

Biblioteca  
di Studi  
di Filologia  
Moderna

Gabriele Bacherini

Frammenti di massificazione:  
le neoavanguardie  
anglo-germanofone,  
il cut-up di Burroughs  
e la pop art negli anni  
Sessanta e Settanta



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

- 54 -

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,  
LETTERATURE E PSICOLOGIA  
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,  
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)  
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access "diamante" fondata nel 2004  
"Diamond" Open Access Series founded in 2004

*Direttore / Editor-in-Chief*  
Beatrice Töttössy

*Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor*  
Arianna Antonielli

*Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board*  
(<http://www.fupress.com/comitatoscienfifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Michela Landi, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europaea), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Rita Svandrlik, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

*Comitato editoriale / Editorial Board*

Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, John Denton, Federico Fastelli, Samuele Grassi

*Le proposte di pubblicazione vanno trasmesse all'indirizzo / Please direct your proposals at the address:*  
<[laboa@lils.unifi.it](mailto:laboa@lils.unifi.it)>

*Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop*  
(<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)  
Università degli Studi di Firenze / University of Florence  
Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia  
Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology  
Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

*Contatti / Contacts*

E-mail: <[laboa@lils.unifi.it](mailto:laboa@lils.unifi.it)> / Phone: +39 055 2756664

Gabriele Bacherini

FRAMMENTI DI MASSIFICAZIONE:  
LE NEOAVANGUARDIE  
ANGLO-GERMANOFONE,  
IL *CUT-UP* DI BURROUGHS  
E LA *POP ART*  
NEGLI ANNI SESSANTA E SETTANTA

FIRENZE UNIVERSITY PRESS  
2020

Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il *cut-up* di Burroughs e la *pop art* negli anni Sessanta e Settanta / Gabriele Bacherini. – Firenze : Firenze University Press, 2020. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 54)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855181310>

ISSN 2420-8361 (online)  
ISBN 978-88-5518-131-0 (PDF)  
ISBN 978-88-5518-132-7 (XML)  
DOI 10.36253/978-88-5518-131-0

The editorial products of BSFM are promoted and financed by the FORLILPSI Department of the University of Florence, produced by its Open Access Publishing Workshop and, in accordance with an agreement launched in 2006, published by Firenze University Press (FUP). The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <[laboa@lilsi.unifi.it](mailto:laboa@lilsi.unifi.it)>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Our deepest gratitude goes to Prof. Rita Svandrlik and Dr. Ilaria Natali for their accurate revision of the volume.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Sara Benigni, Federica Gallorini, Alessia Gentile, Elisa Simoncini (interns).


Graphic design and front cover by Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs.

*FUP Best Practice in Scholarly Publishing* (DOI: 10.36253/fup\_best\_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

*Firenze University Press Editorial Board*

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

 The online digital edition is published in Open Access on [www.fupress.com](http://www.fupress.com).

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). This license allows you to share the work by any means and format, as long as appropriate credit is given to the author, the work is not modified or used for commercial purposes and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2020 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze

# SOMMARIO

RINGRAZIAMENTI	VII
INTRODUZIONE	1
1. Oggetto dell'opera	1
2. Sulla ricezione artistica da parte delle neoavanguardie anglo-germanofone	2
3. Obiettivi e struttura dell'opera	6
NOTA TECNICA	9
I. AUTOBIOGRAFIA E VIAGGIO NELL'OPERA DI WILLIAM BURROUGHS	11
1.1 Prime esperienze all'estero	11
1.2 Messico, Nordafrica ed Europa	14
1.2.1 6 settembre 1951: la morte di Joan e la nascita dello <i>Ugly Spirit</i>	15
1.2.2 Gli anni tangerini e parigini: <i>The Naked Lunch</i>	17
1.2.3 Gli anni londinesi e il <i>cut-up</i>	20
1.3 Il ritorno in America e il rifugio nell'esoterismo	24
II. ORIGINI E STILEMI DEL <i>CUT-UP</i> NELL'OPERA DI WILLIAM BURROUGHS	25
2.1 Avanguardia e neoavanguardia	25
2.2 La base pratico-ideologica: Tzara e Dada	26
2.2.1 Dada e post-Dada in Germania e Austria	31
2.2.1.1 Dada nella Repubblica di Weimar	32
2.2.1.2 La ricezione del post-Dada austriaco: invenzionismo metodico e <i>montage</i>	38
2.2.2 Dada e post-Dada nel Regno Unito	49
2.3 Brion Gysin, la <i>longa manus</i> di Burroughs	52
2.3.1 <i>Minutes to Go</i> : i primi esperimenti	56
2.3.2 <i>The Exterminator</i> : permutazione e <i>fold-in</i> tra i <i>cut-up</i> dimenticati	64
2.3.3 Considerazioni conclusive su Dada e <i>cut-up</i>	70
2.4 <i>La Nova</i> o <i>Cut-up Trilogy</i> : le guerre stellari dell'Occidente borghese	72
2.4.1 <i>The Soft Machine</i> , il campo d'addestramento alle guerre stellari	74
2.4.2 <i>The Ticket That Exploded</i> , l'infuriare delle guerre stellari	78
2.4.3 <i>Nova Express</i> , l'epilogo delle guerre stellari	84

III. LA RICEZIONE DEL <i>CUT-UP</i> NELLO SCENARIO <i>UNDERGROUND</i> BRITANNICO	89
3.1 La <i>Swinging London</i> e le seduzioni fantascientifiche dall'America	89
3.1.1 J.G. Ballard, Burroughs e <i>New Worlds</i> nell'Inghilterra del <i>baby boom</i>	93
3.2 Jeff Nuttall e <i>My Own Mag</i> , il motore della neoavanguardia britannica	96
3.3 L'avvocato Alan Burns e il suo avvicinamento a Burroughs	113
3.3.1 <i>Fold-in</i> e violenza post-atomica in <i>Europe After the Rain</i>	119
3.3.2 Le altre opere: l'estremizzazione del <i>cut-up</i> tra <i>Celebrations</i> e <i>Babel</i>	128
3.4 <i>The Unfortunates</i> : il <i>cut-up</i> secondo B.S. Johnson	134
3.5 Considerazioni conclusive sul <i>cut-up</i> nel Regno Unito	140
IV. LA RICEZIONE DEL <i>CUT-UP</i> NELLO SCENARIO <i>UNDERGROUND</i> TEDESCO-OCCIDENTALE	143
4.1 Il Sessantotto, Burroughs e il mito <i>pop</i> della Rote Armee Fraktion	143
4.1.1 La "guerra al controllo" nel mondo reale	144
4.1.2 Burroughs e la guerra contro i padri borghesi della BRD	148
4.2 Burroughs, Jürgen Ploog, Jörg Fauser e le riviste di Carl Weissner	159
4.3 Il <i>cut-up</i> nella prosa sperimentale di Ploog e Fauser	179
4.3.1 L'imitazione del modello burroughsiano in Ploog	179
4.3.2 Tossicodipendenza e <i>Reiseliteratur</i> burroughsiana in Fauser	185
4.4 Collaborazioni e influssi nell'opera di Weissner	190
4.5 Considerazioni conclusive sul <i>cut-up</i> nell'ambito di lingua tedesca	198
V. VERSO LA <i>POP ART</i>	201
5.1 Verso la <i>pop art</i> in letteratura	201
5.1.1 Nella neoavanguardia del Regno Unito: Burns e Quin	202
5.1.2 Nella neoavanguardia di lingua tedesca: da Jelinek a Brinkmann	206
5.2 Verso la <i>pop art</i> negli altri campi artistici	225
VI. CONCLUSIONE	227
BIBLIOGRAFIA	235
INDICE DEI NOMI	251

## RINGRAZIAMENTI

Ringrazio innanzitutto il Professor Massimo Ciaravolo, la Professoressa Rita Svandrlik e il Professor Gaetano Prampolini per i loro preziosi consigli metodologici, per la disponibilità e la cortesia; la Professoressa Beatrice Töttösy e la Dottoressa Arianna Antonielli del Laboratorio editoriale Open Access che, insieme con i redattori e tirocinanti Sara Benigni, Federica Gallorini, Alessia Gentile ed Elisa Simoncini, mi hanno accompagnato nel percorso di editing con grande attenzione e cura. Un ultimo ma non meno importante ringraziamento va al Dipartimento di Formazione, Lingua, Intercultura, Letterature e Psicologia (FORLILPSI) dell'Università degli Studi di Firenze, senza il cui supporto la pubblicazione di questo volume non sarebbe stata possibile.





## 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)<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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 Londra<sup>2</sup>. 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

<sup>2</sup> 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"<sup>3</sup> (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.

<sup>3</sup> 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 Jelinek<sup>4</sup>, 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

<sup>4</sup> 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 Burroughs<sup>5</sup>. 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 valicato<sup>6</sup>. 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 Jelinek<sup>7</sup>, 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.

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> *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).

<sup>7</sup> 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).

## NOTA TECNICA

Il *cut-up* è un genere letterario deliberatamente oscuro, criptico e più volte privo di senso. Le opere di Burroughs sono inoltre spesso caratterizzate da riferimenti all'attualità del momento storico in cui sono state scritte e alla vicenda biografica dell'autore.

Si è pertanto deciso di corredare ogni *cut-up* – di Burroughs e degli altri autori menzionati – con traduzioni in lingua italiana dei relativi titoli e passi citati e, ove necessario, con apparati esplicativi. Le traduzioni sono nostre laddove ancora inedite in lingua italiana.



## AUTOBIOGRAFIA E VIAGGIO NELL'OPERA DI WILLIAM BURROUGHS

### 1.1 *Prime esperienze all'estero*

William Seward Burroughs II<sup>1</sup> nacque il 5 febbraio 1914 a St. Louis, figlio di una delle poche famiglie alto-borghesi del Missouri che non doveva la propria agiatezza al latifondo. Il nonno paterno, William Seward Burroughs I, fu difatti il primo, a fine Ottocento, a brevettare e poi anche commercializzare con successo<sup>2</sup> un prototipo di macchina calcolatrice dotato di meccanismo di stampa dei risultati. La compagnia di famiglia garantì lauti guadagni per decenni e, dopo la morte del capostipite, il brevetto passò nelle mani del figlio Mortimer Perry Burroughs, che aveva invece scelto la professione di antiquario. Insieme alla moglie, Laura Hammond Lee<sup>3</sup>, questi ne cedette i diritti per quasi tre milioni di dollari attuali, alla vigilia del crollo di Wall Street. Ciò garantì ai Burroughs il mantenimento del proprio tenore di vita anche durante la Grande Depressione. Fin da ragazzo, intanto, William Burroughs II manifestava i tratti tipici della propria personalità: omosessualità, tossicodipendenza, la passione tipicamente americana per le armi da fuoco<sup>4</sup> e un carattere che ben si rifletteva nel titolo del suo primo, giovanile e mai pubblicato tentativo

<sup>1</sup> Le notizie biografiche sono tratte da Miles 2010, Miles 2011, Miles 2014b [2013] e Morgan 2012 [1988].

<sup>2</sup> William Burroughs I viene sovente ricordato come “l’inventore” della moderna calcolatrice, ma in realtà la Burroughs *calculating machine* fu anticipata di circa un anno dall’uscita, nel 1887, della Felt and Tarrant *comptograph*, però di minore successo.

<sup>3</sup> Rampolla di una famiglia che vantava discendenze dal Generale Robert Edward Lee, principale eroe confederato della Guerra di Secessione, e il cui studio pubblicitario, gestito dallo zio Ivy Lee – il padre delle moderne pubbliche relazioni –, aveva creato il mito capitalistico di Rockefeller (Miles 2014b, 11-13).

<sup>4</sup> Passioni pericolose che avevano spinto il giovane Burroughs a esercitare la mira con la sua calibro .22 contro i poveri animali del pollaio di casa. Al fine di lenire i postumi di un incidente con la pistola, egli sperimentò per la prima volta su di sé gli effetti dell'eroina, fino al 1925 liberamente usata negli ospedali e venduta nelle farmacie d'America.

letterario, *The Autobiography of a Wolf*. Si rafforzava così in lui la necessità di fuggire da quella famiglia che già all'epoca percepiva come una sorta di prigione. Quando, nel 1932, completò un movimentato ciclo di studi secondari<sup>5</sup>, la sua fuga da St. Louis fu favorita dal sostanzioso aiuto economico della stessa famiglia – più una mossa tesa ad allontanare la pecora nera dai salotti buoni della città che non un investimento sul futuro del figlio.

Iniziò in questo modo un suo lungo peregrinare per gli Stati Uniti e l'Europa. Sempre nel 1932 si iscrisse a Harvard, studiò per quattro anni letteratura inglese<sup>6</sup> e coniugò a essa un'altra sua passione, quegli studi etno-antropologici che furono oggetto anche di un breve periodo di specializzazione *post lauream* alla Columbia University. Un ulteriore interesse di lunga data, quello per le droghe e i loro effetti, lo spinse già nel 1937 a imbarcarsi per l'Europa e studiare medicina a Vienna. Presto scartata la prospettiva di diventare medico, sfruttò il tempo trascorso nella capitale austriaca fino alla vigilia dell'*Anschluss* hitleriano soprattutto per visitare altre città mitteleuropee, oltre che per introdursi – come aveva già fatto ai tempi di Harvard e della Columbia – nella locale comunità omosessuale. Il *tour* si concluse a Dubrovnik, dove Burroughs fu colpito da una brillante amburghese di buona famiglia ebrea e di quattordici anni più anziana, Ilse Herzfeld von Klapper. La donna era rimasta nella città croata dopo che il marito, un fisico, vi aveva fatto perdere le proprie tracce, e lavorava come guida turistica per stranieri. Poiché il suo visto jugoslavo stava improrogabilmente per scadere, Burroughs si offrì di sposarla solo per il tempo necessario a permetterle di espatriare negli Stati Uniti e ottenere la cittadinanza americana. All'arrivo in America le loro strade si divisero, ma i due restarono amici. Burroughs visse poi tra Chicago – dove lavorò come disinfestatore di scarafaggi, una professione che, come si vedrà, ritornerà in maniera fortemente metaforica nella sua narrativa – e New York, finendo per stabilirvisi nel 1943, al Greenwich Village<sup>7</sup>, dove entrò subito in contatto con la nascente cerchia *Beat* dei Jack Kerouac e degli Allen Ginsberg, più giovani di una decina d'anni e per

<sup>5</sup> Dopo aver iniziato gli studi alla John Burroughs School di St. Louis, si spostò alla Ranch School di Los Alamos, Nuovo Messico: ne fu tuttavia espulso ad appena sedici anni, dopo avere rischiato la morte nell'ingerire un intero flacone di cloridrato, per verificarne gli effetti narcotici. Terminò gli studi secondari nel 1932 alla Taylor School di Clayton, St. Louis (Miles 2014b, 41-47).

<sup>6</sup> Tra i docenti che più influirono sulla formazione di Burroughs vi fu il concittadino T.S. Eliot.

<sup>7</sup> L'anno precedente, indignato per l'attacco giapponese a Pearl Harbor, aveva cercato di arruolarsi, ma aveva cambiato idea quando era stato accettato come soldato semplice di fanteria e non come ufficiale. Decisivo fu l'intervento della madre, la quale convinse un neuropsichiatra amico di famiglia a redigere una perizia che lo giudicava inabile al servizio per parziale instabilità mentale. Mentre aspettava il verdetto delle autorità militari, Burroughs prima si recò a Chicago con un conoscente come lui in attesa di dispensa, quindi tornò a New York (Miles 2014b, 84-85).

i quali sarebbe divenuto modello artistico e di vita<sup>8</sup>. Definire Burroughs un *Beat*, come da molti è stato e continua a essere fatto, sarebbe tuttavia errato. Egli apparteneva a pieno titolo, esattamente come Lawrence Ferlinghetti, a quelli che si potrebbero definire *bohémien*. Si trattò di una generazione intermedia tra quella degli Hemingway e dei Fitzgerald, la *Lost Generation* che aveva perduto la direzione tra gli orrori del primo conflitto mondiale, e la *Beat Generation* vera e propria, che si preparava a rivoluzionare gli anni Sessanta e, attraverso le proprie derivazioni *hippie*, i Settanta. Anche Burroughs risultava segnato dall'esperienza della guerra, in questo caso dalla seconda; al contrario di Hemingway, egli rifuggiva quel mondo di valori borghesi che per ben due volte aveva condotto l'umanità sull'orlo dell'apocalisse, tuttavia non se ne distaccava *tout court* nei modi, come invece Kerouac. In Burroughs i *Beat* videro perciò un uomo dall'aspetto formale, elegante nel suo impermeabile e cappello quasi sempre neri, tanto da meritargli il soprannome di "prete", ma al tempo stesso capace, ad esempio, di amputarsi volontariamente una falange per poi mostrarla al proprio analista – che lo fece internare – o di varcare senza scrupolo i confini della legalità<sup>9</sup>, se i proventi dei lavori onesti che nel frattempo tentava<sup>10</sup> non bastavano più a soddisfare il bisogno di droghe. Burroughs era l'Old Bull Lee di *On the Road* (1957; *Sulla strada*, 1959), il maestro di vita e "di droga" di Sal Paradise/Jack Kerouac e amici, che però "vive" nei primi del Novecento.

Volendo suddividere in fasi la vita e la relativa attività letteraria di Burroughs, se ne possono individuare tre: alla prima fase, quella giovanile, di cui si è appena discusso, corrispose una produzione artistica piuttosto scarna. Impegnato a fare altro, senza una precisa direzione, Burroughs non era riuscito ancora a riconoscere in sé le potenzialità dell'artista. La fascinazione per la letteratura produsse tuttavia tre opere importanti, la prima delle quali fu *And the Hippos were Boiled in Their Tanks* (2008; *E gli ippopotami si sono lessati nelle loro vasche*, 2011). Esperimento giovanile tentato a quattro mani con Kerouac, esso intendeva narrare dall'interno le vicende del primo circolo *Beat* newyorkese. Burroughs e Kerouac decisero così di riformulare in un *thriller* la vicenda più oscura di quel periodo, l'assassinio del docente David Kammerer da parte dell'*editor* Lucien Carr, due amici di gioventù che con Burroughs erano arrivati a New York da St. Louis, per poi divenire figure chiave della cerchia *Beat* pur non essendo scrittori<sup>11</sup>. La seconda e ben più nota fu *Queer*, che già dal titolo

<sup>8</sup> E, nel caso di Ginsberg, anche compagno, per un breve periodo.

<sup>9</sup> Contraffazione di ricetta – reato per il quale fu anche arrestato –, gestione di un giro di prostitute, spaccio, piccole rapine.

<sup>10</sup> Barista, *reporter*, redattore di piccole testate giornalistiche e perfino *detective* privato.

<sup>11</sup> Molestato dall'ossessiva insistenza di Kammerer nei suoi confronti e probabilmente ubriaco, il 13 agosto 1944 Carr pugnalò a morte l'amico-amante e, subito dopo essersi disfatto del cadavere nel Fiume Hudson, rivelò di aver commesso l'omicidio a

iconizza la figura di Burroughs e apre un filone autobiografico che sarà il motivo dominante della prima narrativa burroughsiana. Iniziati rispettivamente nel 1945 e nel 1951, i due testi furono pubblicati molti anni più tardi<sup>12</sup>. L'unica opera data alle stampe in quel periodo<sup>13</sup>, per l'esattezza nel 1953, fu anche il primo vero successo di Burroughs, *Junkie*, scritto sotto lo pseudonimo di William Lee. Il sottotitolo, *Confessions of an Unredeemed Drug Addict*<sup>14</sup>, addita di nuovo una matrice autobiografica o, meglio, semi-autobiografica che accomuna questo romanzo breve a *Queer*<sup>15</sup>. Rispetto a quest'ultimo, tuttavia, in *Junkie* l'accento viene maggiormente posto sulla tossicodipendenza e gli effetti che attanagliavano l'autore. Per descriverli Burroughs non esita a mutuare terminologie mediche dal periodo viennese, ma soprattutto a usare quello scrivere crudo e diretto che resterà uno dei tratti salienti del suo stile.

### 1.2 Messico, Nordafrica ed Europa

La seconda fase della vita e dell'opera di Burroughs è quella che più interessa questo lavoro. La si può definire "sperimentale" in senso lato, poiché, tanto dal punto di vista letterario quanto in merito alle esperienze di vita, Burroughs non esitò a battere terreni fino ad allora per lui inesplorati. Questa seconda fase ebbe indicativamente inizio già dalla conclusione del periodo newyorkese. Ginsberg e Kerouac lo spinsero a conoscere una donna che, per stessa ammissione di Burroughs, gli avrebbe cambiato la vita: Joan Vollmer Adams. Già compagna di studi della moglie di Kerouac, Vollmer si era avvicinata alla cerchia *Beat* del Village e al relativo uso e abuso di droghe. Molto più giovane di Herzfeld, aveva nove anni meno di Burroughs ed era anch'essa divorziata, dopo essere stata abbandonata da un ex *Marine* che mal sopportava le sue dipendenze. Pure stavolta, com'era accaduto con Herzfeld, Burroughs si affezionò alla donna e alla sua figlioletta di primo letto, Julie. L'affetto, nonostante la conclamata omosessualità dello scrittore – bisognerebbe dunque parlare, più esattamente, di bisessualità –, si trasformò in un senti-

Burroughs e Kerouac, i quali però decisero di non sporgere denuncia. Quando Carr confessò, anche i due furono arrestati, con l'accusa di complicità. Burroughs evitò di scontare la pena grazie all'intervento dei familiari, Kerouac non ebbe altrettanta fortuna (Miles 2014b, 108-113).

<sup>12</sup> *And the Hippos were Boiled in Their Tanks* addirittura postumo.

<sup>13</sup> L'intervento di Ginsberg si rivelò fondamentale affinché Burroughs completasse e pubblicasse quest'opera, anziché lasciarla incompleta per decenni come le altre due.

<sup>14</sup> Il titolo, talvolta trasposto nella forma *Junky* – soprattutto nelle edizioni britanniche –, fu tradotto in italiano come *La scimmia sulla schiena* (1962), espressione entrata nell'uso comune per descrivere gli effetti della tossicodipendenza.

<sup>15</sup> Al punto che alcuni li ritengono collegati.

mento più profondo (Miles 2014b, 128-144). I due si sposarono nel 1946<sup>16</sup> e concepirono un figlio, William Jr. detto “Billy”, che da adulto fu scrittore e vittima delle dipendenze come il padre<sup>17</sup>. Si trasferirono in Texas, dove Burroughs s’improvvisò agricoltore nella Valle del Rio Grande, finché, incorso nuovamente nei rigori della legge, non dovette riparare con la famiglia a New Orleans, dove, nel 1948, fu accusato di possesso e traffico di stupefacenti e, dati i suoi precedenti penali, rischiò concretamente il carcere.

### 1.2.1 6 settembre 1951: la morte di Joan e la nascita dello Ugly Spirit

L’occasione per fuggire anche dalla Louisiana giunse tempestivamente sotto forma di una borsa di studio dell’Università Nazionale Autonoma del Messico. Guidato da Robert Hayward Barrow, eminente antropologo e linguista americano di stanza nell’ateneo messicano, Burroughs avrebbe dovuto condurvi studi linguistico-antropologici sulle civiltà azteca e maya. La permanenza per cinque anni in una Città del Messico che non aveva ancora ceduto alle metropoli colombiane il titolo di “capitale” mondiale del narcotraffico gli avrebbe guadagnato la remissione della condanna in Louisiana. Già alla fine del 1951, però, Burroughs era di nuovo in fuga.

Al rapporto con Joan, deterioratosi fin dall’inizio del soggiorno messicano a causa delle sue frequenti assenze e di quella del figlio, affidato ai nonni paterni in Florida, Burroughs pose fine sparandole alla testa. Dopo una controversa diatriba penale la morte di Joan fu giudicata accidentale. Il delitto avvenne la sera del 6 settembre 1951 nella prima residenza *capitalina* di Burroughs, in Avenida Monterrey 122. Di ritorno da uno dei suoi viaggi nei Paesi vicini – stavolta si era recato in Guatemala – in cerca più di droghe che di reperti delle antiche civiltà indigene, probabilmente ubriaco e drogato, Burroughs uccise la moglie. Dapprima sostenne la versione dell’incidente: mentre “giocavano al Guglielmo Tell”, Joan avrebbe tenuto in equilibrio sulla testa un bicchiere e lui avrebbe tragicamente sbagliato la mira. Poi ritrattò su consiglio del suo avvocato Bernabé Jurado che, peraltro, pochi giorni dopo aver cambiato la deposizione, fuggì sotto analoga accusa, avendo sparato a un ragazzo che cercava di penetrare nella sua proprietà. Risolutivo fu l’intervento del fratello maggiore, Mortimer Jr., che versò ingenti somme di denaro, ufficialmente destinate a pagare le spese processuali, ma in realtà probabili tangenti per le guardie. Burroughs fu condannato in contumacia a due anni

<sup>16</sup> Fu utilizzata la formula del matrimonio *sui iuris*, nota anche come “matrimonio informale” o *common-law marriage* nei Paesi anglosassoni. Tale soluzione si rese necessaria poiché entrambi i contraenti erano divorziati.

<sup>17</sup> Nonostante un trapianto di fegato, morì di cirrosi ad appena trentatré anni, vittima soprattutto dell’alcol. Scrisse solo poche opere, senza particolare successo.



di carcere per omicidio colposo e si vide revocare la custodia dei figli. Ma era già lontano, sulle Ande al confine tra Colombia, Ecuador e Perù, in cerca dello *yagé*, il devastante allucinogeno dalle presunte proprietà telepatiche che gli sciamani indigeni ricavano da una liana per le proprie cerimonie rituali (Miles 2014b, 205-218):

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. I live with the constant threat of possession, and a constant need to escape from possession, from Control. So the death of Joan brought me in contact with the invader, the Ugly Spirit, and maneuvered me into a life long struggle, in which I have had no choice except to write my way out. (Burroughs 1985a, xxiii)

L'unico risultato degno di nota della spedizione sudamericana fu un buon esempio di letteratura epistolare<sup>18</sup> e di viaggio come *The Yage Letters* (1963; *Le lettere dello Yage*, 1967). Qualcosa di molto importante, tuttavia, era scattato nel profondo. Non si trattava più di una semplice fuga e la sopra citata riflessione, contenuta nella prefazione a *Queer*, lo conferma chiaramente.

Il passo citato invita a pensare che tanto l'uomo quanto lo scrittore, ormai anziani, riflettano sull'uccisione della moglie come punto di svolta della propria vita. Va riconosciuto che il percorso fu all'atto pratico meno rettilineo e in apparenza meno profondo: *Queer* si conclude con il protagonista in partenza per il Sudamerica alla ricerca dello *yagé*, ed è altresì vero che solo nel 1966, testimoniando al celebre processo intentato presso la Corte Suprema del Massachusetts con l'accusa di oscenità nei confronti di *The Naked Lunch*, Burroughs avrebbe esplicitamente ripudiato la droga come "a sickness", "a virus" – *topos* burroughsiano per eccellenza –, definendo gli effetti di questa "malattia virale", la dipendenza, con la limpida metafora dell'"algebra del bisogno" (cfr. Mottram 1977 [1971]). Burroughs continuò a essere per anni un *unredeemed drug addict*. L'uso di droga rimase la rappresentazione esteriore di una mancanza di direzione interiore, nonché uno dei temi principali della sua narrativa, ma è eloquente l'ancora più reiterato riferimento dell'intera opera burroughsiana al periodo meso-latinoamericano che da quel momento in poi si manifestò.

Fu necessaria una tragedia, la dissoluzione – oltretutto per sua stessa mano – di quell'unico surrogato di famiglia tradizionale che fosse riuscito

<sup>18</sup> L'opera è composta da una rassegna di lettere dal Sudamerica che Burroughs e Ginsberg si inviarono a vicenda tra il 1953 e il 1963. A quelle di Burroughs, risalenti alla sua ricerca dello *yagé* condotta all'inizio degli anni Cinquanta, fanno seguito le corrispondenze che Ginsberg inviò all'amico – nel frattempo stabilitosi a Tangeri – all'inizio del decennio successivo, quando anche lui si recò nelle terre visitate in precedenza da Burroughs.

a creare, per generare il Burroughs di cui oggi si riconosce la controversa grandezza artistica. Di rado ci si domanda da dove essa derivi. Nel viaggiare da un luogo all'altro, Burroughs viaggiò anche all'interno della propria anima, giungendo così alla comprensione e definizione di se stesso. La fine di Joan, in base alle parole stesse dello scrittore, suona quasi come il punto d'avvio di una catabasi, un gesto dai chiari e catartici tratti di espiazione e purificazione intrapreso all'interno del proprio animo, nell'atto di esplorare un ambiente esterno e forestiero. Tale percorso risulta necessario quanto doloroso, nella consapevolezza che il viaggio di ritorno dall'Ade in cui Burroughs era finito sarebbe dovuto durare per il resto della vita. Infatti, da quel momento in avanti, essa sarebbe stata donata alla scrittura, unica via e insieme unico vettore verso la salvezza. Sembra così di scorgere i tratti di quello che Burroughs sarebbe diventato nei decenni a venire: un profeta dell'apocalisse, di un mondo dominato da un virus che è, in sostanza, proprio quello del controllo, esercitato sulle masse nella realtà quotidiana attraverso l'uso della parola. Un mondo che egli vede svuotato da ogni genere di speranza, cristiana o pagana che sia, poiché anche le religioni rientrano in quell'ampio concetto di parola "virale" mediante cui si esercita il controllo e, con esso, si impone la violenza. Qualcosa di simile al *Nineteen Eighty-Four* (1949) di George Orwell, ma molto più in grande: una nuova *Waste Land* (1922), o forse sempre la stessa da millenni, per fare eco a quell'Eliot suo maestro di gioventù. Occorreva perciò una soluzione radicale, la creazione di una "nuova mitologia" collettiva da fornire al posto di quelle già esistenti, tutte ormai malridotte e inadeguate al presente, per venire a patti con lo "Ugly Spirit" che la tragica fine del rapporto con Joan aveva liberato nel suo animo al punto da *invaderlo*, verbo che ritornerà con forte impatto metaforico.

In *The Naked Lunch* and *The Soft Machine* I have diagnosed an illness, and in *The Ticket That Exploded* and *Nova Express* is suggested a remedy. In this work I am attempting to create a new mythology for the space age. I feel that the old mythologies are definitely broken down and not adequate at the present time. ... Love plays little part in my mythology, which is a mythology of a war and conflict. (Hibbard 1999, 11)<sup>19</sup>

### 1.2.2 *Gli anni tangerini e parigini*: The Naked Lunch

La soluzione fornita dallo strumento salvifico dello scrivere fu, di nuovo, il viaggio. Come primo rifugio, Burroughs scelse una Tangeri che nel

<sup>19</sup> Risposta tratta da "Rencontre avec William Burroughs", intervista con Eric Mottram pubblicata in origine su *Les Langues Modernes* (gennaio-febbraio 1965, 79-83).

1953 viveva gli ultimi momenti di quell'atmosfera libertaria e libertina caratteristica di una "città internazionale". Burroughs vi giunse affascinato da *The Sheltering Sky* (1949; *Il tè nel deserto*, 1965) del connazionale Paul Bowles, lo scrittore espatriato che più di ogni altro la elesse a proprio rifugio. Burroughs vi trovò a sua volta quell'aura di libertinismo fondamentale per giungere alla definizione della propria natura, confrontandosi con lo "Ugly Spirit" a stento tenuto sotto controllo fino alla tragedia di Città del Messico<sup>20</sup>.

Essendo la scrittura lo strumento per sconfiggere questo "Spirito del Male" e al tempo stesso la via per il riscatto personale, imponente fu la quantità di pagine vergate da Burroughs. Scriveva negli angusti spazi dei caffè e delle viuzze della città, con foga tale che l'intervento di Kerouac, Ginsberg e di un altro amico della cerchia *Beat*, Alan Ansen, si rese necessario per "ordinare" il tutto in un dattiloscritto di circa mille pagine intitolato *The Word Hoard*, una "scorta di parole" realizzata con la sconsiderata veemenza<sup>21</sup> di colui che lotta per sopravvivere, mai pubblicata in forma integrale. Nel frattempo, correva l'anno 1957, Burroughs lasciò Tangeri e si trasferì a Parigi, dove abitò per circa tre anni nella stamberga in pieno Quartiere Latino che sarebbe stata soprannominata "Beat Hotel" perché vi avrebbero via via dimorato tutti gli esponenti del movimento<sup>22</sup>.

In guerra è necessario escogitare una strategia efficace. Già da tempo Burroughs studiava con grande interesse il Dada di Tristan Tzara. Buona parte del materiale contenuto in *The Word Hoard* fu dunque destinata a questo rinnovato tentativo di antiletteratura. Ne nacque, completato sul finire del soggiorno parigino dopo una tribolata vicenda editoriale, quel romanzo sperimentale che avrebbe consegnato Burroughs alla fama, *The Naked Lunch*<sup>23</sup>:

<sup>20</sup> La differenza sostanziale tra Bowles e Burroughs, in questo senso, sta nel fatto che il primo cercò di adeguarsi alle tradizioni del posto e vi rimase fino alla morte, anche dopo la reintroduzione della moralità islamica seguita alla riannessione della città al Regno del Marocco, avvenuta nel 1956, dopo trentatré anni di "regime internazionale" imposto dalle stesse potenze occidentali che se l'erano contesa per secoli. Per Burroughs, invece, Tangeri rappresentava solo un luogo nel quale poter fare tutto ciò che in America gli era severamente proibito. La fine del regime internazionale lo spinse pertanto a cercarsi un'altra residenza.

<sup>21</sup> In effetti, il sostantivo *hoard* può significare anche "ammasso", "mucchio", che rendono ancora meglio l'idea della forma originale di questa "scorta" cui Burroughs avrebbe attinto a piene mani.

<sup>22</sup> I primi ad alloggiare nella fatiscente e semi-abbandonata struttura ricettiva al numero 9 di Rue Git-le-Cœur furono Ginsberg e il compagno Peter Orlovsky. Burroughs seguì poche settimane dopo. Oggi è un hotel a quattro stelle per appassionati di *Beat Generation*, un luogo votato molto più al commercio che all'arte.

<sup>23</sup> Il titolo fu scelto da Kerouac, che lo mutuò dall'*incipit* della terza e ultima quartina di "On Burroughs' Work", una poesia del 1954 che Ginsberg pubblicò nove anni più tardi nella raccolta *Reality Sandwiches: 1953-60* (1963).

There is only one thing a writer can write about, ... *what is in front of his senses at the moment of writing*... I am a recording instrument... I do not presume to impose 'story' 'plot' 'continuity'... Insofar I succeed in *Direct* recording of certain areas of psychic process I may have limited function... I am not an entertainer... (Burroughs 2009 [1959], 297)

Le parole di Burroughs, che David Ulin cita nella postfazione all'edizione del libro restaurata da James Grauerholz e dall'altro principale biografo burroughsiano, Barry Miles, forniscono la dimensione esatta della rivoluzione stilistica attuata: quella necessità, tipica del periodo, di narrare l'attualità, ma anche di farlo, come si è ricordato, utilizzando una nuova mitologia, un nuovo tipo di narrazione che per forza dovrà negare la narrazione "ufficiale". Attraverso il riconoscimento della propria inadeguatezza a porli in essere, Burroughs scarta tutti gli elementi costitutivi della narrativa tradizionale. Volendo avventurarsi nel ricostruire qualcosa che si possa vagamente definire "trama", in *The Naked Lunch* l'autore si immedesima nel protagonista – sempre che di protagonista si possa parlare – Lee l'Agente. Questi, come in un film di fantascienza, viene fatto "navigare" attraverso continue dislocazioni spazio-temporali: il regime totalitario di Annexia, probabile riferimento agli Stati Uniti dell'epoca; Città del Messico, dove Lee viene affidato al Dottor Benway, personaggio subdolo che tornerà in altre opere; il limbo della Repubblica di Terralibera; l'Interzona, chiaro richiamo alla Tangeri "internazionale". Il protagonista sarà sempre in cerca di quella Carne Nera che dovrà placare la sua dipendenza – da ciò, dunque, si capisce che per Burroughs la Carne Nera non è altro che una metafora della droga e della tossicodipendenza – e in fuga da quei presunti poliziotti della Narcotici che alla fine della vicenda ucciderà. La stessa parola "fine" sembra fuori luogo, perché il racconto diviene sempre più sconnesso e criptico fino a interrompersi all'improvviso, con una divagazione apparentemente degna di un trattato di medicina sugli effetti dello *yagé* e della morfina. La sovversione delle convenzioni narrative rappresentava già di per sé una novità. In un'epoca di latente angoscia dell'apocalisse serviva però una "bomba atomica" da sganciare su quanto a tutt'oggi ancora rimane di quell'America post-maccartista, benpensante e compiaciuta di sé, che Burroughs aveva già sfidato negli anni precedenti, sventolando apertamente la propria ambigua sessualità e le proprie dipendenze. Serviva di più, un'arma abbastanza efficace contro il nemico, individuato nello "Ugly Spirit":

I feel that the principal instrument of monopoly and control that prevents expansion of consciousness is the word lines controlling feeling and apparent sensory impressions of the human host. ... words are built into you – in the soft typewriter of the womb ... for example, when you read this page your eyes move irresistibly from left to right following the words that you have been accustomed to. Now try breaking up part of the page. (Hibbard 1999, 2-3)<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Risposta tratta da "Interview with William Burroughs", intervista con Allen Ginsberg e Gregory Corso pubblicata in origine sul *Journal for the Protection of All Beings* di Ferlin-

### 1.2.3 Gli anni londinesi e il cut-up

La deliberata negazione della sequenzialità narrativa che fa da padrona in *The Naked Lunch* assume una precisa cifra stilistica nelle successive opere della *Nova* o *Cut-up Trilogy*, che sarà oggetto di studio nel prossimo capitolo e che si può ritenere un'estremizzazione delle abrupte dislocazioni spazio-temporali del precedente romanzo.

