

INTRODUZIONE

1. Oggetto dell'opera

William Seward Burroughs, uno degli scrittori più controversi del ventesimo secolo, è conosciuto soprattutto per testi giovanili come *Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict* (1953; *La scimmia sulla schiena*, 1962)¹ e *The Naked Lunch* (1959; *Il pasto nudo*, 1964) oppure per alcune opere più tarde, quali *Port of Saints* (1973; *Porto dei Santi*, 1978), *The Western Lands* (1987; *Terre occidentali. Romanzo*, 1990) e *Queer* (1985; *Checca*, 1998), quest'ultima scritta in gioventù ma pubblicata dopo più di quarant'anni. Oggi forse meno nota dopo l'iniziale clamore da essa destato, è la trilogia che funge da ideale seguito di *The Naked Lunch*, formata da *The Soft Machine* (1961; *La morbida macchina*, 1965), *The Ticket That Exploded* (1962; *Il biglietto che è esploso*, 1970) e *Nova Express* (1964; trad. 1967). Opere dal taglio fortemente autobiografico, esse si rifanno alle vicende che lo scrittore visse tra l'inizio degli anni Cinquanta, esule a Città del Messico per problemi con la giustizia americana, e la prima metà degli anni Sessanta, trascorsa nel fervente clima di Parigi e Londra dopo un altrettanto importante soggiorno a Tangeri. Nel carattere frammentario e criptico del *cut-up*, attraverso cui frazionava fisicamente un testo in più parti fino a giungere a singole unità con le quali costruire una nuova entità testuale di diverso significato, Burroughs vide l'arma, a suo giudizio più efficace, per proporre una rivoluzione sociale e culturale in quel mondo di valori borghesi da cui egli, per primo, era fuggito. Il linguaggio, identificato da Burroughs nel più ampio concetto di *word*, era visto come lo strumento mediante il quale queste *élite* borghesi esercitavano il proprio controllo culturale sulle masse e, quindi, come il bersaglio da colpire per liberare l'umanità, dotandola di un suo nuovo e più equo strumento di narrazione globale. Burroughs teorizzò e utilizzò questa impalcatura stilistico-teorica per narrare la fantascientifica

¹ L'opera, a differenza delle altre, è stata scritta sotto lo pseudonimo di William Lee, che Burroughs aveva ideato unendo il proprio nome di battesimo al cognome della madre.

saga di un drappello di guerriglieri opposti a un virus mutante, quello appunto della parola, capace di esercitare il controllo sulle menti umane. Nel farlo, tuttavia, l'autore estese le prerogative di frammentarietà e cripticità del *cut-up* all'intera trilogia, realizzando opere sperimentali che, nel cercare una nuova mitologia collettiva, negavano ogni elemento costitutivo della narrativa tradizionale, dalla trama conclusiva all'intreccio, dalla gerarchia di personaggi principali e secondari alle marche temporali.

È particolarmente interessante osservare la scarsa attenzione riservata dagli studiosi all'entità e agli esiti della rete di contatti che, proprio a partire dai primi anni Sessanta, si generò da questa trilogia: avvicinandosi al *cut-up*, artisti della neoavanguardia americana e soprattutto europea utilizzarono infatti questa tecnica per produrre opere il cui rilievo artistico necessita ancora di essere pienamente valorizzato. Oggetto primario di quest'opera sarà dunque un'analisi più approfondita di tale neoavanguardia e dei suoi presupposti stilistico-tematici. Saranno presi in particolare considerazione i testi più significativi tra quelli prodotti dalle neoavanguardie britannica e germanofona, quest'ultima, insieme a quella francese, forse la più ricettiva tra le non anglofone. Una mappatura dei principali autori risulterà utile anche per rendere maggiore giustizia a figure che hanno riscosso ben poco successo, rimanendo per lo più confinate nel vasto sottoinsieme artistico e culturale comunemente definito *underground*. Il prosieguo della ricerca prenderà in esame la breve vita di quello che d'ora in avanti si definirà "movimento", pur intendendolo come rimasto alla fase embrionale dello sviluppo necessario a divenire pienamente tale. L'esistenza di questo movimento si esaurì entro i primi anni Settanta, mentre il *cut-up* proseguì la propria evoluzione artistica. Si cercherà di individuare la causa principale di questa meteorica presenza nello stesso processo massificatorio di linguaggio, cultura e società che pure, tramite l'uso del *cut-up*, ci si proponeva originariamente di contrastare. Si dimostrerà però che il subire tale massificazione paradossalmente elevò la valenza artistica del *cut-up*, facendo di un'effimera idea di rottura uno degli strumenti espressivi tipici della *pop art*.

