore, una figura eccentrica nel panorama della letteratura americana contemporanea. L'estetica negativa propugnata dallo scrittore ha contribuito senz'altro a relegarlo ulteriormente fra gli autori "seppresi" dall'ipocrisia delle società impregnate di buoni ideali cristiani: pace, amore, sicurezza, famiglia. Burroughs confida troppo sinceramente nell'assoluta libertà di ogni individuo nell'amministrare la propria vita (senza ovviamente recare danno alle libertà altrui), per fare mistero della propria indole violenta, del proprio interesse per la droga, la criminalità, il sesso, le armi. Il mondo utopico di Burroughs è un pianeta di "M.O.B." (ovvero "Mind your Own Business"), dove ciascuno è lasciato in pace con le proprie ossessioni, anche le più perverse: del resto l'interesse di Burroughs per argomenti crudeli è soprattutto estetico e intellettuale, come il de Quincey di Murder Considered as One

of the Fine Arts.

Se grandezza c'è nell'opera dello scrittore, è da cercarsi soprattutto nella incredibile capacità di sopravvivenza del suo particolare registro stilistico, anche quando i romanzi vengono confezionati avvalendosi ampiamente dell'aiuto di collaboratori. Il materiale di Burroughs si presta ad essere smembrato e combinato in una varietà virtualmente infinita di modi, senza che pece o nulla del significato globale vada perdute: gli esperimenti di cut-up si rivelano talmente funzionali al suo modo di esprimersi, che proprio grazie a queste tecniche l'autore realizza i lavori a nostro avviso più interessanti, in una prospettiva storica. Burroughs è un grande artista del collage letterario, almeno quanto è un mediocre e difettoso romanziere.

Il cut-up prepara il linguaggio ad un uso nuovo, l'aleatorietà nella sua accezione più positiva non è solo fonte di disordine sintattico ma rappresenta un rischio che lo scrittore accetta di correre, per

entrare in contatto con voci narranti diverse da quella del "registratore interiore", della coscienza logica e razionale. Ecco allora che Burroughs è soprattutto da ricordare, assieme all'amico Brion Gyssin, come pioniere della sperimentazione iconico-verbale, dell'utilizzo di magnetofoni e cineprese in ambito meta-letterario, della interazione modulare che è alla base di nuovissime forme di narrativa computerizzata su floppy disc.

Burroughs aspira a scrivere un grande ciclo di romanzi innovativi, ma non dispone di una padronanza tale del proprio materiale da permettergli di orchestrare un capolavoro. I suoi romanzi sono curiosamente incompleti, pagine ben riuscite si mescolano ad altre inutilmente ripetitive. Frammentarietà e ripetizione possono anche dar luogo ad opere artisticamente valide, come hanno dimostrato De Sade e Beckett, ma la forma finale di gran parte dei romanzi di Burroughs è irrisolta e insoddisfacente: i continui cambiamenti di voce, le transmuta-

zioni, le visioni e le parodie delle visioni, mancano di un centro di gravità. Alcune caratteristiche della scrittura Burroughsiana fanno sì che le lacune di natura strutturale siano almeno in parte compensate: un brillante e sardonico umorismo nero; un ottimo orecchio per i dialoghi, soprattutto nel ricreare il gergo di determinati gruppi sociali; una fantasia visionaria liricamente morbosa, vicina alle ossessioni di H.P. Lovecraft e alla cosmologia di William Blake, con pagine la cui intensità sfiora la poesia.

Giudicati da un punto di vista tradizionale, estetico e formale, i singoli romanzi sono imperfetti e disorganici; le opere più soddisfacenti risultano essere quelle scritte in collaborazione con altri: The Job, una raccolta di interviste rivelatorie della lucidità di pensiero e della gamma di interessi dell'autore; The Yage Letters (1), il carteggio episto-

(1) W. Burroughs/A. Ginsberg, The Yage Letters, San Francisco, City Lights Books, 1963.

lare scambiato con Ginsberg dal Sudamerica; The Third Mind, il manuale teorico del cut-up.

E' insomma un giudizio sfumato quello che può venir espresso su William Burroughs, scrittore eccentrico e isolato rispetto ai grandi movimenti di pensiero, artistici e letterari del suo tempo (perfino l'adesione al gruppo Beat è del tutto casuale e superficiale), che ha ricevuto molta attenzione come lucido crenista del degradato universo della tossicodipendenza, ma la cui importanza come inventore e maestro del cut-up non è mai stata presa seriamente in considerazione. E' soprattutto questo ultimo aspetto che ci è parso meritevole di essere riconsiderato e messo a fuoco.

BIBLIOGRAFIA:

NOTA SUI CRITERI APPLICATI.

Per le caratteristiche proprie della narrativa di William S. Burroughs, che rendono impossibile tracciare una linea di demarcazione fra i diversi generi letterari, è stata effettuata una distinzione soltanto fra i volumi realizzati dal solo autore e i volumi scritti in collaborazione con altri.

Tutte le sezioni della bibliografia sono in ordine cronologico. Per le riviste, il Volume è indicato in numeri romani, la numerazione del fascicolo in numeri arabi. A causa della loro natura effimera e marginale, molte pubblicazioni underground sono prive di indicazione del Volume. Nel caso di riviste a circolazione molto limitata è stato indicato, fra parentesi, il luogo di pubblicazione.

BIBLIOGRAFIA.

Opere di William S. Burroughs.

a) Romanzi, raccolte di articoli e racconti.

Lee, William (pseudonimo di W.S.Burroughs), Junkie,
New York, Ace Books, 1953. / Ed. consultata (riveduta e accresciuta): Burroughs, William S., Junkie, New York, Penguin, 1977.

Burroughs, William S., The Naked Lunch, Paris, The Olympia Press, 1959. / Ed. riveduta e accresciuta: Naked Lunch, New York, Grove Press, 1962. / Ed. consultata: London, Calder, 1982.

" The Soft Machine, Paris, The Olympia Press, 1961.
/ Seconda ed. riveduta e accresciuta: New York, Grove Press, 1966. / Terza ed. riveduta e accresciuta : London, Calder and Boyars, 1968. / Ed. consultata: New York, Grove Press, 1974.

" The Ticket that Exploded, Paris, The Olympia Press, 1962. / Seconda ed. riveduta e accresciuta: New York, Grove Press, 1967. / Ed. consultata: New York, Grove Press, 1978.

Burroughs, William S., Dead Fingers Talk, London,

Calder, 1963.

" Nova Express, New York, Grove Press, 1964.

" Health Bulletin: Apo-33, a Metabolic Regulator,

New York, Fuck You Press, 1965. / Ed. consulta-

ta: New York, Beach Books, 1968.

" Time, New York, "C" Press, 1965.

" The Dead Star, San Francisco, The Nova Broad-

cast Press, 1969.

" The Last Words of Dutch Schultz, London, Cape

Golliard, 1970. / Ed. riveduta e modificata:

New York, Viking Press, 1975.

" Electronic Revolution, Cambridge, Blackmoor

Head Press, 1971. / Ed. consultata: Gottingen,

Expanded Media Editions, 1976.

" The Wild Boys, New York, Grove Press, 1971. /

Ed. consultata: London, Corgi, 1974.

" Exterminator!, New York, Viking Press, 1973.

/ Ed. consultata: London, Calder and Boyars,

1974.

Burroughs, William S., Myfair Academy Series, Brighton, Urgency Rip Off Press, 1973.

" White Subway, London, Aloes Books, 1973.

" The Book of Breeething, Ingatestone, Ou, 1974.

/ Ed. consultata: Berkeley, Blue Wind Press,
1980.

" Port of Saints, London, Covent Garden/Am Here,
1975. / Ed. consultata: Berkeley, Blue Wind
Press, 1980.

" Snack, London, Aloes Books, 1975.

" Cobble Stone Gardens, Cherry Valley, Cherry Valley Editions, 1976.

" The Retreat Diaries, New York, The City Moon,
1976.

" Ali's Smile/Naked Scientology, Bonn, Expanded
Media Editions, 1978.

" Letters to Allen Ginsberg 1953-1957, Geneva,
Claude Givaudan/Am Here, 1978. / Ed. consulta-
ta: New York, Full Court Press, 1982.

" Ah Pook is Here and Other Texts, London, Calder,

1979.

Burroughs, William S., Blade Runner (a movie), Berkeley, Blue Wind Press, 1979.

" Doctor Benway, Santa Barbara, Bradford Morrow, 1979.

" Roosevelt After Inauguration, San Francisco, City Light Books, 1979.

" Cities of the Red Night, London, Calder, 1981.

" A William Burroughs Reader, London, Pan Books, 1982.

" Early Routines, Santa Barbara, Cadmus Editions, 1982.

" The Burroughs File, San Francisco, City Light Books, 1984.