Il *cut-up* definisce una particolare tecnica di frammentazione testuale creata insieme a Brion Gysin, l'eclettico artista visivo svizzero-canadese-britannico che Burroughs conobbe a Tangeri e con il quale convisse anche a Parigi, dove Gysin prese a sperimentarla in ambito figurativo. Essa consiste nel ritagliare un testo – di qualunque genere, da un passo di narrativa tradizionale a uno *slogan* pubblicitario – in entità sempre più piccole, fino ad avere singole unità che, una volta ricombinate, diano origine a un testo nuovo e diversamente significante. Niente di originale rispetto al Dada di Tzara, ma del *cut-up* era ancora tutto da esplorare il potenziale creativo e sovversivo.

Da alcuni erroneamente considerati un'unica tetralogia<sup>25</sup>, *The Naked Lunch* e la *Nova* o *Cut-up Trilogy* sono accomunati più che altro dalla sempre più esasperata ricerca della rottura con il canone. E però, qualcos'altro in comune c'è, oltre all'ovvio dato autobiografico. Il *cut-up* non è che l'arma con cui il variopinto manipolo di umani resistenti ideato da Burroughs combatterà l'Orda dei Nova: invasori alieni così chiamati per avere causato la fine del pianeta da essi precedentemente dominato mediante l'esplosione di una supernova ed essersi trasferiti sulla Terra, tremila anni prima, mutando in un virus capace di infettare e manipolare la mente umana. Questo virus spinge a compiere ogni tipo di azione malefica. Esso prende il nome di *word*, termine che per Burroughs racchiude l'intero linguaggio, specie quello usato dal mondo borghese al fine di conquistare il potere politico, economico e culturale, e preservarlo con il controllo delle masse. Tagliare le loro *word lines*, righe o linee di parole divenute linee di comando, è l'unica speranza di salvezza. Un resistente era, in un certo senso, anche il Lee di *The Naked Lunch*, disinfestatore che, tra un episodio e l'altro, deve guardarsi da quegli scarafaggi che lo spingono a dare il peggio di sé, fino all'omicidio della moglie.

Con il suo studio attento nello stesso tempo a uno stile innovativo e all'intento sovversivo, James Robert Goeman III ravvisa in tutta la

ghetti (1, 1961, 79-83), poi in Hibbard 1999. Secondo Maynard e Miles (1978, 201), essa sarebbe in assoluto la prima intervista rilasciata da Burroughs a essere stata pubblicata.

<sup>25</sup> In forza della dichiarazione di Burroughs citata in precedenza, oltre che della comune matrice di *The Naked Lunch* e della trilogia da *The Word Hoard*. Vero è d'altronde che *The Naked Lunch* era uscito un anno prima dei primi deliberati esperimenti di *cut-up*, messo in opera già nel primo capitolo di *The Soft Machine*.

narrativa di Burroughs una forte valenza pragmatica e cita dal romanzo *Port of Saints*, forse l'ultimo capolavoro dello scrittore, un passo che parla dell'"American Moral Disease", riformulato dallo studioso in "Ugly American Spirit", il maligno morbo morale che affligge quegli americani "who know that they are in the right, and everyone who disagrees is not just wrong, but evil and immoral" (Goeman III 2000, 81): sono coloro i quali costituiscono la parte maggioritaria di un'opinione pubblica che include trasversalmente classi altolocate e acculturate e classi subalterne, che Burroughs non si fa scrupoli ad accomunare sotto l'etichetta di *Shits*; coloro i quali oscurano sistematicamente ogni forma di diversità in un contesto storico come quello della Guerra Fredda, quando essere diversi significava essere nemici. La frantumazione di tale retorica prevaricatrice, di questa vecchia "mitologia", è il più grande atto d'insubordinazione che Burroughs possa concepire, a testimonianza del fatto che il suo *caos* narrativo non è frutto di sola obnubilazione indotta dalla droga né tantomeno di un vezzo stilistico, ma di una strategia socio-politica. Ciò che spingeva Norman Mailer, già nel 1962, a sostenere per primo che "Burroughs is the only American novelist living today who may conceivably be possessed by genius" (Birmingham 2009), non scaturiva tanto dal dono imponderabile della genialità quanto da una reazione al senso di oppressione, al dolore "borghese" esploso proprio come un virus in Messico. In questo senso, Steen Ledet Christiansen analizza il *topos* del "linguaggio virale" ancora più in profondità, dal punto di vista di quella che egli definisce biopoetica (2014, 165-166), ovvero la fusione tra corpo e parola – nel concetto di parola è compresa la letteratura, la forma d'arte che più di altre la utilizza – la quale in Burroughs contagia il primo elemento invadendo la sfera affettiva dell'essere umano, per poi prenderne il controllo. Seguendo un simile ragionamento si può fare risalire il contagio, i cui effetti Christiansen espanderà al resto della narrativa di Burroughs, proprio ai tragici eventi del 6 settembre 1951. Non è casuale che anche il conseguente tema della cura attraverso il viaggio e l'esplorazione, soprattutto all'interno di se stessi, ricorra con altrettanta forza in tutte le opere nate da *The Word Hoard*. A tale riguardo, anzi, Ginsberg riscontra perfino un senso di consapevole determinazione nella frammentaria scrittura dell'amico. Lo paragona quasi a un "esploratore" dell'epoca vittoriana che, come quest'ultimo avrebbe fatto con il fiume di un continente inesplorato, ha bisogno di risalire alla fonte del lavaggio del cervello imposto dal controllo sulle masse, per liberarne le coscienze dal giogo e creare così una nuova umanità, contestualmente alla nuova mitologia destinata alla medesima:

Burroughs wants to discover the source where the original imposition of brainwash comes from. He sees his job as an explorer and inventor of how-to books, how to combat brainwash, how to liberate consciousness from the conditioning imposed on it by the Control Forces. (Ginsberg 1974)

Così, il Lee di *The Naked Lunch* vaga tra luoghi di fantasia e altri – *in primis* Città del Messico – effettivamente visitati dallo scrittore, mentre la trilogia narra di vere e proprie guerre spaziali; una sorta di *Star Wars ante litteram*, dove l’universo esplorato in cerca del nemico da parte di invasori alieni e resistenti umani non è il semplice sfondo di una battaglia tra Bene e Male, ma è l’animo di qualcuno che tiene un diario di bordo nel viaggiare verso la presa di coscienza di sé.

*The Soft Machine*, *The Ticket That Exploded* e *Nova Express*, i tre elementi della trilogia, furono pubblicati all’inizio del lungo periodo londinese. Nell’aprile del 1960 Burroughs aveva lasciato il “Beat Hotel” parigino per trasferirsi tra i ben più signorili *borough* di Kensington e Hammersmith. Aveva scelto Londra solo per provare una cura sperimentale<sup>26</sup> che, in effetti, lo risollevò dalle pietose condizioni cui anni di stravizi tangerini e parigini lo avevano ridotto, ma la capitale britannica non poteva andargli a genio, essendo vista come una sorta di tetragono monumento innalzato a quel mondo borghese che da sempre combatteva e rifuggiva. Non impiegò molto, però, ad accorgersi del grande fermento di una città che, sotto la crosta vittoriana, stava per trasformarsi nella *Swinging London*, vera capitale della controcultura mondiale, al centro della quale Burroughs rapidamente si pose o, meglio, fu posto. Fondamentale fu la presenza di Gysin ma soprattutto di Ian Sommerville, un giovane comune amico<sup>27</sup>, all’epoca studente di Cambridge. Tecnico specializzato negli albori della moderna scienza elettronica e computeristica, Sommerville aveva vissuto al “Beat Hotel” e diede a Burroughs e Gysin un contributo sostanziale per costruire, nel 1961, la cosiddetta *Dreamachine*. Si trattava di un semplice cilindro forato, avente al proprio centro una lampadina. Girando su se stesso grazie al motore di un vecchio fonografo, il cilindro proiettava luci stroboscopiche a cicli alternati e quindi dalle numerose forme, che secondo il giudizio dei tre, qualora osservate con gli occhi socchiusi, producevano alterazioni di coscienza simili a quelle procurate dall’uso di allucinogeni<sup>28</sup>. Burroughs menzionò più volte la “macchina dei

<sup>26</sup> La cura era stata ideata dal Dottor John Dent, responsabile della British Society in materia di dipendenze da stupefacenti. Essa si basava sull’uso dell’apomorfina, derivato non narcotico della morfina che ha la proprietà di regolarizzare l’afflusso di sangue al cervello in modo da neutralizzare gli enzimi che agiscono sui recettori oppioidi. La cattiva reputazione di Dent, ritenuto un *outsider* dalla comunità scientifica dell’epoca, impedì che la cura all’apomorfina fosse più largamente adottata, ma recenti studi ne hanno confermata una parziale efficacia, promuovendone l’uso come cura palliativa anche per i morbi di Parkinson e Alzheimer (McCrum 2014). Curiosamente, l’apomorfina ha una sua storia in letteratura: prim’ancora che in *Junkie* e in *The Naked Lunch*, la si trova infatti menzionata da autori del calibro di Agatha Christie e Carlo Levi.

<sup>27</sup> Avrebbe avuto anche una breve relazione sentimentale con Burroughs.

<sup>28</sup> L’idea fu suggerita da Sommerville dopo che questi, durante un viaggio in pullman nel Sud della Francia, aveva osservato il ciclico apparire e scomparire della luce

sogni” all’interno dei suoi *cut-up* e la sua notorietà crebbe al punto che altri artisti d’avanguardia vi si avvicinarono. Tra questi vi erano i primi e più psichedelici Pink Floyd, ancora guidati da Syd Barrett, che ne usarono alcune versioni simili per accompagnare visivamente i propri concerti nei *club* londinesi<sup>29</sup>. Durante il periodo britannico, Burroughs continuò ad avere i problemi con la censura che, del resto, ha quasi sempre avuto. Questo, però, non significò immobilismo: l’autore missouriano si avvicinò alla locale neoavanguardia letteraria e ne ispirò gli esponenti più noti, quando addirittura non collaborò con essi. Non va infine dimenticata la notevole produzione dello stesso Burroughs: se *Nova Express* chiuse la trilogia del *cut-up* e con essa la fase sperimentale *tout court*, già un anno prima della sua pubblicazione Burroughs aveva tentato di unire parti di *The Naked Lunch* e dei primi due componenti della trilogia stessa in un’unica e parimenti indecifrabile opera dal titolo di *Dead Fingers Talk* (1963).

L’inizio degli anni Settanta segnò la virata di Burroughs verso una narrativa di nuovo più convenzionale, a cominciare dalla sceneggiatura di *The Last Words of Dutch Schultz* (1970; *Le ultime parole di Dutch Schultz*, 1971), un *closet drama* ispirato alle ultime vicende di vita dell’omonimo mafioso newyorkese. Il tema del controllo e della rivoluzione contro di esso ritornò nel romanzo dell’anno successivo, *The Wild Boys. A Book of the Dead* (1971; *Ragazzi selvaggi*, 1971). Le ultime pubblicazioni londinesi risalgono proprio al 1973 e, quasi in ossequio a ciò che era stato, ripropongono il gusto per la sperimentazione e il ricorso alle vicende semi-autobiografiche, seppur all’interno di una cornice stilisticamente molto più edulcorata rispetto al passato: si tratta della raccolta di racconti *Exterminator!* (1973; *Sterminatore! e altri testi*, 1969<sup>30</sup>) e soprattutto del già menzionato *Port of Saints*.

attraverso una fila di alberi, favorito dal movimento del veicolo. La sensazione generata da questo effetto ottico fu riprodotta attraverso la *Dreamachine*.

<sup>29</sup> Nessuno dei membri della celeberrima band ha finora mai riconosciuto a Burroughs la paternità effettiva di quelle loro trovate sceniche. L’evidente somiglianza con la *Dreamachine* e il grande impatto che essa ebbe sull’*underground* londinese, di cui i “Floyd” erano tra le principali voci in ambito musicale, spingono tuttavia a ipotizzare quantomeno un influsso indiretto. Inoltre, va ricordato che “Interstellar Overdrive” era uno dei pezzi spesso accompagnati, quando eseguiti dal vivo, da questi particolari effetti visivi. “Cronaca” di un viaggio negli angoli più reconditi del cosmo, la disomogeneità e l’assenza di struttura ritmico-temporale sembrano quasi farne la versione in musica di uno dei tre elementi della trilogia burroughsiana. “Interstellar Overdrive” costituisce uno degli inserimenti dei primi Pink Floyd nel filone dello *Space Rock*. Come pure va ricordato che *The Piper at the Gates of Dawn* (1967), che includeva tale brano insieme ad “Astronomy Domine”, è posteriore alla pubblicazione della trilogia.

<sup>30</sup> In questo particolare caso, grazie alla grande attenzione della casa editrice milanese SugarCo per l’opera di Burroughs e al tempo stesso a causa della censura imposta all’auto-re in America, la versione italiana uscì quattro anni prima di quella in lingua inglese.



### 1.3 Il ritorno in America e il rifugio nell'esoterismo

L'ultima fase della vita e dell'opera di Burroughs, la meno rilevante in questa sede, iniziò il 5 luglio 1974, quando lo scrittore fece definitivamente ritorno negli Stati Uniti. Ormai sessantenne, il Burroughs viaggiatore si fece più sedentario, anche per la necessità di avvicinarsi al figlio, preda dell'alcolismo. Per il resto del decennio visse a Manhattan, in un appartamento soprannominato *the Bunker*, nel quale riceveva quasi quotidianamente le visite di una certa *élite* della cultura *pop* newyorkese, da Andy Warhol a Susan Sontag, da Patti Smith a Lou Reed. Gli unici viaggi all'estero degni di nota furono a Berlino Ovest per incontrarsi con Samuel Beckett, che all'epoca dirigeva lo Schiller Theater di Charlottenburg e con il quale nacque un'amicizia non priva di una velata forma di competizione (Bockris 2014, 313-317). Per guadagnarsi da vivere insegnava *creative writing* prima al City College di New York e poi all'Università di Buffalo, fino a quando riuscì a reggere le tensioni inerenti a quell'occupazione. Riavvicinandosi al mai amato luogo d'origine, nel 1981 comprò casa nella cittadina di Lawrence, in Kansas. L'avanguardia aveva da tempo fatto spazio a un interesse per l'esoterismo, chiara derivazione delle sue mai sopite passioni etnoantropologiche<sup>31</sup>: svanito il suo "bellicoso" progetto di riforma del linguaggio e della società, non rimaneva che affidare l'anima a un dio, qualunque esso fosse. Proprio nel 1981 pubblicò *Cities of the Red Night* (*Le città della notte rossa*, 1982), che insieme a *The Place of Dead Roads* (1983; *Strade morte*, 1984) e al più noto *The Western Lands* compone una seconda e ultima trilogia dal valore artistico maggiormente discutibile. *Cities of the Red Night* rappresentò tuttavia un ultimo e interessante caso di, seppur episodico, impiego del *cut-up*, ragion per cui può essere considerato l'atto conclusivo della fase sperimentale al pari dell'ultima opera scritta prima della morte, il romanzo *My Education. A Book of Dreams* (1995). Se la qualità artistica della sua produzione più tarda andò scemando, non altrettanto è accaduto all'importanza di Burroughs quale icona *pop* e bastione della cultura definita "bassa" solo da una certa parte di accademia. Nel 1983 questo valore era stato in un certo senso riconosciuto anche dalle polemiche seguite alla sua ammissione nell'Accademia e Istituto americano di arti e lettere: per criticarla e invano cercare di impedirla, non ci si limitò a connotare in modo fin troppo negativo la casualità e il costante rischio di plagio sui quali si basavano le sue innovazioni, si rispolverò perfino quel vecchio armamentario puritano fatto di sodomia, tossicodipendenza e quant'altro.

È stato però dopo la morte, avvenuta a Lawrence il 2 agosto 1997 per le complicazioni di un attacco cardiaco, che il riconoscimento del valore di Burroughs è ulteriormente cresciuto, mondandone la figura da qualsiasi considerazione di tipo non del tutto artistico. Il capitolo successivo si proporrà di partecipare a questo riconoscimento postumo, analizzando nel dettaglio le innovazioni stilistiche proposte da Burroughs fra Tangeri, Parigi e Londra.

<sup>31</sup> Già negli anni Sessanta si era avvicinato alla Chiesa di Scientology, uscendone solo poco tempo più tardi con posizioni molto critiche nei confronti di essa.

## II

### ORIGINI E STILEMI DEL *CUT-UP* NELL'OPERA DI WILLIAM BURROUGHS

#### 2.1 *Avanguardia e neoavanguardia*

Nella propria descrizione del concetto di “avanguardia”, Paul Mann parte dall’originale accezione militaresca del termine: “an elite and expendable shock troop; it attacks with such intensity that it often destroys itself on the enemy’s line, serving in death as a bridge for the army it follows it” (1991, 45). Dall’ambito politico a quello tecnologico, il concetto di avanguardia ha via via preso una connotazione sempre più positiva: l’“essere all’avanguardia” è oggi sinonimo di progresso, di continua innovazione nel segno della qualità. Dal punto di vista artistico il percorso è stato ed è invece più articolato e complesso, laddove le opere avanguardistiche non sempre sono positivamente recepite dalla critica. La definizione sopra citata si adatta quasi per intero al significato letterario di avanguardia, ma l’utilità del sacrificio finale non è sempre garantita. In quasi tutti i campi dell’arte l’iniziale azione dirompente di un movimento d’avanguardia è destinata a ridimensionarsi con il tempo, specie nella circostanza in cui quel movimento condivide le medesime radici borghesi dell’obiettivo che si propone di colpire. Fu questo il caso del *cut-up* ed è questa una delle mete che il presente studio si propone di raggiungere.

Per proseguire sulla strada dell’esattezza semantica, è bene ribadire subito che il *cut-up* non fu un’invenzione nel senso proprio del termine. Né è corretto affermare che Burroughs e Gysin se ne siano mai attribuiti la paternità. Origine prima del *cut-up*, che Burroughs ricollega anche a Eliot e Dos Passos, fu Dada. L’operazione non solo stilistica ma anche – se non soprattutto – teorica che Tristan Tzara iniziò negli anni Venti fornì gli strumenti essenziali perché Burroughs, indotto a ciò dall’esempio di Gysin, la rendesse attuale rispetto agli anni Sessanta.

Nella *Theorie der Avantgarde*, Peter Bürger (1974) sottolinea come l’avanguardia abbia favorito lo svincolarsi dell’arte dai canonici modelli imitativi dell’antichità e, con ciò, dell’arte stessa dal canone borghese. Il superamento dei concetti di stile e di fruibilità immediata è presentato come frutto dell’opera delle avanguardie storiche, il cui attacco all’istituzione

artistica sul piano estetico è però valutato quale fallimento, nel suo favorire la nascita di arte *pop* e neoavanguardie. Tutti i tentativi di riforma dell'arte come istituzione sono falliti e le neoavanguardie, ma più in generale quell'indefinito e indefinibile contenitore chiamato "postmoderno", sarebbero una diretta conseguenza di questo fallimento. Tra i protagonisti in negativo figurerebbe anche Dada, del tutto inefficace nel proprio attacco alle categorie dell'arte. La ripetizione del trasgressivo genererebbe insomma un'istituzionalizzazione del medesimo, trasformando a propria volta l'avanguardia in canone.

Una simile descrizione può forse fornire una cronaca esatta di quel che avvenne al movimento tzariano e non solo, ma a mio avviso è piuttosto ingenerosa. Hal Foster critica ad esempio la visione marxista di Bürger, accusato di eccessiva frettosità nell'etichettare qualsiasi espressione artistica di neoavanguardia come ripetizione, per di più in malafede, di ciò che era già stato fatto dalle avanguardie storiche; in altre parole, quella ricongiunzione tra arte e vita della quale Bürger lamenta l'assenza nelle forme di neoavanguardia artistica ha invece avuto luogo, ma l'ha fatto nella società consumistica di cui il *pop* è espressione eminente (Foster 2006, 28-34).

Proprio in ciò risiede il valore delle neoavanguardie: nella capacità cognitiva e interpretativa del presente che Burroughs riprende dalla pratica dadaista e che va molto al di là della semplice negazione del canone segnalata del resto anche da Herbert Marcuse. Ogni avanguardia vive nel presente e cerca di renderlo con i propri mezzi, senza per questo doversi preoccupare della loro adeguatezza formale ed estetica. Esaurita la riproposizione di quelle vicende biografiche che tanto influsso esercitano sull'opera burroughsiana e prima di giungere a un'analisi più approfondita delle sue opere scritte con tecnica di *cut-up*, ho dunque ritenuto necessario parlare di Dada. Se è vero che Burroughs, come Gysin prima di lui, mutuò buona parte dell'idea di base del *cut-up* dall'operazione di rottura tzariana, sarà necessario (re)introdurre il lettore a quest'ultima, prima di avventurarsi nell'universo fantascientifico della *Cut-up Trilogy*. Da questo capitolo non ci si dovranno attendere particolari novità rispetto a un riassunto dei numerosi elementi teorici e stilistici del *cut-up*. A proposito di Dada e soprattutto dei suoi sviluppi in terra tedesca e austriaca, i lettori potrebbero semmai rimanere sorpresi, comprendendo le ragioni alle basi di una così capillare diffusione delle idee burroughsiane a partire dagli anni Sessanta.

## 2.2 La base pratico-ideologica: Tzara e Dada

Tristan Tzara nacque il 16 aprile 1896 e fu registrato come Samuel Rosenstock presso l'anagrafe di Moinești, cittadina a maggioranza ebrai-

ca nel Nord-Est del Regno di Romania, da poco unificato. Lo pseudonimo con cui avrebbe ottenuto la notorietà internazionale derivava dall'espressione *trist în țară*, che in rumeno significa "triste nel (proprio) Paese" (Leșcu 2016). Già nel 1915 il giovane scrittore, aspirante simbolista insieme al poeta Ion Vinea (1865-1964) e al pittore Marcel Janco (1895-1984)<sup>1</sup>, aveva lasciato la per lui "triste" patria. Tale non poteva che risultare, ai suoi occhi di comunista e pacifista convinto<sup>2</sup>, un Paese che all'interno dei propri confini era scarsamente propenso a concedere albergo alla ricca minoranza ebraica e che, al di fuori dei medesimi, non esitava a unirsi alle potenze dell'Intesa in piena guerra, più per soddisfare mire espansionistiche che per difendersi dai pur insidiosi vicini. Giunto a Zurigo per raggiungere Janco, che vi studiava presso il Politecnico, Tzara rielaborò in un unico progetto di riforma, quasi più sociale che artistica, le istanze ribadite anni dopo in un'intervista concessa alla radio pubblica francese e apparsa in traduzione italiana nel volume antologico di Mario De Micheli<sup>3</sup>. Tzara suggerisce che per comprendere le dinamiche che portarono alla nascita di Dada occorre unire in un'unica riflessione quella inerente allo stato d'animo dei giovani nella cupa Svizzera all'epoca della Prima guerra mondiale e quella sul livello intellettuale dell'arte e della letteratura, intrise a quel tempo di borghese sentimentalismo. Il concetto di disgusto elaborato da Tzara e dal resto del nucleo originario di Dada si applicava a tutte le forme d'espressione di quella società, ivi inclusi il linguaggio e l'arte. La rivolta si scatenava invece attraverso il grottesco e l'assurdo, ora strumenti atti a superare ogni genere di valore estetico. Dada, quindi, nacque dall'esigenza morale di riportare l'umano, in tutte le sue forme, al centro del dibattito artistico, abolendo il nozionismo e le vuote convenzioni borghesi che ormai erano stati svuotati del proprio significato (De Micheli 2005 [1959], 152-153).

Risultato di quest'operazione fu "Dada". Il termine "dadaismo", coniato successivamente da terzi, non fu mai usato dai membri del movimento, poiché loro intenzione era quella di distinguersi dagli "-ismi" dell'epoca, molteplici e tutti compromessi con la cultura dominante. La parola fu presa casualmente da un dizionario Larousse ma possiede una forte valenza metaforica: non ha un significato specifico ma al tempo stesso ne possie-

<sup>1</sup> Trasferitisi a Bucarest, i tre avevano anche diretto la rivista *Simbolul*. Su *Chemarea*, altro periodico edito da Vinea, comparvero nell'autunno del 1915 le prime opere firmate con lo pseudonimo di Tristan Tzara (Cernat 2007, 97-109).

<sup>2</sup> Ma non utopico: si unì ai repubblicani durante la Guerra civile spagnola e ai partigiani francesi nel corso della Seconda guerra mondiale, oltre a sostenere la causa della fallita Rivoluzione ungherese del 1956.

<sup>3</sup> Ripubblicato in numerose edizioni e da me utilizzato per ricostruire le vicende di Dada nei vari Paesi in cui si sviluppò, il testo di De Micheli è a tal fine il più utile strumento oggi disponibile.

de molti, in più di una lingua. De Micheli riporta il ricordo di Hans – o, in alternativa, Jean – Arp (1887-1966), uno dei membri fondatori, secondo cui Tzara la pronunciò per la prima volta in un caffè zurighese ai primi di febbraio del 1916 (De Micheli 2005 [1959], 153), dando così inizio alla parabola storica di un movimento che di per sé si sarebbe esaurito abbastanza rapidamente, al contrario di quel che avvenne alla propria eco. Arp, multiforme artista visivo franco-tedesco di origini alsaziane, noto oggi soprattutto per i suoi *collage*, era solo uno dei tanti esiliati ed espatriati che avevano trovato rifugio nella Zurigo d’inizio Novecento. In fuga dall’orrore della trincea era pure Hugo Ball (1886-1927), anarchico tedesco, ex collaboratore di Max Reinhardt (1873-1943) nei teatri espressionisti della Berlino degli anni Dieci, tra i precursori della fusione tra mondo lirico e mondo musicale ma soprattutto fondatore del “Cabaret Voltaire”. Gestito con l’attrice sua connazionale – e futura moglie – Emmy Hennings (1885-1948), il locale d’intrattenimento sperimentale divenne da subito sede della cerchia del Dada zurighese<sup>4</sup>. Oltre ovviamente a Tzara e Janco, nell’ambiente del “Cabaret Voltaire” gravitava Richard Huelsenbeck (1892-1974), altro finissimo intellettuale formatosi nella Berlino d’inizio secolo, dalla cui penna scaturì nel 1918 uno dei manifesti del movimento. Il più noto di essi, il “Manifeste Dada 1918” (1918), è però certamente il primo in assoluto, pubblicato a Zurigo da Tzara con i suggerimenti di Francis Picabia, pittore francese avvicinato a Dada. Tzara scrive questo manifesto in favore della contraddizione continua che, argomenta, è contro l’arte, intesa come il canone da abbattere. Il manifesto è talmente votato alla divinità della contraddizione che subito dopo l’autore si professa anche a favore dell’affermazione. Dice di odiare il buon senso, ma si rifiuta di spiegarne i motivi, perché ciò conferirebbe significato alle proprie tesi e, quindi, ossequierebbe un canone che invece dev’essere contraddetto a tutti i costi (cfr. De Micheli 2005 [1959], 299-300).

Può risultare complesso, per il lettore del nuovo millennio, rileggere il manifesto tzariano senza scorgervi una certa dose di qualunquismo; potenziare la tendenza espressionista all’approssimazione, affermare ciò che l’arte tradizionale nega, svilire qualcosa che il canone esalta, propendere insomma per il bianco quando la voga generale opta per il nero – e viceversa – è, semplificando drasticamente, l’essenza del programma politico

<sup>4</sup> Il locale si trova tuttora in Spiegelgasse 1, nel pieno centro di Zurigo. Al numero 12 della stessa via risiedeva all’epoca con la moglie un altro esiliato, quel Lenin (De Micheli 2005 [1959], 154) che l’anno successivo, a bordo del celebre treno blindato dalle autorità tedesche, che miravano a indebolire la Russia, sarebbe tornato in patria con altri bolscevichi per porre fine all’egemonia zarista e guidare la Rivoluzione d’ottobre. Non è da escludere, per quanto non sussistano prove concrete di ciò, che l’inevitabile conoscenza personale intercorsa tra il futuro padre fondatore dell’Unione Sovietica e molti dei dadaisti, abbia influenzato un movimento politicamente molto connotato.

e artistico di Dada. Si tratta di una continua azione di contrasto che però dipende giocoforza dalla proposta altrui e manca di una propria originalità. Ciò ha suscitato, negli anni e nei decenni, le più disparate reazioni. Uno dei punti sui quali ci si è maggiormente concentrati è la negazione del senso, quel non significare nulla di Dada (ivi, 300) che il manifesto di Tzara pone come uno dei pilastri ideologici del movimento. Tra *non-sens* e assenza di senso la differenza è tuttavia sostanziale, come sottolineerà successivamente Arp nel volume pubblicato poco dopo la sua scomparsa:

Dada est le fond de tout art. Dada est pour le sans sens ce qui ne signifie pas le non-sens. Dada est sans sens comme la nature. Dada est pour la nature et contre l'art'. Dada est direct comme la nature et cherche à donner à chaque chose sa place essentielle. Dada est pour le sens infini et les moyens définis. (1966, 63)

Il termine “natura” potrebbe essere reinterpretato come “vita”, nella comune accezione di indecifrabilità che diventa prismaticità e polisemia: Dada, spiega Arp, non è meno privo di senso – né più dotato di senso – della vita dell'essere umano che spesso si trova ad affrontare situazioni interpretabili dall'esterno con difficoltà. Dada è “contro l'arte” nella misura in cui essa si sostituisce artificiosamente alla vita, a quel libero e diretto rapporto tra l'opera e la percezione cognitiva del fruitore che il movimento, in prima e più urgente istanza, mira a ripristinare. Nella sua chiusa, il manifesto unisce i concetti di libertà e di vita nell'incontro di tutti i contrari e di tutte le contraddizioni, nonché di ogni motivo grottesco (cfr. De Micheli 2005 [1959], 308). Nelle pagine precedenti del manifesto, questa che gli appartenenti al movimento definirono “spontaneità dadaista” era stata presentata come unica ipotesi di opposizione al progetto di sostituzione del vissuto umano. Nelle parole di Tzara il manifesto presenta peculiarità che fanno capire bene come sia stato possibile che un agiato borghese del Missouri abbia individuato il proprio strumento di contestazione in un'idea di riforma sociale vecchia più di quarant'anni, oltre che modulata sull'Europa del 1918: portato avanti dai *mass media* – all'epoca identificabili più che altro nei giornali – su mandato di una borghesia mercantile padrona anche dell'accademia, il progetto borghese mirava già allora al “controllo della morale”. Queste parole, questi concetti e, in generale, la violenza di questi toni avranno una chiara eco in Burroughs.

Sempre nel suo manifesto, Tzara si era scagliato contro la morale e la logica, le quali atrofizzano e lasciano impassibili davanti ai poliziotti, ossia all'oppressore borghese. Aveva quindi proposto un grande lavoro distruttivo, la necessità di spazzare e pulire l'individuo dalla follia aggressiva che, naturalmente, è propria della stessa morale borghese. Carità e pietà, valori fondanti e al tempo stesso conseguenze di quest'ultima, non hanno nulla a che vedere con la bontà, prosegue Tzara che proclama quindi un'opposi-

zione da effettuarsi attraverso lo strumento del disgusto dadaista (cfr. Fortini, Binni 1991 [1977], 58-59).

A conferma di ciò, nel successivo “Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer” (1921), Tzara entrerà ancor più nel dettaglio e traccierà, già nei primi anni Venti, le linee guida pratiche per la creazione di quel *cut-up* che sarebbe stato reintrodotta da Burroughs dopo quasi mezzo secolo. Come in un libretto d’istruzioni, l’autore consiglia innanzitutto di prendere un giornale e un paio di forbici, ritagliare un articolo e poi ciascuna delle parole che lo compongono; messi in un sacco, i ritagli contenenti le singole parole dovranno quindi essere agitati e ripescati in un ordine casuale, simile a quello dei numeri di una lotteria. Verranno infine scrupolosamente trascritti su carta in una poesia del tutto dadaista che così rassomiglierà all’autore, pur rimanendo con tutta probabilità incompresa ai più (cfr. Fortini, Binni 1991 [1977], 72).

Particolarmente importante risulta essere l’invito iniziale a prendere un giornale. Tzara mescola deliberatamente la poesia, che resta in ogni caso il fine ultimo della propria operazione, con una fonte che non è letteraria e si rifà alla più cruda realtà attraverso la cronaca giornalistica. La distruzione del mondo letterario di ieri non può avvenire attraverso i canali della letteratura stessa, poiché essa è ormai ritenuta vittima di quel patetismo borghese, volutamente distaccato dal reale, verso cui Dada prova disgusto. Se i giornali sono peraltro i *mass media* che, come si diceva nel manifesto del 1918, più di qualsiasi altra forma di comunicazione hanno contribuito all’omologazione del pensiero e della morale, il dovere è quello di farli a pezzi, scuoterne i rimasugli e utilizzare gli stessi per costruire qualcosa di nuovo e diverso. Tale azione risulterà incompresa dal volgo poiché lo stesso, assuefatto dall’omologazione, non potrà scorgerne il crisma di originalità, ma contribuirà alla creazione di una nuova sensibilità: si presume che nel tempo essa potrà ricreare anche una forma di coscienza critica nell’opinione pubblica, contrastando di conseguenza l’omologazione imposta dall’alto.

I primi anni Venti videro la migrazione del movimento al di fuori dei confini di Zurigo. A New York, soprattutto attraverso la fotografia di Alfred Stieglitz, il germe di Dada si era diffuso già contemporaneamente all’esperienza svizzera. Parigi risultò essere la meta preferita da buona parte dei dadaisti della prima ora, sulle orme di Tzara che vi era stato condotto dall’apprezzamento, ricambiato, per André Breton. Quest’ultimo era attratto soprattutto dai contenuti del terzo manifesto di Dada, al punto da dedicare al soggetto zurighese l’intero tredicesimo numero di *Littérature*, rivista madre di quello che poco tempo dopo sarebbe divenuto il movimento surrealista. Giunto nella *ville lumière* nel 1920, Tzara vi sarebbe rimasto fino alla morte, avvenuta il giorno di Natale del 1963 e seguita dall’onore della tumulazione a Montparnasse. L’idillio con il gruppo di

Breton si concluse ben prima: già agli inizi del 1921 i dadaisti tentarono un simbolico e fittizio processo contro Maurice Barrès (1862-1923), forse la voce più reazionaria della cultura francese del tempo. Nemico giurato di Émile Zola, interventista convinto durante la Prima guerra mondiale, l'ultranazionalista Barrès fu "condannato" dall'assise dadaista a vent'anni di lavori forzati, non prima però che Tzara, nelle vesti di testimone, sparasse a zero contro Breton e altri filodadaisti d'oltralpe, quali Georges Ribemont-Dessaignes e i due cofondatori di *Littérature* insieme a Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault (Terigi 2013, 102). Breton e la redazione di *Littérature* avevano infatti tentato d'imprimere una direzione pragmatica alla generalizzazione critica operata dai dadaisti, più corrosiva ma al tempo stesso più sterile perché solamente verbale, mentre l'arte tradizionale si era riorganizzata dopo l'assalto iniziale delle avanguardie e godeva ancora di ampio seguito (Bernardi 1984, 10). Mentre si consumavano altri screezi fra Tzara e Breton, i dadaisti tennero fede alla propria incrollabile vocazione all'autonegazione e sconfessarono il verdetto del "processo" a Barrès nel dichiararsi contrari a qualsiasi giustizia imposta dall'alto, ivi inclusa quella proveniente da Dada medesimo. Giunti a un punto di non ritorno in questo ciclico e interminabile processo di distruzione di tutto quanto sembrava avessero dato per acquisito loro stessi, sempre nel 1921 – anno in cui il pittore franco-tedesco Yvan Goll proclamava pure la fine dell'espressionismo – i membri fondatori e gli accoliti parigini sentirono la necessità di celebrare il funerale di Dada, la cui bara finì nelle acque della Senna (Terigi 2013, 102). Tra i presenti anche Breton, che da lì a poco meno di tre anni avrebbe fondato il surrealismo, non prima di averne proclamato la distanza ideologico-metodologica dal pur congenere Dada (*ibidem*). Questi, tuttavia, non era affatto morto: la sua essenza, se possibile ancor più connotata dal punto di vista teorico e ideologico, sopravvisse nella Germania e nell'Austria precedenti e successive all'avvento di Hitler. Nelle pagine seguenti porterò avanti questa ricognizione storico-critica della vicenda di Dada – o meglio, del "dadaismo", come lo si chiamerà esplicitamente – per cercare di chiarire i presupposti che nei decenni successivi avrebbero favorito l'affermazione del *cut-up* in ambito germanofono.

### 2.2.1 *Dada e post-Dada in Germania e Austria*

Il mondo di lingua tedesca recepì e studiò il *cut-up* di Burroughs ancor più di quello anglosassone. Poiché tale fenomeno si era verificato in precedenza – e con modalità vieppiù nette – anche nei confronti di Dada, ritengo opportuno analizzare la questione nel modo più sistematico possibile, così da fornire i primi strumenti interpretativi al lettore.