2. Sulla ricezione artistica da parte delle neoavanguardie anglo-germanofone

Malgrado Londra abbia ricoperto la funzione di centro di aggregazione del movimento del *cut-up* più di qualunque altro luogo in Europa e negli stessi Stati Uniti, attirando neoavanguardisti di ogni provenienza grazie soprattutto alla presenza *in loco* di Burroughs, quasi tutta la produzione critica anglosassone si è concentrata in piccole riviste *underground*. Le ragioni ipotizzabili sono molteplici, *in primis* la censura che non limitò soltanto la pubblicazione delle opere di Burroughs e sodali, ma compromise anche una più larga diffusione della loro discussione al di fuori del movimento, in seno al quale peraltro fu assai fruttuosa e partecipata.

Perfino lo sconfinato arsenale bibliografico della British Library lamenta un'assoluta scarsità di materiale di taglio accademico sui membri del gruppo britannico: del fondamentale ruolo di catalizzatore ricoperto da Jeff Nuttall, la cui rivista *My Own Mag* risultò essere l'unico veicolo di pubblicazione per i *cut-up* di Burroughs, altrimenti vietati dalle autorità britanniche, solo Gillian Whiteley (2011) ha avuto modo di scrivere. Sull'avvicinamento al *fold-in* – variante del *cut-up* di cui si parlerà in seguito – operato da Alan Burns in *Europe After the Rain* (1965; *L'Europa dopo la pioggia*), scrivono nello stesso numero di *The Review of Contemporary Fiction* sia Ian Breakwell (1997) sia David W. Madden, a giudizio del quale sarebbe stata messa in opera la tecnica del *collage* (1997b, 115). Sull'applicazione finale del *cut-up* alle arti visive, per la quale si rese fondamentale la collaborazione tra Burroughs e il regista d'avanguardia Antony Balch, si ritrova invece l'unico contributo di Rob Bridgett (2003).

Formatosi accademicamente tra York e Sheffield, il principale studioso della materia in ambito britannico è però senz'altro Edward S. Robinson, che nella monografia *Shift Linguals. Cut-up Narratives from William S. Burroughs to the Present* (2011) ripercorre con grande dovizia di particolari l'intera storia del *cut-up*. Il movimento d'avanguardia degli anni Sessanta viene ricollegato non soltanto al Dada di Tzara, ma anche al modernismo, agli Eliot, ai Dos Passos e ai Cage. Oltre a quanto era venuto prima, Robinson estende l'influenza del *cut-up* pure ai decenni successivi, alla nostra epoca digitale, condividendo l'intenzione di questo lavoro nell'osservare le ibridazioni della tecnica di Burroughs con altri generi artistici. Anche Robinson (ivi, 2) conferma la scarsità di materiale critico esistente, qualora dal *cut-up* burroughsiano si passi a ciò che venne dopo. Tuttavia, fra le neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta che raccolsero il testimone di Burroughs e Brion Gysin, contribuendo allo sviluppo di questa tecnica anche in altri campi, Robinson ritiene meritevole di approfondimento solo quella di Carl Weissner, perno centrale del movimento nella BRD. Il resto del gruppo tedesco-occidentale e – quel che è peggio, alla luce delle origini di Robinson – l'intera costellazione britannica non godono di altrettanta attenzione.