" The Four Horsemen of the Apocalypse, Bonn, Expanded Media Editions, 1984.

" The Place of Dead Roads, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984.

" Queer, New York, Viking Press, 1985.

" The Adding Machine, London, Calder, 1985.

b) Collaborazioni.

Beiles, Sinclair/ Burroughs, William/ Corso, Gregory/ Gysin, Brion, Minutes To Go, Paris, Two Cities Editions, 1960. / Ed. consultata: New York, Beach Books, 1968.

Burroughs, William/ Gysin, Brion, The Exterminator, San Francisco, The Auerhahn Press, 1960.

Burroughs, William/ Ginsberg, Allen, The Yage Letters, San Francisco, City Light Books, 1963.

Burroughs, William S./ Pélieu, Claude/ Weissner, Carl, So Who Owns Death TV?, New York, Beach Books, 1967.

Burroughs, William S./ Odier, Daniel, Entretiens avec William Burroughs, Paris, Pierre Belfond, 1969. / Ed. riveduta e accresciuta: The Job, New York, Grove Press, 1970.

Burroughs, William/ Kerouac, Jack/ Pélieu, Claude, Jack Kerouac, Paris, L'Herne, 1971.

Burroughs, William/ Gysin, Brion/ Sommerville, Ian, Brion Gysin Let the Mice In, West Glover, Some-

thing Else Press, 1973.

Gatewood, Charles/ Burroughs, William S., Sidetrip-
ping, New York, Derbiboooks, 1975.

Burroughs, William S./ Gysin, Brion et al., Collo-
que de Tanger, Paris, Christian Bourgois, 1976.

Burroughs, William S./ Gysin, Brion, The Third Mind,
New York, Viking Press, 1978. / Ed. consultata:
London, Calder, 1979.

Burroughs, William S./ Gysin, Brion et al., Collo-
que de Tanger 2, Paris, Christian Bourgois, 1979.

c) Racconti e articoli in antologie, prefazioni.

Burroughs, William S., "My First Days on Junk", in
AAVV, The Beat Generation and the Angry Young
Men, a cura di Feldman, Gene e Gartenberg, Max,
New York, Citadel Press, 1958, pp.156-170.

" "Two Episodes from The Naked Lunch", in AAVV,
The Beats, a cura di Krim, Seymour, Greenwich,
Fawcett Publications, 1960, pp.125-130.

" "Thing Police Keep All Board Room Reports", in
AAVV, International Literary Annual - vol. 3,

London, Calder, 1961, pp.65-72.

Burroughs, William S., "Vaudeville Voices", "Berserk Machine", "The Ticket that Exploded", in AAVV, The Moderns, New York, Corinth Books, 1963, pp.278-283, 284-286, 287-289.

" "Points of Distinction between Sedative and Consciousness-expanding Drugs", in AAVV, LSD: The Consciousness-expanding Drug, New York, G. P. Putnam's Sons, 1964, pp.168-173.

" "Who Is the Walks beside You Written 3rd?" in AAVV, Darazt, London, Lovebooks, 1965, pp.4-8.

" "Proclaim Present Time Over", in AAVV, The Award Avant-Garde Reader, New York, Award Books, 1965, pp.11-23.

" "The Literary Techniques of Lady Sutton-Smith", in AAVV, Astronauts of Inner Space, San Francisco, Stolen Paper Review Editions, 1966, pp.28-29.

" "Two Counterscripts", prefazione a Pélieu, Claude, With Revolvers Aimed...Finger Bowls, New York, Beach Books, 1967, pp. I-IV.

Burroughs, William S., "They Do Not Always Remember", in AAVV, Best Detective Stories of the Year, a cura di Boucher, Anthony, New York, E.P.Dutton and Co., 1967, pp.173-176.

" "The Perfect Servant", in AAVV, London Magazine Stories 3, London, Alan Ross Ltd., 1968, pp. 72-76.

" "Academy 23: A Deconditioning", in AAVV, Notes from the New Underground, a cura di Kornbluth, Jesse, New York, Viking Press, 1968, pp.110-114.

" "Kicking Drugs: A Very Personal Story", in AAVV, Way Out: A Thematic Reader, a cura di Michel, Lois A., New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968, pp.118-122.

" "Public Statements Presented at the Chicago Coliseum August 27, 1968", in AAVV, Telling It Like It Was: The Chicago Riots, New York, Signet Books, 1969, p.106.

" "Martins Mag", "The Moving Times. Feb 10, 1964., Jan 17, 1947., September 17, 1899", "The Cold-

spring News", "Die Zukunft des Romans", "Die Ausstellung", "Die danische Operation", in Cut Up, a cura di Weissner, Carl, Darmstadt, Joseph Melzer Verlag, 1969, pp. 10, 18, 19-23, 24-32, 33, 34-36.

Burroughs, William S., "The Drug Revolution", in AAVV, The Youth Culture, Chicago, Playboy Press, 1970, pp 71-83.

" "Abstract", in AAVV, Ginger Snaps, a cura di Gibbs, Michael, Exeter, Kontexts Publications, 1972, pp.3-5.

" "Preface", prefazione a Ballard, J.G., Love & Napalm: Export U.S.A., New York, Grove Press, 1972, pp. 7-8.

" "Sexual Conditioning", in AAVV, The Gay Liberation Handbook, San Francisco, Ramparts Press, 1973, pp. 194-195.

" "The Health Officer", in AAVV, The Story So Far, Toronto, The Couch House Press, 1977, pp. 164-170.

Burroughs, William S., "It Belongs to the Cucumbers:

On the Subject of Raudive's Tape Voices", in

AAVV, Talking Poetics from Naropa Institute,

Boulder & London, Shambhala, 1978, pp. 63-81.

- " "Letter to Jack Kerouac", "Dream of the City",
in AAVV, The Beat Journey, California, The unspeakable visions of the individual, 1978, pp.
168-174.

d) Racconti e articoli in riviste.

Burroughs, William S., "Letter from a Master Ad-

dict to Dangerous Drugs", British Journal of

Addiction, LIII, n°2, January 1957, pp.119-131.

- " "Have You Seen Pantapon Rose?", Yugen, (New
York), n°3, 1958, pp.4-5.

- " "Ten Episodes from Naked Lunch", Big Table, n°1,
Spring 1959, pp.79-137.

- " "In Quest of Yage", Big Table, n°2, Summer 1959,
pp.44-64.

- " "Deposition: Testimony concerning a Sickness",
Evergreen Review, IV, n°2, Jan.-Feb. 1960, pp.

15-23.

- Burroughs, William S., "But All is Back Seat of Dreaming", Big Table, n°4, Spring 1960, pp.13-19.
- " "The Conspiracy", Kulchur, (New York), n°1, 1960, pp.5-8.
- " "Everywhere March Your Head", "Sens of Your In" (entrambi scritti in collaborazione con Corso, Gregory), Locus Solus, (Lans-en-Vercors), n°2, Summer 1961, pp.148-149, 150-151.
- " "The Word", Swank, (New York), VIII, n°3, July 1961, pp.51-55.
- " "Operation Soft Machine/ Cut", Outsider, n°1, Fall 1961, pp.74-77.
- " "Routine: Roosevelt after Inauguration", Floating Bear, (New York), n°9, 1961, pp.8-10.
- " "Outskirts of the City", Evergreen Review, VI, n°25, July 1962, pp.73-78.
- " "Wilt Caught in Time", Outsider, n°2, Summer 1962, p.3.
- " "Censorship", Transatlantic Review, n°2, Winter

1962, pp.5-10.

Burroughs, William S., "The Cut-up Method of Brion Gysin", Yugen, n°8, 1962, pp.31-33.

" "Call the Old Doctor Twice?", Yale Literary Magazine, CXXXI, n°3/4, April 1963, pp.54-56.

" "Take It to Cut City- U.S.A.", Outsider, n°3, Spring 1963, pp.35-39.

" "Martin's Folly", Cleft, I, n°1, June 1963, pp. 18-21.

" "The Beginning Is Also the End", Transatlantic Review, n°14, Autumn 1963, pp.5-8.

" "Pry Yourself Loose and Listen", "Notes on Page One", "Ancient Face Gone Out", "Just So Long and Long Enough", Gnaoua, (Tangier), n°9, Spring 1964 pp.7-8, 8-9, 10-14, 14-16.

" "They Just Fade Away", Evergreen Review, VIII, n° 32, April 1964, pp.62-63, 84-85.

" "Grids", Insect Trust Gazette, (Philadelphia), n°1, Summer 1964, pp.27-31.

" "Last Awning Flaps on the Pier", Intrepid, n°5,

March 1965, p.20.

Burroughs, William S., "Chlorhydrate d'apemorphine
chambre", Lines, V, n°1, May 1965, p.15.

" "File Ticker Tape", Insect Trust Gazette, n°2,
Summer 1965, pp.17-22.