### 2.2.1.1 Dada nella Repubblica di Weimar

L'epilogo della Grande Guerra colpì soprattutto gli Imperi centrali. Se il Regno di Bulgaria sopravvisse e mantenne la maggior parte del proprio territorio, rinunciando solo ad alcune acquisizioni territoriali che Sofia aveva ottenuto dopo la sconfitta subita da Romania, Serbia e Grecia nelle precedenti Guerre balcaniche, la disgregazione dell'Impero ottomano, ormai in atto, fu accelerata dagli accordi segreti con cui britannici e francesi si spartirono le zone d'influenza in Medio Oriente e Asia Minore. Nel mentre, a Versailles si cancellavano in un sol colpo dal vocabolario geopolitico mondiale due termini che fino ad allora ne erano stati centrali: "Prussia" e "Asburgo". Il *Kaiserreich* tedesco e la *Doppelmonarchie* austro-ungarica furono disgregati e lasciarono il posto a una teoria di nazioni, la maggior parte delle quali riorganizzate come repubbliche liberali. Molte di esse non erano però sorrette da gambe abbastanza robuste per rimanere in piedi durante il turbine autoritario che avrebbe sconvolto l'Europa negli anni a venire, tant'è che quasi tutte sarebbero poi finite, dopo il successivo conflitto, al di là della Cortina di Ferro. Tra queste deboli parvenze di democrazia figurava, a maggior motivo, ciò che rimaneva delle due antiche potenze: Vienna, impedito dai vincitori il tentativo di annessione alla Germania, rimase capitale di un territorio già drasticamente ridottosi alla piccola e ben meno potente repubblica "alpina" dei nostri giorni. Vuoto politico e crisi economica condussero il Paese sull'orlo della guerra civile, ma a subire le conseguenze più dure del primo dopoguerra fu senz'altro la Germania. Berlino perse tutte le proprie colonie in Africa, nel Pacifico e in Cina; si vide sottrarre pure l'Alsazia-Lorena che tornò francese, il confinante Bacino della Saar, ricca zona carbonifera posta sotto amministrazione franco-britannica, altre aree limitrofe che andarono al Belgio, lo Schleswig, danese per suffragio, l'importante porto baltico di Danzica proclamata "città libera", una cospicua serie di territori prussiani orientali che tornarono polacco-lituani dopo essere stati tedeschi per generazioni e il Territorio dei Sudeti, annesso in larga parte alla Cecoslovacchia fresca d'indipendenza. In breve, quasi il quindici per cento del territorio continentale fu perduto; con esso, tra i sei e gli otto milioni di abitanti di origine tedesca furono privati di quel diritto all'autodeterminazione dei popoli stabilito da Versailles stessa, e il cui mancato rispetto, secondo alcune recenti tesi, fu causa del fiorire degli ultranazionalismi di estrema destra (Hobsbawm 1990, 158). Berlino perse importanza al punto che l'Assemblea costituente del nuovo Stato si tenne a Weimar, caricando di rilevanza politica una cittadina fino ad allora eminente soprattutto dal punto di vista culturale. Più delle limitazioni territoriali, furono tuttavia le imposizioni economiche a prostrare del tutto la neonata Prima Repubblica tedesca. L'improvvido furore revanscista francese pressò oltre misura gli sconfitti. Dopo l'umiliazione dello smembramento e dell'assunzione totale di una colpa invero non solo tedesca, le

potenze vincitrici caricarono la Germania repubblicana con un fardello esorbitante per il risarcimento dei danni di guerra, pari a centotrentadue miliardi di marchi oro. La cifra sarebbe stata ridotta a “soli” tre miliardi nel 1932, ma ormai era troppo tardi. La drammatica situazione economica, come all'epoca ampiamente previsto da economisti del calibro di John Maynard Keynes, aveva prima causato la nascita e quindi favorito lo sviluppo di letali estremismi politici. In un simile clima socio-politico le voci socialdemocratiche e conservatrici di natura più moderata furono soffocate nella crescente esacerbazione dei toni. Essa risultò funzionale a quelle nuove forze che approfittavano della complicata congiuntura economica per guadagnare il consenso di una massa alla disperata ricerca dell'“uomo forte”. Se quindi a sinistra la Lega spartachista di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht portava l'ala più radicale del Partito Socialdemocratico a confluire nel neonato Partito Comunista, a destra l'assai più pericoloso Partito Nazionalsocialista dei lavoratori continuava a prendere campo e, anche se indirettamente, attentava alle istituzioni democratiche con ben due falliti *Putsche*. Il secondo di questi, pur costandogli la galera, fece ascendere alla ribalta politica il prototipo del tedesco medio – per quanto, nella fattispecie, di origini austriache – che era stato danneggiato dalla drammatica situazione del Paese: Adolf Hitler, ex oscuro fante della Grande Guerra riciclatosi come imbianchino dopo il fallimento delle proprie irrealizzabili ambizioni pittoriche. Non sorprende, quindi, che questo stesso *status quo* fosse alla base di un contestuale inasprimento della già forte connotazione politica del locale movimento dadaista.

In “Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?” (1919), uno dei manifesti dadaisti che Huelsenbeck fece seguire a quello originale, e già menzionato, dell'aprile 1918, si riscontrano altre “istruzioni” per fare poesia dadaista. Rispetto al più pratico Tzara, Huelsenbeck però si mantiene assai più nell'ambito teorico. Fondamentale per definire dadaista l'azione del neonato movimento tedesco è che si raggiunga innanzitutto l'unione rivoluzionaria internazionale di tutti gli uomini definiti intelligenti. Si arriva addirittura alla formazione di un vero e proprio comitato centrale, che si dovrà occupare della pubblica e giornaliera distribuzione di cibo nella Potsdamer Platz di Berlino a tutti gli esseri umani capaci d'intelligenza e creatività; di lottare contro il borghesismo nascosto e la cultura neoclassica propri dello Sturm und Drang; e di sciogliere il movimento espressionista, per introdurre una poesia simultanea come forma di preghiera statale comunista (Golyscheff, Hausmann, Huelsenbeck 1919, in De Micheli 2005 [1959], 318). Se da un lato l'impeto iconoclasta rimaneva pressoché immutato – soprattutto nei confronti di quell'espressionismo che, pure, aveva formato alcuni dei dadaisti tedeschi, i quali per contro accusavano di imborghesimento la tendenza espressionista all'astrazione –, dall'altro si può notare un'ulteriore radicalizzazione di toni e temi in senso ideologico. Essi non risultano troppo dissimili da quelli usati poco più di settant'anni prima

dai connazionali Karl Marx e Friedrich Engels in terra londinese. La focalizzazione è senz'altro spostata verso il campo culturale e, ancor più specificamente, verso quello artistico, ma la connotazione politico-ideologica è fortissima: dal punto di vista linguistico è interessante notare l'utilizzo, già dal titolo, del sostantivo *Dadaismus*. Non ci si preoccupava, contrariamente a quanto era avvenuto a Zurigo e accadeva a Parigi, di incarnare "Dada" in un'entità individuale che difendesse tale specificità dal proliferare di qualunque "-ismo", fosse esso di destra come di sinistra; l'obiettivo, più che di creare un soggetto a sé, era anzi di (ri)formare una corrente di pensiero artistico più vicina alle istanze proletarie che stavano emergendo, al tempo stesso sostenendo e nutrendosi dell'inusitata forza propulsiva che aveva favorito la sollevazione di massa. Si creò pertanto un chiaro spartiacque programmatico tra il comparto franco-svizzero e quello tedesco, spaccatura che risultò particolarmente evidente nella cerchia di Berlino.

*Der Dada*, sul cui primo numero era stato pubblicato "Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?", fu la rivista curata da Huelsenbeck che funse da veicolo e al tempo stesso da catalizzatore delle attività dadaiste berlinesi. Da questo punto di vista fu però con la "Erste internationale Dada-Messe", la prima esposizione internazionale dadaista dell'estate 1920, che il movimento toccò il proprio apice in quella che formalmente rimaneva ancora la capitale weimariana.

La cellula berlinese del dadaismo – nel caso di Berlino è opportuno definirlo in questo modo: un autentico "-ismo", per di più legato a doppio filo all'ideologia politica – affondò le proprie radici in terreni artistici sostanzialmente altri, rispetto a quello letterario. Vi si annoveravano compositori come l'ucraino Jefim "Jef" Golyscheff (1897-1970) e pittori come George Grosz (1893-1959), espressionista in seguito attratto dal dadaismo al pari di Reinhardt; a proposito di quest'ultimo, va inoltre notato come il maggiore slancio fu raggiunto proprio dal teatro di Erwin Piscator, Ernst Toller e Franz Werfel, la cui eco si trasmise poi al cinema di Hans Richter, Friedrich Wilhelm Murnau e Fritz Lang. Se invece si osservano gli esiti del gruppo berlinese nell'ambito più strettamente letterario, il concepimento dei precetti teorico-ideologici e il resoconto cronologico della creazione del gruppo lasciati in eredità dal fondatore Huelsenbeck restano casi pressoché isolati: per trovare qualcosa di quasi altrettanto significativo occorre rifarsi all'attività soprattutto editoriale di Wieland Herzfelde (1896-1988), tra i principali promulgatori dell'ideale comunista nella letteratura tedesca prima e tra le due guerre, oppure all'opera sempre sull'orlo dello scandalo di Johannes Baader (1875-1955), in origine architetto. Nel suo manifesto berlinese, Huelsenbeck proclama del resto il legame tra arte e realtà, nonché l'inevitabile ruolo di creatori della propria epoca spettante agli artisti. Così facendo ribadisce, con ancora più forza rispetto al recente passato, la matrice politica del movimento (De Micheli 2005 [1959], 163). Sempre il manifesto, tuttavia, nel lambire altri territori più artistici che ideologici

tocca in modo interessante l'argomento di quest'opera, chiarendo alcune delle ragioni alla base del particolare attecchimento e sviluppo del *cut-up* in ambito germanofono. Centrale, da questo punto di vista, era la ricerca di materiali nuovi nella pittura. Di questo processo esplorativo furono protagonisti tre artisti figurativi che più di altri erano stati al centro dell'esposizione di Berlino: Raoul Hausmann (1886-1971), John Heartfield (1891-1968) – anglicizzazione di Helmut Herzfeld, fratello maggiore di Herzfelde – e Hannah Höch (1889-1978).

Pochi mesi dopo l'uscita del manifesto di Huelsenbeck, un soggiorno sull'isola baltica di Usedom suggerì a Hausmann – che si era già interessato allo studio di una possibile sinergia tra cinema e pittura, redigendo un proprio manifesto – l'idea di base per la principale rivoluzione estetica e pragmatica innescata dal dadaismo berlinese: Hausmann notò infatti che sui muri di molte delle abitazioni dell'isolotto tedesco-polacco situato nella Laguna di Stettino era appesa una litografia a colori, raffigurante un granatiere. L'usanza comune era quella di personalizzare tale immagine, apponendo sul volto del militare quello, ricavato da una fotografia, di un familiare che era stato o si trovava sotto le armi (De Micheli 2005 [1959], 164). Si trattava, con tutta probabilità, dei primi esempi assoluti di fotomontaggio.

Hausmann può senz'altro essere collocato tra quegli artisti la cui influenza ha più toccato il Secolo breve. Dall'architettura – fu docente del Bauhaus – alla scultura<sup>5</sup>, passando per pittura e musica, non vi è praticamente arte che non rechi i segni del passaggio del prismatico artista di nascita viennese. Il suo campo di maggior interesse fu tuttavia quello fotografico: sostenuto in tale sforzo da Heartfield e Höch, con i quali aveva anche militato nel circolo artistico rivoluzionario della Novembergruppe<sup>6</sup>, Hausmann diede di fatto alla luce il concetto di *collage* fotografico in pittura. Tale tecnica risultava innovativa sotto due aspetti. Dal punto di vista formale, il *collage* portava l'arte su di un percorso totalmente privo di logica e razionalità, laddove ogni frammento assumeva il ruolo di attore principale della composizione e la sua disposizione non cercava legami di alcun tipo con gli altri elementi. Ciò conduceva, dal punto di vista politico, a una ferma negazione non solo dell'espressionismo e di quella visione istantanea ricercata dall'impressionismo, ma ancor più del concetto stesso di evoluzione storica. Tale negazione era peraltro esaltata dal senso di straniamento che la disarticolazione dei colori e soprattutto delle forme è capace di trasmettere. In tutto ciò riecheggia forse l'ultima fase cubista, quella "sintetica",

<sup>5</sup> Il suo *Mechanischer Kopf* è esposto al Centre Pompidou di Parigi ed è considerato tra le sculture simbolo del Novecento.

<sup>6</sup> Con essi aveva fondato, insieme anche a Huelsenbeck, Grosz, Richter e Herzfelde, il Dada Club, nucleo originale del dadaismo berlinese; fu tra i fondatori di *Der Dada* e tra i promotori dell'esposizione del 1920.

che all'inizio degli anni Dieci – utilizzando anche altri materiali – mirava alla ricomposizione dell'oggetto scomposto dalle due precedenti fasi. Anche da questo punto di vista occorre però sottolineare il distacco ideologico connaturato al *collage*, che non condivideva la fiducia del cubismo nel futuro e, per sua stessa natura, proponeva invece un'immagine distorta di un mondo distorto, prerogativa dei periodi di crisi. Fu proprio questa visione a essere recuperata, a partire dagli anni Sessanta, da artisti come l'americano Robert Rauschenberg (1925-2008)<sup>7</sup>: le sue *combine* pittoriche, scultoree e fotografiche, altrimenti note come *assemblage*, partiranno proprio dalle deduzioni di Hausmann per dare vita – al pari di quanto proposto, per esempio, dalla *performance art* del pittore francese Yves Klein (1928-1962) – a un neodadaismo interdisciplinare. In esso la negazione dell'arte precostituita porta alla contaminazione dei suoi stessi generi, ricreando il mondo da ciò che può essere recuperato dal precedente, ormai finito in pezzi. In prospettiva ciò renderà questo percorso proceduto alla nascita della *pop art* tanto quanto lo sarebbe stata la contemporanea opera di Andy Warhol, facendone risalire le radici – attraverso la mediazione di Rauschenberg e Klein – all'invenzione teorico-formale di Hausmann<sup>8</sup>.

La necessità di trovare una finalità politica all'iniziale mancanza di senso, che aveva animato l'esposizione installata dal 30 giugno al 25 agosto 1920 presso la galleria di Otto Burchard dopo avere toccato altre città, portò i dadaisti berlinesi, soprattutto gli scultori, a ricercare una risposta nell'arte meccanica propugnata dal nascente costruttivismo sovietico di Vladimir Evgrafovič Tatlin (1885-1953); in ambito figurativo, invece, furono proprio i fotomontaggi e i *collage* di Hausmann, Heartfield e Höch a dettare la linea dal punto di vista sia pragmatico sia ideologico, caricando di ulteriore significato politico quella frammentazione dell'arte borghese che già il primo nucleo dadaista zurighese aveva teorizzato. Nel 1931, sul concludersi dell'esperienza berlinese e tedesca, i dadaisti organizzarono una nuova esposizione, stavolta interamente dedicata al fotomontaggio. Nell'inaugurarla, Hausmann ebbe modo di ricordare come i dadaisti, pio-

<sup>7</sup> Grauerholz, tra l'altro, ricorda che nel 1981 Burroughs e Rauschenberg collaborarono a una serie di sei litografie intitolata *American Pewter with Burroughs*, nella quale il secondo uni in *collage* alcuni dei *cut-up* del primo (Grauerholz 1988, in Skerl, Lydenberg 1991, 246).

<sup>8</sup> Hausmann è unanimemente riconosciuto come l'inventore del fotomontaggio e ciò, dal punto di vista teorico-formale, è incontestabile; oltre a citare la sopra riportata usanza degli abitanti di Usedom, De Micheli nota però che "John Heartfield aveva incominciato a fabbricare i suoi 'montaggi' sin dal '14, sin da quando cioè, dal fronte di guerra, volendo evitare la censura, spediva strane cartoline composte di ritagli di giornali e riviste, in cui immagini contrastanti venivano appaiate con intenzioni polemiche e demistificanti". Tali cartoline, prosegue, "stanno all'origine vera del fotomontaggio politico di Dada" (2005 [1959], 164).

nieri del fotomontaggio, fossero partiti dal punto di vista, a loro giudizio incontestabile, che la pittura del tempo di guerra, l'espressionismo postfuturista, era fallito a causa della sua mancanza d'obiettività e che tutte le arti, non soltanto la pittura, necessitavano di un cambiamento rivoluzionario. Ai dadaisti, prosegue, non interessava elaborare nuove regole estetiche, ma la possibilità di rinnovare forme e contenuti offerta appunto dalla nuova tecnica del fotomontaggio. Esso permette di elaborare anche le formule più dialettiche e, pertanto, già all'epoca era divenuto una sorta di lingua ufficiale per propaganda politica e pubblicità commerciale (De Micheli 2005 [1959], 164-165).

Berlino funse da punto di riferimento, ma non fu l'unica città tedesca nella quale il movimento dadaista ebbe modo di diffondersi. Hannover, pur non essendo stata sede di un gruppo vero e proprio come quello che si sviluppò nella capitale, ospitava ad esempio il solitario quanto poliedrico Kurt Schwitters (1887-1948), mai affiliato ai dadaisti ma formalmente ritenuto tale proprio per l'approccio ideologico, a cominciare da questo suo stesso rifiuto di associarsi a chicchessia<sup>9</sup>: autore di poesia concreta e di *collage*, musicista, la fondamentale opera dadaista di Schwitters è conosciuta soprattutto per i *Merzbauten*<sup>10</sup>. Si trattava di spazi riempiti con installazioni astratte, tesi a rappresentare la mente altrettanto astratta dell'autore con una procedura simile alla disposizione dei frammenti di un fotomontaggio, quando essi vanno a riempire la tela.

Differente e più articolata fu la vicenda di Colonia. All'inizio del 1920, già qualche mese prima dei berlinesi, anche i dadaisti della metropoli renana organizzarono la loro esposizione. Il gruppo coloniese ruotava intorno ad Arp, frattanto rientrato da Zurigo, ma anche ad altri due importanti autori di *collage*, Max Ernst (1891-1976) e Johannes Theodor Baargeld (1892-1927). Fu proprio a Colonia che, archiviate le esperienze espressioniste dalle quali i tre provenivano, il fotomontaggio dadaista mantenne di più il pristino carattere di provocazione – quello che, come si è detto, Hausmann li accusava di anteporre all'istanza ideologica. Dopo averne descritto il carattere provocatorio attraverso i particolari delle installazioni di artisti quali Ernst e Baargeld, Hausmann osserva come le esposizioni dadaiste weimariane fossero del tutto analoghe alle originali zurighesi, *in primis* a quelle del "Cabaret Voltaire". Si trattava di manifestazioni dal forte spirito sarcastico, spesso organizzate al solo scopo di suscitare le ire del canone (De Micheli 2005

<sup>9</sup> Fu comunque vicino alla cerchia parigina, nella quale fu introdotto da Arp.

<sup>10</sup> Di per sé, la parola *Merz* non esiste in nessun vocabolario tedesco; Schwitters la estrapolò dal nome di uno dei più grandi istituti bancari tedeschi, la Commerzbank. In un *Merzbau*, dunque, elementi provenienti dal moderno mondo finanziario e commerciale, insignificanti se presi singolarmente, assumono nuova valenza nella pur casuale ridisposizione che è loro conferita dall'artista.

[1959], 168). Tempi e toni si erano tuttavia così esacerbati da rendere ormai del tutto inutile questa forma di pura provocazione *fin de guerre* di matrice zurighese, fosco presagio della catena di eventi che in meno di vent'anni avrebbero condotto alla seconda tragedia bellica globale. Hausmann prosegue nella divertente descrizione sarcastica delle zuffe – non solo verbali – che spesso si scatenavano tra i dadaisti e i grandi borghesi prussiani che ne visitavano le esposizioni. Tra un insulto, un calcio in culo e un'ubriacatura, tuttavia, Hausmann conclude che neppure il sarcasmo si era rivelato utile a smontare e rimuovere questi ingombranti residuati della Germania guglielmina. Fu per questa ragione, osserva Hausmann, che molti dadaisti si mossero verso posizioni tali da superare l'anarchia degli esordi. Piscator, che in un suo volume di fine anni Venti sul teatro politico aveva evocato gli incontri con gli Herzfeld, con Huelsenbeck e con Hausmann medesimo. Incontri che si concludevano sempre nella constatazione che la nuova arte, per acquisire un qualche valore, avrebbe potuto diventare solo strumento per la lotta di classe e per la rivoluzione proletaria. Con lo sguardo rivolto a Est, in direzione di Mosca (ivi, 168-169).

Il dadaismo berlinese, nato con l'obiettivo di riformare su basi proletarie la Germania borghese e liberale ridotta in macerie dalla Grande Guerra, si era fatto inevitabilmente travolgere dalla piena di quella storia che pure intendeva negare. Il gruppo finì preda di quei bassi impulsi da cui il Dada franco-elvetico aveva preso le distanze. Già nel 1919 i berlinesi aderirono alla Lega di Spartaco, lavorando apertamente per la creazione di una Germania bolscevica. La scelta di non calcare altrettanto vigorosamente la mano dal punto di vista ideologico non risparmiò la medesima fine ai membri del gruppo coloniese. Anche i renani, al pari dei capitolini, furono infatti messi al bando dal nascente regime nazionalsocialista con l'accusa di *entartete Kunst*, "arte degenerata". Dopo il 1933 tutti i dadaisti tedeschi furono pertanto costretti all'esilio. Il lascito ideologico e culturale dell'esperienza dadaista nella Germania di Weimar sopravvisse però anche alla Seconda guerra mondiale, rifugiandosi, come si vedrà nel prossimo paragrafo, nell'ormai periferica Austria del secondo dopoguerra, per poi tornare d'attualità nell'intero mondo di lingua tedesca e incontrarsi con l'orizzonte proposto dalle sperimentazioni di *cut-up* di Burroughs e Gysin.

#### 2.2.1.2 La ricezione del post-Dada austriaco: invenzionismo metodico e montage

L'*Anschluss* del 12 e 13 marzo 1938 era riuscito là dove il precedente *Putsch* nazista del luglio 1934 ai danni del cancelliere Engelbert Dollfuß aveva fallito, riunendo in maniera totalizzante e invasiva i destini di Germania e Austria, stavolta sotto l'insegna della svastica. Fino alla liberazione alleata del 27 aprile 1945, la piccola Prima Repubblica austriaca tornò

a essere qualcosa di simile allo *Österreich* di accezione carolingia: un “territorio orientale” e di confine del più grande *Reich* germanico, adesso però lontano dai luoghi di un potere che in passato aveva spesso risieduto a Vienna. Così come il potere politico, anche una delle culture più antiche, fiorenti e babeliche d'Europa fu sostanzialmente occultata per quasi un decennio, rimanendo schiacciata sotto al nero stivale del *Blut und Boden* nazionalsocialista.

L'immediato secondo dopoguerra vide tuttavia una quasi altrettanto immediata rinascita delle arti, sia pure per passi necessariamente faticosi. Già nel 1947<sup>11</sup>, mentre in Germania si fondava la Gruppe 47, nasceva in Austria il cosiddetto Artclub. L'ampio circolo artistico viennese, presieduto dal pittore e scrittore Albert Paris von Gütersloh, si presentava come una piattaforma aperta ad artisti di tutti i generi, a patto che questi fossero mossi dal desiderio di ricreare una cultura “austriaca”. Non si trattava, naturalmente, di sciovinismo, ma di un ritorno a quella tradizione sperimentale – soprattutto surrealista – sviluppata tra le due guerre prima di essere bollata come *entartet* in epoca nazista e sicuramente difficile da resuscitare al termine del conflitto. L'annosa questione postbellica della *Vergangenheitsbewältigung*<sup>12</sup>, la rielaborazione critica del proprio passato nazionalsocialista che in Germania divampava in ambito letterario – tra *innere Emigration*, *Trümmer-* e successivamente *Väterliteratur* – ma anche sociale e politico, si riproponeva inevitabilmente in quell'Austria che, per ragioni d'immagine e convenienza, provava in pubblico a ricostruirsi indossando la maschera della “vittima dei tedeschi”. Questa maschera, in realtà, non calzava alla perfezione sul volto di tutti gli austriaci<sup>13</sup>; “jetzt, da man der ‘entarteten kunst’ wieder offen begegnen konnte, erregte sie die gemüter oft bis zu handgreiflichkeiten”<sup>14</sup>, scrive Rühm, che poi prosegue: “schon wer für sie interesse zeigte, wurde für verrückt, abwegig erklärt – erst recht die, die sie vertraten” (1967, 7). Tale situazione socio-culturale impedì all'Artclub di prendere una precisa direzione e ciò, sostiene sempre Rühm (ivi, 7-8), portò rapidamente alla formazione di

<sup>11</sup> Secondo uno dei suoi membri fondatori, Gerhard Rühm (1967, 7), esso nacque però l'anno precedente.

<sup>12</sup> Letteralmente, “superamento del passato”, laddove quest'ultimo sostantivo fa un chiaro riferimento al passato nazionalsocialista. Quello che si riferisce a tale opera di riflessione critica e superamento delle proprie colpe, invero portata a termine molti anni dopo la fine della guerra e con enorme fatica, è un termine chiave per comprendere l'evoluzione moderna non solo della Germania, ma di tutti i Paesi e di tutte le comunità di lingua tedesca, toccati a vario titolo dalla follia hitleriana.

<sup>13</sup> Thomas Rothschild osserva che in Austria “fehlt die Generation der Schriftsteller, die unterdem Eindruck des Dritten Reichs zu Antifaschisten wurden” (Briegleb, Weigel 1992, 684).

<sup>14</sup> Come scelta stilistica, Rühm tiene minuscole tutte le lettere che dovrebbero essere maiuscole, tra iniziali di sostantivi, di nomi propri e di parole seguenti un punto.



sottogruppi e gruppuscoli. Uno di essi ottenne però ben presto – dopo poco più di cinque anni, essendosi formato tra il 1952 e il 1954 – dimensioni e rilevanza notevoli: era la Wiener Gruppe, di cui lo stesso scrittore, compositore e artista figurativo viennese fu uno dei membri di spicco.

Tra di essi, oltre al sopra citato Rühm (1930-), al poeta e architetto Friedrich Achleitner (1930-2019), allo scrittore *dandy* Konrad Bayer (1932-1964) e all'altro autore e teorico letterario Oswald Wiener (1935-), figurava soprattutto Hans Carl Artmann<sup>15</sup>. Viennese di Breitensee, sobborgo occidentale della capitale nel quale era nato il 12 giugno 1921, H.C. Artmann era figlio di un calzolaio e aveva grande passione per le lingue straniere<sup>16</sup> e la letteratura. Aveva appena iniziato a praticare entrambi i mestieri quando all'età di diciannove anni, nel 1940, fu arruolato nella Wehrmacht e inviato sul fronte orientale della Seconda guerra mondiale (Stompor 2000). Qua la storia personale di Artmann assunse tratti molto simili alla vicenda della figura principe della *Trümmerliteratur*, Wolfgang Borchert. Rimasto ferito al pari del drammaturgo amburghese – con l'unica differenza che quest'ultimo, le ferite, se le era autoinflitte – Artmann tentò ben due volte la diserzione: nella seconda occasione subì una condanna a dodici anni di reclusione e finì in uno *Strafbataillon*. La necessità, imposta dall'evoluzione del conflitto, di impiegare ogni soldato sano che si potesse reperire, convinse però le autorità militari a riabilitarlo dopo due anni e mezzo di battaglione punitivo. Fatto infine prigioniero dagli americani in Alsazia nel 1944, Artmann attese la conclusione delle ostilità in un locale campo di detenzione alleato, impiegandosi come interprete. La passione per lingue e arti letterarie fu ulteriormente coltivata con il ritorno a Vienna. Le prime opere uscirono già nel 1947 e nel 1952 Artmann iniziò la collaborazione con gli altri membri fondatori del Gruppo viennese. Rühm ricorda di averlo conosciuto proprio all'epoca, mentre tornava da un soggiorno in Svizzera (1967, 8-9). Ben presto Artmann iniziò a prendere parte alle prime rassegne del nucleo di quello che sarebbe divenuto il vero e proprio gruppo, rifornendone il retroterra culturale con numerosi esempi celebri – da Beckett a Jean Genet, da Eugène Ionesco a Michel de Ghelderode – che aveva avuto modo di tradurre. Nei sempre più frequenti incontri, Rühm e Artmann discutevano di come impostare le attività del gruppo sul recupero dei risultati ottenuti dalle avanguardie d'anteguerra, recupero che fu eletto a obiettivo principe. Tra i temi che particolarmente li interessavano vi erano gli studi di Wilhelm Albert Soergel sull'espressionismo. Lo storico tedesco della letteratura si era concentrato a propria volta sui legami tra August Stramm e

<sup>15</sup> Furono però numerosi gli artisti che entrarono a far parte della Wiener Gruppe o che, semplicemente, intrattennero stretti contatti con il gruppo pur senza esserne membri a tutti gli effetti. Tra questi ultimi si annoverano soprattutto Friederike Mayröcker ed Ernst Jandl.

<sup>16</sup> Nel complesso Artmann era in grado di parlare una trentina tra lingue nazionali e dialetti, nonché di tradurre da e verso una decina di questi idiomi.

il Dada di Ball e Hennings, cui Stramm, poeta e drammaturgo loro connazionale, si era avvicinato nonostante la provenienza dai ranghi espressionisti e la condivisione delle principali tematiche – ma non delle idee politiche – del futurismo italiano (ivi, 9). Artmann dettò in sostanza la vera e propria linea teorico-ideologica della Wiener Gruppe, che si concretizzò nell'aprile 1953 con la *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes*. Nelle premesse si afferma che “die alogische geste selbst kann, der art ausgeführt, zu einem act ausgezeichneter schönheit, ja zum gedicht erhoben werden” (Rühm 1967, 10). In questo caso Artmann, in origine più surrealista che dadaista, stabilisce un evidente ponte culturale con il peraltro affine Dada, nel cui *humus* dopotutto affondavano le proprie radici quasi tutti i membri del Gruppo viennese; il “gesto alogico” è difatti il contenitore teorico-pragmatico che collega il Gruppo di Vienna all'universo di Dada. Le strutture linguistiche e narrative convenzionali – tutto ciò che costituisce la “logica” – vengono consapevolmente deformate e demistificate, quasi a raggiungere un livello parodistico. L'arte non viene però negata in modo sistematico, diventa piuttosto il veicolo per giungere a un nuovo gusto e a un nuovo stile. Non si vuole fare dell'arte e della cultura un campo di macerie roventi sulle quali poi spargere il sale; le si vogliono ricreare, generando una sensibilità alternativa a quella comune e tradizionale.

Del tutto dadaista era invece lo sperimentalismo di Artmann: in ambito teatrale egli fondò a Vienna “Die kleine Schaubühne”, palestra letterario-teatrale d'avanguardia che sorse in un labirintico scantinato al numero 10 della centralissima Ballgasse (Rühm 1967, 11); non troppo dissimile dal “Cabaret Voltaire”, la “kleine Schaubühne” propose soprattutto un teatro legato alla pantomima, strumento espressivo d'elezione per il palcoscenico dadaista. Fu però chiusa in breve tempo dal Genio Civile, causa inagibilità dei locali<sup>17</sup>. Se il gesto lo era dal punto di vista teatrale, in ambito narrativo la parola divenne per Artmann continuo oggetto di gioco e di riforma espressiva. Sempre nella *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes*, Artmann afferma che “es gibt einen satz, der unangreifbar ist, nämlich der, dass man Dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben” (ivi, 9-10). Concetto estremamente dadaista, questa democratizzazione dell'atto creativo si concretizzava in Artmann soprattutto a livello formale. Significativi sono il rifiuto delle maiuscole laddove le prevede il tedesco standard e, soprattutto, il frequente ricorso al proprio dialetto, il *Wienerisch*, la complicata parlata della capitale, frutto di quel *melting pot* che Vienna è sempre stata. Mediante essi l'artista giungeva al depotenziamento del valore che la parola aveva acquisito dalla “vecchia” arte. È però opportuno osservare che anche in questo caso non si intende-

<sup>17</sup> Rühm rammenta che, muniti di candele e lampade portatili, lui e Artmann la visitarono per intero, scoprendo che al di sotto si trovavano addirittura delle catacombe; esse fornirono ad Artmann lo spunto per alcune delle sue pantomime (1967, 10).

va distruggere alcunché, semmai facilitare l'accesso attraverso una modifica stilistica e teorica. Artmann dematerializzò quindi il canone stilistico della lingua tedesca e, nella ricerca di un'arte più vicina alle proprie radici viennesi e, beninteso, austriache, la approssimò ai localismi del sobborgo da cui proveniva. Egli giunse quindi a fondere arte e vita in quello stesso bisogno di realtà di cui avrebbe necessitato la nuova forma artistica ricercata da Burroughs. Esempio tra i più lampanti di questa strategia è *med ana schwwoazzn dintn. gedichta r aus bradnsee* (1958; in tedesco standard: *Mit einer schwarzen Tinte. Gedichte aus Breitensee*), forse la più nota raccolta lirica di Artmann. Seguì questa falsariga, l'anno successivo, *hosn rosn baa* (1959; in tedesco standard: *Hosen Rosen Gebeine*), altra collezione poetica in viennese, scritta a sei mani con Achleitner e Rühm. In essa le varie immagini della rosa, *topos* artmanniano per eccellenza, risultano essere per Marc-Oliver Schuster "seemingly appropriate ... for texts co-noted by Artmann's aesthetic" (2010 [2004], 322). Le rose, proseguì Schuster, simboleggeranno anche nella successiva raccolta di prosa, *Grammatik der Rosen. Gesammelte Prosa* (1979), la funzione del co-testo in Artmann. È resa dal punto di vista metaforico l'arte di raccogliere varie forme testuali – le rose, appunto – in un unico grande contenitore, che viene rappresentato per l'autore viennese dalla poesia o in questo caso dalla narrativa (Schuster 2010, 324).

Tornando al periodo di fine anni Cinquanta, fu proprio allora, esattamente nel momento in cui Burroughs e Gysin concretizzavano la loro idea di *cut-up*, che la collaborazione di Artmann con la Wiener Gruppe si esaurì. L'ideale artistico di Artmann non subì la stessa sorte, anzi venne ulteriormente sviluppato. La commistione, di "rose" testuali come anche di vari generi artistici, rimase un concetto centrale che dal punto di vista testuale, linguistico e formale proseguì innanzitutto nell'approfondimento di quella che ormai era definita *erweiterte Poesie*. Questo tipo di poesia, spiega Rühm, veniva "ampliata" da Artmann attraverso la propria predilezione "für entlegene sprachen, für den klang 'fremder' worten folgend" (1967, 13), il quale faceva sì che Artmann potesse "in seine gedichte imaginäre vokabeln einsickern, die die begriffe verwischten" (*ibidem*), creando provocazioni anche di tipo fonetico. Questa poesia dialettale e questo ricorso sistematico alla *Umgangssprache* viennese<sup>18</sup> non dovevano essere intesi come un ritorno all'uso *naïf* delle parlate locali in ambiente lirico, ma "als ein bestimmter, manipulierbarer ausdrück bereich in den materialbestand derneuen literatur aufgenommen" (*ibidem*).

Contestualmente alla provocazione linguistica perpetrata con il dialetto e all'interesse per la mescolanza di più tipologie testuali, Artmann sviluppa-

<sup>18</sup> Hans Mayer ricorre a sua volta a un austriacismo per definirla, in maniera forse triviale ma senz'altro calzante, una "Wiener Pülchersprache" (Durzak 1971, 72).

va la propria tensione sperimentale attraverso l'interesse per il frammento e il frammentario. Fu soprattutto da questo punto di vista che si inserì la sua contestazione alla presunta unità culturale della vecchia Austria, della quale liberarsi per puntare a una cultura austriaca nuova e scevra da qualunque riferimento pangermanico. Citando contributi di Rühm e Bayer sulla Wiener Gruppe – nei quali, pure, è commesso il consueto e già menzionato errore di confondere Burroughs e Gysin con i *Beat* –, Jaap van der Bent opera una ricostruzione che spiega il valore dell'operazione artmanniana:

However, what the Beats usually referred to as cut-up and collage, the Austrians called methodic inventionism and montage. The former of these two methods was first applied in 1954, when the group was rapidly getting up steam. One of the group's friends, the sculptor Marc Adrian, ... suggested that it could be applied to literature. (Strikingly enough, it was also a visual artist, Brion Gysin, who introduced Burroughs to the cut-up method.) Bayer was the first to pick up on Adrian's suggestion and was very 'proud' and enthusiastic because now 'everyone can be a poet' ... Bayer has described methodic inventionism in a way that seems to foreshadow Burroughs's description of the cut-up method: 'take a number of words (your so-called *verbarium*), draw up equations which reflect the golden mean (later any type of mathematical series at all was taken, everything was permitted) and begin to order the words accordingly until the supply of words is exhausted, or select by counting until all the words have been used (etc. *ad libitum* ...)' ... Methodic inventionism appealed to the other members of the group as well, and soon not only Artmann and Bayer but also Adrian and Artmann's girlfriend, Erni Wobik, were writing 'until smoke [was] coming out of our pencils: poetry as a participation sport, in other words' ... In this case, Bayer's description is clearly reminiscent of accounts of Burroughs and his friends who, after the discovery of the cut-up method, almost could not stop cutting up any texts or images in sight. Like the cut-up, the other method often used by the Vienna Group, montage, had already been used in the arts, both in writing and in painting. Like methodic inventionism, it appealed to the Vienna Group because it, too, could be used to contest the control exerted by language and linguistic structures. The method was introduced in the group by Artmann ... Montage, the conscious or arbitrary rearranging of sentences or sentence parts, clearly has more in common with the cut-up method than methodic inventionism. Both methods attracted the Vienna Group because their potential to contest language control implied a de-individualization of language. (van der Bent 2012, 172-173)

È di particolare interesse che il concepimento di questi corrispettivi austriaci del *cut-up* venga fatto risalire al 1954, ossia a più di cinque anni prima della ricreazione del vecchio metodo dadaista a opera di Burroughs e Gysin. Ora, come lo stesso van der Bent nota, è evidente che quanto i viennesi definivano "invenzionismo metodico" non fosse del tutto equiparabile al *cut-up*; ciò tuttavia dimostra e conferma chiaramente, oltretutto per voce dei diretti protagonisti, che il post-Dada austriaco non solo mantenne viva

la fiamma del dadaismo weimariano, ma iniziò già nell'immediato dopoguerra a lavorare per una sua attualizzazione, al punto da arrivare quasi a percorrere la stessa cerchia anglosassone. Non è un caso se, prontamente all'inizio degli anni Settanta, Walter Hinderer includeva Artmann nel novero di quegli scrittori di lingua tedesca che si erano più distinti per avere deluso le attese della tradizionale critica letteraria (Hinderer in Durzak 1971, 302). Sarà bene, a questo punto, ribadire che l'oggetto di primario interesse di quest'opera non è analizzare origine e applicazione del *cut-up* burroughsiano, poiché tale operazione è già stata portata a buon punto; in questa sede si punterà a colmare le lacune degli studi in merito alla diffusione di questa tecnica negli scenari letterari anglo-germanici. In questo senso, le parole di van der Bent rappresentano uno dei pochi spunti d'interesse su un argomento invece basilare per comprendere come si sia sviluppata la letteratura contemporanea di lingua tedesca e inglese. Si tratta forse dell'unico caso di diretto collegamento tra *cut-up* anglosassone e sperimentazioni operate dai membri della Wiener Gruppe. Tuttavia, nel momento in cui parla non del tutto appropriatamente di *discovery* a proposito del *cut-up*, anche van der Bent ne conferma la natura differente rispetto agli esiti, concettualmente e fattivamente molto meno radicali, degli esperimenti linguistici condotti dai viennesi. Un esempio tipico di *montage*, tecnica prediletta da Artmann, proviene da *Unter der Bedeckung eines Hutes. Montagen und Sequenzen* (1974; Sotto la protezione di un cappello. Montage e sequenze), raccolta narrativa che l'autore viennese pubblicò quasi vent'anni dopo aver lasciato la Wiener Gruppe, ma già nel titolo chiaro segno del suo sperimentalismo:

Lampions, efeu, phlox, rosen, offene türen, malkästen, zeichnungen, ein turm, flüchtende noten der musik, die luft des abends, das rumoren ferner unterhaltungen, die grille, eine zweite grille, das cello.