L'ambito critico germanofono si configura in modo simile, ma al tempo stesso leggermente diverso. Se anche in questo caso si è lontani dal poter parlare di una ricezione totale, essa risulta comunque di maggior entità rispetto a quella britannica. È significativo che nessuno dei membri fondatori del gruppo fosse di nazionalità tedesca occidentale, né avesse mai risieduto nella BRD per lunghi periodi di tempo, e lo è altrettanto il fatto che *Cut-up: Eine literarische Medienguerilla* (2009), l'unica monografia che abbracci l'intero panorama internazionale del *cut-up* e non solo quello tedesco-occidentale, sia stata scritta da una tedesca, Sigrid Fahrner, la quale colloca gli autori provenienti dalla Germania Federale in un più ampio sistema, gravitante intorno alla figura di Burroughs e composto da neo-

vanguardisti di più di una nazionalità (ivi, 9): statunitensi, francesi, britannici come Nuttall e, a completare il gruppo germanofono, austriaci quali Karl Kollmann e Gerhard Hanak e svizzeri come i fratelli Lukas e Markus Althaus. La rievocazione dei principali stadi evolutivi del movimento, da Burroughs e Gysin in avanti, culmina in quella che viene definita una vera e propria “internazionale” (ivi, 52). Infine, c’è spazio nel volume di Fahrner per una dettagliata analisi tematico-strutturale del *cut-up*. Altrettanto significativa, per quanto maggiormente focalizzata sui soli autori di lingua tedesca, è l’opera che era stata curata due anni prima da Kerstin Gleba ed Eckhard Schumacher (2007), nella quale si delinea un panorama antologico della letteratura *pop* germanofona dalla metà degli anni Sessanta in avanti. In esso trovano spazio anche tre autori di riferimento per questo lavoro, quali Jörg Fauser, Elfriede Jelinek e Rolf Dieter Brinkmann.

Una delle principali peculiarità che differenziano in positivo la ricezione tedesca occidentale da quella anglosassone si ritrova, a mio modo di vedere, nella notevole attenzione rivolta al *cut-up* anche in ambito giornalistico. Il primo a seguire questa strada e a pubblicare sull’argomento un articolo in tedesco fu uno dei principali poeti sperimentalisti svizzeri del nostro tempo, Matthias Jenny (1978). Sulle pagine dell’elvetico *Basler Magazin*, rivista di cultura generale edita a Basilea, sua città natale, Jenny – che trovò spazio anche sulla pubblicazione cardine del gruppo tedesco-occidentale, *Gasolin* 23 di Weissner, Fauser, Jürgen Ploog e Walter Hartmann – analizza il *cut-up* nell’uso fattone da Ploog. Da allora sarà necessario attendere gli anni Novanta per una riscoperta della tecnica burroughsiana anche da parte della stampa generalista di una Germania nel frattempo riunificata: dalle colonne della berlinese *Tageszeitung*, Uwe Wandrey (1992) cerca di andare oltre il *cut-up* stesso, soffermandosi, con mossa originale, sulla valenza iconica del volo come causa prima dell’antinarrativa di Ploog – già pilota di linea – e di Fauser – un ex cronista inviato speciale e quindi abituato a spostarsi in aereo. Sulla *Frankfurter Rundschau*, Jamal Tuschik (1997) riprende e amplia questo tema, facendo confluire le figure dei due autori di lingua tedesca più vicini alla sperimentazione burroughsiana in quella del *flâneur* borghese, il quale viaggia per i luoghi più disparati, commentando però ciò che osserva da un punto di vista non necessariamente borghese. Sempre la *Frankfurter Rundschau* ospita un anno più tardi il contributo di Mark Tus (1998), incentrato sulla casualità e frammentarietà della letteratura di Ploog. Il suo intendimento di dimostrare l’esistenza di un progetto collegato a quest’opera di distruzione delle consuetudini narrative è condiviso anche da Matthias Penzel (2005), in un articolo pubblicato da quella che forse è la rivista più “di massa” che si conosca, *Rolling Stone*. Sostanzialmente generalista, ma di matrice ideologica molto più rigorosa e, se si vuole, elitaria, è anche quella berlinese *junge Welt* che l’anno successivo ospita Martin Jankowski (2006). Obiettivo principale di questo articolo è individuare l’esistenza di un elemento onirico nell’opera di Ploog.

A un primo colpo d'occhio, una simile presenza sulla stampa di massa potrebbe rappresentare una *deminutio capitis* di queste fonti, in termini di autorevolezza; d'altro canto, come facilmente si può comprendere, essa costituisce un volano di notevole potenza a disposizione del processo di diffusione globale del *cut-up* e di quegli autori, come Ploog, che di minore attenzione hanno goduto in ambito accademico. Ciò non significa che in tale ambito si sia ignorato l'argomento. L'attenzione si è però quasi del tutto circoscritta al mutamento del *cut-up* da innovativa tecnica letteraria in "arma di comunicazione di massa".