" "St.Louis Return", Paris Review, XXXV, n°9,
Fall 1965, pp.50-62.

" "The Last Post Danger Ahead", Lines, VI, n°1,
November 1965, p.31.

" "Composite Text", Bulletin from Nothing, (San
Francisco), n°1, 1965, pp.11-12.

" "Salt Chunk Mary", Intrepid, n°6, January 1966,
pp.15-17.

" "Towers Open Fire", International Times, n°2,
Oct.31, 1966, p.8.

" "The Invisible Generation", International Ti-
mes, n°3, Nov.14, 1966, p.6.

" "23 Skidoo Eristic Elite", International Times,
n°18, Aug.25, 1967, p.4.

" "Parenthetically 7 Hertz", Klacto/23, (Heidel-

berg), n°1, September 1967, pp.43-45.

Burroughs, William S., "Word Authority More Habit

Forming than Heroin", San Francisco Earthquake,

I, n°1, Fall 1967, pp.25-31.

" "Scientology Revisited", Mayfair, III, n°1, January 1968, pp.29-31.

" "The Coming of the Purple Better One", Esquire, LXX, n°5, November 1968, pp.89-91.

" "Burroughs: Woodstock", Rat, (New York), II, n°19, Oct.29, 1969, p.13.

" "Mind Control", International Times, n°74, Feb. 27, 1970, p.9.

" "Cut Ups as Underground Weapons", Los Angeles Free Press, VII, n°36, June 26, 1970, p.33.

" "The Unspeakable Mr.Hart", Cyclops, (London), n°1, July 1970, p.17.

" "The Dead Child", Evergreen Review, XV, n°94, December 1971, pp.33-34.

" "Distant Heels", Adventures in Poetry, IX, n°1, Spring 1972, pp.13-16.

- Burroughs, William S., ("Cut-ups" da Ezra Pound e Arthur Rimbaud, senza titolo), AQ, (Frankfurt), n°14, Autumn 1973, p.22.
- " "Playback from Eden to Watergate", Harpers, MCDLXXXII, n°247, November 1973, pp.84-86, 88.
- " "Time of the Assassins", Crawdaddy, n°54, November 1975, pp.12-13.
- " "Fun City in Badan", Arcade, IV, n°1, Winter 1975, pp.11-13.
- " "Lecture N.11 at Community College of New York", Intrepid, n°12, March 1977, pp.31-36.
- " "Stopover in Medeira", Traveler's Digest, I, n°1, Summer 1977, pp.22-23.
- " "D.E.", High Times, XII, n°48, August 1979, pp. 15-17.
- " "The Revised Boy Scout Manual: excerpt", "Early Routines: two excerpts", "The Place of Dead Roads: two excerpts", "Cities of the Red Night: a chapter not included", Re/Search, n°4/5, Fall 1982, pp.5-11, 13-15, 16-19, 28-32.

Burroughs, William S., "Creative Reading", "Revenge of the Ice Box", "Ruski", The Review of Contemporary Fiction, IV, n°1, Spring 1984, pp.4-8, 9, 10-11.

Opere su William S. Burroughs.

a) Monografie.

Mottram, Eric, William Burroughs: The Algebra of Need, Toronto, The Couch Press, 1971./ Ed. rivista e ampliata: London, Marion Boyars, 1977.

Miles Associates, A Descriptive Catalogue of the William S. Burroughs Archive, London, Covent Garden/AM Here, 1973.

Mikriammos, Philippe, William S. Burroughs, Paris, Seghers, 1975.

Maynard, Joe / Miles, Barry, William S. Burroughs. A Bibliography, 1953-73, Charlottesville, University Press of Virginia, 1978.

Grunberg, Serge, "A la recherche d'un corps" Langage et silence dans l'oeuvre de William S. Burroughs, Paris, Seuil, 1979.

Goodman, Michael Barry, Contemporary Literary Scholarship: the Case History of Burroughs' Naked Lunch, London, The Scarecrow Press, 1981.

Lemaire, Gérard-Georges, William Burroughs: una

biografia, Milano, SugarCo, 1983.

b) Articoli, saggi e recensioni.

Ansen, Alan, "Anyone Who Can Pick up a Frying Pan

Owns Death", Big Table, n°2, 1959, pp.3-10.

Flynn, Arthur, "William Burroughs: Walden Revisi-

ted", Wagner Literary Magazine, I, n°1-4, Sum-

mer 1960, pp.47-52.

Creeley, Robert, "A New Testament: William Burrou-

ghs' Naked Lunch", Outburst, I, n°1, 1961, pp.

6-7.

Seldon, E.S., "The Cannibal Feast, Naked Lunch by

W.Burroughs", Evergreen Review, VI, n°22, April

1962, pp.72-74.

Wain, John, "The Great Burroughs Affair", New Re-

public, CXLVII, n°22, December 1, 1962, pp.21-

23.

Manganotti, Donatella, "William Burroughs", Studi

Americani, VIII, 1962, pp.245-291.

Mc Carthy, Mary, "Burroughs' Naked Lunch", Encoun-

ter, XX, n°4, April 1963, pp.92-98./ Ora anche

in Mc Carthy, Mary, The Writing on the Wall and Other Literary Essays, New York, Harcourt, Brace & World, 1970, pp.42-53.

Hassan, Ihab, "The Subtracting Machine: The Work of William Burroughs", Critique, VI, n°1, Spring 1963, pp.4-23.

McLuhan, Marshall, "Notes on Burroughs", The Nation, CXCIX, n°21, 1964, pp.517-519.

Hassan, Ihab, "The Novel of Outrage: A Minority Voice in Postwar American Fiction", American Scholar, XXXIV, 1965, pp.239-253.

Kostelanetz, Richard, "From Nightmare to Seredipity: a Retrospective Look at William Burroughs", Twentieth Century Literature, XI, n°2, 1965, pp.123-130.

Phillips, William, "The New Immoralists", Commentary, XXXIX, n°4, 1965, pp.66-69.

Weston, Ronald, "William Burroughs High Priest of Hipsterism", Fact, II, n°6, 1965, pp.11-17.

Fiedler, Leslie, "The New Mutants", Partisan Re-

view, XXXII, n°4, Fall 1965, pp.505-525.

Tanner, Tony, "The New Demonology", Partisan Review, XXXIII, n°6, Spring 1966, pp.547-572.

Kenneth, Perry, "Nova Express: The Critics, William S.Burroughs", Prospero's Cell, I, n°1, April 1966, pp.23-29.

Lodge, David, "Objections to William Burroughs", Critical Quarterly, VIII, n°3, Autumn 1966, pp.203-212.

Petersan, R.G., "A Picture Is a Fact: Wittgenstein and The Naked Lunch", Twentieth Century Literature, XII, n°3, 1966, pp.78-86.

Hassan, Ihab, "The Literature of Silence: From Henry Miller to Beckett and Burroughs", Encounter, XXVIII, n°1, January 1967, pp.74-82.

Levine, Paul, "The Intemperate Zone: The Climate of Contemporary American Fiction", Massachusetts Review, VIII, n°3, Summer 1967, pp. 505-523.

Mc Connell, Frank.D., "William Burroughs and the

- Literature of Addiction", Massachusetts Review, VIII, n°4, Autumn 1967, pp.665-680.
- Michelson, Peter, "Beardsley, Burroughs, Decadence, and the poetics of obscenity", TriQuarterly, n°12, Spring 1968, pp.139-155.
- Manganotti, Donatella, "William Burroughs, lo scrittore del silenzio", Il Verri, XXIX, dicembre 1968, pp.31-36.
- Tagliaferri, Aldo, "Dal Pasto Nudo a Nova Express", Il Verri, XXIX, dicembre 1968, pp.95-98.
- Amoruso, Vito, "William Burroughs: il cut up e la tecnica della fuga", in La letteratura Beat americana, Bari, Laterza, 1969, pp.91-134.
- Pearce, Richard, "William S.Burroughs", in Stages of the Clown: Perspectives on Modern Fiction, Carbondale, South Illinois University Press, 1970, pp.84-101.
- Herman, Jan, "Handbook for the Seventies", Partisan Review, XXXVII, n°3, Spring 1970, pp.451-453.

- Cook, Bruce, "The Holy Monster", in The Beat Generation, New York, Scribners, 1971, pp.165-184.
- Tanner, Tony, "Rub Out the Word", in City of Words, New York, Harper & Row, 1971, pp.109-140.
- Vernon, John, "William S.Burroughs", Iowa Review, III, n°2, 1972, pp.107-123.
- Silver, Sam/ Gold, Bob, "William Burroughs", Georgia Straight, VIII, n°371, November 22-29, 1974, pp.5-6.
- Cordesse, Gérard, "The Science-Fiction of William Burroughs", Caliban, XII, n°1, 1975, pp.33-43.
- Turèll, Dan, "William S.Burroughs - El Hombre Invisible", in Ezra Pound / William S.Burroughs / Lou Reed, Kobenhavn, Swing 1975, 1975, pp.25-54.
- Batt, Noelle, "Rupture et déplacement dans l'oeuvre de William Burroughs", Revue Française d'Etudes Américaines, I, n°1, Avril 1976, pp.11-21.
- Tanner, James E., "Experimental Styles Compared: E.E.Cummings and William Burroughs", Style, X,

n°1, Winter 1976, pp.1-27.