Ein kopfheben, das stehen bleiben, ein abermaliges heben des kopfes, das verschwinden der erscheinung, das licht im turm, das schweben, das treiben in den kronen der bäume.

... Unter der bedeckung eines hutes, die nachtfalter im winde, geladene gäste, immortellen hinter glas, schwirren und flattern, die zähnung der zeitimkabinett der gräfin, ein farbstoff, der rot ist. (Artmann 1976 [1974], 13-14)<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Trad.: Lampioncini, edera, flox, rose, porte aperte, scatole dei colori, disegni, una torre, sfuggenti note musicali, l'aria della sera, il borbottio di conversazioni lontane, il grillo, un secondo grillo, il violoncello. // Un cenno con la testa verso l'alto, il fermarsi, un ripetuto cenno verso l'alto con la testa, lo svanire dell'apparizione, la luce nella torre, il fluttuare, il galleggiare tra le corone degli alberi. // ... Sotto la protezione di un cappello, le falene nel vento, ospiti invitati, elicrisi dietro a un vetro, ronzare e svolazzare, i denti del tempo nel salottino della contessa, un colorante rosso.

Schuster rileva come il capitolo “Rundum und Innen”, del quale si sono riportati l'*incipit* e la parte centrale, proponga già dal titolo un'altra forte immagine artmanniana, quella del “cappello come contenitore” (2010, 212). Sembra quasi, prosegue Schuster, che “sotto la protezione” di questo cappello siano poste tutte le componenti del poema, ricavate mediante il “ritaglio” da qualunque genere di testo. Si scorgono elementi bucolici “montati” con altri provenienti da linguaggi artistici differenti, come musica e pittura. Pur se semplicemente enumerati, essi si fondono in maniera armoniosa. Il tutto viene quindi ricomposto in qualcosa di visivamente molto simile alla struttura di un autentico poema mediante l'espedito stilistico delle “sequenze”, separate l'una dall'altra con uno spazio come se fossero strofe.

Artmann, così come Bayer e buona parte della Wiener Gruppe, fu dunque il vero e proprio *trait-d'union* tra il ricco passato sperimentalista del dadaismo di lingua tedesca e le neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta. Tra queste fu senz'altro il *cut-up* di Burroughs a riscuotere maggiore successo, ma da questo *excursus* tra le vicende di Dada e post-Dada in Germania e Austria dovrebbe risultare chiaro che la fortuna della tecnica burroughsiana nella BRD poggiava sopra più che solide fondamenta preesistenti. Quel che Burroughs e Gysin, come si vedrà, ricrearono partendo da basi dadaiste, ebbe dunque l'effetto di riattivare un seme invero già esistente nel cuore del territorio di lingua tedesca da almeno sessant'anni: non solo, grazie alla sperimentazione dadaista, si erano conferite voce e sostanza corporea all'istanza rivoluzionaria di scomposizione della canonica unità dell'arte, ma si erano anche gettate le basi per una successiva ricomposizione di questi frammenti artistici in entità nuove, differenti e transmediali. L'opera immediatamente postbellica di Artmann e della Wiener Gruppe fornì anche basi pratiche che ancora di più si approssimavano a quelle da cui la cerchia di Londra sviluppò il *cut-up*. Ciò fece di questa tecnica tutt'altro che una novità assoluta in ambito germanofono, pur nelle sue già menzionate specificità rispetto alle tecniche viennesi. Addirittura, nota giustamente Peter Pabisch, i concetti universali che risiedevano dietro alla poesia concreta del Gruppo viennese fecero sì che tale genere riuscisse a mettere radici perfino oltreoceano (1974, 69).

Pur esulando dall'argomento specifico dell'opera, si può menzionare un ulteriore esempio di come l'esperienza dadaista sia sopravvissuta nell'area tedesca fino ai giorni nostri. Guardando oltre il Muro e puntando all'altro capo cronologico della ricezione di Dada in Germania e Austria, si giunge a quel fenomeno musicale più unico che raro, nella Repubblica Democratica Tedesca della seconda metà degli anni Ottanta, che fu genericamente denominato *die anderen Bands*. Dietro all'ampio cappello di alterità, sotto al quale venivano ricompresi tutti quei giovani gruppi musicali, risiedeva il bisogno comune di porsi come alternativa artistica e ideologica alla musica tradizionale ed estremamente politicizzata del periodo, ben diversa da quel *folk* dall'istinto parimenti riformatore che poco meno di quindici anni prima era costato l'espulsione a Wolf Biermann. Che il loro genere d'elezione

fosse l'*indie rock* piuttosto che il *pop* elettronico, il *punk* e la derivante *new wave* o addirittura l'americanissimo *hip-hop*, i testi di band originarie dell'Est come AG. Geige, Cadavre Exquis, DEKAdance, Der Expander des Fortschritts, Die Skeptiker, Feeling B o Vierte Wurzel aus Zwitschermaschine erano accomunati proprio dal ricorso al dadaismo della Berlino anni Venti per esprimere la propria critica alle strutture ideologiche e culturali in essere. Oltre a inserire citazioni dirette dei testi dadaisti, questi gruppi giocavano anche con accordi e sonorità sperimentali e dall'effetto straniante, di rottura della continuità nella fruizione dell'opera, esattamente come quello provocato dalla pantomima e dalla pausa in ambito teatrale o dall'invenzionismo metodico viennese in letteratura. Nonostante la forte connotazione ideologica dell'esperienza dadaista nella Repubblica di Weimar, l'ispirazione chiaramente tratta dalla musica *pop* occidentale e l'intento rivoluzionario che guidava gli altri gruppi resero possibile una loro diffusione pubblica soltanto alla fine degli anni Ottanta, quando ormai la stretta del regime di Berlino Est si faceva via via sempre più cedevole. Svanita la DDR, già nei primissimi anni Novanta molti di quei gruppi ne seguirono il destino<sup>20</sup>, ma la pur breve stagione delle "altre band" è un'ulteriore conferma della propensione tedesca a tutto quanto sia scaturito dall'esperienza dadaista, *cut-up* compreso (Galenza, Havemeister 2005; Pehlemann, Galenza 2006).

In questo senso, la già sottolineata – ma sovente sottovalutata – centralità di Artmann come anello di congiunzione tra dadaismo e *cut-up* in territorio germanofono fu sicuramente notata anche nella Repubblica di Bonn. Per quanto vi fossero ancora case editrici nazionali più o meno secondarie, quasi tutti i grandi autori austriaci del periodo erano difatti legati a doppio filo con la Germania Occidentale, a cominciare dal fatto che la maggioranza delle loro opere era pubblicata nella BRD<sup>21</sup>, per esempio da case editrici

<sup>20</sup> Nei Paesi del Patto di Varsavia la *pop music* occidentale era considerata alla stregua di propaganda nemica e quindi era proibita. Essa si diffondeva solamente sottobanco, attraverso registrazioni amatoriali vendute al mercato nero. Le "altre band" tedesche orientali ricevettero invece una sorta di riconoscimento ufficiale da parte delle autorità quando ancora nel pieno dell'era Honecker fu concesso loro di esibirsi all'interno del programma *Parocktikum*, condotto dal *deejay* Lutz Schramm sul Rundfunk der DDR, l'emittente radiofonica di Stato. La trasmissione, un vero e proprio *forum* a disposizione delle "altre band", andò in onda dal marzo 1986 al febbraio 1993, passando sulle frequenze dell'Ostdeutschen Rundfunk Brandenburg – ORB – dopo la riunificazione e la conseguente chiusura della Radio della Repubblica Democratica. Già nel 1991, comunque, molte delle formazioni originali si erano sciolte o avevano cambiato genere. Schramm ha continuato invece a tenere vivo il ricordo di una fase della musica popolare tedesca da molti ignorata, eppure importante per rinsaldare una tradizione, soprattutto quella legata al genere *punk* di protesta, ancora molto viva e caratterizzante nella Germania di oggi.

<sup>21</sup> Ad esempio, anche il volume di *Unter der Bedeckung eines Hutes. Montagen und Sequenzen* che è stato usato per questo lavoro fu ristampato nel 1976 dal Suhrkamp Verlag di Francoforte sul Meno, che nel frattempo ne aveva acquisiti i diritti dal salisburghese Residenz Verlag.

come Rowohlt o Piper. Nonostante alcuni di questi testi fossero ambientati non solo geograficamente in Austria, essi ebbero comunque grande successo di pubblico e critica nella Germania Federale. Ritengo quindi non ozioso soffermarsi brevemente sulla notevole comunanza austro-tedesca in campo letterario nel secondo dopoguerra, quando vicende profondamente "austriache" sono state altrettanto recepite nella BRD.

Il Thomas Bernhard di *Frost. Roman* (1963; *Gelo*, 1963) aveva ambientato i dolori esistenziali del pittore Strauch nel Salisburghese e quelli del medico condotto e del figlio, oltre alle sofferenze anche fisiche dei loro pazienti in *Verstörung* (1967; *Perturbamento*, 1981), in ambienti rurali e contadini tra le impervie gole montuose della Stiria. Anni prima di osservare vicende di vita quotidiana berlinese dall'alto di una prospettiva "angelica" nella sceneggiatura poi condotta al successo dalla regia di Wim Wenders, Peter Handke aveva inscenato una surreale e psicotica caccia all'uomo attraverso le strade di Vienna e dintorni (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1970; *Prima del calcio di rigore*, 1971), per poi ambientare nella natia Carinzia una vicenda effettivamente molto più delicata e personale come quella riguardante la madre da poco suicida (*Wunschloses Unglück. Erzählung*, 1972; *Infelicità senza desideri*, 1976). Analogamente Jelinek (*Die Liebhaberinnen*, 1975; *Le amanti*, 1992) collocò nella sua Stiria – scegliendo di usarne anche la *Umgangssprache* – una denuncia sociale della condizione femminile nell'Austria contemporanea: due adolescenti proletarie, Brigitte e Paula, operaie di una fabbrica di corsetti, sono costrette alla gravidanza per sposarsi con l'egocentrico elettricista Heinz e il boscaiolo alcolista Erich, cercando un'affermazione che però mai arriverà; a Vienna si muoveva invece la banda di giovani estremisti protagonista di *Die Ausgesperrten. Roman* (1980). I crimini dei protagonisti, per lo più estorsioni, paiono quasi frutto della "continuità della violenza" di quella "famiglia piccolo-borghese" austriaca (Svandrlík 2008, 10) che lamenta una eccessiva fretta di dimenticare il passato nazista. Il radiodramma poi trasformato da Jelinek in romanzo, più che del mero fatto di cronaca nera da cui è tratto, narra insomma di un Paese nel quale xenofobia e antisemitismo "sembrano quasi fondati su una legge naturale tale è l'ovvietà quasi organica con cui emergono" (*ibidem*), come dieci anni più tardi Jelinek lo definirà ancora in "Infelix Austria", contributo scritto per *La Repubblica* – firmandosi per tutta risposta "Felice Jelinek" (Jelinek 1991). Lo stesso *topos* fece da perno tematico – soprattutto nel secondo capitolo, "Der dritte Mann" – anche al capolavoro di Ingeborg Bachmann, *Malina. Roman* (1971; *Malina*, 1973), che dal punto di vista geografico ruota intorno non solo a Vienna ma a una specifica via della capitale, quella Ungargasse nella quale abita la Ich protagonista e narratrice.

Si potrebbe proseguire con tanti altri esempi, che solo all'apparenza esulerebbero dall'argomento di quest'opera perché in realtà servirebbero a confermare nei fatti un procedimento importante per comprendere come il dadaismo degli anni Venti si sviluppò nell'interesse germanofono per il



*cut-up*: tutte le opere menzionate in questo pur sommario resoconto furono scritte da austriaci, su tematiche e problematiche nonché in forme e ambientazioni quasi del tutto “austriache”, ma ottennero notevole riscontro anche nella BRD e qui furono quasi tutte pubblicate, in special modo dal Suhrkamp Verlag di Francoforte sul Meno; fece eccezione *Wunschloses Unglück. Erzählung* di Handke, originariamente pubblicato a Salisburgo dal Residenz Verlag. Come nel caso di Artmann, però, l’editore austriaco cedette ben presto i diritti dell’opera proprio a Suhrkamp, che lo ristampò già a partire dal 1974. Più del luogo dal quale furono fisicamente distribuite nel resto del mondo, fu quel comune sentire che accomunava tedeschi occidentali e austriaci dopo la guerra, ben al di là della semplice affinità storico-culturale, a garantire il successo di questi libri anche in una BRD dalla quale pure la cultura austriaca sentiva la necessità di emanciparsi per riprendere un cammino interrotto con l’*Anschluss*. In questo senso, l’aspra denuncia di una mancata *Vergangenheitsbewältigung* d’Austria, che vide protagonisti molti dei grandi nomi della letteratura austriaca contemporanea con Jelinek senz’altro in primo piano, riscosse piena solidarietà oltre il confine che corre dal Lago di Costanza alla Piana del Danubio: si trattava infatti delle medesime problematiche affrontate tanto dai “vecchi” Heinrich Böll e Günter Grass quanto, con piglio più iconoclasta, dai giovani della *Väterliteratur*, i quali accusavano apertamente i “padri” di collusione con il passato regime.

A questo punto si dovrebbe comprendere meglio la centralità di Artmann anche nell’ottica tedesca. L’autore viennese può forse essere collocato in posizione leggermente più periferica rispetto agli scrittori appena ricordati, per via della maggiore cripticità e complessità di testi che nel loro intento sperimentale vanno a frammentare l’unità testuale o preferiscono la lingua locale, per giunta un dialetto austriaco, a quella standard. Mirando all’abbattimento delle barriere tra cultura – e letteratura – “alta” e “bassa”, egli “plädierte ... dafür, den starren Literatur begriff überwinden und auch neuartige zeitgenössische Entwicklungen, bildlich-literarischen crossovers, wie z.B. Comic Writing, als das anzuerkennen, was es schon längstge worden ist, nämlich Literatur” (Supprian 2013, 9). Proprio per questo motivo, Artmann o figure come per esempio Jandl assumono un valore che le fa rientrare a pieno titolo tra i grandi autori austriaci contemporanei, meritevoli di altrettanta attenzione in terra tedesca occidentale di quella riservata ai più celebri Jelinek, Handke, Bachmann o Bernhard. Anche Artmann, infatti, giocò il proprio ruolo in quel processo di ammodernamento stilistico e culturale di strutture e temi della letteratura tedesca, sotteso alla più generale necessità di “superamento – critico – del passato”.

L’assenza di neodadaisti locali – qualcosa, forse, si può ritrovare in certi tratti dell’opera di Peter Rühmkorf, invero più espressionista (Weiss 1971, 392), oppure nella poesia concreta di Claus Bremer e Helmut Heißenbüttel

(Riha 1996, 121-139)<sup>22</sup> – poco o nulla toglie all'importanza di questo percorso di trasmissione artistica. La notevole diffusione del *cut-up* nella Repubblica Federale di Germania, infatti, non fu un fenomeno dalla nascita estemporanea. Partendo dall'interesse condiviso con Burroughs e accolti per l'originario Dada di Tzara e della cerchia franco-elvetica, i dadaisti della Germania di Weimar collocarono sperimentazioni già di per sé non solo stilistiche in un *humus* ideologicamente molto connotato. Quando, dopo la guerra, Burroughs riformulò Dada sotto forma di *cut-up*, l'ampio spettro di significati socio-politici – non solo in chiave marxista, cosa che peraltro Burroughs non era – che fu lasciato a un'operazione del tutto antiborghese, avrebbe consentito alle future neoavanguardie di lingua tedesca di fare di questa “nuova” tecnica un valido strumento di espressione. In Austria, nel frattempo, non solo si era salvata l'esperienza dadaista tedesca dal deserto culturale del settennato nazionalsocialista, ma la si era pure valorizzata con elementi locali, facendone uno dei capisaldi della rinascita di una cultura nazionale al punto tale che Jelinek, come si è accennato e si vedrà meglio in seguito, passò nella sua fase di apprendistato anche per le tecniche neodadaiste reimportate nel mondo di lingua tedesca dalle neoavanguardie della Germania di Bonn. Di più, nella figura di Artmann, si trovano anche l'anello di congiunzione e la pietra angolare – spesso sottovalutati dalla critica – di una trasmissione di valori culturali e stilistici grazie ai quali il passaggio da un dadaismo a un *cut-up* “tedeschi” risultò essere ancora più diretto, quasi naturale. Di natura diversa, se non addirittura opposta, fu invece l'evoluzione britannica.

### 2.2.2 *Dada e post-Dada nel Regno Unito*

Gli anni Dieci e Venti del Novecento britannico non risultarono meno ricchi di controversie socio-politiche e furono quelli nei quali, svanita la storicamente fragile unità anglo-irlandese, si formò il moderno Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda del Nord. Quello che usciva dalla Prima guerra mondiale era un impero sì vittorioso, ma che iniziava a volgere verso un decli-

<sup>22</sup> Kramer (2003, 28-29) ricorda inoltre l'uscita di *Beat. Eine Anthologie* (1962), raccolta in lingua tedesca sull'omonimo movimento che fu pubblicata da Karl Otto Paetel. Questi era un giornalista pubblicitario berlinese emigrato a New York nel 1941 per sfuggire alla persecuzione del regime, essendo di ideale politico nazional-bolscevico e membro delle organizzazioni clandestine di opposizione. Divenuto amico di buona parte della cerchia *Beat* newyorkese, Paetel ne riassunse le gesta al pubblico di lingua tedesca in un volume il cui autore è definito “auf die zahlreichen Verbindungen zwischen Beat und der europäischen Vorkriegs-Avantgarde – vor allem Dada und französischem Surrealismus – aufmerksam und betont”. Tra gli autori antologizzati vi è anche Burroughs, sebbene – per ovvie ragioni cronologiche – Paetel si concentri soprattutto sulla fase precedente a quella sperimentale.

no poi rapidamente concretizzatosi negli anni seguenti al secondo conflitto. Il primo colpo giunse dall'interno dello stesso Arcipelago britannico: anni di politiche repressive e sanguinosi scontri militari<sup>23</sup> in risposta ai tentativi indipendentisti per distaccare Dublino da Londra portarono, il 6 dicembre 1921, alla firma del Trattato anglo-irlandese, che esattamente un anno più tardi concesse l'indipendenza allo Stato Libero d'Irlanda. Si trattava tuttavia di un'indipendenza più formale che sostanziale poiché il nuovo Paese, attraverso la formula del *dominion*, manteneva legami diretti con il Regno Unito e lasciava ben poca "libertà" di manovra al governo dublinese. Inoltre, al Regno Unito restava larga parte della settentrionale provincia dell'Ulster. Ciò condusse la neonata Irlanda "libera" ad anni di ulteriore instabilità, tra la guerra civile che opponeva l'IRA all'Esercito nazionale e l'uscita di Éamon de Valera<sup>24</sup> e della parte oltranzista anti-Trattato di Londra dello Sinn Féin dal Dáil Éireann, la Camera bassa e principale del Parlamento irlandese. Nell'isola prospiciente la situazione era quindi ben lungi dal pacificarsi e, più che quelli della nascita dell'attuale Repubblica d'Irlanda o Éire, creò semmai i prodromi di quei *Troubles* che avrebbero insanguinato Belfast, (London-)Derry e tutta l'Irlanda del Nord tra gli anni Settanta e Novanta.

Mentre, in senso più generale, il Regno Unito vedeva l'inizio della fine della propria *leadership* mondiale, la Gran Bretagna d'inizio Novecento non fu vittima di guerre civili come l'Irlanda né tantomeno di *escalation* xenofob-autoritarie pari a quelle che condussero Germania e Austria nel baratro nazionalsocialista. Un periodo di grande benessere e tensione verso il progresso aveva interessato l'Inghilterra edoardiana come tutto l'Occidente nel primo decennio del Novecento; nel caso britannico, esso sarebbe proseguito fino alla morte dell'amato Re Giorgio V nel 1936. Ciò nondimeno, le crisi politiche e sociali non mancarono. Nel secondo capitolo del suo studio interessante e provocatorio, George Dangerfield individua le cause del crollo dell'Inghilterra liberale in tre ribellioni verificatesi alla metà degli anni Dieci: quella dei Tory – le macchinazioni dei conservatori nelle trattative per l'approvazione del *Parliament Act* del 1911 e per fomentare una guerra civile tra unionisti e repubblicani irlandesi –, quella delle donne – la spinta emancipatoria del movimento femminista delle Suffragette – e quella dei lavoratori – l'azione sempre più militante e politicizzata delle *trade unions* (1997 [1935], 69-177).

Le due guerre acuirono ulteriormente la situazione, ma nonostante tali accadimenti in linea di principio assai propizi a un movimento con profonde radici sociali quale fu Dada, ben poco si verificò sul versante artistico in terra britannica. L'apice si toccò forse durante i pochi anni che

<sup>23</sup> Cominciati con la "Rivolta di Pasqua" del 24-29 aprile 1916.

<sup>24</sup> Rotti i rapporti con il Ministro delle Finanze e capo delegazione Michael Collins, de Valera lasciò il Partito indipendentista per rientrare in parlamento fondando il Fian-na Fáil, Partito repubblicano.

John Heartfield vi trascorse, a partire dal 1938, per sfuggire alla persecuzione nazionalsocialista; terminata la guerra, Heartfield provò a richiedere la cittadinanza britannica, ma questa gli fu negata per via dei suoi convincimenti comunisti ed egli preferì recarsi nella DDR. Anche il volume antologico di Alan Young (1981), che pure sottolinea l'opera pre-dadaista di Ezra Pound e rende conto di diversi studi del Dada francese e tedesco, tra i quali soprattutto quelli condotti da F.S. Flint, evidenzia una sostanziale mancanza di grandi dadaisti in Gran Bretagna. L'autore riporta, traducendola in inglese, una dichiarazione di Tzara, il quale osserva che Dada non aveva all'epoca adepti in Inghilterra, pur essendo comunque conosciuto e studiato nella terra di Shakespeare. A proposito del movimento dadaista, Tzara ricorda una brochure dello stesso Flint e un intervento di M.A. Binnyon (Dangerfield 1997 [1935], 74). Non molto di più si può dire del post-Dada inglese, che sembra limitarsi ai pur interessanti *collage* pittorici di Richard Hamilton e soprattutto alla *pop-poetry* di Adrian Henri. Londinese di Pimlico e collaboratore dei Beatles il primo, considerato uno dei padri fondatori dell'arte figurativa *pop* britannica; liverpudliano di Birkenhead il secondo, *scouser* dalla culla alla tomba, amico personale degli stessi Beatles e principale esponente di un genere poetico che richiamava i vecchi elementi di Dada in una nuova chiave automatica quanto consumistica, suggerita da ciò che proveniva dall'altra sponda dell'Atlantico (ivi, 202-207). In essi, certamente, si nota già il salto dall'intransigenza di Dada a un maggiore permissivismo etico, criticato dai dadaisti della prima ora e reso necessario dall'ambientazione *pop* della propria arte, ma la "vecchia" avanguardia è presa come semplice pretesto per rendere attuali i temi. Non v'è traccia di ideologia. Young descrive così il secondo dopoguerra d'oltremarica: "Until the nineteen-fifties writing in Britain was able to resist successfully the worst effects of the anarcho-nihilism which to some degree had infected modernism in all the arts and which, after World War I, became a virulent disorder in Dadaism and Surrealism" (ivi, 199). Nell'immediato secondo dopoguerra, nonostante sofferenze da poco passate e privazioni ancora presenti, si diffuse un comune sentire "particularly buoyant and confident" (*ibidem*) che tuttavia non riusciva a oscurare completamente l'orrore dei campi di concentramento e le crescenti paure per un'escalation atomica. Young conclude perciò che "There was neither frenetic gaiety nor bleak despair" (*ibidem*). Quest'atmosfera, certamente meno connotata rispetto al forte clima di critica sociale che si respirava nelle nazioni uscite distrutte e sconfitte dalla guerra, non impedì la rapida circolazione delle prime traduzioni di Jean-Paul Sartre e di Albert Camus (ivi, 200). Le università, peraltro, non ritenevano la loro forma di esistenzialismo un vero pensiero filosofico al pari di qualsiasi altra corrente continentale contemporanea; "filosofia" era, per l'accademia britannica dell'epoca, "the history of Western thought up to its final apotheosis in British Empiricism" (ivi, 201). S'iniziava a consolidare quel legame "atlantico" frutto di condivisione di valori culturali, etici e com-

mercili tra gli Stati Uniti e una Gran Bretagna che cominciava a cedere alla ex colonia lo scettro di superpotenza globale; esistenzialismo e anarco-nichilismo francese erano perciò letture consigliate a chiunque volesse coltivare una forma di pensiero alternativo a quello ufficiale.

Si potrebbe pertanto concludere che, a fronte di una notevole attenzione per i dadaisti francesi e tedeschi, i quali furono antologizzati, studiati e criticati, senza gli altrettanto noti dadaisti britannici nessun vero movimento vi prese piede. Un grande neodadaista nato e vissuto a lungo in Inghilterra, nonostante origini e passaporto nordamericani, tuttavia esisteva: Brion Gysin. Egli, come si vedrà, fu dadaista e, all'apice della propria carriera, fornì a Dada nuova linfa collaborando con Burroughs. Il *cut-up* si diffuse notevolmente nel mondo di lingua tedesca così come nel Regno Unito; un giudizio sbrigativo, nel trovare ampie ragioni per la sua diffusione germanofona, potrebbe invece definire casuale quella britannica, ma tale essa non fu grazie alla centrale presenza di Gysin.

### 2.3 Brion Gysin, la longa manus di Burroughs

A friend, Brion Gysin, an American poet and painter, who has lived in Europe for thirty years, was, as far as I know, the first to create cut-ups. His cut-up poem, *Minutes to Go*, was broadcast by the BBC and later published in a pamphlet. I was in Paris in the summer of 1960; this was after the publication there of *Naked Lunch*. I became interested in the possibilities of this technique, and I began experimenting myself. Of course, when you think of it, *The Waste Land* was the first great cut-up collage, and Tristan Tzara had done a bit along the same lines. Dos Passos used the same idea in 'The Camera Eye' sequences in *USA*. I felt I had been working toward the same goal; thus it was a major revelation to me when I actually saw it being done.<sup>25</sup>

La rievocazione di Burroughs presenta alcune imprecisioni biografiche su Gysin. Per prima cosa, John Clifford Brian Gysin non era, almeno in origine, connazionale di Burroughs ma canadese-britannico. La madre, Stella Margaret Martin, nativa dell'Ontario, lo diede alla luce il 19 gennaio 1916 in un ospedale militare canadese allestito all'interno di Cliveden, mondana tenuta di stile rinascimentale e ispirazione orientale situata in riva al Tamigi nei pressi della cittadina di Taplow, Buckinghamshire, a Nord di Londra. Il padre, Leonard Gysin, un capitano di origini anglo-svizzere<sup>26</sup> dell'Ottavo

<sup>25</sup> Risposta tratta da "The Paris Review Interview with William S. Burroughs", intervista con Conrad Knickerbocker pubblicata in Burroughs, Calder 1982, 263.

<sup>26</sup> Il nonno paterno di Brion Gysin, John, nacque a Basilea nel 1850 ed emigrò nel Regno Unito a vent'anni, lavorando come *promoter* della City. Nel 1901 si trasferì con la famiglia in Canada (Geiger 2005, 6).

Battaglione dell'Esercito canadese, morì appena otto mesi più tardi, durante la Battaglia della Somme (Geiger 2005, 5)<sup>27</sup>. Stella Gysin attese in Gran Bretagna fin oltre la conclusione della guerra, nel vano tentativo di riportare in Canada i resti del marito. Nel 1921 si arrese alla triste evidenza e fece definitivamente rientro a Edmonton, nell'Alberta. Solo all'età di sedici anni, dopo la conclusione degli studi presso un collegio anglicano considerato una tra le migliori scuole della città, Brion Gysin tornò nella natia Inghilterra. Fu sempre la madre a iscriverlo alla prestigiosa *high school* di Downside, nei pressi di Bath. Si trattava stavolta di un collegio cattolico, come la fervente fede che la madre traeva dalle sue origini irlandesi (ivi, 14-20).

Né a Gysin si addice, almeno in prima istanza, l'appellativo di "poeta". La più grande passione di quello che forse è stato uno degli intellettuali più poliedrici del secolo breve e la cui influenza sul medesimo sia stata più sottovalutata<sup>28</sup>, fu la pittura. Nel 1934, respinto a Oxford, Gysin optò per la Sorbona e si imbarcò verso Parigi, entrando in contatto proprio con quel circolo surrealista che si era evoluto da quello dadaista. Frequentò Pablo Picasso e Salvador Dalí, ma i dissapori con Breton portarono, dopo appena un anno, a un'espulsione dal gruppo che lo segnò a lungo e nel profondo (Geiger 2005, 30-36). Nel frattempo però la via maestra era stata tracciata: prima di essere rimosse su ordine di Breton, le sue opere d'esordio erano state esposte non solo con quelle dei summenzionati Dalí e Picasso, ma anche con quelle di altri nomi celebri delle avanguardie primo-novecentesche quali soprattutto Ernst e Duchamp, ma anche Magritte, De Chirico e Tanguy. Sopravvissuto al servizio militare canadese<sup>29</sup> durante la Seconda guerra mondiale, nel 1950 Gysin si rifugiò a Tangeri. Inizialmente visitò l'amico Bowles e in seguito aprì un ristorante dall'assai letterario nome di "The Thousand and One Nights". Uno dei suoi avventori, poco prima della chiusura del locale, fu proprio Burroughs.

<sup>27</sup> Il cadavere non fu mai ritrovato. Il nome di Leonard Gysin figura tra quelli dei circa undicimila soldati canadesi "dispersi, presumibilmente morti" sul fronte occidentale della Grande Guerra, ai quali Re Eduardo VIII dedicò l'imponente memoriale di Vimy, presso Arras, in Francia (ivi, 5).

<sup>28</sup> Per esempio, in ambito musicale fu Gysin a introdurre i Rolling Stones al *folk* marocchino dei Master Musicians of Jajouka, inducendo Mick Jagger e compagni a collaborare con l'*ensemble* tangerino nel 1989. Numerose anche le cooperazioni con David Bowie e Patti Smith.

<sup>29</sup> Lasciata Parigi, Gysin aveva viaggiato per il Mediterraneo e conosciuto Bowles, prima di recarsi nella New York di fine anni Trenta-inizio anni Quaranta frequentata anche da Burroughs. Qua studiò i frammenti di immagine come le decalcomanie, prime premesse dell'idea del *cut-up*. Non avendo ottenuto la cittadinanza statunitense – la quale arrivò solo dopo la guerra, in riconoscimento del suo servizio che seppure per poco tempo aveva interessato anche l'Esercito americano –, si arruolò nell'*intelligence* militare canadese, sfruttando la conoscenza del giapponese per l'addestramento di spie destinate al fronte del Pacifico (Geiger 2005, 54-59).

William Burroughs and I first went into techniques of writing, together, back in room No. 15 of the Beat Hotel during the cold Paris spring of 1958... Burroughs was more intent on Scotch-taping his photos together into one great continuum on the wall, where scenes faded and slipped into one another, than occupied with editing the monster manuscript... *Naked Lunch* appeared and Burroughs disappeared. He kicked his habit with Apomorphine and flew off to London to see Dr Dent, who had first turned him on to the cure. While cutting a mount for a drawing in room No. 15, I sliced through a pile of newspapers with my Stanley blade and thought of what I had said to Burroughs some six months earlier about the necessity for turning painters' techniques directly into writing. I picked up the raw words and began to piece together texts that later appeared as 'First Cut-Ups' in *Minutes to Go*. (Burroughs, Calder 1982, 272)

La nascita del *cut-up* come strumento artistico, ancorché letterario, fu dunque tutt'altro che casuale: mentre entrambi soggiornavano presso il Beat Hotel parigino e *The Naked Lunch* stava arrivando alla fine del suo travagliato percorso editoriale, Burroughs si imbatté negli esperimenti neodadaisti di Gysin, che stava utilizzando materiale iconico per scopi figurativi. Era stato però lo stesso pittore anglo-canadese, osservando tutto ciò e sfruttando quanto gli era rimasto in mente da precedenti letture, a ritenere da tempo possibile una traslazione dell'intero metodo nell'ambito letterario. Secondo Robin Lydenberg i testi realizzati con tecnica di *cut-up* "might stand as an emblem of what contemporary theorists call 'intertextuality'" (1987, 46), operazione che Robinson nota essere divenuta sempre più centrale nella letteratura contemporanea e specificamente in quella postmoderna, da cui è poi arrivata a cinema e musica (2011, 5). Grauerholz aggiunge a ciò un'interessante notazione nell'affermare che, nonostante queste tecniche artistiche "aleatorie" si fossero diffuse già da tempo, "in the hands of Burroughs and Gysin, and applied to the images of popular culture and the midden-heap of modern literature, the 'cut-up' was a powerful artistic tool" (Burroughs 1984, 9).

Gysin conosceva dunque perfettamente Dada e tutto quel che da esso era stato prodotto. Di più, nel 1935 aveva esposto sue opere insieme a numerosi ex dadaisti. Insieme a Burroughs, ormai suo compagno anche di vita, si era poi ulteriormente avvicinato alle tematiche del movimento con la lettura di opere antologiche come quella di Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (1951). Nel frattempo, i due corroboravano questo processo di scoperta leggendo Eliot e Dos Passos (Fallows, Genzmer 2012, 4), autori non facenti parte di Dada ma altrettanto fondamentali per l'origine e l'evoluzione del *cut-up*. Oltre che a *The Waste Land* (1922) di T.S. Eliot bisogna pensare alla trilogia U.S.A. di John Dos Passos: nei tre romanzi che la compongono, *The 42nd Parallel* (1930; *Il quarantaduesimo parallelo*, 1934), *Nineteen Nineteen* (1932; *Millenovecentodiciannove*, 1951) e *The Big Money* (1936; *Un mucchio di quattrini*, 1938), l'autore luso-americano aveva difatti alternato materiali "trovati" – lettere, documenti, titoli

ed estratti di giornale detti *Newsreels*, ovvero cinegiornali – e, di mano propria, ritratti e storie di personaggi rappresentativi dell'America ma anche descrizioni come fotografie scattate da una prospettiva alla quale aveva dato il significativo nome di *Camera Eye*. Robinson (2011, 6) inferisce perciò che Burroughs non possa rivendicare la paternità né dell'“invenzione” del *cut-up* – già messo a punto da Tzara – né dell'idea di incorporare in un'opera letteraria elementi di natura disparata. Ad onor del vero, Burroughs mai ha reclamato per sé questo primato, anzi è stato lui stesso il primo ad accreditare Eliot e Dos Passos tra i padri putativi del *cut-up*, come si è visto. L'importanza di Burroughs e di questo strumento risiede altrove ed è lo stesso Robinson a segnalare che “Burroughs was keen to stress the way in which the new approach could be applied to specific ends, with specific results” (*ibidem*). Lo studioso cita poi un passo di *The Third Mind* (1978)<sup>30</sup>, l'interessante volume a metà tra narrativa e saggistica nel quale Burroughs e Gysin rivisiteranno la loro innovazione stilistico-tematica ad alcuni anni di distanza<sup>31</sup>, avendo cura di aggiungere quanto segue:

In 1860 Lautréamont wrote: ‘Poetry should be made by all, not by one.’ This sentence, a veritable watchword, was taken as his own by Tristan Tzara, then reinterpreted by the Surrealists, who aimed at a collective creation with the ‘exquisite corpses,’ a party game that led during the 1920s to such publications as Breton and Eluard’s *L’immaculée conception* and Breton and Soupalt’s *Les champs magnétiques*. But since the ‘exquisite corpses’ did not depart from the exacting laws they were meant to escape, they were rapidly abandoned – as was automatic writing – in favour of a literary art that was individual and deliberate. (Robinson 2011, 11-12)

Il carattere fortemente democratico e libertario – per quanto utopico – alla base del *cut-up*, quel potersi improvvisare artisti grazie alla casualità che sarà anche uno dei principali elementi di critica nei confronti di Burroughs e Gysin, viene da essi fatto risalire, almeno per quanto riguarda il concetto di base, addirittura alla seconda metà dell'Ottocento e a un Conte di Lautréamont che, in effetti, fu tra le principali fonti d'ispirazione del surrealismo. Al di là dei retaggi più o meno ancestrali, però, il *cut-up* doveva sempre essere ricondotto a Tzara e al dadaismo franco-tedesco. Già nel 1920 l'artista franco-rumeno aveva pubblicato le proprie “istruzioni”, come da titolo, “To Make a Dadaist Poem” (Robinson 2011, 7). Gysin non tardò a farle proprie.

<sup>30</sup> Il titolo richiama proprio Eliot.

<sup>31</sup> È proprio in questa opera che Burroughs e Gysin accreditano Eliot e Dos Passos come primi scrittori ad avere percorso la via, invero già aperta dai dadaisti, che conduce al *cut-up* (Burroughs 1984, 3).