Protagonista di questa trasformazione è un personaggio trasversale ai due ambiti nazionali presi in considerazione nell'opera: Brinkmann, tedesco-occidentale trasferitosi a Londra². Già alla metà degli anni Ottanta, infatti, Urbe Burglind (1985) poneva l'accento sul rapporto della letteratura brinkmanniana con la fotografia, sottolineando la netta valenza sovversiva dell'uso del *cut-up* in opere quali quelle contenute nella raccolta poetica *Westwärts 1 & 2. Gedichte* (1975; Verso Ovest 1&2. Poesie). Jürgen Schäfer (1998) cercherà poi di giustificare l'inserimento del *cut-up* e del *collage* iconico-letterario di Brinkmann nell'ambito popolare dal punto di vista non solo artistico, ma pure culturale: l'immagine è sempre stata vista come un elemento di più celere assimilazione per il pubblico di massa, e per più rapidamente giungere al cuore dello stesso. Successivamente, anche Holger Hufer (2007) e Thomas von Steinaecker (2007) si concentreranno su questo argomento e utilizzeranno Brinkmann per mettere sotto indagine il ruolo della fotografia in ambito narrativo. Significativi in questo senso sono anche i contributi di Stephanie Schmitt (2012) e Markus Tillmann (2013), che però, oltre alla fotografia e all'arte visiva in generale, prendono in considerazione pure le evoluzioni del *cut-up* nell'ambiente musicale. È soprattutto il volume curato da Colin Fallow della John Moores University di Liverpool e da Synne Genzmer della Kunsthalle Wien, ossia *Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs: The Art of William S. Burroughs* (2012) a prendere in considerazione molto di quanto prodotto dalle innovazioni burroughsiane nelle altre arti. La breve opera, catalogo dell'esposizione tenutasi dal 15 giugno al 21 ottobre 2012 presso la sopra citata istituzione viennese d'arte contemporanea, risulta di notevole interesse soprattutto per gli apparati iconici contenuti. Essi permettono di visualizzare lo sviluppo della tecnica del *cut-up* nelle arti visive e di meglio comprendere le ragioni intrinseche della notorietà che le innovazioni di Burroughs riscossero nell'ambiente artistico *pop*. Altrettanto meritevole di attenzione è infine l'articolo di Burkhard Meyer-Sickendiek (2014), il quale individua un elemento fortemente musicale nella prosodia che Brinkmann, con esplicito intento sovversivo, si propone di rinnovare. Questo

² Andreas Kramer (2010) si concentra sul rapporto tra Londra e le opere di Brinkmann e Fauser.

rinnovamento, condotto anche attraverso l'uso del *cut-up* burroughsiano, si spinge a livelli tali da permettere l'individuazione della nascita di una vera e propria "Bop Prosody"³ (Meyer-Sickendiek 2014) che Brinkmann desume dalla cultura di massa americana e che, già dal nome, si richiama al lato più sperimentale, imprevedibile e iconoclasta del genere musicale jazz.

A proposito invece della prima fase sperimentale, quella immediatamente successiva alla trilogia di Burroughs, si possono citare Michael Köhler, il quale si farà aiutare dagli stessi Weissner e Ploog (1994) per tracciare una biografia per immagini di Burroughs, e la tesi dottorale nella quale Thomas Krauskopf (2004) considera ruolo ed entità della scomposizione dell'individualità in prose sperimentali altresì fondate sulla frammentarietà, quali sono quelle di Ploog e di Brinkmann. Va nuovamente ricordato Penzel, insieme ad Ambros Waibel autore dell'unica biografia attualmente disponibile su Fauser (2004). Molto importanti per l'analisi della neoavanguardia britannica si sono rivelati essere il volume di Francis Booth (2012) e quello di Joseph Andrew Darlington (2014), tesi dottorali che rappresentano le uniche due fonti quasi del tutto complete sull'argomento.

3. Obiettivi e struttura dell'opera

Quello che emerge da questa rassegna è il quadro di un territorio quasi del tutto vergine, o quantomeno ancora poco esplorato, nel quale questo lavoro può inserirsi per chiarire e valorizzare. I miei obiettivi sono pertanto due.