Scheer-Schazler, Brigitte, "Language at the Vanishing Point: Some Notes on the Use of language in Recent American Literature", Revue des Langues Vivantes, XLII, n°4, 1976, pp.497-508.

Tytell, John, "The Black Beauty of William Burroughs", in Naked Angels: the lives and literature of the Beat Generation, New York, McGraw-Hill, 1976, pp.111-139.

Bliss, Michael, "The Orchestration of Chaos: Verbal Technique in William Burroughs' Naked Lunch", Enclitic, I, n°1, January 1977, pp.59-69.

Mertz, Robert, "The Virus Vision of William Burroughs", in AAVV, Itinerary 3: Criticism, Bowling Green, Bowling Green University Press, 1977, pp.11-18.

Oxenhandler, Neal, "Listening to Burroughs' Voice", in AAVV, Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow, Chicago, Swallow, 1977, pp.181-201.

Fowler, Roger, "Anti Language in Fiction", Style,

XIII, n°1, Winter 1978, pp.259-278.

Chevrier, Jean-François / Roussin, Philippe, "Bur-

roughs La Biographie L'Histoire", Critique,

CCCLXXII, n°2, Mai 1978, pp.450-466.

Schmitz, Neil, "Fathers and Sons", Partisan Review,

XLV, n°3, Spring 1978, pp.470-474.

Stull, William L., "The Quest and the Question:

Cosmology and Myth in the Work of William S.

Burroughs 1953-1960", Twentieth Century Litera-

ture, XXIV, n°2, 1978, pp.225-242.

Hendin, Josephine, "Angries: S-M as a Literary

Style", in Vulnerable People: a view of Ame-

rican Fiction since 1945, New York, Oxford

University Press, 1978, pp.53-71.

Bush Jones, John, "Posterity's Stepchildren: Two

Bibliographies of Living Authors", Review, II,

n°3, May 1979, pp.317-336.

Miniere, Claude, "William Burroughs et l'être-là

du texte", Critique, CCCXC, n°3, Avril 1979,

pp.1021-1022.

Palumbo, Donald, "William Burroughs' Quartet of Science Fiction Novels as Dystopian Social Satire", Extrapolation, XX, n°4, Winter 1979, pp. 321-329.

Lemaire, Gérard-Georges, "Les hieroglyphes du silence", introduzione a Burroughs, William S./ Odier, Daniel, Le Job, Paris, Pierre Belfond, 1979, pp.11-20.

Skerl, Jennie, "William S.Burroughs: Pop Artist", Sphinx, III, n°3, Spring 1980, pp.1-15.

Updike, John, "Dark Smile, Devilish Saints", The New Yorker, XCVI, n°23, Aug.11, 1980, pp.82-89.

Channell Hilfer, Anthony, "Mariner and Wedding Guest in William Burroughs' Naked Lunch", Criticism, XXII, n°3, Summer 1980, pp.252-265.

Gardner, John, "A Writer's View of Contemporary American Fiction", Dismissura, IX, n°39/50, Dicembre 1980, pp.11-31.

- Kramer, John C., "William Burroughs - a Sketch",
Journal of Psychoactive Drugs, XIII, n°1, January 1981, pp.95-97.
- Burgess, Anthony, "Burroughs's Bad Dreams", Saturday Review, VIII, n°3, March 1981, p.66.
- Klein, Julia M., "Cities of the Red Night by William S.Burroughs", The New Republic, CLXXXIV, n°16, April 18, 1981, pp.39-40.
- Skau, Michael, "The Central Verbal System: The Process of William Burroughs", Style, XV, n°4, Fall 1981, pp.401-414.
- Kostelanetz, Richard, "The Old Frontier", Partisan Review, XLIX, n°1, Winter 1982, pp.156-158.
- Pivano, Fernanda, "Introduzione all'edizione italiana", in Burroughs, William S., Città della notte rossa, Milano, Arcana, 1982, pp.7-14.
- Ploog, Jurgen, "Algebra des schwarzen Werts", in Strassen des Zufalls, Bern, Lichtspuren, 1983, pp.59-86.
- AAVV, "William S.Burroughs Number", The Review of

Contemporary Fiction, IV, n°1, Spring 1984.

Contiene: Zurbrugg, Nicholas, "Burroughs, Grauerholz, and Cities of the Red Night", pp.19-32; Leddy, Michael, "Departed Have Left No Address", pp.33-40; Stephenson, Gregory, "The Gnostic Vision of William S.Burroughs", pp.40-49; Ansen, Alan, "William Burroughs: a Personal View", pp.49-55; Weinreich, Regina, "The Dynamic Déjà vu of William Burroughs", pp.55-58; Estrin, Barbara L., "The Revelatory Connection: Inspired Poetry and Naked Lunch", pp.58-64; Shaviro, Steven, "Burroughs' Theater of Illusion: Cities of the Red Night", pp.64-74; Lydenberg, Robin, "Beyond Good and Evil: "How-To" Read Naked Lunch", pp.75-85; Zurbrugg, Nicholas, "Burroughs, Barthes, and the Limits of Intertextuality", pp.86-107; Johnston, Allan, "The Burroughs Biopathy: William S.Burroughs' Junky and Naked Lunch and Reichian Theory", pp.107-120; Ohle, David, "Fas-

test Brain Preserved", pp.121-124; Skerl, Jennie, "Freedom through Fantasy in the Recent Novels of William S. Burroughs", pp.124-130; Bucher, François, "Burroughs' Tree", pp.131-134; Ploeg, Jurgen, "A Burroughs Primer", pp.135-140; O'Brien, Glenn, "Burroughs Live", pp.141-142; Malin, Irving, "Flashes of Schultz", pp.143-144.

Gehr, Richard, "Call Him Burroughs", Spin, I, n° 7, November 1985, p.60.

c) Interviste.

Ginsberg, Allen/ Corso, Gregory, "Interview with William Burroughs", Journal for the Protection of All Beings, I, n°1, 1961, pp.79-83. / Ed. consultata: trad. di Falzoni, G., "Intervista a William Burroughs", in AAVV, L'altra America negli anni sessanta, a cura di Pivano, Fernanda, Roma, Lerici/Officina Edizioni, 1971, Vol.I, pp.51-54.

Knickerbocker, Conrad, "William Burroughs, an In-

terview", Paris Review, XXXV, n°9, Fall 1965,
pp.13-49. / Ora anche in AAVV, Writers at Work:
The Paris Review Interviews, Third Series, New
York, Viking Press, 1967, pp.141-174.

Odier, Daniel, "Journey through Time-Space", Ever-
green Review, XIII, n°67, June 1969, pp.39-41,
78-89.

March, Michael, "A Flower Pot from a High Window",
Crawdaddy, IV, n°5, May 1970, pp.26-28.

Masterson, Graham/ Ressabi, Andrew, "William Bur-
roughs Mind Engineer", Penthouse, VI, n°6, Ju-
ne 1971, pp.37-40.

Palmer, Bob, "Rolling Stone Interview: William
Burroughs", Rolling Stone, n°108, May 11, 1972,
pp.34-39.

Butler, Bill, "Look at Uncle Bill", Friendz, (Lon-
don), n°31, July 14, 1972, pp.18-19.

Goodman, Richard jr., "An Evening with William
Burroughs", The Michigan Quarterly Review,
XIII, n°1, 1974, pp.18-24.

Malanga, Gerard, "An Interview with William Burroughs", in AAVV, The Beat Book, California, The unspeakable visions of the individual, 1974, pp.90-112.

Georgakas, Dan, "William Burroughs Rapping on Revolutionary techniques", in AAVV, Something Else Yearbook 1974, Barton, Something Else, 1974, pp.22-31.

Telesis Video, "Interview: William S.Burroughs", Lightworks, (Detroit), n°6, December-January 1977, pp.14-16.

Tytell, John, "An Interview with William S.Burroughs", in AAVV, The Beat Diary, California, The unspeakable visions of the individual, 1977, pp.35-49.

Rumor, Ray, "Call me... Burroughs", Search & Destroy, (San Francisco), I, n°10, 1978, p.19.

Goldstein, Richard, "The Beat Goes On- An Interview with William Burroughs", Rolling Stone College Papers, I, n°1, Fall 1979, pp.37-42.