### 2.3.1 Minutes to Go: *i primi esperimenti*

here and now we will show you what you can do  
 with and to  
 the word  
 the words  
 any word  
 all the words

Pick a book any book cut it up  
 cut up  
 prose  
 poems  
 newspapers  
 magazines  
 the bible  
 the koran  
 the book of Moroni  
 la-tzu  
 confucius  
 the bhagavadgita  
 anything  
 letters  
 business correspondence  
 ads  
 all the words

slice down the middle dice into sections  
 according to taste  
 chop in some bible pour on some Madison Avenue  
 prose  
 shuffle like cards toss like confetti  
 taste it like piping hot alphabet soup

pass yr friends' letters yr office carbons  
 through any such sieve as you may find or invent

you will soon see just what they really are  
 saying this is the terminal method for  
 finding the truth

piece together a masterpiece a week  
 use the better materials more highly charged words

there is no longer a need to drum up a season of  
 geniuses be your own agent until we deliver  
 the machine in commercially reasonable quantities

we wish to announce that while we esteem  
 this to be truly the American Way

we have no commitments    with any government  
groups

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

BRION GYSIN

(Beiles, Burroughs, Corso, Gysin 1968 [1960], 4-5)<sup>32</sup>

Il passo appena citato proviene da “Minutes to Go” (Minuti alla fine), primo *cut-up* contenuto nell’omonima raccolta-*pamphlet* pubblicata nel 1960 dalla parigina Two Cities. Quasi dieci anni più tardi essa fu riproposta in America dalla Beach Books di Mary Beach, una ricca americana del Connecticut espatriata due volte nella Parigi che, durante gli anni della *Lost Generation*, aveva già visto sulla propria scena culturale la di lei più celebre parente Sylvia<sup>33</sup>. Ancor prima di “Minutes to Go” era stato scritto il *cut-up* che nel volumetto gli fa seguito, una collezione di frammenti da quotidiani – *Paris Herald Tribune*, *London Observer* e *London Daily Mail*, oltre a pubblicità da *LIFE Magazine* – che gli autori fanno risalire al settembre 1959 (ivi, 6-10). Esso scaturì comunque dalla penna o, per meglio dire, dal taglierino di Gysin.

<sup>32</sup> Trad.: qua e adesso vi mostreremo / cosa potete fare // con e per // la parola // le parole // qualsiasi parola // tutte le parole // Prendete un libro / qualsiasi libro / tagliatelo a pezzi // tagliate a pezzi // prosa // poesie // quotidiani // riviste // la bibbia // il corano // il libro di moroni // laoi // confucio // il bhagavadgītā // qualsiasi cosa // lettere // corrispondenza d'affari // pubblicità / tutte le parole // tagliate nel mezzo / fate a cubetti // a seconda del gusto // fate a pezzi un po' della bibbia / versateci un po' di prosa di Madison Avenue // mischiate come le carte / rimescolate come i confetti // gustate come una bollente / minestra di alfabeto // passate le lettere dei vostri amici / le copie carbone del vostro ufficio // attraverso un simile setaccio / così come potreste trovare o inventare // vedrete presto / cosa siano in realtà // dicendo // questo è il metodo terminale per // scoprire la verità // create un capolavoro / alla settimana // usate i migliori materiali / altre parole fortemente caricate // non c'è più bisogno / di dare vita a una stagione di // geni / siate gli agenti di voi stessi / finché non avremo distribuito // la macchina / in quantità commercialmente ragionevoli // desideriamo annunciare / che sebbene riteniamo // che ciò sia il vero / stile di vita americano // non ci impegniamo / con nessun gruppo // di governo // la macchina scrivente / è per tutti // fate per conto vostro / finché non arriverà la macchina // questo è il sistema / a nostro giudizio // BRION GYSIN.

<sup>33</sup> Espatriata a Parigi nel 1901 per seguire la famiglia, da adulta Sylvia Beach divenne famosa pubblicando nella sua casa editrice Shakespeare&Company James Joyce, il primo Ernest Hemingway e molti altri nomi celebri della letteratura dell'epoca.

Preceduto da un emblematico *collage* di Claude Pélieu<sup>34</sup> (ivi, 2), artista sperimentale parigino e compagno di Mary Beach che più volte collaborò con Burroughs e la cerchia del *cut-up*, il poemetto di poco meno di tre pagine vede Gysin duplicare ulteriormente il modello tzariano, creando per il *cut-up* una sorta di manifesto assai simile a quelli che furono concepiti e realizzati per Dada. La casualità derivante dall'estrazione dei frammenti di testo – in questo caso Gysin non ne dichiara le fonti – non impedisce all'autore di mettere a fuoco alcune delle tematiche centrali per Burroughs e per l'intero movimento del *cut-up*. Quasi come se fosse una ricetta culinaria, utilizzando verbi quali “tagliare”, “mischiare”, “versare” o addirittura “fare a cubetti”, Gysin fornisce con ironia e gusto per l'assurdo la versione corretta, “a giudizio” suo e di Burroughs, di quella che dovrebbe essere la nuova arte. L'autore riprende in tutto e per tutto le istruzioni per una poesia dadaista di Tzara. Non solo ne mutua intere frasi, ma ripropone anche il concetto di “arte per tutti” che “non necessita di geni”; essa può essere ricreata in forma automatica e “con qualsiasi parola”, che sia proveniente dalla stampa, da elementi testuali di comune uso lavorativo come le lettere d'affari o le loro copie carbone, elevandosi fino a comprendere nell'elenco dei materiali utili qualsiasi forma di testo sacro. Tutte le religioni sono infatti veicoli di controllo, dal momento che – come ad esempio avviene anche in politica – esse utilizzano la parola per indurre la massa a fare quello che una certa *élite* desidera. Il *cut-up* ha in quest'ottica il compito di smontare i costrutti linguistici che sono veicoli di controllo<sup>35</sup>, per rimontarli e risemantizzarli in un altro e liberatorio senso. Si tratta di un'arte che lo stesso Gysin non si fa problemi a definire “do it yourself”, fai da te, ma il cui valore non è affatto minore, poiché ciò le permette di non mischiarsi con nessuna forma di potere, pur mantenendo in sé una fortissima missione di natura ideologica e sociale.

Tali istruzioni dovranno bastare finché Gysin e compagni non avranno messo a punto e quindi distribuito commercialmente “la macchina”, poi definita in maniera più precisa come “macchina scrivente”. Essa, al contrario di quel che il nome potrebbe suggerire, non deve essere vista come un veicolo di omologazione e assoggettamento culturale. Non si tratta, per esempio, di

<sup>34</sup> Nel fotomontaggio, che apre la raccolta, si osserva in primo piano un nudo femminile sovrapposto a una sorta di globo terracqueo, che due lancette trasformano in orologio. L'immagine sembra suggerire così la mancanza di pochi minuti – come da titolo – al momento in cui sarà ricreata una “nuova verginità” per il mondo intero, attraverso la produzione di quella nuova mitologia narrativa cui Burroughs anela mediante l'utilizzo del *cut-up*. Ulteriore dinamismo è conferito dallo sfondo di frecce puntate in avanti, le quali paiono indicare un movimento complessivo verso il futuro che nasce dalla parola – un semplice elemento verbale al presente, *is*, posto nell'angolo in alto a sinistra.

<sup>35</sup> Quelli che Nathan Moore definisce “a set of problems concerned with the functioning of language or, more explicitly, with the relations between word and image” (2007, 435).

quella spietata e fagocitante industria discografica che i Pink Floyd faranno salire sul banco degli imputati in “Welcome to the Machine”, uno dei brani più claustrofobici e dolorosi del celeberrimo *Wish You Were Here* (1975). È pur vero, come del resto ricordano anche Fallows e Genzmer nel volume della Kunsthalle Wien, che nella già citata prima intervista con Ginsberg e Corso per l'edizione 1961 del *Journal for the Protection of all Beings* di Ferlinghetti, Burroughs affermò quanto segue: “All political organizations tend to function like a machine, to eliminate the unpredictable factor of affect – emotion. Any machine tends to absorb, eliminate, Affect” (2012, 7); ma è altresì vero che poi affermerà “Yet the only person who can make a machine move is someone who has a motive, who has Affect” (*ibidem*), notando l'indispensabilità dell'uomo per far muovere una macchina che altrimenti si fermerebbe. La “macchina” descritta da Gysin, pertanto, non dovrebbe indurre nessuno alla follia e quindi alla morte, come in realtà successe a Syd Barrett, la cui discesa agli inferi i Pink Floyd imputarono alla “macchina” delle *majors*; ne dovrebbe essere un'evoluzione benigna, dotata di “affetto” perché ricostruita su basi più confacenti alla moderna umanità attraverso quella nuova mitologia espressiva che è il *cut-up*. Essa dovrebbe cioè rappresentare quel compimento dell'opera cui tuttavia il *cut-up* non giungerà mai: la macchina avrebbe dovuto essere tanto svincolata dal meccanismo infernale – l'influsso borghese – di cui prima era dotata, da permettere a chiunque di padroneggiare questa nuova arte espressiva senza alcuna necessità di indicazioni né tantomeno di controllo. In tale concetto riecheggia molto del limite delle tesi marcusiane: proprio quelle avanguardie che, per impeto, risultano essere l'unico vero strumento di rottura dell'unità borghese dell'arte, giocoforza prima o poi devono a essa soccombere, provenendo dai suoi stessi ranghi. Emerge già – o meglio, riemerge, dacché era stato al centro di *The Naked Lunch* – quel tema della “lotta al controllo” che ha sempre occupato la vita di Burroughs, fosse esso il controllo dello Stato, della religione, della famiglia, della scuola, della cultura patriottica e puritana d'America, dell'onore e della lealtà (ivi, 22). Si tratta soltanto di uno dei molti casi di anticipazione delle tematiche della trilogia.

I primi esperimenti di *cut-up* furono condotti da Burroughs e Gysin apponendo ritagli di giornale su testi di Rimbaud e Shakespeare. Erano tentativi, ma i risultati, a giudizio dei due artisti, parevano già estremamente incoraggianti: “A page of Rimbaud cut up and rearranged will give you quite new images – real Rimbaud images – but new ones... Cut-ups establish new connections between images, and one's range of vision consequently expands” (Miles 2002 [1992], 116). La deduzione logica, questa possibilità di “migliorare Rimbaud” grazie solo al caso, è probabilmente viziata da frette e semplicità, ma a mio avviso apre anche un fronte molto importante e poco trattato in relazione al *cut-up* di Burroughs, ossia quello del rapporto con l'autorialità. Non ho elementi sufficienti per verificare quanto in effetti l'autore missouriano abbia tratto dal pensiero di Roland Barthes, ma

questa volontà di manipolare e distruggere perfino la scrittura di un grande nome con intento migliorativo non può non ricondurre a quel che Barthes aveva teorizzato, appena sette anni prima, nel *Degré zero de l'écriture* (1953; *Il grado zero della scrittura*, 1960). L'autore moderno, per Barthes, è oramai divenuto latore di un messaggio borghese e capitalistico che di conseguenza svislisce l'intera letteratura occidentale, allorché la possibilità sovversiva e trasgressiva della scrittura contemporanea si è ridotta a zero. Ne deriva pertanto la necessità di "tagliare a pezzi" anche l'autore o l'autrice, oltre al messaggio trasmesso: un'operazione praticabile da chiunque. Meglio, anzi, se a porre mano all'opera del Rimbaud di turno è il neofita, poiché questi non è ancora stato compromesso da quel sistema di controllo commerciale intorno a cui, come si è già detto in più di un'occasione, ruota del resto l'intera poetica del *cut-up*. In effetti, anche Lydenberg (1978, 415) ritrova molti punti di contatto tra la scrittura astrusa di Barthes e quella perversamente frammentaria di Burroughs. "The futuristic science fiction dramas of population control and interstellar warfare which Burroughs fabricates are based on communication patterns already operating through the mass media, patterns which Barthes discerns and describes in *Mythologies*" (ivi, 417), prosegue Lydenberg, che infine aggiunge: "The strange and terrifying universe of Burroughs' fiction, which has been dismissed by some as paranoid distortion or drug induced delusion, expresses the same urgency that pervades Barthes' early criticism" (*ibidem*).

Oltre a ciò, si può più semplicemente ritenere che l'entusiasmo del momento abbia giocato un ruolo significativo. Tale era la volontà di rendere i colleghi e gli amici partecipi della "scoperta", che ben presto altri inquilini del "Beat Hotel" furono invitati a unirsi alle sperimentazioni. Si trattava di Gregory Nunzio Corso, il *bad boy* italo-americano della *Beat Generation* con un passato da scassinatore e una passione per Percy Shelley che probabilmente gli evitò ancor più gravi problemi con la legge; e del meno noto Sinclair Beiles, sudafricano di origini ugandesi bianco ma espatriato in segno di protesta contro la prima *apartheid* degli anni Cinquanta. Il girovago Beiles lavorava a Parigi come *editor* per la Olympia Press<sup>36</sup> di Maurice Girodias e si sarebbe poi stabilito ad Atene per collaborare con lo scultore d'avanguardia Takis. Fece ritorno a Johannesburg solo in età avanzata e con Nelson Mandela ormai trasferitosi dalla prigione di Robben Island alla residenza presidenziale di Mahlamba Ndlopfu, a Pretoria (Cummiskey, Kowalska 2014 [2009]). *Minutes to Go* è quindi un'opera scritta a otto mani e, in quanto tale, non può che apparire come una raccolta priva di coerenza interna, logica e ancor meno narrativa, tra un *cut-up* e l'altro. Ciò consente però di notare che ciascuno dei quattro autori applicò personali scelte stilistiche, sintomo di come già in quella fase embrionale il *cut-up* fosse ben più che una semplice scrittura meccanica. Laddove, come detto, Gysin iniziò

<sup>36</sup>Tra le case editrici più attente al lavoro della cerchia che ruotava intorno a Burroughs.

tagliando quotidiani e riviste, Beiles ne seguì l'esempio e rivolse il proprio taglierino su *Observer*, *Encounter* e ancora *LIFE Magazine*:

UNITED EITHER DARK AND LUGUBRIOUS WITH NATIONS

...

Party dress for a girl's 3000 dead... both plain and daisy sprigged in Mau-type rebellion.

Parties aren't what they used to be. The cocktail violence and bloodshed party is in its shroud on a scale... recalls adult entertaining at the height of the civilised-more-various rife in the French Cameroons at the teenage end. ...

This was followed by point to modern revolvers from three pheasants roasted to a turn-Czechoslovakia [*sic*] which have been cap with puree tured [*sic*] from the gangs of cold accompaniments...

They admit however that there is no evidence of large scale shipments.

Cut-up from 'Observer' articles  
SINCLAIR BEILES

(Beiles, Burroughs, Corso, Gysin 1968 [1960], 39-41)<sup>37</sup>

Neppure Burroughs prese subito a tagliare opere letterarie, fatta eccezione per alcuni segmenti di *The Naked Lunch* e qualche precedente prova degli stessi Beiles e Gysin (ivi, 26-28)<sup>38</sup>:

MAO TZE: TA TA KAN KAN...KAN KAN TA TA...

(fight fight talk talk...talk talk fight fight)

shift linguals ... free doorways ... pinball age tangles ... free cone agent dim

<sup>37</sup> Trad.: UNITE O SCURE E LUGUBRI CON LE NAZIONI // ... Abito da sera per i 3000 morti di una donna... sia senza decorazioni sia con ramoscelli di margherite in una rivolta del tipo di quella MauMau. // Le feste non sono quelle di una volta. La violenza del cocktail e la festa dello spargimento di sangue si trova nel suo sudario su una bilancia...ricorda qualcosa d'intrattenimento per adulti all'altezza del più-vario-civilizzato dilagante nel // Camerun francese alla fine dell'adolescente. ... Questo fu seguito per punto ai moderni revolver da tre fagiani arrosto a una svolta-Cecoslovacchia che sono stati ricoperti con purè girato dalle gang di contorni freddi... // Essi comunque ammettono che non c'è prova di spedizioni su larga scala. // Cut-up da articoli dello "Observer" // SINCLAIR BEILES.

<sup>38</sup> Nel *cut-up* intitolato "Reactive Agent Tape Cut By Lee The Agent In Interzone", (Nastro reagente tagliato da Lee l'Agente nell'Interzona) che già nel titolo s'ispira al "protagonista" di *The Naked Lunch* e quindi a Burroughs stesso, quest'ultimo menziona per la prima volta anche Mr. Bradley Mr. Martin, altro personaggio della trilogia e in un certo senso nemesi di Hasan in qualità di figura di spicco dell'Orda dei Nova (ivi, 28).

blot... scribble electric voice eyes... .. voice of free c cone .... out of door-  
ways .... tangles voices ... tata Stalin ... tata Stalin ... .. carriage h ta.... ta  
ta Stalin .... carriage age ta ...

Cut-up of prose poem 'Stalin' by Sinclair Beiles  
WILLIAM BURROUGHS

(Ivi, 20)<sup>39</sup>

Ci si trova qua in una sorta di brodo primordiale del *cut-up*, una fase iniziale e giocoforza più estrema sotto l'aspetto stilistico. Con il tempo, come si vedrà, queste posizioni si ammorbidiranno, ma per il momento la quasi totale assenza di significato è il *fil rouge* che unisce le varie tecniche di taglio e ricomposizione. Senso e contestualizzazione non sono necessari, anzi: in quell'alone d'intertestualità che il *cut-up* di Burroughs reca con sé, non negarli significherebbe essere scesi a compromessi con un'arte che s'intendeva smontare e ricostruire.

Somebody is reading a newspaper, and his eye follows the column in the proper Aristotelian manner, one idea and sentence at a time. But subliminally he is reading the columns on either side and is aware of the person sitting next to him. That's a cut-up. I was sitting in a lunch room in New York having my doughnuts and coffee. I was thinking that one *does* feel a little boxed in in New York, like living in a series of boxes. I looked out the window and there was a great big Yale truck. That's cut-up – a juxtaposition of what's happening outside and what you're thinking of. (Burroughs, Gysin 1978, 4-5)

La mancanza di significato ha spesso indotto la critica a liquidare con eccessiva facilità i *cut-up* di Burroughs. *Minutes to Go*, l'Opera Incomprensibile per eccellenza, la raccolta che almeno all'apparenza non ha alle proprie spalle neppure un abbozzo d'idea progettuale in chiave narrativa, più della stessa trilogia ha subito questo destino. Eppure, Oliver Harris ritiene che questa debba essere l'opera da analizzare prima di qualunque altra per avvicinarsi al vero senso del *cut-up*, poiché “the truest realisation of the project lays outside the novel form” (2010 [2004]). O quanto meno, prosegue, “it is hard to grasp the poetic identity of the cut-up project so long as Burroughs is approached, first and last, as a novelist” (*ibidem*). In realtà, qualcosa di studiato a tavolino esiste: l'insistere in più di un *cut-up*, sia esso ricavato da poesia, da prosa o da cronaca giornalistica, su elementi biologici, su malattie – che sono

<sup>39</sup> Trad.: MAO TZE TUNG: TA TA KAN KAN... .KAN KAN TA TA... // (lotta lotta parla parla... parla lotta lotta) // cambia gli elementi linguistici ... porte d'ingresso libere ... garbugli dell'età dei flipper ... agente senza cono macchia fioca.... scarabocchia occhi di voce elettrica... ..voce del cono libero c .... fuori dalle porte d'ingresso .... Azzuffano le voci ... tata Stalin ... tata Stalin ... ..carrozza h ta.... tata Stalin .... carrozza età ta... // Cut-up del poema in prosa “Stalin” di Sinclair Beiles // WILLIAM BURROUGHS.

quelle della società – e sul ben noto *topos* del virus suggerisce per esempio una “calculated relation between language and the genetic code” (*ibidem*). Anche la scelta del materiale è indicativa: Burroughs, prosegue Harris,

claimed that the results in *Minutes to Go* were presented intact, but the precise selection of the source material already pointed the way for his use of chance as a middle-term, opening up possibilities for further dialectical development that he would explore for the best part of a decade. (*Ibidem*)

*Minutes to Go* non è pertanto una semplice raccolta di *cut-up*. Si tratta di un autentico manuale pratico, che per molti tratti assurge quasi a manifesto del *cut-up*.

Tale risultato può essere di certo ascritto a tutti e quattro gli autori. Nel volume della Kunsthalle Wien, Fallows e Genzmer (2012, 24) ricordano però come Beiles abbia spesso fornito versioni discordanti circa il proprio coinvolgimento. In talune interviste, l'artista ed *editor* sudafricano ne parla difatti in termini del tutto casuali: avrebbe tagliato per errore dei quotidiani e subito dopo avrebbe scorto Burroughs, Gysin e altri inquilini del Beat Hotel intenti a unire dei frammenti di testo. In effetti, si prosegue, Beiles non dimostrò mai di aver capito fino in fondo la prassi del *cut-up* e il suo atteggiamento; nei confronti della nuova tecnica fu sempre piuttosto ondivago. Ancora più complessa la situazione di Corso, che ben presto si fece molto scettico al riguardo. Più di uno dei *cut-up* a suo nome è già dal titolo definito come “things to cut-up, collected by Gregory Corso” (Beiles, Burroughs, Corso, Gysin 1968 [1960], 55), formulazione che di fatto non prevede la successiva fase di pur casuale riassetto. In effetti, il poeta *Beat* newyorkese lasciò il proprio nome e cognome sulla copertina del volume, ma si premurò di aggiungere un assai polemico *post scriptum*:

Poetry that can be destroyed should be destroyed, even if it means destroying one's own poetry – if it be destroyed. I join this venture unwillingly and willingly. Unwillingly because the poetry I have written was from the soul and not from the dictionary; willingly because if it can be destroyed or bettered by the 'cut-up' method, then it is poetry I care not for, and so should be cut-up. Word poetry is for everyman, but soul poetry – alas, is not heavily distributed. Unwillingly because Tzara did it all before; willingly because Mr Burroughs is a knowing man, and I am in soul to abide by him his 'unlock your word horde' is good charity. Unwillingly because my poetry is a natural cut-up, and need not be created by a pair of scissors; willingly because I have no other choice. I have agreed to join Mr Gysin, Mr Beiles, and Mr Burroughs in this venture, and so to the muse I say: 'Thank you for the poesy that cannot be destroyed that is in me' – for this I have learned after such a short venture in uninspired machine-poetry. (Ivi, 63)

Corso, inequivocabilmente, si chiamò fuori ancor prima della pubblicazione di *Minutes to Go*. Tanto lui quanto l'incerto Beiles furono ben pre-



sto estromessi dal progetto<sup>40</sup>, che proseguì per mano dei soli Burroughs e Gysin: oltre all'idea principale il primo perfezionava anche il *fold-in*, variante del *cut-up* che consiste nel piegare una pagina a metà e giustapporre le parti testuali così ottenute, mentre il secondo si concentrava sulla permutazione, ossia sull'inversione della posizione di alcune parole nella stessa frase. I risultati di questo lavoro seguirono quasi immediatamente la pubblicazione di *Minutes to Go*.

### 2.3.2 The Exterminator: permutazione e fold-in tra i cut-up dimenticati

Publicato pochi mesi dopo *Minutes to Go*<sup>41</sup>, *The Exterminator* (1960; Il disinfestatore) è di fatto considerabile come la sua prosecuzione. Il titolo ricorda la professione di disinfestatore di blatte intrapresa dal giovane Burroughs nella Chicago degli anni Quaranta ed è stato sovente causa di confusione tra questo breve *pamphlet* di *cut-up* e la più nota raccolta di racconti *Exterminator!*, del 1973. *The Exterminator* non poté invece ottenere una significativa reazione di critica e pubblico e, al pari del "gemello" *Minutes to Go*, uscì solo in poche migliaia di esemplari, che tali rimasero anche a seguito della ripubblicazione, verso la fine del decennio<sup>42</sup>. Oggi reperibile a fatica, si potrebbe supporre che la rarità sia conseguenza dell'essere state concepite come opere manifesto del *cut-up*. In realtà, Jed Birmingham smentisce una simile ipotesi:

On the other hand, Burroughs and Gysin were giddy with excitement about the possibilities of the cut-up. The collaborators saw nothing but opportunity and even dollar signs. Haselwood states, '[T]hey thought they would be very rich and famous. Can you imagine, from a cut-up book. God, he must have really been out on smack somewhere at that point. These are almost impossible to read. It was impossible to typeset.' I always find it funny that Burroughs thought his least commercial writing was a potential money-maker. Burroughs believed *The Exterminator* would 'catch on commercially' and wondered if Auerhahn could handle it. Burroughs writes, 'Do you have any connections with recording? Brion and I have both made tape recordings of material in *Exterminator* I and II. In fact, the repetitive poems could be jukebox sensation.' He thought they would be great on the radio. (2008)

<sup>40</sup> Vi erano stati coinvolti in quanto amici di Burroughs e Gysin: il primo conosceva Corso dai tempi del suo soggiorno presso il Greenwich Village di New York, il secondo aveva incontrato Beiles ad Atene, dove l'*editor* sudafricano si era stabilito e Gysin passò durante il proprio *tour* dell'Europa mediterranea.

<sup>41</sup> Per la precisione, *Minutes to Go* uscì il 13 aprile 1960. Su pressioni di Burroughs, *The Exterminator* lo seguì nel luglio dello stesso anno (Fallows, Genzmer 2012, 24-25).

<sup>42</sup> Un anno prima rispetto alla seconda edizione del pur precedente *Minutes to Go*. A ripubblicarlo fu Dave Haselwood, appassionato di scrittura sperimentale e a suo tempo proprietario di quella Auerhahn Press cui si deve la prima edizione.

Se *Minutes to Go* gode di una pur minima considerazione in qualità di primo testo di *cut-up* effettivamente pubblicato, la “potenziale miniera d’oro” *The Exterminator* è stata invece quasi del tutto dimenticata. A riprova di ciò, si può notare come molti contributi critici sulla genesi del *cut-up* passino direttamente da *Minutes to Go* a *The Soft Machine*, primo componente della trilogia del *cut-up*.

Le parole di Haselwood descrivono molto bene l’impossibilità che il *cut-up* avesse fortuna come strumento letterario di massa. Ciò vale soprattutto per gli esperimenti originali. Birmingham nota correttamente che *The Exterminator* “presents Burroughs at the dawn of his most radically experimental period” (*ibidem*), osservando poi che “the idea of Burroughs as a poet has largely gone unnoticed” (*ibidem*). Questo anche se, tuttavia, all’epoca della prima pubblicazione di *The Exterminator*, Burroughs era noto in America più che altro per gli esperimenti poetici apparsi su piccole riviste come *Semina*, *Locus Solus* e *Floating Bear*: il suo grande successo narrativo, *The Naked Lunch*, non era ancora uscito per intero ed esisteva soltanto nella ridotta forma di *short story* pubblicata in *Big Table*, rivista dalla tiratura alquanto limitata. In effetti, *The Exterminator* si presenta come “a mixture of fiction, essay and poetry” (*ibidem*). Burroughs la definì una “cosmic opera. Like Gotterdamerung [sic]” (*ibidem*), introducendo così l’ambientazione extra-terrestre; Birmingham opta invece per un assai più prosaico “glorious mess of several genres” (*ibidem*). Ciò che è fondamentale sottolineare a proposito di quest’opera è che essa funge da ideale transizione tra i primitivi tentativi poetici di *Minutes to Go*, il quale introduce il *cut-up* sotto varie forme letterarie ma in genere sceglie la formula dello *short poem*, e la pur anarchica prosa di *The Soft Machine*. Non è afferente né all’uno né all’altro genere – d’altronde, si è più volte sottolineato come la fase sperimentale di Burroughs rifugga l’intero canone letterario, generi compresi –, ma li ricomprende entrambi. Si tratta di una raccolta di *cut-up* sotto forma vagamente poetica come in *Minutes to Go*, ma il tutto è disposto in una struttura più simile a quella del romanzo, come nella trilogia; tuttavia non lo è, poiché qui, ancor più che in *The Soft Machine*, mancano intreccio, personaggi e qualsiasi altro elemento che normalmente identifichi il genere romanzesco. Come filo conduttore tra *Minutes to Go* e la *Cut-up Trilogy* – ma, in questo senso, lo è anche *The Naked Lunch* –, *The Exterminator* ripropone tuttavia le stesse immagini tematiche che Burroughs aveva introdotto nei primi due testi e utilizzerà a maggior motivo in *The Soft Machine*, *The Ticket That Exploded* e *Nova Express*. Il *pamphlet* si apre con un *incipit* che Burroughs va a riprendere – facendo seguire tanto di riferimento bibliografico, “pagina 156” – da *The Naked Lunch*: “The Human Being are strung lines of word associates that control ‘thoughts feelings and apparent sensory impressions’ ” (Burroughs, Gysin 1967 [1960], 5). Torna perciò la tematica del controllo. A testimonianza del fatto che *The Exterminator* presenta una maggiore strutturazione dal punto di vista narrativo e uno stile meno criptico e privo di significato, Burroughs non si limita a questo accenno e prosegue:

Cut the Word Lines with scissors or switch blade as preferred The Word Lines keep you in Time..Cut the in lines..Make out lines to Space. Take a page of your own writing of you write or a letter or a newspaper article or a page or less or more of any writer living and or dead..Cut into sections. Down the middle. And cross the sides..Rearrange the sections..Write the result message.

Who wrote the original words is still there in any rearrangement of his or her or whatever words...Can recognise Rimbaud cut up as Rimbaud..A Melville cut up as Mell ville<sup>43</sup>..Shakespeare moves with Shakespeare words..So forth anybody can be Rimbaud if he will cut up Rimbaud's words and learn Rimbaud language talk think Rimbaud..And supfly reasonably appropriate meat. All dead poets and writers can be reincarnate in different hosts.

Cut up..Raise standard of writer production to a point of total and permanent competition of all minds living and dead Out Space. ... No one can conceal what is saying cut up..You can cut The Truth out of any written or spoken words. (*Ibidem*)<sup>44</sup>

Come si nota, sebbene la struttura resti quella di *Minutes to Go* e ne ricalchi la suddivisione in stanze tipica di uno *short poem*, lo stile risulta maggiormente dialogico o, comunque, più tendente alla narrativa che non alla brutale separazione degli elementi costituenti; le interruzioni tipiche del *cut-up* stavolta non cadono quasi a seguito di ogni singola parola e anche dal punto di vista tematico si scorge un'idea di fondo: il rimando ai temi caratteristici di *The Naked Lunch*, esplicito fin dall'inizio, si ripete quasi in continuazione, per esempio nel termine "carne" che si riferisce alla droga, chiamata a sua volta Carne Nera nel romanzo del 1959. I riferimenti alle "righe di parole", che poi sono quelle in cui gli stessi esseri umani vengono incasellati dal "controllo", anticipano la trilogia nella stessa misura dell'am-

<sup>43</sup> In questo caso è possibile che Burroughs giochi con l'espressione colloquiale *pell-mell*, che significa "alla rinfusa".

<sup>44</sup> Trad.: Tagliate le Righe di Parole con forbici o coltello a scatto se preferite Le Righe di Parole vi fanno tenere il Tempo..Tagliate le righe interne..Adattate le righe allo Spazio. Prendete una pagina di un vostro scritto o una lettera o un articolo di giornale o una pagina o meno o più di ogni scrittore vivo o morto..Tagliate a sezioni. Lungo la metà. E incrociate le parti..Risistemate le sezioni..Scrivete il messaggio risultante.. // Chi scrisse le parole originali è ancora presente in ogni risistemazione delle parole di lui o lei o di qualunque cosa..Si può riconoscere Rimbaud tagliato a pezzi come Rimbaud.. Un Melville tagliato a pezzi come Mell ville..i movimenti di Shakespeare con le parole di Shakespeare..In questo modo chiunque può essere Rimbaud se taglierà a pezzi le parole di Rimbaud e imparerà la lingua di Rimbaud parlare pensare Rimbaud..E fornire carne ragionevolmente appropriata. Tutti i poeti morti e gli scrittori possono essere reincarnati in ospiti differenti. // Tagliate a pezzi..Elevate gli standard della produzione dello scrittore fino a un punto di totale e permanente competizione di tutte le menti, viventi e morte, Fuori dallo Spazio. ... Nessuno può nascondere cosa sta dicendo tagliate a pezzi.. Potete tagliare La Verità da tutte le parole scritte o parlate.

biente spaziale, da saga fantascientifica, che essa avrà; a rendere questo testo un *trait-d'union* ancora più stringente tra passato, presente e futuro del *cut-up* vi è anche l'ennesima dissimulazione del più famoso dei manifesti di Dada, riproposta in forma simile pure alla pagina seguente (Burroughs, Gysin 1967 [1960], 6). Poco più in là ecco il primo riferimento di Burroughs<sup>45</sup> ad al-Ḥasan ibn aṣ-Ṣabbāh<sup>46</sup>, più semplicemente noto in Occidente come Hasan, un mistico guerriero che, come si vedrà, tornerà anche in qualità di uno dei pochi, veri personaggi principali della trilogia, per reggere le fila della resistenza umana al virus invasore: "Hassan Sabbah The Old Man Of T [sic] Mountain was the only OUT mystique Through all kicks..OUT other otherside..All The Saints wanted was IN..Make a Deal..Give IN to God? What God?" (Burroughs, Gysin 1967 [1960], 15)<sup>47</sup>. Se il primo, quello contenuto in *Minutes to Go*, era stato un semplice e rapido accenno da parte di Gysin, ora Burroughs parte dalla figura di Hasan per andare più nel dettaglio e delineare già gli schieramenti della battaglia interplanetaria che andrà in scena nei tre volumi della trilogia. Hasan è più volte definito "fuori": più che un'indicazione di posizione, un riferimento alla sua estraneità rispetto al fronte degli invasori. La religione, tanto nelle persone dei santi quanto ad-

<sup>45</sup> Il primo accenno assoluto, invece, si deve a Gysin, in un *cut-up* contenuto all'interno di *Minutes to Go* (Beiles, Burroughs, Corso, Gysin 1968 [1960], 43).

<sup>46</sup> Religioso persiano dell'undicesimo secolo, Hasan – detto "Capo" o "Vecchio della Montagna" – era il capo carismatico dei Nizariti, principale setta degli Ismailiti, una corrente dell'Islam sciita. Seguaci dell'Aga Khan, fino al quattordicesimo secolo essi si espansero tra gli odierni Iran e Siria, prendendo innanzitutto quella Alamūt che divenne loro roccaforte nella lotta all'Islam ortodosso – specie contro i confinanti Selgiuchidi. Comunemente definiti "Assassini" nell'Occidente cristiano, la particolare etimologia di questo appellativo suggerisce la più che probabile ragione dell'interesse di Burroughs nei loro confronti: il nome non derivava tanto dall'effetezza delle loro azioni ma dallo sprezzo del pericolo con cui si gettavano nei combattimenti, il che spingeva i loro nemici a credere che fossero drogati. "Assassini" viene infatti dal persiano *hashishiyūn*, "mangiatori d'erba", e la credenza popolare – sia pure senza molte prove storiografiche a suffragio – vuole che agissero sempre sotto l'effetto dell'hashish (Levi Della Vida 1929). Oltre che da ciò, Burroughs fu senz'altro attratto dal motto di Hasan, "Niente è vero, tutto è permesso" – in inglese "Nothing is true, everything is permitted" –, che si ritrova quasi come un *mantra* in più pagine di *The Naked Lunch* e delle opere scritte con il *cut-up*. Prima del manifestarsi dell'interesse di Burroughs, gli "Assassini" avevano riscosso un discreto seguito nella letteratura occidentale già dalla metà dell'Ottocento, con Joseph von Hammer-Purgstall e Alfred Jarry. Alla fine degli anni Trenta del Novecento, Vladimir Bartol – esponente della minoranza slovena della Trieste prima austro-ungarica e poi italiana – aveva ambientato ai tempi di Hasan il romanzo *Alamut* (1938; trad. 1989) che, tradotto in diciotto lingue, è a tutt'oggi l'opera di maggior successo della letteratura slovena.

<sup>47</sup> Trad.: Hassan Sabbah Il Vecchio Della Montagna era l'unico mistico FUORI Tra tutti gli sballi..FUORI l'altra altra parte..Tutti I Santi volevano che fosse DENTRO..Stringere un Accordo..Dare DENTRO a Dio? Dio cosa?.

dirittura in quella del dio, ha più volte cercato di farlo entrare “dentro”, ma senza successo. È resa di nuovo chiara, da parte di Burroughs, la propria sfiducia nei confronti di qualsiasi confessione, anch’essa forma di controllo attraverso la parola. Non solo: il sostantivo *kick* è usato, in maniera colloquiale, anche per indicare una forma di sballo e più specificamente l’effetto di una droga. È pertanto necessario ricorrere all’uso di sostanze stupefacenti per uscire dagli schemi e porre mano al cambiamento della società.

In definitiva, se *Minutes to Go* non presentava un coerente legame narrativo tra i vari *cut-up* al suo interno, l’intero *The Exterminator* costituisce un passo avanti nel progetto di Burroughs, che con esso anticipa l’obiettivo della trilogia in “to shatter the control of the Word” (Birmingham 2008)<sup>48</sup>. Tale meta non viene perseguita solo con il *cut-up* ma anche con altre forme affini, ideate nel pieno del *raptus* creativo da Burroughs e Gysin. A quest’ultimo, per esempio, si deve la permutazione, ossia un intervento sul testo che tuttavia non comporta tagli e spostamenti così invasivi come quelli del *cut-up*. Le parole vengono solamente spostate in una posizione diversa. Ripetendo a ciclo continuo la stessa frase, quasi a voler imitare il linguaggio binario di un computer, si ottengono così schemi di altre proposizioni dal significato differente – sempre ricordando che l’eventuale assenza di senso è altresì significativa, per Burroughs e Gysin – nel breve volgere di poche righe. Per esempio, partendo dal primo versetto del Vangelo secondo Giovanni, usato anche in questo caso con un neppure troppo velato intento iconoclasta, Gysin otterrà ben trentasei frasi differenti, disponendole in strofe di cinque versi. Qua di seguito se ne riportano le prime sette<sup>49</sup>:

IN THE BEGINNING WAS THE WORD  
 IN THE BEGINNING WAS THEE  
 WORD IN THEE BEGINNING WAS  
 THE WORD IN THEE BEGINNING  
 WAS THE WORD IN THEE  
 BEGINNING WAS THE WORD IN

<sup>48</sup> Trad.: fare a pezzi il controllo della Parola.