Il primo è mappare e inventariare autori trascurati dagli studiosi e critici britannici e tedeschi, malgrado l'innegabile significanza del loro contributo alla letteratura e alla cultura contemporanee. Il secondo obiettivo, invece, è cercare di capire le ragioni che hanno impedito a studiosi e critici di mettere pienamente in luce l'influsso di Burroughs sulle neoavanguardie britannica e germanofona e, altresì, di capire perché, nonostante la presenza di Burroughs a Londra, il *cut-up* abbia avuto ancora più fortuna nel mondo di lingua tedesca che nella stessa Gran Bretagna. A corollario di ciò sarà utile osservare brevemente come tale tecnica si estese dalla letteratura ad altri linguaggi artistici, trovando infine posto tra i mezzi di comunicazione di massa. Anche questo processo, infatti, è particolarmente osservabile nella letteratura di lingua tedesca.

³ Il termine *bop* è un'abbreviazione di *bebop*, "costola" del jazz connotata dalla rapidità dei tempi d'esecuzione e dall'originalità delle elaborazioni armoniche. Nato nella New York degli anni Quaranta, il *bebop* divenne particolarmente popolare proprio all'interno della nascente cerchia *Beat*. Esso stesso rappresentava di fatto un gesto di sovversione socio-culturale, la concreta reazione dei neri americani verso la musica collettiva di quelle *big bands* che riscuotevano particolare successo tra i bianchi. Tutto ciò ne fece un genere musicale molto ascoltato anche tra i neoavanguardisti del *cut-up*.

Seguirò quindi un percorso da comparatista per arrivare a leggere e interpretare un punto di arrivo principale: il *cut-up* in Germania Occidentale e Austria, le sue evoluzioni e i motivi del maggior attecchimento di questa tecnica, di origine francese e nuova concezione anglo-statunitense, nel mondo di lingua tedesca rispetto ai pur importanti risultati prodotti negli ambiti anglo-francofoni.

Il corpo dell'opera, successivo a questa introduzione, sarà costituito da cinque capitoli. Il primo consisterà in un profilo di Burroughs che possa fornire al lettore le conoscenze di base per affrontare la successiva analisi di un'opera dalla forte impronta autobiografica. Con il secondo capitolo si entrerà nel merito dell'argomento del *cut-up*. Innanzitutto se ne ripercorreranno le origini dadaiste, con particolare attenzione all'evoluzione del Dada tzariano in ambito austro-tedesco tra le due guerre mondiali, per poi analizzare i tratti stilistici salienti di questa tecnica e di quella affine, il *fold-in*, mediante una rilettura critica della *Cut-up* o *Nova Trilogy* e degli esperimenti che la precedettero, raccolti da Burroughs in alcuni *pamphlet*. Nel terzo capitolo si passerà in rassegna la cerchia britannica degli autori di neoavanguardia che si avvicinarono maggiormente alle innovazioni burroughsiane. Dopo una premessa sul rapporto tra Burroughs e la letteratura di fantascienza anglo-americana, l'analisi prenderà le mosse dalla figura di Jeff Nuttall e dalla centralità della sua rivista *My Own Mag*. Essa proseguirà con alcuni estratti del già citato *Europe After the Rain*, di *Celebrations: A Novel* (1967; Festeggiamenti: un romanzo) e di *Babel: A Novel* (1969; Babel: un romanzo), trittico sperimentale di Burns. Si valuterà anche l'avvicinamento a queste tecniche, non meno particolare di quello di Burns, da parte di un altro autore dello stesso circolo, B.S. Johnson (*The Unfortunates*, 1969; *In balia di una sorte avversa*, 2011). Il quarto capitolo eseguirà le stesse manovre analitiche nei confronti della cerchia tedesca occidentale. Come nel caso di Jeff Nuttall per la parte anglofona, sarà delineata la figura di Carl Weissner. Egli fu non solo la pietra angolare del gruppo, ma anche il primo tramite con Burroughs – con il quale pure collaborò: si accennerà al *pamphlet* di critica nei confronti della massificazione mediatica *So Who Owns Death TV?* (1967; Allora, di chi è la TV della morte?), scritto dai due con il francese Claude Pélieu, all'influsso che questi esercitarono su una giovane Elfriede Jelinek⁴, ma soprattutto alla prosa sperimentale di *The Braille Film* (1970; *Il film in Braille*) – e con tutto ciò che avesse provenienza d'oltremontana. I suoi legami con Ploog e Fauser, e che unirono i