Bocchi, Giancarlo, "Il nuovo Burroughs - Città della notte rossa", Musica 80, n°12, Marzo 1981, pp.50-52.

Skerl, Jennie, "Interview with William Burroughs", Moody Street Irregulars, I, Winter/Spring 1981, pp.18-20.

Beckris, Victor, With William Burroughs - A Report from the Bunker, New York, Seaver, 1981.

Lemaire, Gérard-Georges, "Celloqui", in Burroughs, William, La scrittura creativa, Milano, SugarCo, 1981, pp.109-126.

Fallowell, Duncan, "Fast Frames, Slow Draw", Time Out, n°631, September 24, 1982, pp.10-12.

Vale, "William S.Burroughs - Interview", Re/Search, n°4/5, Fall 1982, pp.20-27.

Maeck, Klaus, "We are here to go", in AAVV, Decoder Handbook, Duisburg, Trikont, 1984, pp.10-11.

Mikriammos, Philippe, "The Last European Interview", The Review of Contemporary Fiction, IV, n°1, Sp-

ring 1984, pp.12-18.

Opere consultate.

a) Opere di e su Brion Gysin.

Gysin, Brion, To Master, A Long Goodnight, New York,
Creative Age Press, 1946.

" The Process, New York, Doubleday & Co., 1969.

" "Beat Museum - Bardo Hotel - Chapter One", Soft
Need, (Basel), n°17, October 1977, pp.3-19.

" Beat Museum - Bardo Hotel, Chapter 2, Berkeley,
Inkblot, 1982.

" / Wilson, Terry, Here to Go: Planet R-101, San
Francisco, Re/Search, 1982.

Gysin, Brion, Stories, Berkeley, Inkblot, 1984.

La Frenais, Rob / Dawes, Graham, "The Deceptual
Art of Brion Gysin", Performance Magazine,
n°11, May-June 1981, pp.13-16.

Savage, Jen, "The Life of Brion", The Face, (Lon-
don), n°13, May 1981, pp.72-73.

b) Cut-up.

Nuttall, Jeff, Isabel & the Case of the Bleeding

Foetus, London, Turret Books, 1967.

Pelieu, Claude, With Revolvers Aimed... Finger Bo-
wls, New York, Beach Books, 1967.

" Opal USA, New York, Beach Books, 1969.

Ploog, Jurgen, Cola-Hinterland, Darmstadt, Melzer
Verlag, 1969.

Beach, Mary, Electric Banana, Darmstadt, Melzer
Verlag, 1970.

Weissner, Carl, The Braille Film, San Francisco,
Nova Broadcast, 1970.

AAVV, Ginger Snaps, a cura di Gibbs, Michael, Exeter,
Kontexts Publications, 1972.

AAVV, Cut Up or Shut Up, Paris, Agentzia, 1972.

AAVV, "Cut Up, eine Anthologie", AQ, (Frankfurt),
n°14, 1973, pp.7-77.

Pelieu, Claude, Whistling Down the Wire, Cherry
Valley, Cherry Valley Editions, 1977.

AAVV, The Final Academy, Statements of a Kind, Lon-
don, Catalogo del convegno multimediale "The Fi-
nal Academy", October 1982.

Norse, Harold, Beat Hotel, San Diego, Atticus, 1983.

AAVV, Decoder Handbook, a cura di Maeck, Klaus, Duis-
burg, Trikont, 1984.

c) Letteratura Beat.

AAVV, Protest - The Beat Generation and the Angry
Young Men, London, Souvenir Press, 1959.

Lipton, Lawrence, The Holy Barbarians, New York,
Julian Messner, 1959.

AAVV, The Beat Scene, a cura di Wilentz, Elias,
New York, Corinth Books, 1960.

Parkinson, T., A Casebook on The Beats, New York,
T.Y.Carwell Co., 1961.

AAVV, The Hippie Papers, a cura di Hopkins, Jerry,
New York, New American Library, 1968.

Nuttall, Jeff, Bomb Culture, London, Mac Gibbon &
Kee, 1968.

Burroughs, William jr., Speed, New York, The Olym-
pia Press, 1970.

Rubin, Jerry, Do it!, New York, Simon & Schuster,
1970.

Neville, Richard, Play Power, London, It, 1970.

AAVV, L'altra America negli anni sessanta, (due Volumi), a cura di Pivano, Fernanda, Roma, Lerici/Officina Edizioni, 1971.

Maffi, Mario, La cultura underground, Bari, Laterza, 1972./ Ed. consultata, riveduta e ampliata: Bari, Laterza, 1980, (due volumi).

Pivano, Fernanda, Beat hippie yippie - dall'underground alla controcultura, Roma, Arcana Editrice, 1972.

Burroughs, William jr., Kentucky Ham, New York, Dutton, 1973.

Pivano, Fernanda, C'era una volta un Beat, Roma, Arcana Editrice, 1976.

Wilson, Robert Anton, Cosmic Trigger, New York, Pocket Books, 1978.

Leary, Timothy, The Game of Life, Culver City, Peace Press, 1979.

Ginsberg, Allen / Orlovsky, Peter, Straight Hearts Delight, San Francisco, Gay Sunshine Press, 1980.

d) Arti visive, poesia visiva e intermedia.

Watts, Alan W., The Spirit of Zen, London, Murray, 1958./ Ed. consultata: Watts, Alan W, Lo Zen, traduzione di Spagnol, Elena, Milano, Bompiani, 1964.

Dorfles, Gillo, Ultime tendenze nell'arte d'oggi, Milano, Feltrinelli, 1961.

Eco, Umberto, Opera Aperta, Milano, Bompiani, 1962./ Ed. consultata: Milano, Bompiani, 1976.

Eco, Umberto, Apocalittici e integrati, Milano, Bompiani, 1964./ Ed. consultata: Milano, Bompiani, 1977.

Mc Luhan, Marshall, Understanding Media, New York, Mc Graw-Hill, 1964./ Ed. consultata: Mc Luhan, Marshall, Gli strumenti del comunicare, Milano, Il Saggiatore, 1967.

Marcuse, Herbert, One-Dimensional Man, Boston, Beacon Press, 1964./ Ed. consultata: Marcuse, Herbert, L'uomo a una dimensione, Torino, Einaudi, 1967.

Renan, Sheldon, The Underground Film, London, Studio Vista, 1968.

Kirby, Michael, Happenings, New York, E.P. Dutton & Co., 1968.

Pignotti, Lamberto, Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia, Roma, Lerici Editore, 1968.

Cage, John, Silenzio, Milano, Feltrinelli, 1971.

Key, Wilson Bryan, Subliminal Seduction, New York, Signet, 1972.

Gentilucci, Armando, Introduzione alla musica elettronica, Milano, Feltrinelli, 1972.

Pignotti, Lamberto, Fra parola e immagine, Padova, Marsilio Editori, 1972.

Finzi, Gilberto, L'utopia letteraria, Padova, Marsilio Editori, 1973.

Henri, Adrian, Total Art: Environments, Happenings, and Performance, London, Thames and Hudson, 1974.

Ballerini, Luigi, La piramide capovolta, Padova, Marsilio Editori, 1975.

Blofeld, John, (a cura di), I Ching - Il libro della mutazione, Milano, Mondadori, 1975.

Kolar, Jiri, Collages, Torino, Einaudi, 1976.

Calabrese, Omar, Arti figurative e linguaggio, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977.

Caroli, Flavio/ Caramel, Luciano, Testuale, Milano, Mazzotta, 1979.

Reich, Wilhelm, Esperimenti Bionici, Milano, SugarCo, 1979.

AAVV, Text-Sound Texts, New York, Morrow, 1980.

AAVV, The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll, New York, Random House, 1980.

AAVV, Il colpo di glottide - la poesia come fisicità e materia, Firenze, Vallecchi, 1980.

Teffler, Alvin, The Third Wave, New York, Bantam, 1980.

Barilli, Renato, Viaggio al termine della parola, Milano, Feltrinelli, 1981.

Cappelli, Gaetano/ Cappelli, Tomangele, Minimal, trance music e elettronica incolta, Roma, Stam-

pa Alternativa, 1982.

Foster, Stephen C. et al., Lettrisme: Into the Present, Iowa City, University of Iowa Press, 1984.

e) Critica letteraria.

Wellek, René/ Warren, Austin, Theory of Literature, New York, Harcourt, Brace & World, 1963./ Ed.

consultata: Wellek, René/ Warren, Austin, Teoria della letteratura, traduzione di Contessi, Pier Luigi, Bologna, Il Mulino, 1974.

Scholes, Robert/ Kellogg, Robert, The Nature of Narrative, New York, Oxford University Press, 1966./ Ed. consultata: Scholes, Robert/ Kellogg, Robert, La natura della narrativa, traduzione di Zelocchi, Rosanna, Bologna, Il Mulino, 1970.