<sup>49</sup> Ma saggi di permutazione si erano già visti in *Minutes to Go*. In uno di essi, per esempio, Gysin parte dall’altrettanto celebre locuzione cartesiana, *Cogito ergo sum*: “I THINK THEREFORE I AM / I THINK THEREFORE I / AM I THINK THEREFORE / I AM I THINK / THEREFORE I AM I / THEREFORE THINK I AM / I THINK THEREFORE I AM” (Beiles, Burroughs, Corso, Gysin 1968 [1960], 47); Trad.: PENSO DUNQUE SONO / PENSO DUNQUE IO / IO PENSO DUNQUE / IO SONO IO PENSO / DUNQUE IO SONO IO / DUNQUE PENSO IO SONO / PENSO DUNQUE SONO.

Il tutto viene accompagnato da una indecifrabile sequenza di numeri e segni tipografici.

THEE BEGINNING WAS THE WORD  
 IN THE BEGINNING WAS THE WORD.  
 (Burroughs, Gysin 1967 [1960], 39)<sup>50</sup>

Con questa tecnica non si operano tagli, ma si giunge ugualmente a ottenere una frammentazione e ricomposizione altra del testo. Se la permutazione era presente già in *Minutes to Go*, in *The Exterminator* si registra un incremento di questo genere di esperimenti da parte di Gysin. Ancora più simile al *cut-up* è il *fold-in*, variante sperimentata invece da Burroughs. Anch'essa risulta essere meno radicale e non consiste nel tagliare in singole unità lessicali il testo di partenza, ma nel dividerne una pagina a metà per poi incrociare le due parti. Il *fold-in* si distingue così dal *cut-up* per la maggiore coerenza logico-grammaticale tra gli elementi della frase, che del resto, non essendo ridotta ai minimi termini, può talvolta conservare la struttura originale.

WORKING ON VIRUS  
 BIOLOGIST CHANGES COMPOSITION OF GENES ...

A German Virologist has succeeded in modifying the basic hereditary material of a virus in such a way as to be able to identify its effects on future generations..Perhaps the most significant step to date in deciphering The Language of Life. (Ivi, 10)<sup>51</sup>

Burroughs apre questa composizione lasciando pressoché intatto l'articolo di giornale da cui è ricavata. Ben presto, però, il terreno sotto ai piedi del letto inizia a franare. La struttura logica della frase si fa via via più ingarbugliata:

Sooner or later this will lead to an understanding of the language of the virus which is the language of life.' He said 'The entire message of life is written in four letter words with our genes.' Doctor Stanley explained—adenine guanine thymine cytosine which are built into THEE whether it be one two three four or one two four three for example links are arranged to spell out M-A-N..Virus Symposium Park Sheraton Hotel..Max Plank [sic] Institute..Gustav Stern Foundation..As to the distant future say a hundred years Dr. Stanley sees the entire code being cracked:

<sup>50</sup> Trad.: IN PRINCIPIO ERA IL VERBO / IN PRINCIPIO ERA TE / PAROLA IN TE PRINCIPIO ERA / PAROLA IN TE INIZIANDO / ERA LA PAROLA IN TE / PRINCIPIO ERA LA PAROLA IN / TU PRINCIPIO ERA LA PAROLA // IN PRINCIPIO ERA IL VERBO.

<sup>51</sup> Trad.: LAVORANDO SUL VIRUS / BIOLOGO CAMBIA COMPOSIZIONE DEI GENI ... // Un Virologo tedesco è riuscito a modificare il materiale ereditario di base di un virus in modo tale da identificarne gli effetti sulle future generazioni..Forse il più importante passo finora compiuto nella decifrazione della Lingua della Vita.

‘We will be able to write out the message that is in you.’ He said New York Herald Tribune Paris Edition Jan 30 1960 Short Time. (*Ibidem*)<sup>52</sup>

Eppure, come si può vedere, la frammentazione non è totale e cruda come nel *cut-up*. Il *fold-in* pare quindi un compromesso pensato da Burroughs per “garantire” una maggiore possibilità di successo commerciale rispetto al più radicale *cut-up*: esso permette di preservare almeno in parte le strutture logiche originarie – e quindi più comprensibili – senza tuttavia venir meno alla missione di distruggere la letteratura che è frutto del controllo borghese, ricostruendo qualcosa di nuovo con i suoi frammenti.

Che si tratti di questi esperimenti letterari o di altre proposte, come il passaggio alla calligrafia con cui Gysin chiude il libro suggerendo una serie di segni a metà tra le scritture geroglifica e giapponese da lui egualmente padroneggiate (ivi, 45-51), poco cambia: *The Exterminator* è un notevole e fin troppo dimenticato saggio di arte sperimentale, ingiustamente considerato illeggibile. In realtà esso costituisce il migliore compendio possibile per avventurarsi nei tre elementi costitutivi della saga interstellare del *cut-up*: le metafore tratte da fantascienza, patologia e politica, instillano difatti nel lettore un “Misogyny and misanthropy blend” (Hassan 1991 [1963], 57) che dopotutto fu il sentimento alla base dell’intera operazione burroughsiana.

### 2.3.3 Considerazioni conclusive su Dada e cut-up

Robinson rende giustizia all’opera di Burroughs e Gysin: nonostante il fondamentale lavoro di sperimentazione linguistico-letteraria delle avanguardie, basato sullo smontaggio, rimontaggio e attribuzione di nuovo significato portato avanti da Tzara, Marcel Duchamp o Ernst, “it was Burroughs and Gysin who made the most remarkable, significant and widely-known developments regarding a cut-up approach to narrative” (Robinson 2011, 9). A mio avviso, l’aggettivo “widely-known” è il più pertinente: se infatti il Dada dei vari Paesi non produsse opere letterarie particolarmente note, gli sviluppi dovuti a Burroughs ottennero questo risultato. Il difetto di fondo

<sup>52</sup> Trad.: Presto o tardi ciò porterà alla comprensione della lingua del virus che è la lingua della vita’. Egli sostiene che ‘L’intero messaggio della vita è scritto in parole di quattro lettere con i nostri geni’. Il Dottor Stanley ha spiegato–adenina guanina timina citosina che sono integrate in TE che sia uno due tre quattro o uno due quattro tre per esempio i collegamenti sono combinati per sillabare U-O-M-O..Simposio sui Virus Sheraton Hotel..Istituto Max Plank [*sic*]..Fondazione Gustav Stern..In quanto al futuro distante diciamo un centinaio d’anni il Dr. Stanley vede l’intero codice decodificato: / ‘Saremo capaci di trascrivere il messaggio che c’è in voi’. Ha dichiarato al New York Herald Tribune Edizione di Parigi 30 gen 1960 in breve.

del Dada tzariano, quel continuo evitare la sfera pratica per rimanere solo nell'ipotetico della parola – fu questa, come si è ricordato, la principale accusa mossa da Breton –, impedì al movimento franco-elvetico di attecchire tra le due guerre; non molta più fortuna ebbe la cerchia tedesca, certamente più concreta nelle proposizioni ma dispersasi all'estero con l'avvento del nazionalsocialismo. Il *cut-up* nacque invece da un convinto *raptus* creativo di Burroughs e Gysin, offrendo pertanto alle neoavanguardie europee modelli e repertori di rappresentazione che Dada non fornì mai. Per quanto la trilogia del *cut-up* non abbia toccato le vette di notorietà del precedente *The Naked Lunch*, essa ha contribuito in maniera fondamentale a innescare quell'interesse internazionale che a propria volta produsse il fenomeno neoavanguardistico del quale ci si propone di analizzare gli importanti esiti.

Si potrebbe così giungere alla conclusione che pratica dadaista – il gran lavoro distruttivo, negativo da compiere al fine di spazzare, pulire – e pratica del *cut-up* burroughsiano siano due facce della medesima medaglia, quando non ne rappresentino proprio lo stesso lato: tagliare un testo e ricostruirne un altro con i frammenti, utilizzando valori nuovi, non soltanto artistici ma anche etici, sociali e ideologici. Tale affermazione è probabilmente, almeno in parte, veritiera, ma in più larga misura è errata e fuorviante. Già una semplice osservazione cronologica, che ci ricorda come Burroughs non abbia ideato ma solo ripreso tale tecnica da Gysin e l'abbia adattata all'ambito letterario, ci pone di fronte alla questione del meritorio recupero di qualcosa che era andato dimenticato. Ancor più importanti sono le parole di Burroughs stesso. Egli, come accennato, addita le radici della propria "rivoluzione" sociale e artistica non soltanto nel dadaismo, ma anche nel modernismo, soprattutto dell'Eliot suo professore di inglese a Harvard. La tematica burroughsiana assume così maggiore respiro e profondità, se si ricorda che Tzara e i dadaisti usavano invece privare Dada del suffisso "ismo" proprio per evitare che esso si confondesse tra i movimenti letterari – a cominciare dal modernismo – di un tempo con il quale sentivano di non avere legami politici e culturali. Tale tematica si libera dalle implicazioni politiche che in un certo senso limitavano l'originale operazione tzariana – per non parlare di quella austro-tedesca – e abbraccia l'intero mondo, anche quello non di visione marxista, nel cercare di dotarlo di una nuova mitologia e quindi di una nuova modalità espressiva. La prassi è la stessa, ma i momenti storici e ideologici di Dada e *cut-up* sono molto diversi. Dirà lo stesso Burroughs a Eric Mottram nell'intervista comparsa su *Les Langues modernes* (1964): "What I would like to emphasize is that this is a technique, and like any technique will of course be useful to some writers and not to others, and in any case it is a matter of experimentation" (cfr. Hibbard 1999, 15). Burroughs vuole quindi dare credito alle radici della propria invenzione, ma anche difenderne la specificità soprattutto ideologica, profondamente libertaria e universale e non certo marxista – almeno nel suo caso e in quello di Gysin. La matrice di critica sociale sarà comun-



que preponderante e, a testimonianza di ciò, renderà il *cut-up* strumento artistico perfetto per molti neoavanguardisti usciti dal politicamente connotato Sessantotto della BRD.

## 2.4 La Nova o Cut-up Trilogy: le guerre stellari dell'Occidente borghese

The cut-up novels of William Burroughs have been dismissed without ever having been rigorously examined. Even a critic as sympathetic to experimental writing as Richard Kostelanetz says, 'Perhaps someone else, I am willing to admit, can make more sense of these books than I can' ... And this despite Burroughs' repeated reminders that content is irrelevant, that what must be attended to in all linguistic formulations is the structure of the discourse itself, the restrictions of binary opposition, the oppressive continuity of narrative sequence and linear time. (Lydenberg 1987, 55)

In *The Third Mind*, quindi alla fine degli anni Settanta, Burroughs e Gysin attribuirono una volta per tutte a Tzara la paternità dell'invenzione della base di ciò che da loro era stato rinominato *cut-up*: "At a surrealist rally in the 1920s Tristan Tzara the man from nowhere proposed to create a poem on the spot by pulling words out of a hat. A riot ensued wrecked the theatre" (Burroughs, Gysin 1978, 29). È tuttavia evidente che l'evoluzione di quello strumento artistico, che i dadaisti avevano inizialmente concepito non solo per la letteratura, avrebbe portato a una profonda riforma proprio di quest'arte. Burroughs e Gysin erano attratti soprattutto dalla "possibility of using this technique to make the writer's medium tangible – to make the word an object detached from its context, its author, its signifying function. They wanted to bring, as they put it, the collage to writing" (Lydenberg 1987, 44). Se già in *The Naked Lunch* Burroughs aveva lavorato nella direzione di mettere al centro la parola e l'immagine a essa collegata, fu solo nella trilogia del *cut-up*, come rileva Lydenberg (*ibidem*), che la parola stessa riuscì ad avere natura del tutto concreta. Anche sotto l'aspetto ideologico, alla luce di quanto si è finora affermato, *The Naked Lunch* presenta certamente in sé i principali crismi del Dada tzariano. Si potrebbe affermare che esso sia dadaismo quasi allo stato primordiale, nella propria tensione iconoclastica e antinormativa. Tale intenzione di fondo rimane del tutto intatta nella successiva *Cut-up Trilogy* ma, a smentire la piuttosto diffusa teoria di un'unica tetralogia, essa assume modalità differenti e ancor più aderenti all'idea originale di Tzara. Il *cut-up*, che solo a partire da *Minutes to Go* entrò a far parte della prassi scrittoria di Burroughs, rappresenta una più completa riesumazione della teoria dadaista nella misura in cui esso riprende le modalità di distruzione dell'arte canonica e borghese proposte da Tzara. Nel passaggio dal romanzo tangerino-parigino del 1959

alla trilogia londinese del 1961-1964, è Burroughs stesso che si evolve: allestendo una strategia bellica tutto sommato impeccabile per essere stata concepita da un riformato per seminfermità mentale, egli individua innanzitutto un obiettivo più preciso da distruggere – il linguaggio, solo uno dei molteplici strumenti di espressione artistica – e, di seguito, un'arma sufficientemente efficace da centrare l'obiettivo, ovvero il *cut-up*. Si potrebbe parlare di tetralogia nel caso in cui vi fosse almeno una qualche forma di continuità narrativa fra *The Naked Lunch* e la trilogia, ma anche da questo punto di vista emerge in maniera abbastanza chiara la natura bifida delle quattro opere che Burroughs concepì tra il 1959 e il 1964. Superati un comune intento di riforma socio-politica della società occidentale e una stessa ispirazione autobiografica, con il ricorrere delle medesime figure e ambientazioni, ci si trova di fronte a una biforcazione: *The Naked Lunch* si concentra soprattutto sulla sovversione della struttura e delle convenzioni narrative; *The Soft Machine*, *The Ticket That Exploded* e *Nova Express* mirano anche alla totale distruzione – pur seguita da una ricomposizione – del linguaggio. *The Naked Lunch* dà forma al concetto tzariano di annullamento dell'opera d'arte formale; *The Soft Machine*, *The Ticket That Exploded* e *Nova Express* perseguono lo stesso obiettivo, ma con un'idea più completa riguardo alle modalità di ottenimento del risultato, che l'autore perseguirà non solo attraverso l'uso di *cut-up* o *fold-in*. Tali opere sono, in poche parole, maggiormente radicali rispetto al più celebre predecessore, che al limite può fungere da loro premessa. In ciò, a mio avviso, risiedono il maggior valore e al tempo stesso la maggiore forma di sottovalutazione della trilogia. David Lodge (1991 [1966], 76), parlando dell'ultimo dei tre libri, *Nova Express*, conferma come anche a suo parere questo sia molto più radicale nella dislocazione narrativa e nella continuità logica rispetto a *The Naked Lunch*. Hassan (1991 [1963], 61), uno dei primi commentatori, cade in trappola, definendo *The Soft Machine* come “second book in the trilogy”, il cui terzo e ultimo elemento sarebbe quindi *The Ticket That Exploded* e il primo *The Naked Lunch*<sup>53</sup>, sostenendo perciò che la stessa struttura in capitoli di *The Soft Machine* ricorderebbe il romanzo del 1959<sup>54</sup> e finendo, inoltre, per affermare che “we feel, in the presence of a relentless mechanism, equally repetitive and reductive. All human activities are ground into slogans, compressed into recurrent images. Our imagination is not freed” (*ibidem*). Giudizi ambedue fallaci, viziati come sono da un errore di fondo che è comune a tutta la critica dei primi anni seguenti all'uscita dei *cut-up*: cercare la libera immaginazione dove, invece, si vogliono fornire un me-

<sup>53</sup> *Nova Express* sarebbe stato pubblicato un anno dopo l'articolo di Hassan.

<sup>54</sup> Lydenberg nota invece giustamente che “In the cut-up novels one still finds the composite cities and the mosaic clusters of *Naked Lunch*, but Burroughs also develops in these later works a more explicit model of the composite writing process” (1987, 47).

todo e istruzioni pratiche per affrontare qualcosa di molto concreto come l'egemonia culturale borghese. Un errore del genere suggerisce una concezione ancora tradizionale della letteratura, pertanto inadatta all'analisi di un movimento d'avanguardia. Non aver adeguato il proprio punto di vista "canonico" a una tecnica che si proponeva di infrangere il canone è, dopotutto, il vizio di fondo di molta critica contraria al *cut-up*.

Quando Burroughs parla di unico libro (Skerl 1985, 73), avvicinando *The Naked Lunch* alla trilogia, si riferisce al *continuum* autobiografico che chiaramente unisce le quattro opere, non a stile e ambientazione, che sono divergenti. Nelle prossime pagine si parlerà dei tratti salienti di questo progetto molto più pragmatico che creativo.

#### 2.4.1 *The Soft Machine, il campo d'addestramento alle guerre stellari*

The Mayan calendar starts from a mythical date 5 Ahua 8 Cumhu and rolls on to the end of the world, also a definite date depicted in the codices as a God pouring water on the earth – The Mayans had a solar, a lunar, and a ceremonial calendar rolling along like interlocking wheels from 5 Ahua 8 Cumhu to the end–The absolute power of the priests, who formed about 2 percent of the population, depended on their control of this calendar–The extent of this number monopoly can be deduced from the fact that the Mayan verbal language contains no number above ten. (Burroughs 2014a [1961], 81)<sup>55</sup>

*The Soft Machine* fu pubblicato in prima edizione nel giugno 1961 a Parigi, dalla Olympia Press di Girodias e Beiles. Solo nel luglio 1968, a trilogia conclusa, uscì in quella Londra nella quale Burroughs ancora abitava, seguendo anche l'edizione americana del marzo 1966 (cfr. Burroughs 2014a, xxxvi; Lydenberg 1987, 56). Il titolo fu poi mutuato come nome proprio da uno dei principali gruppi britannici di musica *rock* psichedelica e racchiude l'essenza teorica dell'opera: capire come possa un qualsivoglia meccanismo di controllo insinuarsi e quindi invadere *La morbida macchina* – primo titolo italiano del 1965 poi normalizzato in *La macchina morbida* (2003) –, ossia il corpo umano e, in senso più ampio, l'essere umano, che invece è quella "macchina scrivente" *in fieri* della quale si preconizzava la realizzazione già nel primo e omonimo *cut-up* di *Minutes to Go*.

<sup>55</sup> Burroughs 1978 [1965], 9, trad. di Manganotti: "Il calendario Maya inizia da una data mitica 5 Ahua 8 Cumhu e giunge fino alla fine del mondo, una data ugualmente specificata dipinta sui codici come un Dio che riversa acqua sulla terra – I Maya avevano un calendario solare, uno lunare e uno religioso che si snodavano a incastro dal 5 Ahua 8 Cumhu fino alla fine – Il potere assoluto dei Sacerdoti, che formavano il 2 per cento circa della popolazione, dipendeva dal loro controllo di questo calendario – L'entità di tale numero di monopolio può essere dedotta dal fatto che il linguaggio verbale dei Maya non contiene alcun numero oltre il dieci".

In verità l'invasione dell'orda virale dei Nova, che costituisce la principale e forse unica linea di trama dell'intera trilogia, risulta per il momento essere un semplice antefatto che verrà appreso successivamente: l'*incipit* del primo capitolo, "Dead on Arrival", coglie invece il presunto protagonista "working The Hole with The Sailor"<sup>56</sup> nella "Land Of the Free" (Burroughs 2014a [1961], 1)<sup>57</sup>. Si fa pertanto riferimento all'atto d'iniiettarsi eroina, ambientandolo in quegli Stati Uniti che sono già compromessi dal virus: come ricorda Harris nell'introduzione all'edizione restaurata, *to work the Hole* è un'espressione gergale newyorkese che sta anche per "andare in giro per la metropolitana" – soprannominata *the Hole* dagli abitanti della *Big Apple* – con l'intento di fare danni; Harris nota quindi che questo è pure un chiaro rimando intertestuale a una scena di *Junkie* e soprattutto al racconto del periodo in cui, per procurarsi i soldi per la dose, Burroughs derubava gli ubriachi allo sbaraglio nella *subway* (Burroughs 2014a, xlvii-xlviii). È solo nel passo citato all'inizio di questo paragrafo, aggiunto nel 1966 (ivi, xli), nel settimo capitolo dell'edizione definitiva, come "The Mayan Caper", che l'autore fornisce un indizio sulla "trama" e l'ambientazione generale. Avvalendosi delle notevoli conoscenze di lingua e cultura maya che aveva maturato all'università e nel periodo messicano, Burroughs dipinge il panorama di una Mesoamerica che, come da titolo, è vittima dell'imbroglio di una *gang* di sacerdoti maya. La tradizionale abilità nel manipolare e gestire il calendario aveva permesso loro di assoggettare masse di schiavi da impiegare nella coltivazione del mais. I libri contenenti le immagini del calendario erano stati trasposti su nastri audio-magnetici, la ripetizione dei quali consentiva ai sacerdoti di esercitare il controllo sulle menti dei sottoposti. Uno dei "protagonisti" è un agente speciale, forse – perché nessuno ne menziona mai il nome – lo stesso Agente Lee di *The Naked Lunch*. Si tratta del "Public Agent" cui è intitolato il terzo capitolo. Egli non sa per chi stia lavorando (ivi, 25), ma ha capacità straordinarie, metamorfiche e di teletrasporto spazio-temporale grazie alle quali riesce a operare, al tempo dei Maya, per combattere il dominio dei sacerdoti. Semplicemente, egli sostituirà il messaggio di controllo con un altro, realizzato mediante opera di taglio e riassetto dell'originale: "Cut word lines–Cut music lines–Smash the control images–Smash the control machine–Burn the books–Kill the priests–Kill! Kill! Kill!–" (Burroughs 2014a [1961], 91)<sup>58</sup>. E prosegue, l'uso del *cut-up* sospeso come indica l'assenza di qualsiasi elemento di separazione o segno grafico: "Inexorably as the machine had controlled

<sup>56</sup> Trad. *ibidem*: "Ci facevamo 'Il Buco' il Marinaio ed io". Il Marinaio è uno dei personaggi di *The Naked Lunch*.

<sup>57</sup> Trad. *ibidem*: "Terra dei Liberi".

<sup>58</sup> Trad. ivi, 92: "Tagliate le linee delle parole – Tagliate le linee della musica – Frantumate le immagini di controllo – Frantumate le macchine di controllo – Incendiate i libri – Uccidete i preti – Uccidete! Uccidete! Uccidete!".

thought feeling and sensory impressions of the workers, the machine now gave the order to dismantle itself and kill the priests” (*ibidem*)<sup>59</sup>.

Nel corso dell’opera appariranno già molti altri dei “protagonisti” della trilogia, personaggi che la distinguono chiaramente da *The Naked Lunch* nel quale non erano presenti: da un lato l’Orda dei Nova, capeggiata dal metamorfico agente Mr. Bradley Mr. Martin e per il resto composta da Johnny Yen, Green Tony, Sammy The Butcher e Izzy the Push; dall’altro l’Agente K9, The Subliminal Kid, Technical Tilly e il resto della Polizia di Nova comandata dall’Ispettore J. Lee, che dà la caccia ai primi ed è ancora un non troppo celato *alias* dell’autore. Al loro fianco compare anche un gruppo di partigiani in lotta contro i virus invasori, guidati da Hasan. Risulta però evidente, da quanto appena detto, come l’ambientazione non rimandi per ora ad alcun tipo di paesaggio cosmico, ma anzi a quello ben più noto – *in primis*, a Burroughs stesso – della frontiera tra Messico e Stati Uniti, dove si erano svolte, seppure senza riferimenti geografici precisi, molte delle peripezie proprio dell’Agente Lee. In effetti il distacco dal precedente romanzo è già abbastanza netto sul piano stilistico e si può concordare con Harris quando questi, nell’introduzione alla versione restaurata, parla di un testo che volutamente “resists mapping” (Burroughs 2014a [1961], x). Molti dei paesaggi desolati che emergono in controluce dal *caos* organizzato di Burroughs, ricordano tuttavia l’opera del 1959. Lydenberg conferma a tale proposito che “the basic structure ... of *The Soft Machine* in general, is that of the travelogue. Burroughs had already used the travelogue format in *Naked Lunch*, where the narrator’s cross-country ‘USA drag’ trip leads similarly across the border and into Mexico” (1987, 57). Larga parte di questo materiale fu ricavata dai suoi ricordi di viaggio, rielaborati però al fine di delocalizzare il racconto e di conseguenza deautomatizzare il lettore (*ibidem*). Anche la struttura cronologica del romanzo, sempre posto che di ciò si possa compiutamente parlare, tende più ai fatti del recente passato che a inscenare qualsivoglia genere di saga futuristica. Il *cut-up* è utilizzato, in *The Soft Machine*, soprattutto per inserire in continuazione memorie.

Da questo punto di vista è semmai possibile individuare una discriminante tra l’ambito spaziale e quello temporale: il primo si apre dal confine centro-nord-americano alla sordida Città del Messico ancora culla del narcotraffico, fino al mondo oscuro delle civiltà maya; il secondo invece si rannicchia nel lobo temporale del cervello dello scrittore, quello notoriamente destinato alla memoria a lungo termine. Un simile rapporto dicotomico serve spesso, in Burroughs, per contrastare le forze della stasi, della conservazione e in definitiva dell’omologazione. Per esempio, questo fe-

<sup>59</sup> Trad. *ibidem*: “Nello stesso modo inesorabile con cui avevano controllato pensieri sentimenti e impressioni sensoriali dei lavoratori, le macchine dettero adesso l’ordine di auto-demolirsi e di uccidere i preti”.

nomeno è registrabile nell'uso pronominale: le parti relative alla memoria e alla narrazione del singolo, in questo caso dell'agente speciale e del Bill – ulteriore *alter ego* dello scrittore – che vaga per la città malsana, sono affidate alla prima persona singolare; nonostante ciò, spesso lo *I* e il *me* mutano d'improvviso in *we* e *us*, prima persona plurale, e anche ciò, se si vuole, è un punto di contatto, stavolta stilistico, con *The Naked Lunch*. Molto fine è la spiegazione che Lydenberg (ivi, 121) fornisce, osservando come l'intera narrativa burroughsiana si fondi sull'opposizione all'"Aristotelian Either/Or", base di gran parte del pensiero occidentale cui Burroughs oppone uno spiccato decostruttivismo. Burroughs, definito "contemporary poet of the metamorphosis" (*ibidem*), come il presunto protagonista di *The Soft Machine*, riconosce a questa negazione aristotelica della dicotomia lo stesso "evolutionary potential" (*ibidem*) tipico della sua narrativa rivoluzionaria. È sempre questo il motivo per cui, nel quarto capitolo dall'enigmatico titolo di "Trak Trak Trak", Bill viene portato in giro per un luogo lurido e pericoloso, tra le immagini indistinte del quale è comunque possibile ravvisare Città del Messico. A fargli da guida è un personaggio subdolo, un po' troll dalla parlata ispaneggiante e un po' scarafaggio, l'insetto che per Burroughs ha un forte valore iconico. In lui pare di riconoscere le prerogative dell'"Ugly Spirit", l'entità malevola che è un'altra parte integrante e pur essenziale di Burroughs, ma non un'entità a sé stante:

(‘You come with me, Meester?’) ... ‘Vagos Jugadores de Pelota, *sola esperanza del mundo*, take it to Cut City–Street gangs Uranian born in the face of nova conditions, cut word lines, cut time lines–Take it to Cut City, *muchachos*–Minutes to go–’ ... ‘Outskirts of Mexico City–Can’t quite make it with all the guards around–Are you at all competent to teach me the language? ... ‘This bad place, Meester. (Burroughs 2014a [1961], 34-44)<sup>60</sup>

Per citare ancora Lydenberg, Burroughs “would destroy the body entirely in order to achieve non-body experience, the first stage ... is the dismantling of the repressive logocentric body and the symbolic system it upholds” (1987, 140). Il *cut-up*, in questa prima fase della guerra interplanetaria al controllo, serve dunque a frazionare un'unità corpo-parola che si è fatta repressiva, allorché dal “corpo” delle *élite* sociali essa è stata imposta a quello degli *outsider*; esattamente come i sacerdoti maya avevano fatto con i lavoranti delle piantagioni. Ciò rende *The Soft Machine* il primo

<sup>60</sup> Burroughs 1978 [1965], 39-48, trad. di Manganotti: (“Tu venire con me, Signore?’) ... Vagos Jugadores de Pelota, *sola esperanza del mundo*, portatela a Cut City – Bande della strada nate su Urano di fronte alle condizioni nova, tagliate le linee – Portatela a Cut City, *muchachos*– ‘Mancano pochi minuti.’ ... ‘Periferia di Mexico City – Quasi non ce la faccio con tutte le guardie intorno – Lei è veramente in grado di insegnarmi la lingua? ... ‘Questo brutto posto, Signore”.

livello di un progetto di critica a un intero modello culturale occidentale. Già nel secondo capitolo, nel cui titolo si pone una domanda – retorica quanto emblematica – come “Who Am I To Be Critical?” (Burroughs 2014a [1961], 9-23), Burroughs abbandona temporaneamente il *cut-up* per mettere in chiaro, con una narrativa più convenzionale, quale sia il suo primo intento. I piedi restano ben piantati per terra e ben vicini a “casa”, ma le tematiche sono già quelle che i due successivi elementi della trilogia trasporteranno nel cosmo invaso dal virus della parola. Nonostante l’ardua leggibilità, il primo elemento della *Nova Trilogy* assume per questo motivo un assai importante valore preparatorio.

#### 2.4.2 The Ticket That Exploded, *l’infuriare delle guerre stellari*

Lydenberg, guida sicura nei meandri della trilogia e della mente di Burroughs, ricorda che *The Ticket That Exploded* fu pubblicato in prima istanza nel 1962 – ancora dalla francese Olympia Press – ma aggiunge che le sue revisioni si esaurirono solo nel 1967, in un periodo, cioè, nel quale Burroughs era già passato dal *cut-up* letterario a quello su tracce audio e video. Forse per questo, osserva, l’autore propose un’opera dall’effetto complessivo più organico, maggiormente simile a quello ottenibile da una macchina che non da allucinazioni narcotiche (Lydenberg 1987, 70). La differenza tra *The Soft Machine* e *The Ticket That Exploded* risulta evidente in più di un punto. Anzitutto, l’*incipit* del primo capitolo “see the action, B.J.?” mostra nella propria linearità e scarsa frammentazione come Burroughs si sia affidato con maggiore frequenza al *fold-in* piuttosto che al *cut-up*:

It is a long trip. We are the only riders. So that is how we have come to know each other so well that the sound of his voice and his image flickering over the tape recorder are as familiar to me as the movement of my intestines the sound of my breathing the beating of my heart. (Burroughs 2014 [1962], 1)<sup>61</sup>

Nei successivi capitoli lo stile si farà però ben più disarticolato, a mio avviso quasi superando i livelli di *The Soft Machine*. Lettura e comprensione del testo non solo rimangono faticose ma, come giustamente lamenta Lydenberg (1987, 72), a causa dell’alto livello di disorganicità narrativa, esse ben presto diventano “disorienting, frustrating, almost physically unpleasant. Each chapter title promises a particular focus, but it is rarely maintained; instead one stumbles repeatedly over fragments of other rou-

<sup>61</sup> Burroughs 1970a, 7, trad. di Saponaro: “È un lungo viaggio. Siamo i soli passeggeri. Ed è così che siamo arrivati a conoscerci così bene che il suono della sua voce e la sua immagine fluttuante sopra il magnetofono mi sono familiari come il movimento dei miei intestini il rumore del mio respiro il battere del mio cuore”.

tines and other texts”<sup>62</sup>. Pressoché inutile risulta così la ricerca di una trama: l'opera volutamente non ne possiede una vera e propria, al pari di *The Soft Machine*. Ancora una volta, però, Hassan (1991 [1963], 63) esagera nell'affermare categoricamente che non vi sia alcuna trama e l'opera sia “only a ‘cut-up’ of scenes and images”<sup>63</sup>. Più di qualcosa può essere al contrario desunto da due dei capitoli centrali dell'opera, “operation rewrite” e “the nova police”, che a mio avviso ne costituiscono anche il centro tematico e significativo. Nel primo si rivela che:

The ‘Other Half’ is the word. The ‘Other Half’ is an organism. Word is an organism. The presence of the ‘Other Half’ a separate organism attached to your nervous system on an air line of words can now be demonstrated experimentally. One of the most common ‘hallucinations’ of subjects during sense withdrawal is the feeling of another body sprawled through the subject’s body at an angle.yes quite an angle it is the ‘Other Half’ worked quite some years on a symbiotic basis. From symbiosis to parasitism is a short step. The word is now a virus. ... The word may once have been a healthy neural cell. It is now a parasitic organism that invades and damages the central nervous system. (Burroughs 2014b, 55-56)<sup>64</sup>

Lydenberg (1987, 127-128) ricorda gli studi sociologici condotti all'inizio degli anni Ottanta da Michel Serres, che nel saggio *Le Parasite* (1980) considerava il rapporto parassitario una chiave culturale della modernità. Ogni organismo ne ospiterebbe al proprio interno un altro di dimensioni più ridotte, un parassita. Questo rapporto costituisce, secondo Serres, l'archetipo di tutte le relazioni di potere, specie di quelle che si sviluppano all'interno dell'apparato burocratico, il quale tuttavia vede l'indispensabile presenza del parassita che sostiene il sistema e, al tempo stesso, ne limita l'influenza. Lydenberg (1987, 128-129) ne riconosce una

<sup>62</sup> Trad.: disorientante, frustrante, quasi spiacevole fisicamente. Il titolo di ciascun capitolo promette un particolare focus, ma esso è di rado mantenuto; invece, si inciampa ripetutamente nei frammenti di altre routine ed altri testi.

<sup>63</sup> A pagina 64 (ivi) anche Hassan rileva tuttavia un abbozzo di trama in “operation rewrite” e “the nova police”, in questo senso contraddicendo quanto da lui prima affermato.

<sup>64</sup> Burroughs 1970a, 52-53, trad. di Saponaro: “La ‘Altra Metà’ è la parola. La ‘Altra Metà’ è un organismo. La parola è un organismo. La presenza della ‘Altra Metà’ un organismo separato attaccato al vostro sistema nervoso con un condotto d’aria di parole può ora venir dimostrato sperimentalmente. Una delle più comuni ‘allucinazioni’ dei soggetti durante la privazione dei sensi è la sensazione di un altro corpo sdraiato attraverso il corpo del soggetto con un certo angolo..si davvero un angolo è la ‘Altra Metà’ ha funzionato per un bel po’ di anni su una base simbiotica. Da simbiosi a parassitismo il passo è breve. La parola è ora un virus. ... La parola potrebbe essere stata una volta una sana cellula nervosa. È adesso un organismo parassitario che invade e danneggia il sistema nervoso”.



sorta di equivalente nella narrativa di Burroughs, che fin dai tempi di *The Naked Lunch* sfoggia le proprie cognizioni antropologiche per disegnare un sistema di controllo parassitario operato da droga, sesso e religione, che al tempo stesso però si sostiene da sé. Mutuando ancora le parole usate da Mottram (1964 in Hibbard 1999, 13) nell'intervista a Burroughs, "Burroughs's warfare is a kind of pleasure, a power situation which relies on the interaction of relief and dependence. This is his standard relationship", che si tratti di dipendenza dall'eroina, dagli allucinogeni e dall'apomorfina, oppure di dipendenza del "corpo principale" – per usare la schematizzazione proposta da Serres – dal malevolo parassita borghese inesorabilmente insito in esso, nel caso di Burroughs l'"Ugly Spirit". Per restringere il campo alla sfera personale di uno scrittore come Burroughs, si tratta di quella provenienza borghese che prima o poi (ri)condurrà all'inesorabile massificazione qualsiasi intento di rottura avanguardistica, non eccezion fatta neppure il *cut-up*. Tale ineluttabile e, se si vuole, marcussiano destino degli *outsider*, spinse Burroughs a un'eccessiva e immotivata mancanza di fede verso la scienza – rappresentata dall'infido Dr. Benway, il manipolatore per definizione che entra nel *cast* della trilogia dopo essere stato tra i personaggi principali di *The Naked Lunch* –, per incredulità dopotutto non sorprendente in un adepto della Chiesa di Scientology alla quale Burroughs era stato avvicinato da Gysin. In questo contesto la normale comunicazione non può rappresentare una forma di dialogo – quindi di scambio paritario – e costituisce perciò una sorta di dominio cui opporre la telepatia, che per natura non è un processo unidirezionale (ivi, 130). Ecco quindi che le capacità, anche telepatiche, di alcuni dei resistenti serviranno a combattere quell'"Altra Metà" che in "operation rewrite", capitolo dal titolo alquanto emblematico, viene presentata come la "parola", ossia nient'altro che la *Nova Mob*. Dai sacerdoti maya e dal Centro America, si è dunque passati alle vere e proprie *star wars*. Nelle pagine successive verranno presentati alcuni membri di spicco dell'orda degli invasori, come Mr. Bradley Mr. Martin e quel Johnny Yen cui viene affidato il grido di battaglia dell'orda stessa, "No Hassan i Sabbah – we want flesh – we want junk – we want power –" (Burroughs 2014b, 61)<sup>65</sup>. Nel successivo capitolo si passa, come da titolo,

<sup>65</sup> Burroughs 1970a, 57, trad. di Saponaro: "Niente Hassan i Sabbah – vogliamo la carne – vogliamo la droga – vogliamo il potere –".