⁴ Come ricorda Fahrer (2009, 87-90), Jelinek pubblicò sulla nota rivista austriaca *Protokolle. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik* un *cut-up* ispirato alla battaglia anti-massificazione televisiva di Weissner, dal titolo “wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums” (1970; siamo infilati l'uno sottopelle dell'altro. concetto di una televisione dello spazio interiore).

tre a Burroughs nella produzione di riviste di centrale importanza per lo sviluppo della rete germanofona, saranno rievocati insieme all'importanza dell'impeto sovversivo del Sessantotto per la letteratura di neoavanguardia nella Repubblica Federale di Germania. Si analizzeranno poi estratti da *Cola-Hinterland* (1969; I sobborghi della Coca-Cola) di Ploog, da *Aqualunge: Ein Report* (1971; Autorespiratore: un resoconto) e da *Tophane: Roman* (1972; Tophane: romanzo) di Fauser, le tre opere tedesche occidentali che maggiormente si siano avvicinate alla trilogia di Burroughs⁵. Il capitolo cinque chiuderà il cerchio, ripercorrendo, prima della conclusione, le fasi del passaggio dal *cut-up* all'arte "massificata" per definizione. Esperimenti su tracce sonore e visive spalancarono alle innovazioni burroughsiane le porte della moderna e massificante *pop art*. Per meglio analizzare questo mutamento ci si aiuterà con le raccolte postume che furono dedicate al rapporto tra la letteratura di Brinkmann e la sua passione per la fotografia e l'arte iconica in genere. In questi lavori di segno antologico, spesso, il confine tra le due dimensioni viene infatti valicato⁶. In precedenza si getterà, in chiave britannica, uno sguardo ad altre sperimentazioni *pop* come *Dreamerika! A Surrealist Fantasy* (1972; Dreamerika! Una fantasia surrealista) di Burns e *Tripticks* (1972; Attimi di viaggio) di Ann Quin. Ancora in ottica germanofona sarà invece fatta menzione dell'unico nome veramente noto che si sia avvicinato al movimento del *cut-up*, la già menzionata Jelinek⁷, nonché del *collage* nella narrativa sperimentale di Bernward Vesper (*Die Reise. Romanessay*, 1977; *Il viaggio. Romanzo-saggio*, 1980) e di Frank Witzel (*Tage ohne Ende. Ein Poème Cinématique mit 249 Fotos und einem Nachwort des Autors*, 1980; Giorni senza fine. Un poème cinématique con 249 foto e una postfazione dell'autore). Anche sul tema del passaggio da letteratura ad altri ambiti artistici si riscontra un apporto del mondo germanofono che supera quello di qualunque altra cerchia, per quantità e qualità.

⁵ Si accennerà pure a Jan Herman, altra importante figura di collegamento tra la cerchia americana, quella britannica e quella tedesca, usando anche la sua breve opera di prosa sperimentale scritta con Ploog e Weissner, *Cut Up or Shut Up* (1972; Taglia a pezzi o taci).

⁶ *Rom, Blicke* (1979; Roma, vedute); *Standphotos. Gedichte 1962-1970* (1980; Foto di scena. Poesie 1962-1970); *Der Film in Worten. Prosa. Erzählungen. Essays. Hörspiele. Fotos. Collagen. 1965-1974* (1982; Il film in parole. Prosa. Racconti. Saggi. Radiodrammi. Foto. Collage. 1965-1974).

⁷ Per quanto la vincitrice del premio Nobel per la letteratura 2004 sia di nazionalità austriaca, questo lavoro, che pure si vuole concentrare soprattutto sull'allora Germania Occidentale, non potrà negare un riferimento a *wir sind lockvögel baby! roman* (1970; noi siamo esche, baby!: romanzo) e a *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972; Michael. Un libro da ragazzi per la società infantile), considerate le due prime opere *pop* nella storia della letteratura di lingua tedesca. Per le sperimentazioni di Jelinek in ambito di *cut-up* e *pop*, oltre al volume antologico di Gleba e Schumacher (2007), utile è anche la tesi dottorale di Lea Müller-Dannhausen (2011).