Spitzer, Leo, Critica stilistica e semantica storica, Bari, Laterza, 1954./ Ed. consultata: Bari, Laterza, 1975.

AAVV, L'analyse structurale du récit, Paris, Editions du Seuil, 1966. / Ed. consultata: AAVV, L'analisi del racconto, Milano, Bompiani, 1969.

Bergonzi, Bernard, The Situation of the Novel, Lon-

don, Macmillan and Co., 1970.

Bourneuf, Roland/ Ouellet, Réal, L'univers du ro-

man, Paris, Presses Universitaires de France,

1972./ Ed. consultata: Bourneuf, Roland/ Ouellet,

Réal, L'universo del romanzo, traduzione di Gal-

denzi, Ornella, Torino, Einaudi, 1976.

Bianchi, Ruggero, La dimensione narrativa, Ravenna,

Longo Editore, 1974.

Scholes, Robert, Fabulation and Metafiction, Urbana,

University of Illinois Press, 1976.

APPENDICE I.

Discografia e filmografia.

a) Dischi e cassette di William S. Burroughs.

Burroughs, William S., Call Me Burroughs, (disco Long Playing), Paris, English Bookshop, 1965.

/ Ed. consultata: (cassetta), Gottingen, Expanded Media Editions, 1979.

" Ali's Smile, (disco LP e libro), Brighton, Unicorn Press, 1971.

" / Giorno, John, William S. Burroughs/ John Giorno, (due dischi LP), New York, Giorno Poetry Systems, 1975.

Burroughs, William S. et al., The Nova Convention, (due dischi LP), New York, Giorno Poetry Systems, 1979.

Burroughs, William S., Nothing Here New but the Recordings, (disco LP), London, Industrial Records, 1981.

" "Twilight's Last Gleaming", in AAVV, The Fruit of the Original Sin, (due dischi LP), Bruxel-

les, Disques du Crépuscule, 1981.

Burroughs, William S./ Anderson, Laurie/ Giorno,

John, You're the Guy I Want to Share My Money

With, (due dischi LP), New York, Giorno Poetry

Systems, 1981.

Burroughs, William S., The Last Words of Hassan- I-

Sabbah, (disco singolo 45 giri), Santa Barbara,

Am Here, 1982.

" "The Five Steps", in AAVV, Myths. Instructions

1, (disco LP), Bruxelles, Sub Rosa, 1984.

" "The President", "Colonel Bradford", "Every

Man a God", in AAVV, A Diamond Hidden in the

Mouth of a Corpse, (disco LP), New York, Gior-

no Poetry Systems, 1985.

b) Altri dischi consultati.

AAVV, Brian Jones plays with the Pipes of Pan at

Joujouka, London, Rolling Stones Records, 1970.

AAVV, A Cold Turkey Press Special, Rotterdam, Cold

Turkey/Klacto, 1972.

Ashley, Robert, In Sara, Mencken, Christ and Beethe-

ven there were men and women, Milano, Cramps,

1984.

AAVV, Poesia Sonora, a cura di Nannucci, Maurizio,

Milano, CBS/Sugar, 1975.

AAVV, Futura - Poesia Sonora, a cura di Lora-Totino,

Arrigo e Spatola, Adriano, (7 dischi LP e libro),

Milano, Cramps, 1979.

Cabaret Voltaire, Mix-Up, London, Rough Trade, 1979.

Throbbing Gristle, 20 Jazz Funk Greats, London, In-

dustrial Records, 1979.

The Nocturnal Emissions, Tissue of Lies, London,

Sterile, 1980.

Ginsberg, Allen, Gate, Munchen, Loft, 1980.

Eno, Brian/ Byrne, David, My Life in the Bush of

Ghosts, London, EG Records, 1981.

Lacy, Steve/ Gysin, Brian, Songs, (un disco LP più

un singolo 45), Therwil, Hat Hut, 1981.

AAVV, One World Poetry, (due dischi LP), Amsterdam,

Milkway Records, 1982.

AAVV, Polyphenix 1, Milano, Multipla Records, 1982.

AAVV, Vooxing Pooeetre, a cura di Minarelli, Enzo,
catalogo della rassegna di poesia sonora "Voox-
xig Pooeetre", Comune di Bondeno, 1982.

Gysin, Brion, Orgy Boys, Therwil, Hat Hut, 1982.

Chopin, Henry, Audiopoems, Verona-Napoli, Edizioni
Lotta Poetica-Studio Morra, 1983.

Gysin, Brion/ Lombardo, Polo, Brion Gysin - Polo
Lombardo, Villeurbanne, Mosquito, 1985.

c) Films di e su William S. Burroughs.

AAVV, The Final Academy Documents, (due videocas-
sette), Manchester, Ikon F.C.L., 1984. / Con-
tiene: Burroughs, William S./ Balch, Anthony,
The Cut-ups, (1962-63); Burroughs, William S./
Balch, Anthony, Towers Open Fire, (1962-63);
Burroughs, William S./ Balch, Anthony/ Gysin,
Brion, Ghosts at N.9, (1962-63); Burroughs, Wil-
liam S./ Giorno, John, The Final Academy - Rea-
dings, (1982).

Brookner, Howard, Burroughs, (documentario in 16 mm.),

USA, 1983./ Ed. consultata: registrazione in vi-

deocassetta (il film è stato trasmesso dalla
BBC in Gran Bretagna il 22 febbraio 1983).

d) Videocassette.

Throbbing Gristle, Heathen Earth, London, Indus-
trial Records, 1981.

Cabaret Voltaire, Cabaret Voltaire, Nottingham,
Doublevision, 1982.

S.P.K., Despair, London, Twinvision, 1982.

AAVV, Alchemy, London, Twinvision, 1983.

Nocturnal Emissions, Bleeding Images, London, Ste-
rile, 1983.

23 Skidoo, Seven Songs/ Tranquilliser, Nottingham,
Doublevision, 1983.

AAVV, TV Wipeout, Nottingham, Doublevision, 1984.

APPENDICE II.

Brion Gysin, nota bio-bibliografica.

Brion Gysin nasce il 19 gennaio 1916 in Inghilterra, da padre svizzero e madre canadese; perde il padre in tenera età e viene allevato in Canada e negli Stati Uniti, dove prende la cittadinanza. Completa gli studi alla Sorbona di Parigi e ancora giovanissimo, nel 1935, entra a far parte del gruppo surrealista ed espone alcuni disegni a fianco delle opere di Salvador Dalì, Max Ernst e Marcel Duchamp. Pittore completamente autedidatta, viene espulso dal gruppo nel 1937, nel corso di una delle frequenti purghe messe in atto da André Breton per rivalità interne; ma solo due anni dopo si prende la rivincita ottenendo una mostra personale alla galleria "Quatre Chemins", una delle più prestigiose gallerie parigine e inoltre la stessa che aveva ospitato in precedenza i surrealisti. Nel 1940 Gysin è di ritorno negli Stati Uniti; a New York lavora disegnando costumi per alcune commedie musi-

cali a Broadway, frequenta i circoli surrealisti locali ed esperimenta, durante frequenti spostamenti in aereo, una tecnica di "decalcomania" per dipinti di vedute aeree. Lavora quindi come saldatore in un cantiere navale e produce alcune sculture metalliche che abbandona fra i rottami prima di rientrare nell'esercito, nel 1943. Durante il servizio nell'esercito americano e canadese, Gysin ha modo di studiare a fondo la lingua giapponese e le calligrafie orientali. Nel frattempo, la rivista Town & Country pubblica alcuni racconti pseudo-autobiografici che Gysin aveva scritto e illustrato:

This led me to believe I could make money as a writer - to the detriment of my career as a painter, I am afraid. The art trade does not deal in painters who write. (1)

Dopo questo piccolo successo, Brion affianca all'impegno di produzione pittorica, non senza velezza, l'attività letteraria; e se il manoscritto

(1) B.Gysin, Stories, Oakland, Inkblot, 1984, p.5.

del suo primo romanzo, Memoirs of a Mythomaniac, viene rifiutato da tutti gli editori fino a venire definitivamente smarrito (2), maggior fortuna ottiene To Master, A Long Goodnight (3), una biografia di Josiah Henson, il personaggio reale che è servito di modello a Harriet Beecher Stowe per il suo popolare Uncle Tom. Il saggio sulla storia dello schiavismo in Canada, posto in appendice al volume, merita a Gysin una borsa Fulbright per la Francia.

A Parigi, lo scrittore Paul Bowles incoraggia Gysin a recarsi in Marocco: nel 1950 Brion è a Tangeri, attraversa il Sahara raccogliendo schizzi e impressioni, incontra i musicisti di Joujouka, un villaggio isolato dove di generazione in generazione si tramandano tradizioni magico-rituali. Affascinato dalla gente e dai costumi locali, Gysin si stabilisce a Tangeri, dove nel 1953 apre il ris-

(2) Tranne un frammento intitolato "Ariadne on Naxos", pubblicato in B. Gysin, Stories, cit., p.16.