A proposito di Johnny Yen, il nome ha un chiaro rimando sessuale: *Johnny* è un modo gergale di indicare il preservativo mentre *yen* è una contrazione di *yearn*, "desiderio". Harris (Burroughs 2014b, ix-x) ricorda che un brano musicale ispirato proprio al desiderio sessuale, come "Lust for Life" di Iggy Pop, parte dell'omonimo *album* (1977) che il cantautore del Michigan registrò a Berlino Ovest presso gli Hansa Tonstudios di David Bowie, contiene citazioni da *The Ticket That Exploded*. La prima strofa recita infatti così: "Here comes Johnny Yen again / With the liquor and drugs / And the flesh machine / He's gonna do another striptease".

a parlare dei loro persecutori, la Polizia di Nova. L'Ispettore Lee spiega ai suoi agenti che il piano dell'orda mira alla distruzione dell'uomo e della Terra, da far esplodere in una supernova come il pianeta precedentemente conquistato (Robinson 2011, 50):

*Bulletin from Rewrite:* We had to call in the nova police to keep all these jokers out of the Rewrite Room – ... Introducing Inspector J. Lee of the nova police – 'I doubt if any of you on this copy planet have ever seen a nova criminal – ... and i am sure none of you have ever seen a nova police officer ... 'The basic nova technique is very simple: Always create as many insoluble conflicts as possible and always aggravate existing conflicts – This is done by dumping on the same planet life forms with incompatible conditions of existence – There is of course nothing 'wrong' about any given life form since 'wrong' only has reference to conflicts with other life forms – The point is these life forms should not be on the same planet – Their conditions of life are basically incompatible in present time form and it is precisely the work of the nova mob to see that they remain in present time form, to create and aggravate the conflicts that lead to the explosion of a planet, that is to nova – (Burroughs 2014b, 61-62)<sup>66</sup>

Il passaggio dal complotto maya alla guerra interstellare, pur sempre nel segno della lotta al controllo, avviene così nel semplice volgere dal primo al secondo elemento della saga. Oggi se ne conosce con relativa esattezza l'ambientazione, ma il lettore della prima edizione francese di *The Soft Machine*, nel 1961, non avrebbe saputo dire quale fosse fino alla pubblicazione di *The Ticket That Exploded*, l'anno seguente. Lo spostamento della saga nell'ambiente spaziale ha un retroterra filosofico specifico: il cosmo, con le sue dimensioni illimitate, offre infatti possibilità di manovra artistica e teorica altrettanto illimitate, riassunte alla perfezione dal motto di Hasan "Nothing is True – Everything is Permitted" (Nelson 1991 [1973], 131). D'altro canto, l'ottenimento di un effetto straniante fu il principale

<sup>66</sup> Burroughs 1970a, 57-58, trad. di Saponaro: "*Bollettino da Riscrittura:* Abbiamo dovuto chiamare la polizia nova per tenere tutti questi buffoni fuori dalla Camera di Riscrittura – ... Vi presento l'Ispettore Lee della polizia nova – 'dubito che qualcuno di voi su questa [*sic*] pianeta copia abbia mai visto un criminale nova – ... e sono sicuro che nessuno di voi ha mai visto un ufficiale della polizia nova ... 'La tecnica nova fondamentale è molto semplice: Creare sempre quanti più conflitti insolubili e aggravare sempre i conflitti esistenti – Questo si fa scaricando sullo stesso pianeta forme di vita con condizioni di esistenza incompatibili – naturalmente non c'è niente di 'sbagliato' in nessuna data forma di vita dal momento che 'sbagliato' è solo in relazione ad altre forme di vita – Il punto è che queste forme di vita non dovrebbero essere sullo stesso pianeta – le loro condizioni di vita sono incompatibili nelle forme del momento presente ed è precisamente il compito della banda nova di fare in modo che rimangano nella forma del momento presente, di creare e aggravare i conflitti che portano all'esplosione di un pianeta, cioè alla nova –".

proposito che Burroughs sottese all'intera trilogia. Esso si può raggiungere sia con lo stile, attraverso *cut-up* e *fold-in*, sia cambiando improvvisamente soggetto – come in questo caso – oppure dimensione temporale. Sotto questo aspetto, il capitolo “combat troops in the area”, per esempio, mostra lo scenario fantascientifico di una guerra stellare innescata da invasori venusiani all'attacco di Mercurio, Urano e del fittizio pianeta di Minraud:

The machine clicked and tilted in his hands, electric purpose cutting association lines – Enemy plans exploded in a burst of rapid calculations – Vast insect calculating machine of the enemy flashed the warning – ‘Combat troops in the area’ – Combat troops to fight the Insect People of Minraud for control of this planet – ... ‘Show me your controller – quickly or I kill’ – The green boy nodded – An old woman appeared on screen spitting phosphorescent hate, screaming for her shattered guard – the Lord of Time surrounded by files and calculating machines, word and image bank of a picture planet – It was over in a few stuttering seconds – Under vibrating pounding eyebeams that cut flesh and bone with electric needles her image blurred and exploded in a burst of nitrous film smoke – where she had stood a vast low-pressure area – winds of the earth through archives of Time as film and newspapers shredded to dust in a tornado of years and centuries – ‘Word falling – Photo falling – Time falling – Break through in Grey Room’ – Combat troops antennae crackling static orders poured inflexible violence along the middle line of body – took the planet in a few seconds cutting virus troops with stuttering light guns – (Burroughs 2014b, 116-118)<sup>67</sup>

Ciò che questa scena di estrema, efferata e molto burroughsiana violenza propone, è una novità rispetto al contesto generale dell'opera: stavolta sono gli invasori, rappresentati anch'essi come insetti con tanto di anten-

<sup>67</sup> Burroughs 1970a, 104-105, trad. di Saponaro: “La macchina scattava e sobbalzava nelle sue mani, decisione elettrica che tagliava linee d'associazione – I piani del nemico esplosero in uno scoppio di rapidi calcoli – La vasta macchina calcolatrice insetto del nemico fece lampeggiare l'avvertimento – / ‘Truppe d'assalto nella zona’ – / Truppe d'assalto per combattere il Popolo Insetto di Minraud e per il controllo di questo pianeta – ... ‘Mostrami il tuo dispositivo di controllo – alla svelta o ti ammazzo’ – Il ragazzo verde annui – Una vecchia apparve sullo schermo sputando odio fosforescente, strillando per chiamare la sua guardia fatta a pezzi – Il Signore del Tempo circondato da archivi e macchine calcolatrici, banca di parole e immagini di un pianeta di fotografie – Finì in pochi secondi balbettanti – Sotto raggi di sole che vibravano balbettavano e tagliavano carne e ossa con aghi elettrici l'immagine di lei si annebbiò ed esplose in uno scoppio di fumo nitroso di film – dove era stata lei una vasta area di bassa pressione – venti della terra attraverso gli archivi del Tempo mentre film e giornali si sbriciolavano in polvere in un tornado di anni e di secoli – / ‘La parola sta cadendo – fotografia sta cadendo – tempo sta cadendo – Fate irruzione nella Stanza Grigia’ – Antenne delle truppe da combattimento che crepitano ordini di radiodisturbi versavano inflessibile violenza lungo la linea mediana del corpo – presero il pianeta in pochi secondi tagliando le truppe del virus con scoppiettanti fucili-luce –”.

ne, a portare la liberazione in Minraud: sterminati i sovrani dopo le loro guardie, gli invasori devastano in breve tempo anche la “Stanza Grigia”, un'enorme sala di controllo del virus, i cui archivi e computer finiscono in pezzi. La parola “cade”, così come la fotografia e il tempo; si arriva a un “punto di svolta”, quella stessa svolta che Burroughs si augurerebbe per il Pianeta Terra attaccato dai Nova. Poco dopo accade qualcosa di insolito:

‘Enemy advance we retreat’ – Where? – The operation of retreat on this level involves shifting three-dimensional coordinate points that is time travel on association lines – Like this:

sunlight through the dusty window and sat down on the sofa the pearly drops of the basement workshop .. ‘You’re pearling,’ flaking plaster .. ... Bill had been fluffy blond hair brushed Bill’s getting dressed and away at school and later forehead, undressed eating sleeping not the Eastern University. John had ‘Here hold this phone to your ear’ actions but the words became a legendary figure Do you hear anything?’ (Burroughs 2014b, 126-127)<sup>68</sup>

Il tempo verbale da presente si fa passato, lo stile reso telegrafico dall'urgenza del momento<sup>69</sup> si fa più discorsivo, e la scena di un assedio militare di insetti cosmici si interrompe d'improvviso per lasciare spazio ai non meno surreali e sconnessi ricordi degli adolescenti Bill e John<sup>70</sup>. Le due diverse dimensioni temporali si alternano e, come sempre, senza un necessario senso. Si giunge così alla fine della battaglia, che tra una reminescenza e l'altra dei due ragazzi vedrà i guerriglieri resistenti averla ancora vinta mettendo mano alla macchina di controllo, più che affrontando epici duelli. Questa particolare cacofonia narrativa ha il deliberato intento di sovvertire qualsivoglia forma di certezza rimanente nel lettore, di confonderne memoria e sensorialità. Sarà proprio la reazione di chi legge a divenire a questo punto fondamentale per determinare l'esito complessivo della vicenda. Lo scatto in avanti della seconda componente della trilogia rispetto a *The Soft Machine* è costituito da questa fine interpretazione filosofica del *cut-up* che

<sup>68</sup> Burroughs 1970a, 113, trad. di Saponaro: “ ‘Il nemico avanza noi ci ritiriamo’ – Dove? – L'operazione di ritirata a questo livello comporta lo spostamento di punti di coordinazione tridimensionali di punti cioè un viaggio nel tempo linee d'associazione – Così: / sole attraverso la finestra polverosa ed erano seduti sul sofà le gocce perlacee del laboratorio nella cantina ... ‘Stai facendo delle perle.’ gesso che si sfalda ... ... era stato capelli biondi soffici spazzolati di Bill che si vestiva e via a scuola e più tardi fronte. si svestiva mangiando dormendo non la Eastern University. John aveva ‘Ecco tieni questo ricevitore contro l'orecchio’ azioni ma le parole diventarono una figura leggendaria senti qualcosa?’ ”.

<sup>69</sup> Che a giudizio di Lydenberg (1987, 71) costituisce una delle principali differenze stilistiche con *The Soft Machine*.

<sup>70</sup> Lydenberg definisce l'impiego di queste esche analessiche “a conscious and purpose full military maneuver” (ivi, 84).

Burroughs vi costruisce attorno: per eludere ogni forma di consuetudine narrativa, e confondere chi legge, non si deve necessariamente fare a pezzi il testo, ma si possono anche “permutare” – per usare il gergo di Gysin – le parti del testo stesso, come in questo caso avviene con la dimensione temporale della narrazione.

Il pregio di *The Ticket That Exploded*, dal punto di vista della complessiva impalcatura concettuale messa a punto da Burroughs mediante la trilogia, sta proprio in questa sua continua elusività, nel proporre qualcosa e subito accantonarlo negandolo, così da togliere al lettore ogni certezza che questi riteneva di avere già acquisito: in questo modo si combatte il “controllo della parola”, mettendo in dubbio le certezze di coloro che sono soggetti a tale forma di dominio. Burroughs, stavolta con coerenza, porterà invece a compimento questo progetto: lo dimostra l’ultimo capitolo, “Silence to say goodbye”, che esplora il valore del silenzio come dimensione narrativa a conclusione di un’opera che al contrario Harris, nell’introduzione, aveva subito descritto come una “series of oblique references” (Burroughs 2014b, ix). Non è però ancora il momento dei saluti, poiché Burroughs sente di dovere riassumere e concludere l’intera esperienza. Lo farà nel terzo e ultimo libro, *Nova Express*.

### 2.4.3 Nova Express, l’epilogo delle guerre stellari

Il pur momentaneo successo ottenuto dai primi due volumi della trilogia, e soprattutto dal precedente *bestseller*-premessa della medesima, *The Naked Lunch*, fece sì che la prima edizione di *Nova Express* fosse pubblicata nel 1964 non solo dalla Olympia Press di Parigi ma anche dalla newyorkese Grove Press.

Sotto l’aspetto della trama, *Nova Express* è probabilmente quello dei tre testi che meno novità ha da offrire, e sul quale meno vi sia da commentare; Burroughs lo intese molto più come un saggio sui due precedenti elementi e sulla trilogia tutta, che non come una ulteriore evoluzione narrativa della stessa. Lo conferma l’attacco del primo capitolo, dall’emblematico titolo di “Last Words”:

#### LAST WORDS

Listen to my last words anywhere. Listen to my last words any world. Listen all you board syndicates and governments of the earth. And you powers behind what filth deals consummated in what lavatory to take what is not yours. To sell the ground from unborn feet forever  
 –‘Don’t let them see us. Don’t tell them what we are doing–’  
 Are these the words of the all-powerful boards and syndicates of the earth?  
 (Burroughs 2014c [1964], 1)<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Burroughs 1967, 11, trad. di Manganotti: “ULTIME PAROLE // Ascoltate le mie ultime parole in qualsiasi luogo. Ascoltate le mie ultime parole in qualsiasi mondo.

Il tono che Burroughs conferisce alle parole di Hasan, profeta preoccupato per un'imminente fine del mondo, quello stesso tono che aveva indotto Iggy Pop e David Bowie a definire il precedente *The Ticket That Exploded* "an incantation sung by a crazy muezzin" (Burroughs 2014b, xi), si scaglia sul potere economico e politico che ancora cinge d'assedio il Pianeta Terra. Le parole del religioso guerriero persiano e capo della resistenza contro la parola, definite da Robinson "the clearest and most accessible statement of the trilogy's overall intent" (2011, 51), preconizzano un'apocalisse che nello scenario geopolitico del 1964 sembrava effettivamente prossima. Esse rappresentano, come sostiene Harris nell'introduzione, tanto "a call-to-arms against those who brought us Hiroshima and Nagasaki" (Burroughs 2014b, xi) quanto "a manifest for global resistance against the 1 percent who run our planet like an alien colony" (*ibidem*). Dal punto di vista stilistico tale contegno è però frutto anche di un costante incremento dell'intento didattico nella scrittura di Burroughs; esso, come sottolinea Lydenberg (1987, 95), si nota già in *The Naked Lunch* e giunge alla propria completa realizzazione in *Nova Express*. Lydenberg aggiunge poi che l'adozione di questo tono autoritario è dovuta alla necessità di creare una "collective writing" (ivi, 100) che mediante il *cut-up* sostituisca la "hierarchical structure in which an author's words and ideas are imposed on passive readers (the 'one-way Sending' described in *Naked Lunch*)" (*ibidem*). I lettori, quindi, per Burroughs non sono semplicemente tali, ma pure editori e collaboratori (ivi, 101). Nessuno è risparmiato da quello che più di un appello sembra un'invettiva, tantomeno la stampa che si fa a propria volta latrice del messaggio di controllo da parte del potere. Va comunque sottolineato come in *Nova Express* si tenda a utilizzare la prosa giornalistica più che nei due precedenti testi:

You have turned time back ten minutes and wiped electromagnetic word patterns off the tape and substituted other patterns—You can do the same with mind tape after working with the tape recorder—(This takes some experimentation)—The old mind tapes can be wiped clean—Magnetic word dust falling from old patterns—Word falling—Photo falling—Last week Robert Kraft of the Mount Wilson and Palomar Observatories reported some answers to the riddle of exploding stars—Invariably he found the exploding star was locked by gravity to a nearby star—The two stars are in a strange symbiotic relationship—One is a small hot blue star—(Mr. Bradly) Its companion is a larger red star—(Mr. Martin)—Because the stellar twins are so close together the blue star continually pulls fuel in the form of hydrogen gas from the red star—The motion of the system spins the hydrogen into an

Ascoltate voi tutti comitati sindacati e governi della terra. E voi potenze dietro i luridi contratti stipulati nelle latrine per impadronirvi di ciò che non è vostro. Per vendere il terreno di sotto i piedi non nati per sempre - / Non lasciamoci scorgere. Non dite loro cosa stiamo facendo - / Sono queste le parole degli onnipotenti comitati e sindacati della terra?"

incandescent figure eight–One circle of the eight encloses one star–The other circle encloses the other–supplied with new fuel the blue star ignites.’  
–Quote, *Newsweek*, Feb. 12, 1962– (Burroughs 2014c [1964], 76-77)<sup>72</sup>

All’interno di questo *fold-in* dalle pagine di *Newsweek* si nota peraltro come Burroughs articoli la vicenda dell’esplosione del pianeta precedentemente assediato dai Nova, della quale viene incolpato Mr. Bradly Mr. Martin. Ciò dimostra che in *Nova Express* esiste un certo lavoro su trama e personaggi: l’Orda dei Nova è menzionata con frequenza, così come la Polizia di Nova. Pur lungi dall’eccedere in sofismi teorici, Burroughs preferisce comunque affrontare trama e personaggi in maniera più ragionata: nel passo appena citato viene per esempio sottolineato il rapporto ancora una volta biunivoco tra i due fronti, laddove i Nova sono nemici giurati della polizia ma, al tempo stesso, anche la ragione dell’esistenza degli agenti, i quali non avrebbero motivo d’essere se non avessero nemici da combattere. Nell’ultimo capitolo, “Clom Fliday”<sup>73</sup>, il manipolo resistente costituito dalla polizia dell’Ispettore Lee e dai partigiani di Hasan sembra averla avuta di nuovo vinta: l’“Ugly Spirit” che si era manifestato come infida guida per Città del Messico in *The Soft Machine*, adesso abbandona il corpo dello scrittore, mentre assume le sembianze di Mr. Bradly Mr. Martin. “My writing arm is paralyzed–No more junk scripts, no more word scripts, no more flesh scripts–He all went away–No good–No bueno–Couldn’t reach flesh–No glot–Clom Fliday–Through invisible door–Adios Meester William, Mr. Bradly, Mr. Martin–” (Burroughs 2014c [1964], 189)<sup>74</sup>. Eppure,

<sup>72</sup> Burroughs 1967, 86-87, trad. di Manganotti: “Si è andati indietro nel tempo di dieci minuti si sono cancellati dal nastro gli schemi elettromagnetici delle parole sostituendoli con altri schemi – Dopo aver lavorato con il registratore a nastro si può fare altrettanto con il nastro cerebrale – (Bisogna fare un po’ di esperimenti prima di riuscirci per bene) – I vecchi nastri della mente possono essere puliti completamente – Magnetica polvere delle parole che cade da vecchi schemi – Parole che cadono – Fotografie che cadono – ‘La settimana scorsa Robert Kraft degli Osservatori di Monte Wilson e Monte Palomar ha fornito alcune risposte sull’enigma delle stelle in esplosione – Ha riscontrato che la stella in esplosione era invariabilmente bloccata dalla forza di gravità ad una stella vicina – Le due stelle si trovano in strani rapporti simbiotici – Una è una piccola stella azzurra calda – (Mr. Bradly) La sua compagna è una stella rossa più grande – (Mr. Martin) – Poiché i gemelli stellari sono uniti così strettamente fra di loro la stella azzurra estrae in continuazione del carburante sotto forma di gas di idrogeno dalla stella rossa – Il movimento del sistema fa roteare l’idrogeno facendogli formare un incandescente numero otto – Un cerchio dell’otto racchiude la stella – L’altro cerchio racchiude l’altra – rifornita di nuovo carburante la stella azzurra si incendia.’ – Citazione da *Newsweek*, 12 Febbraio 1962 –”.

<sup>73</sup> Espressione con la quale i *pusher* cinesi di New York chiedevano, in un inglese storpiato dalla pronuncia della loro madrelingua, di tornare al venerdì per la droga; essa è anche un rimando a *The Soft Machine*, nel quale era già stata usata.

<sup>74</sup> Burroughs 1967, 203, trad. di Manganotti: “Il mio braccio per scrivere è paralizzato – Basta con gli *scripts* della droga, basta con gli *scripts* della carne umana – Se ne andò

nella negazione sistematica di qualsiasi elemento costitutivo della scrittura, anche la conclusione lascia aperte tutte le possibilità, tanto che per Harris “*Nova Express* is nothing if not an analysis of and a tribute to the apocalyptic power of ‘The Word’” (ivi, x). In effetti è complicato descrivere cosa sia *Nova Express*: l’ambientazione apocalittica rimanda alla distopica fantascienza di quel J.G. Ballard che Burroughs, del resto, ha spesso citato tra le sue fonti d’ispirazione<sup>75</sup>; in più di un suo aspetto *Nova Express* rimanda alla mente la sfida che il cacciatore di taglie Rick Deckard e il gruppetto di androidi riottosi capitanato da Roy Batty conducono per le strade di una oscura e desolata Los Angeles del futuro in *Blade Runner* (1982)<sup>76</sup>. Quella realtà che sul grande schermo viene totalmente negata dall’immagine di un mondo umano nel quale gli umani non esistono più, in *Nova Express* è invece perseguita e cercata. La realtà, come nota Tony Tanner (1991 [1971], 106), è esattamente quella “Grey Room” che già in *The Ticket That Exploded*

via – Non serve a niente – *No bueno* – Non riusciva a raggiungere la carne umana – Non aveve – Venile Veneldi – Attraverso una porta invisibile – Adios Segnor William, Mr. Bradly, Mr. Martin –”.

<sup>75</sup> Nato il 15 novembre 1930 nella Zona internazionale di Shanghai da genitori britannici che vi lavoravano, ex pilota della RAF di stanza in Canada, James Graham Ballard è considerato uno dei padri della letteratura fantascientifica inglese, al punto che l’aggettivo *Ballardian* è recentemente entrato nei dizionari per designare proprio questo genere di narrativa distopica e psicanalitica, mirata a mettere in mostra le meccaniche dell’inconscio collettivo. Appassionato di surrealismo e *collage*, all’età di venticinque anni Ballard si trasferì con la moglie a Chiswick, nell’Ovest di Londra, iniziando la propria carriera di scrittore a tempo pieno. Pubblicò tra il 1961 e il 1966 – contemporaneamente alla trilogia di Burroughs, quindi – una tetralogia ispirata a una serie di catastrofi naturali che sconvolgono il Pianeta Terra, decimandone la popolazione. Burroughs non ha mai specificato a quali opere si sia precisamente ispirato, ma in base a una semplice considerazione cronologica, l’ambientazione di *Nova Express* può essere abbinata soprattutto a quella del secondo capitolo della tetralogia ballardiana, *The Drowned World* (1962; *Deserto d’acqua*, 1963). In questo caso, l’apocalisse che aveva ridotto a una desolata e onirica laguna la Londra del 2145 proveniva infatti dallo spazio, ovvero dalle radiazioni solari che avevano sciolto le calotte polari e causato l’inondazione dell’intero pianeta. A influenzare Burroughs furono però soprattutto i numerosi racconti di fantascienza, pure storie di vita ed esplorazione spaziale, che Ballard iniziò a scrivere quando ancora si trovava sotto le armi. Pubblicate inizialmente su riviste di fantascienza come *Fantastic* o *If* e altre non di settore come *Ambit*, esse furono poi riproposte in raccolte quali, ad esempio, *Passport to Eternity* (1963; *Passaporto per l’eternità*, 1965).

<sup>76</sup> Tre anni prima, Burroughs aveva pubblicato un racconto fantascientifico – inteso come possibile sceneggiatura cinematografica – dal titolo di *Blade Runner* (*a movie*) (1979; *Blade Runner. Progetto di un film*, 1985). In realtà, il regista Ridley Scott si ispirò piuttosto al romanzo di Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968; *Il cacciatore di androidi*, 1971). Scott, comunque, chiese e ottenne da Burroughs il diritto a usare il titolo del racconto. Con il successo del film, la denominazione *Blade Runner* – che identifica i cacciatori di androidi – fu aggiunta anche al titolo delle successive edizioni del romanzo di Dick.



risultava essere l'obiettivo delle forze resistenti. Vi è insomma meno azione e più riflessione, soprattutto relativamente al rapporto con la tradizione: se essa deve essere salvata, è semmai quella bassa, popolare e non imposta dalle *élite*, proposito che certo ha favorito in seguito la ri-massificazione del *cut-up* in elemento della cultura *pop*. Allo stesso tempo, *Nova Express* ravvisa risvolti picareschi nelle figure di alcuni componenti dell'Orda dei Nova, che Burroughs, con la consueta duplicità interpretativa, carica di simbologia a metà tra lo *hero* e il *villain*. Ritengo quindi che non vi sia migliore definizione riassuntiva di quella fornita dallo stesso *Newsweek*: "A masterpiece, a cry from hell, a brutal, terrifying, and savagely funny book that swings between uncontrolled hallucination and fierce, exact satire" (Burroughs 2014c, retrocopertina). Forse il giudizio si attaglia maggiormente agli altri due più arditi elementi della trilogia; esso però rende chiara l'idea di come Burroughs, con questo terzo e ultimo episodio, abbia inteso chiudere il cerchio, riproponendo i capisaldi dei libri precedenti ma anche fornendo al lettore almeno alcune di quelle risposte che vanamente si era atteso alla fine di *The Soft Machine* e *The Ticket That Exploded*. Lodge (1991 [1966], 82) cita Kermode: "Admirers of William Burroughs' *Nova Express* admit that the randomness of the composition pays off only when the text looks as if it had been composed straightforwardly, with calculated inspiration". Ciò non bastò per garantire alla trilogia lo stesso successo planetario di *The Naked Lunch*, ma toccò le corde interiori di molti neoavanguardisti di Gran Bretagna, Germania Federale e Austria. I prossimi due capitoli si concentreranno pertanto sui loro lavori, nei quali si riscontrano molteplici riferimenti – ora stilistici, ora anche tematici – alla saga interstellare di Burroughs.

### III

## LA RICEZIONE DEL CUT-UP NELLO SCENARIO UNDERGROUND BRITANNICO

### 3.1 *La Swinging London e le seduzioni fantascientifiche dall'America*

Quando *Time Magazine* intitolò *London: the Swinging City* la copertina del numero del 15 aprile 1966, la cultura di massa occidentale era già stata travolta dal rutilante incedere dei *Sixties* britannici. Nell'articolo relativo, *Time* consacra la capitale del Regno Unito a motore propulsivo della prima sottocultura giovanile in senso assoluto (Halasz 1966). Londra figurava come una megalopoli già all'epoca multietnica, per quanto non ai livelli dei nostri giorni. Era l'epicentro della rivoluzione giovanile e al tempo stesso il magnete di tutta la creatività mondiale, un luogo capace di sconvolgere l'austera società inglese ma anche di attrarre a sé tutta una generazione di giovani occidentali. Sebbene all'inizio degli anni Sessanta la decolonizzazione fosse già cosa praticamente fatta, Londra assurgeva ancora una volta a capitale di un impero, con le proletarie metropoli nord-occidentali di Manchester e soprattutto Liverpool nel ruolo di ancelle: si trattava dell'impero dello stile e della cultura, quantomeno in materia di *teenagers* e (ultra)ventenni. I suoi sudditi erano infatti quei ragazzini del *baby boom* che seguivano ogni tendenza di moda e musica, a cominciare ovviamente dai Beatles. Altrettanto fecero i coetanei americani, quando i *Fab Four* di Liverpool attraversarono l'Atlantico come testa di ponte di una *British Invasion* che negli anni li vide seguiti da Rolling Stones, Pink Floyd, Led Zeppelin, Who, Yardbirds, Cream, Jethro Tull, Animals, Gerry and the Pacemakers e numerosi altri gruppi musicali inglesi di straordinario successo anche sul mercato americano.

A Londra, più che nel resto del Paese, il potere d'acquisto della sterlina era cresciuto velocemente. Ciò aveva favorito l'imporsi di nuovi stili di vita, innescati da una forma di consumismo, quella dell'*American Dream*, che fino ad allora l'Europa aveva potuto soltanto "ammirare" nei cinegiornali e nelle pellicole cinematografiche d'oltreoceano. Se la certificazione mediatica arrivò in seguito, i primi segni della rivoluzione culturale londinese-britannica si erano manifestati già all'inizio del decennio, quando si era verificato un *boom* demografico che aveva sostenuto una netta ricrescita del tenore di vita dopo l'epoca di *blood, toil, tears and sweat* che Sir Winston

Churchill aveva “promesso” al popolo britannico per uscire dall’incubo bellico. Il rifiorire dell’economia aveva di nuovo trascinato al centro del mondo quella che forse era la società più conservatrice d’Europa, ma stavolta con modalità etiche ben diverse da quelle della severa epoca vittoriana: non più perno del più vasto impero di sempre, ma culla dello stile e delle tendenze d’Occidente. Non solo la musica *rock and roll*; l’alone d’avventura e *glamour* emanato dal personaggio cinematografico di James Bond, tratto dai romanzi di Ian Fleming e portato sul grande schermo da Sean Connery e Roger Moore; la minigonna di Mary Quant, abbinata ai capelli a caschetto, e le tendenze che trasformarono in prime “vie dello *shopping*” le strade di due quartieri culturalmente molto diversi tra loro come Kensington e Soho, con le colorate vetrine di Carnaby Street; le automobili, dalle fiammanti Aston Martin e Jaguar alla microscopica Austin/Morris Mini-Minor; il calcio, con la leggenda quasi più *glam* che sportiva di George Best: qualsiasi cosa provenisse d’oltremarica aveva la tendenza a risultare immediatamente *cool*. Londra, nota Halasz in apertura del proprio articolo sul *Time*, rappresentava per gli anni Sessanta quello che Vienna era stata per il *fin de siècle*, Parigi per i “ruggenti” anni Venti, Berlino per i Trenta pre-hitleriani del Bauhaus, New York per i Quaranta del rilancio seguito al *New Deal* e Roma per la “dolce vita” degli anni Cinquanta (Halasz 1966). Tutte le nuove voghe sembravano adesso partire dalla città sui cui muri, solo qualche anno prima, campeggiavano i manifesti con cui ancora Churchill invitava severamente a *keep calm and carry on*, sostegno morale per la popolazione bombardata e adesso oggetti *pop* a loro volta. A questo fascino non seppero resistere neppure gli allora ventenni provenienti dall’intero mondo occidentale, convenuti a Londra per respirare l’atmosfera *swinging* e talvolta per affermarsi professionalmente e artisticamente. È il caso di musicisti quali Bob Dylan, Nobel per la letteratura nell’ottobre 2016, o Jimi Hendrix, il primo dei quali concluse a Londra la controversa svolta dal *folk* al *pop*, mentre il secondo perfezionava il proprio ineguagliato talento per la chitarra elettrica. Passando all’ambito cinematografico non si può dimenticare Michelangelo Antonioni, non esattamente un giovane – all’epoca aveva cinquantaquattro anni – che proprio alla Londra “eccitante, dinamica ma anche promiscua” volle tuttavia applicare il proprio sguardo neorealista in *Blow-Up* (1966), forse l’autentico capolavoro del regista ferrarese. Quell’atmosfera travolgente non durò per molto, poiché il comprometersi del brio e dell’energia iniziali innescarono, come nel resto dell’Occidente, la ribellione generazionale del Sessantotto. Gli effetti sulla cultura occidentale sono però ancora vivi.

Come Antonioni, anche Burroughs era giunto a Londra non da ragazzino, ma nel pieno della maturità di uomo e artista. Quarantaseienne cittadino del mondo, con un *bestseller* già alle spalle, Burroughs non era però interessato da alcuna delle voci *pop* di cui sopra e, come si è visto, si stabilì nella capitale britannica inizialmente al solo scopo di curare le proprie di-

pendenze. Almeno per i primi tempi egli vide in Londra tutt'altro che il faro della nuova cultura di massa occidentale, ma una grigia, austera capitale di quel mondo di ieri da cui era in fuga. Una delle caratteristiche salienti di Burroughs, quella che più ne faceva un artista "d'avanguardia", era tuttavia la capacità di scandagliare la società del proprio tempo meglio di qualunque sociologo, facendosi interprete spesso mimetico di quell'atmosfera post-moderna di *caos* che affligge chiunque viva i tempi d'oggi. L'autore missouriano non impiegò molto per calarsi al centro di una scena londinese che, subito al di sotto della frivola patina modaiola, iniziava pure a costruire una solidissima scena *underground*. In effetti, spiega bene Miles (2010, xix), la Londra "artisticamente sotterranea" degli anni Sessanta fu proprio quella che ospitò Burroughs: era l'elegante West End che tra Fitzrovia e Soho aveva calamitato i *bohémien* inglesi come il poeta Michael Horowitz, quelli provenienti dal resto d'Europa e i *Beatnik*. La parte occidentale della città era la sede dei locali che fungevano da principali centri d'aggregazione delle avanguardie, come lo UFO Club di John "Hoppy" Hopkins o il Middle Earth che subentrò dopo la chiusura dello UFO da parte delle autorità; vi si trovava la "Indica Bookshop", sede dell'omonima galleria d'arte gestita dallo stesso Miles con Pete Asher e John Dunbar, grazie anche al sostegno di Paul McCartney e di John Lennon, che vi incontrò Yoko Ono; nel West End si trovavano poi un'altra importante galleria come l'"Arts Lab" e la redazione dell'*International Times*, principale rivista dell'*underground* londinese che si rese tra l'altro organizzatrice di eventi storici per il movimento: tra questi, spicca il maxi-concerto del 29 aprile 1967 all'Alexandra Palace, *The 14 Hour Technicolor Dream*, con i Pink Floyd e Pete Townshend degli Who come *headliner* di un vasto gruppo di artisti emergenti che avrebbero fatto le fortune della musica *pop* inglese. Solo negli anni Novanta una vera e propria sottocultura sarebbe sgorgata dall'omologazione dei palazzi popolari e dall'arretratezza economica del malfamato East End. Forse per questo Burroughs non colse subito la portata del cambiamento culturale e sociale in atto, scambiandola per semplice moda.

Una certa "dose" di motivazioni sociali era comunque riscontrabile nella letteratura d'avanguardia dell'epoca, che proponeva per esempio l'interessante scenario degli *Angry Young Men*: "giovani" – scrittori – "arrabbiati" che presero il nome dallo scalpore suscitato da *Look Back in Anger* (1956, prima rappresentazione assoluta l'8 maggio 1956 al Royal Court Theatre di Londra; *Ricorda con rabbia*, 1959), semi-autobiografico triangolo amoroso ambientato nella *middle-lower class* dello Yorkshire con cui John Osborne informò la bigotta Gran Bretagna di allora sulla generazione dei giovani che avrebbero animato gli imminenti anni Sessanta. Gysin fu, ancora una volta, il primo a inserirsi in questo dinamico ambiente culturale. Miles ricorda che gli happening londinesi non erano nati dal nulla: Burroughs e Gysin erano stati anche in questa circostanza tra i precursori, fin dall'inizio degli anni Sessanta. Rilevante fu soprattutto l'evento tenutosi nel dicembre

1960 presso la sede dell'ICA di Dover Street, durante il quale a giochi di luce proiettati nella sala venne affiancata un'incisione su nastro realizzata da Burroughs con tecnica di cut-up e intitolata *Brion Gysin Let the Mice In*. In essa, la voce dello scrittore si alternava a interferenze radio e tamburi arabi distorti, il tutto mentre Gysin danzava sul palcoscenico dipingendo un quadro astratto. Miles rammenta anche che la performance venne ripetuta presso la stessa sede cinque anni più tardi, inducendo metà del pubblico ad abbandonare la sala per l'impossibilità di sopportare il volume delle incisioni di Burroughs, che stavolta aveva unito in *collage* martelli pneumatici, interferenze radio e flauti marocchini (2012, 136).

Il racconto di Miles fornisce e conferma la dimensione di Burroughs e Gysin come fondatori del movimento del *cut-up* britannico. Già all'epoca, nei primi periodi londinesi, la ricerca della "confusione dei sensi" sottesa all'uso del *cut-up* si diffondeva da questa tecnica preminentemente letteraria ad altri campi multimediali, soprattutto quello sonoro. Del resto, prosegue Miles, lo stesso Gysin era giunto in Gran Bretagna qualche tempo prima di Burroughs. Era stato contattato da George Macbeth, direttore del Dipartimento Notizie del Terzo Programma della BBC. Macbeth aveva letto casualmente una copia di *Minutes to Go* e, per qualche ragione, riteneva che le ipnotiche permutazioni di cui si è dato nota nel capitolo precedente potessero riscuotere un notevole successo radiofonico. Gysin accettò con gioia, poiché recarsi a Londra significava mettere le mani sull'ultimo modello di registratore a otto piste con cui, nello studio di Shepherd's Bush, l'emittente pubblica britannica registrava gli effetti sonori per i propri radiodrammi: pavimenti scricchiolanti, cavalli al galoppo, stormi di uccelli in volo e tutto ciò che non poteva essere riprodotto senza l'ausilio di qualificati tecnici del suono (ivi, 137-138). La confusione dei sensi era il migliore strumento possibile per mettere in dubbio le certezze del canone borghese e Gysin, seguito da Burroughs, si era convinto della necessità di sconfinare dall'ambito letterario in un mondo che già all'epoca principiava lentamente a farsi multimediale.

Nelle pagine seguenti introdurrò un argomento generalmente poco trattato, spesso sottovalutato e da molti gettato nell'ampio calderone del "post-moderno", panacea di buona parte dei mali dello studioso che non riesca a inquadrare con esattezza una determinata corrente stilistica o teorico-ideologica dei nostri tempi. Si tratta della letteratura di fantascienza, un genere che nella Gran Bretagna dell'epoca, collegandosi alle coeve esperienze americane, riscosse un notevole successo anche perché in esso Burroughs si era inserito appieno con la propria *Nova Trilogy*.

### 3.1.1 J.G. Ballard, *Burroughs e New Worlds nell'Inghilterra del baby boom*

In my writing I am acting as a map maker, an explorer of psychic areas, to use the phrase of Mr Alexander Trocchi, as a cosmonaut of inner space, and I see no point in exploring areas that have already been thoroughly surveyed – A Russian scientist has said: ‘We will travel not only in space but in time as well.’ That is to travel in time – if writers are to travel in space time and explore areas opened by the space age, I think they must develop techniques quite as new and definite as the techniques of physical space travel – certainly if writing is to have a future it must at least catch up with the past and learn to use techniques that have been used for some time past in painting, music and film. (Burroughs in Booth 2012, 659)<sup>1</sup>

Non è esatto ritenere che lo scambio artistico e culturale – soprattutto per ciò che concerne l’ambito letterario – tra la Gran Bretagna e l’America sia proceduto in una direzione univoca, quella cioè che aveva l’ex madrepatria per sito di emissione e gli *States* come luogo di ricezione. Il fenomeno dell’editoria fantascientifica ha infatti una comune origine britannico-statunitense tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio dei Sessanta. In America si diffusero piccole riviste d’indirizzo popolare e *target* giovanile, i cosiddetti *Pulp-magazine*. Alle spalle di questi ultimi si costituiva un mercato sicuramente di nicchia ma anche dalla solida struttura, capace di mantenere la propria base di appassionati a prescindere dalla qualità delle opere. Tematiche e stili di questi primi nuclei di letteratura fantascientifica ricalcavano a grandi linee la tradizione sviluppatasi oltreoceano una ventina d’anni prima, mutuandone l’ottimistica e dogmatica fiducia in un progresso tecnologico che quindi proponeva le eroiche vicende di astronauti ed esploratori del cosmo. Secondo Darlington (2014, 21-22), l’interesse per il genere fantascientifico e i temi “spaziali” è anche da considerare come una sorta di riflesso *pop* di quel trentennio di grande sviluppo della scienza inglese, iniziato durante la guerra e giunto al proprio apice negli anni Sessanta.