(3) B.Gysin, To Master, A Long Goodnight, New York, Creative Age Press, 1947.

torante "The Thousand and One Nights": il successo è immediato e il locale diviene una tappa d'obbligo per i visitatori occidentali che possono degustare cibi esotici ed essere intrattenuti da alcuni dei "Master Musicians of Joujouka".

Gysin fa ritorno a Parigi nel 1958, dopo essere stato estromesso, da falsi amici scientologi, dalla proprietà del ristorante. Considerandosi un romanziere dilettante e convinto che i propri racconti, di ambientazione marocchina, non possano competere con quelli analoghi di Paul Bowles, Gysin investe le sue energie soprattutto nella pittura: i suoi temi preferiti sono scene di vita africana, affollati mercatini, feste religiose e visioni del deserto. A prima vista, le tele sembrano composizioni astratte, griglie "puntiniste" di macchie colorate; ma osservate con maggiore attenzione, rivelano centinaia di piccoli elementi ritratti con sorprendente realismo (arabi nei loro vestiti vaporosi, animali, scorci della Casbah). In ~~maniera~~

più sottile rispetto alle doppie-immagini "enigmistiche" di Dalì e dei surrealisti, Gysin riesce a conciliare astrazione e realismo fotografico in opere che risulta difficile inserire in una corrente o tendenza pittorica definita. La domestichezza con lingue e sistemi di scrittura orientali, nonché con la pittura primitiva ed esotica dei luoghi in cui ha soggiornato a lungo, fanno sì che Gysin sviluppi la sua arte in modo autonomo rispetto a vecchie e nuove avanguardie attive in quegli anni a Parigi (dagli ultimi sprazzi di vita del surrealismo al nuovissimo "lirismo informale" e al nouveau réalisme). Egli, oltretutto, ama tenersi in disparte, non incoraggia l'attenzione dei critici e dei mercanti d'arte "di tendenza"; difficilmente continua a dipingere nello stesso modo per il tempo necessario a crearsi un seguito di collezionisti.

Gysin frammenta la propria ricerca in diverse direzioni, inventa nuove tecniche e soluzioni formali, che poi abbandona per dedicarsi ad un nomadismo in-

tellettuale sempre più interdisciplinare. Se dovessimo paragonare l'attività di Gysin a quella di un altro artista del nostro secolo, il nome più calzante sarebbe quello di Marcel Duchamp: fatte le dovute proporzioni, in Gysin troviamo lo stesso distacco ironico, l'equazione fra vita e ricerca artistica, la subordinazione del risultato formale all'applicazione di concezioni radicalmente innovative, l'interesse per le origini magico-rituali dell'arte. Mentre però Duchamp è divenuto a ragione un personaggio catalizzatore dell'eredità dadaista, pur avendo partecipato solo in modo marginale alle attività pubbliche del movimento, Gysin non ha mai raccolto i frutti del proprio lavoro, disperso senza che a tutt'oggi qualcuno abbia tentato di darne una lettura critica comprensiva.

Subito dopo la scoperta del cut-up, la tecnica di collage letterario adottata dall'amico William Burroughs, Gysin inventa le permutations, ovvero poesie composte di brevi frasi in cui l'ordine delle parole

viene permutato, con l'aiuto di formule matematiche e computers, in tutte le combinazioni possibili.

Non è difficile scorgere in questa idea la radicalizzazione del concetto fondamentale del cut-up: non più la semplice combinazione casuale di elementi linguistici, bensì un elenco di tutte le casualità potenzialmente contenute in un testo. L'intervento dell'autore nelle permutations è apparentemente minimo, come già nel cut-up il testo sembra prendere vita e scriversi da solo: in realtà, il compito dello scrittore consiste nel saper formulare un testo che permetta di generare centinaia di permutazioni non banali. In questo, Gysin è estremamente abile ("I am that I am", "Kick that habit man", "Rub out the words"); ogni sua poesia rivela decine di diversi significati racchiusi in un'unica frase e costruisce attraverso il procedimento reiterativo ritmi musicali e atmosfere personalissime. Inoltre, egli non applica con meccanica fedeltà la permutazione ma compie inavvertibili adattamenti di tras-

crizione che rendono più scorrevole linguisticamente e spesso di significato la poesia (4). Le permutations non sono solo concepite per la pagina stampata, ma anche come partiture per lavori sonori: nel 1960 Gysin è invitato a registrare alcune sue poesie per un programma letterario della BBC; utilizzando la tecnologia degli studi di registrazione londinesi egli realizza una serie di lavori che sono considerati oggi dei classici della poesia sonora (5). "I am that I am", avvalendosi dell'accelerazione della voce e di numerose sovraincisioni, esprime la solennità della divina tautologia e la fragilità della condizione umana: il testo è come risucchiato in un vertice sempre più veloce, fino a ridursi ad un brusio che pare perdersi negli spazi siderali. "Kick that habit man", un invito a li-

(4) Ad esempio, "rub out the words" diviene "rub out words thee" invece che "rub out words the" (B.Gysin, "Rub out the words", in W.Burroughs/ B.Gysin, The Exterminator, cit, p.42.

(5) Alcuni di questi lavori sono reperibili nei dischi: AAVV, Poesia Sonora, Milano, CBS/Sugar, 1975; AAVV, Futura - Poesia Sonora, Milano, Cramps, 1979.

berarsi dal giogo della droga, utilizza invece le cadenze musicali tipiche dello slang dei tossicodipendenti per dar vita ad uno strafettente scioglilingua. Le permutations sono, insemma, poesie che possono venire apprezzate appieno in modo razionale, nonostante l'insolita tecnica di composizione: paradossalmente riescono ad evitare monotonia e prevedibilità, focalizzando l'interesse del fruitore su minime variazioni interne alla reiterazione ipnotica del testo.

Parallelamente a cut-ups e permutations, Gysin continua a sviluppare il suo interesse per le calligrafie orientali, perfezionando uno stile personale di scrittura manuale che si colloca "Between poetry and painting" (come si intitola una sua azione-conferenza del 1960 all'Institute of Contemporary Art di Londra). Utilizzando pennelli e inchiostro, Gysin sovrappone vari strati di scrittura occidentale, o echi di calligrafia orientale, modificando l'orientamento della pagina, fino ad ottenere deli-

cati patterns visivi in cui la parola viene ridotta al silenzio, pura forma tracciata con mano veloce e precisa. Burreughs mette a conclusione del suo romanzo The Ticket that Exploded uno di questi lavori, a significare la finale erosione della "parola-virus". Oriente e occidente, parola e immagine si fondono nei calligrammi di Gysin, il cui obiettivo è di raggiungere l'ultima spiaggia della poesia, la fine della parola (6) e un metafisico silenzio interiore senza la tentazione di inventare un meta-linguaggio partendo dai fonemi, dalle singole lettere o da nuovi simboli grafici (come nel caso dei poeti dadaisti e lettristi).

Altre ancora sono le tecniche adottate da Gysin per attaccare il linguaggio e fargli recuperare i "cinquanta anni di ritardo" nei confronti della pittura. Gli anni sessanta sono per lui un decennio

(6) Il dibattito su questo aspetto della poesia d'avanguardia, di cui Gysin è un precursore, è aperto a tutt'oggi: si veda il volume di Renato Barilli, Viaggio al termine della parola, Milano, Feltrinelli, 1981.

attivissimo che lo vede co-fondatore del gruppo "Domaine Poétique", assieme a J.C.Lambert, J.L. Philippe e Robert Fillieu: il gruppo partecipa a rassegne di poesia sonora e visiva, producendo azioni che esplorano soprattutto le relazioni fra suono e immagine, mediante l'uso di proiezioni e nastri registrati. Gysin collabora anche con Henri Chopin ad alcuni numeri della rivista OU, la più importante pubblicazione dei primi anni sessanta nel campo della poesia sonora, ma in generale preferisce tenersi al di fuori delle dispute fra circoli e movimenti poetici che porteranno a tempestose contrapposizioni fra lettristi e ultra-lettristi, fra poesia "visiva", "visuale" e "concreta".

L'idea più innovativa e suggestiva fra tutte quelle scaturite in questi anni di ricerche e sperimentazioni è la costruzione della Dreamachine o Dream Machine (le due dizioni vengono usate indifferentemente da Gysin): si tratta di una scultura cinetica a forma di cilindro, su cui sono disposte ad inter-

valli regolari delle scanalature, attraverso le quali filtra la luce intensa di una lampada che si trova all'interno. Il cilindro ruota ad una velocità preordinata, in modo che l'osservatore, posto di fronte alla macchina con gli occhi chiusi, viene investito da una pulsazione luminosa che attraverso le palpebre stimola il manifestarsi di onde alfa (proprie del cervello nel momento del sogno) e di visioni caleidoscopiche simili a quelle prodotte dalla mescalina e da altre droghe. Costruita in pochi esemplari con l'aiuto del matematico Ian Sommerville, la Dream Machine viene da Gysin brevettata come invenzione e, a partire dal 1962, esposta in numerose mostre in varie parti del mondo. Che si dia per scontato o meno il suo funzionamento, la macchina rappresenta in modo esemplare le preoccupazioni di Gysin nel superare non solo i confini fra le singole arti, ma fra arte e scienza. La Dream Machine è la prima opera d'arte che può essere fruita con gli occhi chiusi, scultura tridimensionale

e pittura al tempo stesso (all'interno del cilindro si intravedono mandala calligrafici). C'è un elemento fiabesco e poetico nell'idea di una "macchina dei sogni" e allo stesso tempo Gysin assicura trattarsi di un'ottima terapia rilassante e di una soluzione "pulita" al problema della tossicodipendenza.

Ispirato dalle visioni mentali prodotte dalla Dream Machine, Gysin inventa infine il roller grid, un rullo del tipo usato dagli imbianchini per dipingere le pareti opportunamente modificato in modo da disegnare una griglia continua, una sempre differente combinazione di linee verticali e orizzontali. Le griglie ottenute in questo modo vengono utilizzate come spazie di partenza per calligrammi e lavori verbe-iconici: serviranno anche come base per le illustrazioni di The Third Mind, il libro sul cut-up composto in collaborazione con Burroughs. Il roller grid, il cui segno appare quanto mai astratto e scarso, si trasforma grazie al virtuo-

sisme di Gysin in uno strumento pittorico dai risultati sorprendenti: in un filmato girato nel 1963 da Anthony Balch (7) si può osservare Gysin al lavoro con il suo rullo su di un enorme pannello, che in breve tempo prende forma sotto l'occhio della cinepresa. Griglie astratte di colore si sovrappongono fine a dar vita ad una visione notturna di palazzi e grattacieli, di effetto illusionisticamente fotografico, come già negli acquerelli di ispirazione marocchina.

Una cifra costante nelle diverse invenzioni di Gysin è quella della "ripetizione differente", ovvero la combinazione sistematica di parole, suoni e immagini, al fine di indurre nello spettatore un'illuminazione, uno stato simile alla trance mistica in cui cadono gli abitanti di Joujouka, durante le lunghe cerimonie rituali a cui l'autore

(7) Il breve film, intitolato "Ghosts at n°9", è incluso nella confezione di due videocassette: AAVV, The Final Academy Documents, Manchester, Ikon F.C.L., 1984.

ha più volte assistito, basate su ritmi e suoni ipnotici (8). Influssi sonori e visivi dell'oriente (la scrittura ideogrammatica cinese, i disegni dei tappeti di Tangeri, i mandala indiani) si combinano alla sperimentazione tecnologica occidentale con risultati che anticipano formalmente di alcuni anni le composizioni di musica minimale e reiterativa di La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass.

Dal 1965 al 1968 Gysin scrive il romanzo The Process (che deve parecchio, dal punto di vista tematico, alle opere dell'amico Burreughs). Il libro ha scarsissimo successo e non viene ristampato dopo una prima esigua tiratura. Questo è uno dei motivi che spinge Gysin a rimandare di continuo il suo romanzo successivo, Beat Museum - Bardo Hotel, iniziato nel 1969 e portato a termine solo in questi

(8) Si veda la presentazione scritta da Gysin per il disco AAVV, Brian Jones plays with the Pipes of Pan at Joujouka, London, Rolling Stones Records, 1970.

ultimi anni, senza aver ancora visto la luce in una forma definitiva (9). Il nuovo romanzo è anch'esso, a giudicare dai capitoli pubblicati, spiccatamente Burroughsiano: contiene ardite scene erotiche omosessuali, repentini spostamenti spaziotemporal, esperimenti linguistici e resocenti di oscure sette religiose.

Nel 1975 Gysin subisce a Londra una serie di operazioni a causa di cancro rettale, che lo lasciano sefferente e inattivo per anni. Egli abita nel cuore di Parigi, in un appartamento prospiciente la piazza dove viene costruito il Museo Beaubourg: affascinato dalle affinità fra le strutture metalliche di questo avveniristico edificio e le proprie griglie pittoriche, ne documenta fotograficamente la costruzione, passo per passo, esponendo poi il risultato in una mostra dal titolo "Beau-

(9) Sono stati pubblicati finora due soli capitoli del romanzo, il primo in Soft Need, n°17, October 1977, Basel, p.3-19; il secondo in edizione off-set, B.Gysin, Beat Museum - Barde Hotel, Chapter 2, cit.

bourg, the Last Museum". La ricerca di nuove tecniche espressive continua, seppur con minori energie, mediante esperimenti fotografici in cui la pellicola, invece che essere fissa, viene fatta ruotare nel momento dell'esposizione: ritorna anche in questo caso il tema della circolarità quale espediente tecnologico-rituale.

Il rinnovato interesse per Burroughs che prende corpo negli anni ottanta investe di riflesso anche Gysin: egli partecipa a readings, incontri e rassegne assieme al vecchio amico e la sua opera, dispersa in pubblicazioni introvabili da tempo, è fatta oggetto di nuove attenzioni. Re/Search, nata come rivista musicale punk sul finire degli anni settanta, pubblica un volume di interviste a lui dedicato (10), mentre anche The Process viene finalmente ristampato (11). Inoltre, Gysin ha l'ep-

(10) B.Gysin/ T.Wilson, Here to Go: Planet R-101, cit.

(11) B.Gysin, The Process, London, Quartet Books, 1985.

portunità di incidere nuove versioni delle sue permutations, in cui è accentuato il valore ritmico-musicale delle parole, assieme a canzoni vere e proprie composte per la versione cinematografica di Naked Lunch (12). Al festival multimediale "The Final Academy", svoltosi a Londra nel 1982, Gysin si presenta sul palco accompagnato da un gruppo di giovani musicisti rock, mostrando di avere ancora fede nell'attualità della propria strategia linguistica (13).

(12) Si vedano soprattutto i dischi realizzati in collaborazione col jazzista Steve Lacy: S.Lacy/ B. Gysin, Songs, Therwil, Hat Hut, 1981; B.Gysin, Orgy Boys, Therwil, Hat Hut, 1982.

(13) Una delle permutations di Gysin era stata incisa su disco alcuni anni prima, con arrangiamento elettronico al passo coi tempi, da Monte Cazazza ("Kick that habit man", in Something for nobody, London, Industrial Records, 1980).

VITTORE BARONI
La scrittura modulare di William S. Burroughs:
cut-up reconsidered

<http://dododada.ning.com/profile/mrbizarro>

Questa pubblicazione fa parte del progetto *f l o e m a - esplorazioni della parola*
www.diaforia.org/floema
ed è contrassegnata dalla collana di scritture per la rete *apothēkē*



grafica: [dia•foria

www.diaforia.org

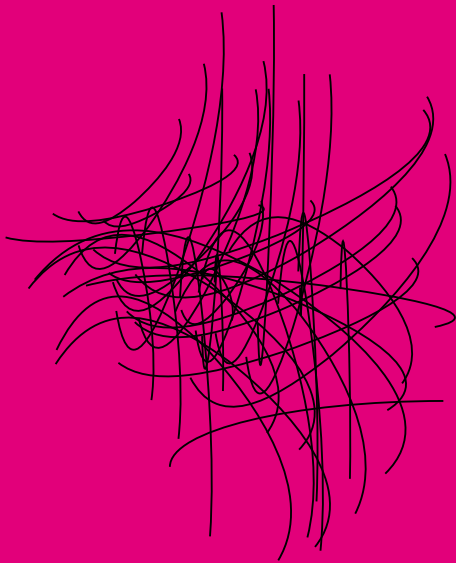
info@diaforia.org

Quest'opera è rilasciata sotto licenza Creative Commons
Attribuzione, Non Commerciale, Non opere derivate 3.0 Italia
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/deed.it>



f l o e m a - esplorazioni della parola

- 1) Gian Paolo Guerini - Traduzioni da Hölderlin e altre scritture
- 2) Lucio Saffaro - Opere edite e inedite
- 3) Andrea Leonessa - Postumi dell'organizzazione
- 4) Gianni Toti - Totilogia
- 5) Biagio Cepollaro - Nel corpo della scrittura
- 6) Enrico Piva - Piscine sommerse ed altre immersioni
- 7) Emilio Villa - La scrittura della Sibilla
- 8) Daniele Bellomi - cordature
- 9) Vittore Baroni - La scrittura modulare di William Burroughs: cut-up reconsidered**



[dia•foria | floema | apothēkē 9