<sup>1</sup> Burroughs tenne questo discorso, intitolato “The Future of the Novel”, durante la celebre Conferenza mondiale degli scrittori svoltasi a Edimburgo nel 1962. La rilevanza dell’evento organizzato nella capitale scozzese è ancora oggi ricordata: tale conferenza fece difatti conoscere al pubblico britannico ed europeo un Burroughs ancora relativamente sconosciuto, così come il suo *cut-up*; grazie alla partecipazione di numerose altre personalità letterarie americane quali Henry Miller, Mailer e Mary McCarthy, da Edimburgo in avanti, i *festival* letterari divennero consuetudine anche in Europa (Flood 2012).

Nel frattempo, il divampare della *London counterculture* aveva però modificato i gusti della platea di lettori cui lo stesso genere fantascientifico si rivolgeva: più acculturati, più ambiziosi e dinamici, i figli del *boom* economico e demografico pretendevano tematiche intonate alle istanze socio-culturali che nel frattempo stavano emergendo con prepotenza. Questo virare dell'attenzione dal canone tradizionale verso scenari *underground* pose la letteratura fantascientifica al centro del ben più ampio movimento contro culturale dell'epoca. Il mutamento si verificò del resto anche negli stessi Stati Uniti, dove nel frattempo il Greenwich Village newyorkese e il quartiere *hippie* di Haight-Ashbury a San Francisco fungevano da grandi poli aggregativi rispettivamente per la *East* e la *West Coast*. La letteratura di fantascienza non rappresentò di certo l'unica forma di espressione del movimento, ma da quel momento in avanti anch'essa si allontanò dagli schemi usuali – in questo caso, dalla classica letteratura “spaziale” degli anni Quaranta – per abbracciare la psichedelia e quell'alterazione della percezione cognitiva che Burroughs e Gysin stessi ponevano alla base programmatica del *cut-up*. Nasceva perciò un fenomeno letterario più complesso e variegato, che dalla mera *science fiction* dei primordi, mutava adesso nella cosiddetta *new wave*<sup>2</sup>, genere forse meno definito rispetto alla fantascienza originale ma più predisposto a ricevere i mutamenti in atto. Va riconosciuto che, dopo una iniziale fase di smarrimento, anche in questa circostanza si compì quella visione adorniana dell'istituzione artistica in virtù della quale essa riuscì prima ad attutire il colpo, rendendone innocuo il potenziale trasgressivo, e quindi a fare proprie e canonizzare molte delle peculiarità sovversive della controcultura occidentale; l'eccentricità divenne stereotipo, temi inizialmente tabù diventarono *mainstream* e permisero con ciò anche il recupero di quella considerevole fetta di mercato rappresentata dai *baby boomers*. Pur senza disconoscere questa forma di banalizzazione e commercializzazione della letteratura di fantascienza, non si può sminuire a propria volta la rilevanza di un genere che investì l'intera sfera mediatico-culturale dell'epoca.

Di nuovo, l'ambito della musica *pop* fornisce spunti interessanti: già menzionato l'*album* dei Pink Floyd *The Piper at the Gates of Dawn*, contenente brani come “Astronomy Domine” e “Interstellar Overdrive”, il filone del cosiddetto *Space Rock* fu ripercorso dalla formazione originale della band londinese anche nell'estate dell'anno successivo, con *A Saucerful of Secrets* (1968). In esso si ritrovano brani che tutto riprendevano da questo nuovo filone letterario, quali “Let There Be More Light” e soprattutto la stordente quanto illuminante “Set the Controls for the Heart of the Sun”. Ma non solo: anche

<sup>2</sup> Il termine sarebbe derivato dalla *nouvelle vague* del cinema francese dell'epoca e sarebbe stato coniato da Judith Merrill, scrittrice ed *editor* americana che visse tra Stati Uniti e Gran Bretagna negli anni Sessanta, introducendo le novità “fantascientifiche” nei due ambiti letterari (Booth 2012, 660-661).

in America la musica *pop* psichedelica, una delle più chiare rappresentazioni dell'ideale di controcultura dell'epoca, si ambientava sempre più di frequente in mondi fantascientifici. La "Purple Haze"<sup>3</sup> che stordisce gli abitanti di un ignoto pianeta, frutto di un sogno lisergico che rimane "all in my brain ... all in my eyes", è uno degli esempi tipici della procedura mediante la quale Jimi Hendrix si avvicina alla psichedelia e all'esplorazione di ciò che risiede al di là del cognitivamente raggiungibile. Quando tre anni più tardi i Jefferson Airplane conclusero la loro prima esperienza artistica, il gruppo derivante mutò il proprio nome nell'eloquente Jefferson Starship; a bordo di questa "astronave" pilotata da Paul Kantner i superstiti della precedente avventura psichedelica si posero, con il disco *Blows Against the Empire* (1970), alla ricerca di un nuovo posto dove vivere dopo essersi ribellati a un "impero" che ovviamente era l'America di Nixon, travolta solo due anni dopo dal *Watergate*. Passando dal *rock* al cinema, non si possono non scorgere riferimenti alla voga fantascientifica che caratterizzava la letteratura dell'epoca nel copione di *2001: A Space Odyssey* (1968; *2001: Odissea nello spazio*) di Stanley Kubrick, apocalittica quanto scientifica riflessione sul destino dell'umanità, divenuta pietra miliare del genere cinematografico di fantascienza.

Pur senza rifarsi per intero al comparto letterario britannico, la *new wave* fantascientifica fu da esso notevolmente alimentata. Edita da John Carnell a partire dal 1946 e pubblicata ininterrottamente fino al 1970<sup>4</sup>, nel frattempo diretta da Michael Moorcock con la collaborazione di J.G. Ballard, la rivista inglese *New Worlds* giocò da questo punto di vista un ruolo chiave, acquisendo durante i *Sixties* una preminenza internazionale nel settore. Di fatto, la diatriba tra "vecchia" e "nuova" letteratura fantascientifica era nata proprio sulle sue pagine. Nel maggio del 1962, Ballard pubblicò su *New Worlds* un articolo dal titolo "Which Way to Inner Space?" (1962), nel quale proponeva quel generale rinnovamento – poi effettivamente verificatosi – che dalle stereotipate battaglie tra impavidi astronauti e mostri alieni passasse ad altro genere di esplorazioni interstellari. In esse lo scenario non sarebbe più stato rappresentato dal cosmo in sé, ma questo avrebbe funto da metafora di un vero universo ancora inesplorato, l'animo umano. Ballard cita Burroughs e la sua già ricordata *new mythology for the space age*, rivoluzionaria forma di esplorazione che sovverte i modelli letterari progressi nell'andare alla ricerca di se stessi, dall'interno di se stessi.

<sup>3</sup> Contenuta nel disco *Are You Experienced* (1967). All'interno di quest'ultimo si trova anche "Third Stone from the Sun", durante la quale Hendrix e il proprio produttore – nonché ex bassista degli Animals – Chas Chandler cercano di riprodurre, mediante dialoghi, l'ipotetico approdo di una nave spaziale aliena sulla Terra, la "terza pietra dal Sole", con riferimento alla posizione del nostro pianeta nel sistema solare.

<sup>4</sup> Per i primi tre anni il titolo fu *Nova Terrae*. Dal 1970 in poi la rivista fu pubblicata solo eccezionalmente.



È questa la necessità condivisa da buona parte degli scrittori situabili nell'alveo della controcultura di quel periodo. Si è più volte insistito sulla quasi mimetica capacità di interpretazione del *caos* postmoderno come principale peculiarità del Burroughs scrittore d'avanguardia. Riuscire a trovare una propria collocazione in un mondo refrattario all'idea di concedere albergo a sensibilità come quella di Burroughs era una necessità sentita e condivisa da buona parte di coloro i quali faticavano a uniformarsi al *way of life* occidentale. Alle basi del successo riscosso dalla *new wave* fantascientifica come letteratura tra le più apprezzate dalla controcultura degli anni Sessanta vi era dunque tutto ciò; si trattava di un sottogenere della letteratura di fantascienza che raccolse tra le proprie fila numerosi *outsider* della cultura d'Occidente e, così facendo, si arricchì via via di *nuances* del tutto avulse dalla semplice idea originaria di avventura spaziale: ricerca del godimento psichedelico, rivoluzione dei costumi sessuali, la base ideologica era dunque di ordine libertario. Mottram osserva che la "current Western SF explores 'inner space', J.G. Ballard's phrase for his own metaphors, and makes science fiction out of the Surrealists' 'landscape of the soul'" (1977 [1971], 80), che è l'insieme di ciò che Ballard a sua volta considera "images where the outer world of reality and the inner world of the psyche meet and fuse" (*ibidem*). L'esperienza lisergica e l'evasione dalla dimensione etica della realtà quotidiana divennero veicolo di liberazione dell'io dalle costrizioni della società borghese. La fascinazione per gli "altri mondi" non era troppo diversa, in quest'ottica, dalla violazione del bigotto *ethos* sessuale che portò alla rivoluzione dei costumi. Anche Mottram conferma che "the science fiction of the Sixties is steadily relinquishing the mythological apparatus of space ships and alien plants in order to use the changing of human inner space by mutational methods which include drugs" (ivi, 83). In questo modo è chiaro come Burroughs si possa essere intersecato con un genere letterario che pure mai aveva sperimentato prima degli anni londinesi: egli lo nutrì del proprio retroterra ideologico-culturale ma al tempo stesso se ne cibò, fino a concepire la sua trilogia del *cut-up* come una – per quanto ipotetica e naturalmente *sui generis* – saga interstellare. Attraverso essa Burroughs andò inoltre a porre alcune fondamenta di un'altra variante del genere fantascientifico all'epoca inesistente, il *cyberpunk*.

### 3.2 Jeff Nuttall e My Own Mag, il motore della neoavanguardia britannica

Un personaggio importante nel panorama *underground* londinese e britannico degli anni Sessanta – per quanto defilato e all'epoca artisticamente poco produttivo – fu Alexander Trocchi. Scozzese, figlio di un immigrato italiano di seconda generazione che vantava legami con l'ambiente ecclesiastico romano, Alex Trocchi aveva lavorato nel ramo editoriale a New York e poi soggiornato a Parigi e nella natia Glasgow. Proprio nei cantieri

glasvegiani sul Fiume Clyde è ambientato lo scandaloso triangolo *noir* che risultò essere il più importante successo letterario di Trocchi, *Young Adam* (1954; *Giovane Adamo*, 1970). Personaggio provocatorio ed estremo con una spiccata propensione per la letteratura “pornografica”, Trocchi condivideva con Burroughs diversi tratti biografici: in primo luogo la tendenza bisessuale – aveva moglie e figlio, ma la sua vita fu ricca di esperienze omosessuali – e soprattutto una smodata dipendenza dalle droghe, in particolare dall’eroina. I problemi penali derivanti dalla tossicodipendenza costituiscono un altro punto in comune con Burroughs: già ai tempi newyorkesi Trocchi era stato costretto a fuggire dagli Stati Uniti, dopo essere stato accusato di avere spacciato droga a una minorenne; quando lo stesso genere di guai con la legge si ripresentò anche in Scozia, Trocchi non esitò a calare verso Londra, dove allacciò stretti contatti con Burroughs e Gysin, entrò a far parte dell’avanguardia situazionista e lettrista e collaborò all’*International Times*, pubblicando numerosi testi di Burroughs, al quale la censura inglese vietava l’accesso all’editoria *mainstream*. In breve tempo, l’appartamento della famiglia Trocchi in Baring Street si trasformò in uno degli snodi principali dell’*underground* londinese (Miles 2010, 141-144). A quella di Trocchi – i due avevano più volte collaborato sulle rispettive pubblicazioni – era legata una figura ancor più centrale per lo scenario neoavanguardistico della capitale britannica e non solo; il vero e proprio catalizzatore di tale movimento dopo, ovviamente, Burroughs e Gysin: Jeff Nuttall.

Jeffrey Addison Nuttall era nato l’8 luglio 1933 a Clitheroe, cittadina del Lancashire sede di una rinomata *grammar school* e situata poco meno di sessanta chilometri a Nord-Est di Manchester. Nei suoi quasi settantun anni di vita Nuttall ha letteralmente fatto di tutto: mentre la famiglia si spostava più a Sud, non distante dal confine con il Galles, egli trascorse infatti l’adolescenza studiando arte – materia che poi avrebbe insegnato anche a livello accademico, a Leeds e Liverpool – ed entrando a far parte dei movimenti per il disarmo nucleare; è stato scultore, pittore e disegnatore; convinto sostenitore anarchico e acuto opinionista socio-politico; addirittura, si è spesso e brillantemente disimpegnato come trombettista *jazz* e attore cinematografico<sup>5</sup>. Lo scrittore e l’editore *underground* sono però state quelle, tra le tante professioni intraprese, attraverso le quali Nuttall abbia maggiormente lasciato il segno.

Nuttall, anche a capo della National Poetry Society nel biennio 1975-1976, è ricordato dal punto di vista letterario soprattutto per la pubblicazione di *Bomb Culture* (1968), libro *cult* del Sessantotto e di tutta la pregressa controcultura londinese-britannica al punto da avere

<sup>5</sup> Tra i ruoli più popolari che Nuttall abbia interpretato sul grande schermo, grazie alla propria stazza e al proprio carisma, vi è quello di Fra’ Tuck in uno dei tanti *remake* cinematografici della vicenda di Robin Hood.

generato discussioni a suo proposito anche tra i banchi del Parlamento di Westminster. L'abilità nell'analisi sociale e politica di Nuttall emerge appieno dalle pagine di una monografia sulla cui copertina viene proposto un *collage* di volti noti che ricorda molto da vicino quello che l'anno prima i Beatles avevano elaborato per la copertina di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967): Burroughs e Ginsberg – quest'ultimo nudo, in primo piano rispetto agli altri – campeggiano dinanzi a Elvis Presley, Andy Warhol, Marilyn Monroe, Jimi Hendrix, John Lennon e Yoko Ono, Brian Jones, Timothy Leary, Bill Haley, Viv Stanshall, Spike Milligan e il loro amico e collega Kerouac<sup>6</sup>. Burroughs e Ginsberg sono così, idealmente e decisamente, posti al centro di tutta la controcultura del periodo, della quale questa composizione rappresenta una sorta di compendio per immagini. Fin dal principio si capisce che la “bomba” da cui è scaturita quella “cultura” che all'epoca ci si proponeva di contrastare, non è altro che un riferimento di Nuttall all'atomica, o meglio, alle atomiche sganciate su Hiroshima e Nagasaki. Esse sono usate in senso lato come allegoria di un mondo caduto preda della Guerra Fredda e della costante paura di un'apocalisse term nucleare. Cancellati con quei due bagliori accecanti molti particolari del mondo di prima, altro non rimase che un'accentuata forma di massificazione culturale, improntata ai valori dei vincitori e all'interno della quale chi non fosse ancora adulto al tempo delle bombe non era più in grado di discernere autonomamente (Nuttall 1972 [1968], 20). A questa forma di massificazione la parte “non allineata” della stessa cultura occidentale ha tuttavia reagito. Tracciata una linea di eventi chiave che giunge fino alle rivolte studentesche contemporanee all'uscita del libro, Nuttall passa a parlare dei protagonisti di quell'arte che intende ripristinare ciò che esisteva già molto tempo prima delle bombe: il primo di questi eroi dell'anti-arte è individuato infatti nel Marchese de Sade, che Charles Baudelaire definì “the ‘complete natural man’ ” (ivi, 72) e in tale qualità “the man most thoroughly possessed by the amoral forces of Nature” (*ibidem*). Per quanto le bombe possano essere state il momento di definitiva abdicazione della pluralità di istanze artistiche e culturali del mondo di ieri, va ammesso che già da tempo la cultura d'Occidente

<sup>6</sup> Quelli rappresentati sulla copertina di *Bomb Culture* sono solo alcuni dei personaggi di spicco dell'*underground* londinese e britannico con i quali Nuttall ebbe a che fare. Veneta Haralampeva, collaboratrice della Biblioteca John Rylands dell'Università di Manchester, ha mappato con un diagramma a corde tutti i neoavanguardisti britannici e non che intrattennero legami con Nuttall durante la sua vita e carriera artistica. Il grafico, esposto durante la mostra “Off Beat: Jeff Nuttall and the International Underground”, che la suddetta biblioteca ha organizzato tra l'8 settembre 2016 e il 5 marzo 2017, individua i nomi di oltre cento artisti e personalità della cultura internazionale (Haralampeva, Hodgson 2016). A proposito ancora della copertina, va ricordato che Burroughs compare anche nell'originale *collage* sulla cover di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

andava perdendo le proprie specificità. Dalla prospettiva visionaria di Nuttall l'arte emerge come naturalmente irrazionale e, di conseguenza, solo irrazionalmente percepibile. "Deviazioni" dalla norma come quelle di Sade sono l'unico modo per sviluppare una propria coscienza artistica indipendente e non massificata: in questa linea marcatamente libertaria e anti-borghese risuona molto di Burroughs che, come suggerito dal *collage* di copertina, è infatti con Ginsberg l'eroe contemporaneo di Nuttall, posto al termine di una linea di successione che passa inevitabilmente, alla luce di quanto appena detto, da Tzara e dai dadaisti franco-tedeschi. Il saggio di Nuttall è un'esaltazione dell'avanguardia nell'accezione più pura del termine. Tutto quello che si trova al di fuori della dimensione *outsider*, financo alle classi operaie con i sindacalisti e i politici laburisti che le sostengono, viene salacemente censurato dal pensiero critico dell'autore. "The future is a void" (ivi, 67), sentenza Nuttall in apertura del terzo capitolo, osservando poi che allora ciò sembrava piuttosto evidente: "The only way to deal with void is by a game of chance, some absurd pattern of behaviour. The complete void of the future reveals the fallacy of logic and rationality" (*ibidem*). Essendo tale insignificanza infinita e assurda, "the only human activities which can be of any use in one's progress into infinite void are absurd practices" (*ibidem*). La misura dell'assurdità è decisa dalla posizione nella quale l'osservatore si pone rispetto a una pratica artistica non convenzionale, ma nel concreto Nuttall sta parlando di avanguardia. Nella lotta all'"insignificanza" moderna e nella ricerca di un nuovo senso da fornire – con pratiche volutamente inconcepibili per chi detta la linea – a un'epoca d'incertezza e di perdita di ogni genere di valore etico e culturale, risuonano potentemente le idee avanguardistiche di Burroughs, a cominciare dal *cut-up*.

I turned out *MyOwn Mag: a Super-Absorbant* [*sic*] *Periodical* in November 1963, as an example of the sort of thing we might do. My intention was to make paper exhibition in words, pages, spaces, holes, edges, and images which drew people in and forced a violent involvement with the unalterable facts. The message was: if you want to exist you must accept the flesh and the moment. Here they are.

The magazine, even those first three pages, used nausea and flagrant scatology as a violent means of presentation. I wanted to make the fundamental condition of living unavoidable by nausea. You can't pretend it's not there if you're throwing up as a result. My hope was that a pessimistic acceptance of life would counteract the optimistic refusal of unpleasantness, the optimistic refusal of life, the deathwish, the bomb. ... I circulated the first Mag to twenty or so people who I thought might be interested. ... I got replies from Ray Gosling, Anselm Hollo and William Burroughs.

Like most people then, I only knew Burroughs through magazine extracts from his novels. I had read *The Naked Lunch* extracts in *Big Table* particularly often, and misunderstood them. The similarity to my own imagery showed that we were in the same place but Burroughs was travelling in the opposite direction. (Ivi, 141-142)

Il resoconto fornito dallo stesso creatore di *My Own Mag* documenta i primi coinvolgimenti di Burroughs con questa rivista. All'epoca, essa era vittima di una censura preventiva che le autorità britanniche le avevano imposto, conscie delle accuse di oscenità nel frattempo rivolte oltreoceano a Burroughs, costretto da ciò a pubblicare solamente su riviste *underground*. *My Own Mag* non impiegò molto per assurgere a punto di riferimento per tutte le altre. Già nel 1962, prosegue Nuttall, Burroughs pubblicò su *My Own Mag* i primi estratti di *The Soft Machine* e *The Ticket That Exploded* (ivi, 144). Mentre i *cut-up* di Burroughs trovavano albergo e contemporaneamente costituivano l'ossatura portante della rivista, questa – a testimonianza di un valore che travalicava i confini dell'*underground* inglese – cominciava a farsi conoscere pure all'estero: oltre alla coppia Pélieu-Mary Beach, frattanto trasferitasi a San Francisco, tra gli affezionati corrispondenti di Nuttall vi era infatti un giovane accademico di Heidelberg del quale si parlerà più diffusamente nel prossimo capitolo, Carl Weissner. "Other voyagers – the word 'cosmonaut' was coined about this time – were sending the record of their mental impulses and cosmic readings to Burroughs and to one another. Weissner published the first issue of *Klactoveedsedsteen*. Most of it was devoted to column cutups" (ivi, 155).

Se *Bomb Culture* fu un successo internazionale per via dei suoi contenuti, ossia quel Sessantotto *pop* che a tutt'oggi seduce molti lettori d'Occidente, più di nicchia è stata l'esperienza avanguardistica che Nuttall intraprese con *My Own Mag*. La rivista uscì dal novembre 1963 al settembre 1966 per un totale di diciassette numeri, dodici dei quali contenenti contributi di Burroughs. Di seguito se ne proporranno alcuni estratti, tesi a confermare la rilevanza del passaggio di Burroughs tra le pagine di questa rivista di riferimento per il movimento neoavanguardista britannico, nonostante la diffusione non certo di massa della medesima.

Jed Birmingham si è accollato l'ingrato compito di digitalizzare e catalogare tutti e diciassette i numeri della rivista per *Reality Studio*, la principale *online community* su Burroughs. Il compito è ingrato perché, come spiega lo stesso Birmingham – che parla chiaramente di "bibliographic nightmare" (2006) –, "there is no general consensus on the correct order of the first eight issues of the seventeen issue run" (*ibidem*). Come buona parte delle *zine*, riviste indipendenti dalla ridotta tiratura, anche *My Own Mag* era pubblicata in poche copie ciclostilate, di altrettante poche pagine non numerate. Proprio questo formato, quasi da pubblicazione clandestina, la rendeva perfetta per contenere gli esperimenti del censurato Burroughs. La prima traccia dello scrittore americano sulla rivista risale a quello che è ritenuto esserne il secondo numero, del dicembre 1963. Alla ipotetica – perché, come detto, non numerata – pagina 2, si trova un breve *cut-up* intitolato "From H.B. William S. Burroughs" (Da H.B. William S. Burroughs):

For and four days popping sink formula he un-noises a public statement: Tell Laura I love distant boy made of youth from amateur surgeon's mirror on diseased face shyly made blotch drip soap sud [*sic*] noises handcuffed to 'ME'. Smell please a thin boy just sent to you Old Gimp lifted off a sexy thought bush such very nice natural writhing [*sic*] responses. He made pretend noises and knew such things.

We got to untalking on question studying the porch noise home from work used to be me, Mister. A thin newspaper boy out public and get one dim porch mirror on diseased waiting face return various bits and pieces of the picture: that he coin a nice Guy Myth the bastard dirtier than Coin A Smell Dorm. Flesh diseased dirty pictures return you can't that way. Let's face it you old gimp can't come limpet mouthed around testing for relish. Good long time my mother hugging stolen stink formulae cheap noon tele-off the air. Rotten little you act weat [*sic*] sour a season since dying for water. Hello there you bastard scratching his stained cup of tea no dice love's off the attic thing to re-ncise [*sic*] boy member is dial H-E-L-P: Voice so painful to 'Annie Laurie': 'Help come. Some land.....'. (1963b)<sup>7</sup>

A parte qualche riferimento osceno, tipico della scrittura di Burroughs, e un rimando ai "various bits and pieces of the picture", domina in questo *cut-up* il tema dell'assenza. Assenza di senso e di qualsivoglia legame logico e sintattico. Non è dato sapere se questo breve esperimento burroughsiano risalga effettivamente al dicembre del 1963 – ossia due anni dopo *The Soft Machine* e uno dopo *The Ticket That Exploded*, come si è visto i due elementi più criptici della trilogia – o se sia a questi precedente o quanto meno contemporaneo. È però presumibile che la già menzionata aura di clandestinità e di rottura del sistema di controllo connessa a questa e altre riviste abbia dato ulteriore impulso all'impeto sperimentale che all'epoca

<sup>7</sup> Trad: Per e quattro giorni la formula della fogna scoppiettante egli silenzia una dichiarazione pubblica: Dite a Laura che io amo ragazzo lontano fatto di gioventù dallo specchio del chirurgo amatoriale sul volto malato timidamente fatto macchia goccia sapone sud rumori ammanettati a 'ME'. Puzzo per favore un ragazzo sottile appena inviato a te Vecchio Zoppo decollato un cespuglio di pensiero sexy così tanto bello risposte scrittura naturale. Egli ha fatto pretendere rumori e sapeva cose del genere. / Andammo a non parlando sulla domanda studiando la casa del rumore del portico dal lavoro usato per essere me, Signore. Un sottile ragazzo dei giornali fuori in pubblico e ottiene un offuscato specchio di portico sulla malata faccia in attesa restituire vari pezzetti e pezzi dell'immagine: che lui coniare il Mito di un bel Ragazzo il bastardo più sporco di Moneta Un Odore Dormitorio. Carne malata sporche immagini ritornano non puoi in quel modo. Guardalo in faccia vecchio zoppo non può venire con bocca di patella intorno al collaudo per piacere. Un bel po' di tempo mia madre abbracciando formule rubate di puzzo a buon mercato mezzogiorno non trasmette più in televisione. Marcio poco tu agisci grano acido una stagione da morendo per acqua. Ehi, ciao, bastardo che gratta la sua tazza di tè macchiata nessun amore per i dadi è fuori dalla mansarda per re-incidere il membro del ragazzo è comporre A-I-U-T-O: La voce così dolorosa per 'Annie Laurie': 'Aiuto venire. Qualcuno atterrare.....'.

animava Burroughs, spingendone la creatività fino ai limiti della quasi totale incomprendibilità. Rammentando che, a causa della censura, le tre parti della trilogia non sarebbero state pubblicate in terra britannica prima del 1968, si comprende già l'importanza della rivista di Nuttall per mantenere viva nell'allora "britannico" Burroughs la tensione sperimentale.

Burroughs s'interessò alla rivista al punto tale da divenirne a tutti gli effetti collaboratore, scegliendone i contenuti insieme a Nuttall. Contemporaneamente continuava a pubblicarvi i suoi contributi originali, rendendo *My Own Mag* una sorta di miniera d'oro – pur spesso dimenticata dalle mappe – per i burroughsisti del futuro. Molto interessante è la successiva apparizione di Burroughs, reperibile alla ipotetica pagina 3 del quarto numero, data-to marzo 1964. Il singolare titolo è "WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING" (ALLARME ALLARME ALLARME ALLARME ALLARME ALLARME ALLARME ALLARME ALLARME). L'autore propone un testo – probabilmente non suo – che ha diviso manualmente in una griglia di trentasei sezioni aggiungendo l'indicazione, anche questa apposta a penna con tanto di firma, "to be read every which way" (1964d). Si tratta forse di un'altra ipotesi di *cut-up* nella quale il testo di partenza è stavolta suddiviso in entità più consistenti di una frase, una porzione di essa o una singola unità lessicale. I trentasei micro-blocchi contengono quasi tutti una decina di parole l'uno<sup>8</sup> e possono essere intercambiati nella lettura come i quadrati colorati di quel cubo che l'architetto e scultore ungherese Ernő Rubik avrebbe fatto diventare, dieci anni dopo, il gioco-rompicapo più famoso di sempre. La differenza consiste nel fatto che, mentre il Cubo di Rubik prevede una sua pur complessa ma unica soluzione, il *cut-up* in questione ne possiede svariate, coinvolgendo il lettore a un livello d'interattività che originalmente *cut-up* e *fold-in* non consentivano, essendo prestabiliti dall'autore. A mio avviso Burroughs commise un errore nel non proseguire su questa strada, lasciando tale tentativo alle sole pagine di una rivista indipendente, marginale e dalla pubblicazione spesso irregolare: proprio da un coinvolgimento ludico delle grandi platee sarebbe infatti potuto derivare il successo commerciale, la cui mancanza decretò invece l'insuccesso di una tecnica che Burroughs avrebbe voluto rendere quanto più possibile di dominio pubblico.

Importanti esperimenti in questa direzione compaiono anche nel quinto e nel sesto numero di *My Own Mag*; essi sono forse i più rilevanti nell'ottica di uno sviluppo teorico del processo di sperimentazione burroughsiano. Nel quinto numero, uscito nel maggio 1964 con il sottotitolo di *Special Tangier Edition*, Burroughs, del quale compare in copertina un ritratto con un *fez* in testa, reintroduce alcuni elementi della *Nova Trilogy* e di *The Naked Lunch*:

<sup>8</sup> Gli ultimi quattro sono infatti di dimensioni più esigue e in ciascuno di essi sono contenute solo tre o quattro parole.

da una parte il *topos* del viaggio fantascientifico, in chiusura un rimando a quello Spirito del Male che lo accompagna per le strade di una surreale Città del Messico. Le ipotetiche pagine 2 e 3 sono divise in tre colonne secondo lo schema tipico di un quotidiano di fantasia, denominato “The Moving Times” (Il *Times* mobile)<sup>9</sup>, del quale Burroughs si propone come redattore. La prima colonna si apre non in forma di *cut-up* bensì riprendendo il testo del discorso tenuto da Burroughs alla conferenza di Edimburgo:

‘We will Travel not only in Space But In Time as Well.’

A Russian scientist said that. Let’s start travelling. Form the words into columns and march them off the page. Start with newspapers like this: Take today’s paper. Fill up three columns with selections. Now read cross columns. Fill a column on another page with cross column readings. Now fill in the remaining columns with selections from yesterday’s papers and so on back. Each time you do this there will be less of present time on the page. The page is ‘forgetting’ present time as you move back in time through word columns. Now to Move forward in time. Try writing tomorrow’s news today. Fill three columns with your future time guesses. Read cross column. Fill one column on another page with your cross column readings. Fill the other columns with tomorrow’s newspaper. Notice that there are many hints of the so-called future in your cross column readings. When you read words in columns you are reading the future, that is you are reading on subliminal level; other columns on the page that you will later experience consciously [*sic*] you have already read. ‘You don’t remember me, Mister?’. (1964c)

Questo passo è interessante per più di una ragione. Innanzitutto, come si nota dalla sua scorrevolezza, il testo non presenta *cut-up* ed è di tipo maggiormente tradizionale. In più di un’occasione Burroughs e Gysin avevano provato – e avrebbero ancora provato, negli anni successivi al 1964 – a redigere una sorta di manifesto programmatico per il *cut-up*. Tuttavia, come si è visto, essi si ispirarono sempre in maniera più o meno diretta ai manifesti del Dada di Tzara. Pure rimanendo confinato alle quasi sconosciute pagine di *My Own Mag*, quello che compare nel quinto numero della rivista costituisce invece un tentativo di spingersi oltre, collegando la tecnica già applicata nei tre libri della trilogia a quel più generale obiettivo di frammentazione della realtà che è indissolubilmente connesso al *cut-up*. Non più singole unità lessicali, ma anche intere parti di un testo: ciò che realmente conta non è la dimensione e l’entità del segmento, ma le modalità con le quali esso viene separato dal testo d’origine e ricollegato ai suoi affini nel testo di destinazione. Nella fattispecie, si parla di incrociare intere colonne di quotidiani, quello che Burroughs chiamerà *cross-reading*, ma non

<sup>9</sup> Ho optato per questa traduzione che rispetto all’altra possibilità, “commovente”, rende meglio l’idea della transitorietà della comprensione e della contestualizzazione dell’opera generata nel lettore dalla tecnica del *cut-up*.



solo: il riferimento al *medium* giornalistico non è casuale e rimanda a una più generale considerazione del tempo presente, esattamente quello che Burroughs intende modificare perché a propria volta infettato dal virus della parola. Il *cut-up* è qua mostrato da Burroughs come oggetto ideale, come concetto, piuttosto che come semplice tecnica. Le pur semisconosciute pagine della rivista *underground* di Nuttall assumono, pertanto, una rilevanza ulteriore rispetto alla già di per sé meritoria pubblicazione di quelle opere burroughsiane che la censura negava ancora al grande pubblico; esse mostrano il punto esatto in cui, almeno nelle intenzioni dell'ideatore, il *cut-up* si svincolò dai legami con Dada e assunse un significato teorico più ampio, applicabile non solo a singoli frammenti e componenti testuali, ma anche a parti più consistenti del testo, fino a intere colonne di un quotidiano. Il *topos* fantascientifico del viaggio nello spazio-tempo non è solo riproposto in questa sede, ma viene addirittura potenziato, nel momento in cui Burroughs invita il lettore-adepto a riscrivere a propria volta le colonne delle notizie *future* e, in definitiva, il proprio stesso futuro. La stampa del resto fa cronaca, termine derivante dal greco *χρονικός* – *chronikós* – ossia “riguardante il tempo”. A giudizio di Burroughs, la successione cronologica tipica di un quotidiano può però essere sovvertita, non solo mescolando i frammenti delle colonne, ma addirittura riscrivendo tutto di proprio pugno. In questa sorta di viaggio nel tempo che parte dall'idea di base del *cut-up*, ovvero frammentare qualsiasi unità compresa quella temporale, autore e lettore possono dunque riuscire nell'annullamento dei legami con un tempo presente che in definitiva è quello che ci si propone di modificare. Così facendo, essi giungono alla creazione di quella famosa “nuova mitologia”, più adeguata alla nuova umanità *in fieri*, cui Burroughs sempre faceva riferimento allorché intendeva “spiegare” il *cut-up*.

Interessante anche il sesto numero, uscito nel luglio 1964 e sottotitolato *Cut up Issue*. L'idea introdotta da Burroughs nel secondo numero, di superare il concetto di singolo frammento testuale ed estendere il *cut-up* a sezionamenti di qualsiasi entità, viene qui realizzata fino a coprire la quasi totalità della pubblicazione: tanto la copertina quanto la stragrande maggioranza delle pagine consistono infatti in *collage* di otto ritagli quadrati da vari testi, assemblati senza evidente nesso logico nel ciclostilato di Nuttall. Paradossalmente, una delle poche pagine a non seguire questa particolare scelta è proprio l'ipotetica numero 9, la penultima della rivista, nonché quella che ospita il contributo di Burroughs, che prosegue i propri esperimenti sulla traccia di un fittizio quotidiano d'invenzione stavolta denominato “The Burrough” (1964b; Il Burrough). Più che l'altrettanto fittizio articolo composto in *cut-up* da Burroughs e intitolato “Afternoon Ticker Tape” (Nastro della telescrivente nel pomeriggio), a incuriosire maggiormente è la partecipazione a questo sesto numero – ormai curato da Burroughs in collaborazione con Nuttall – di un altro nome relativamente noto della neoavanguardia britannica, B.S. Johnson.

Johnson si può probabilmente considerare il nume tutelare della scrittura visuale in terra inglese. Più avanti si tratterà con dovizia di particolari la concezione quasi visionaria della letteratura sperimentale che propugnava l'autore londinese. In questo senso, la collaborazione con *My Own Mag* fu per Johnson un'utile palestra, e lo fu in modo particolare la sua partecipazione al sesto numero, dalla cui idea di fondo – sottoporre a effetto di *cut-up* l'intera pubblicazione, non solo il corpo del testo – egli probabilmente trasse l'ispirazione per *The Unfortunates*, il suo *book in a box* pubblicato cinque anni più tardi.

Leggendoli con attenzione, i frammenti quadrati che il ciclostile di Nuttall ricompose nella copertina e in buona parte delle dieci pagine della pubblicazione si rivelano essere derivati né più né meno che dal sezionamento di alcune opere dei contributori: tra questi, oltre ad altri nomi gravitanti nell'orbita della controcultura londinese come il controverso giornalista Ray Gosling e il poeta finlandese Anselm Hollo, figurano Burroughs, Nuttall e appunto Johnson, che emerge di quando in quando dal confuso assemblaggio di frammenti quadrati con brevissime composizioni poetiche. Si tratta quasi di una specie di *haiku*, dai quali si può apprezzare già il caratteristico tono ironico di Johnson. Per esempio, nel secondo frammento della ipotetica pagina 3 si gioca con alcuni dei mostri sacri d'Inghilterra:

The chief nourisher  
in life's feast  
Is the  
Breast.

H.B. B.S. Johnson.

Coleridge hated  
Cologne;

I have been to  
Cologne,  
And I hate

Coleridge. (Johnson 1964b)<sup>10</sup>

Ancora, in un quadrato di testo alla presumibile pagina 7, l'obiettivo satirico si sposta sul rapporto tra i sessi:

I'm fond of Women  
naked, but

<sup>10</sup> Trad.: Il piatto forte / al banchetto della vita / È il / petto. // Coleridge odiava / Colonia; // Io sono stato a / Colonia, / E odio // Coleridge. (*N.d.T.* Il primo verso è una citazione shakespeariana).

I like my Salad  
dressed

H.B. B.S. Johnson.

He spoke of his longings  
and yearnings,  
Then lived on her  
immoral earnings. (Ivi)<sup>11</sup>

Come si vede, niente di tutto ciò è *cut-up* e lo stile è del tutto canonico; i versi di queste brevi liriche consistono però in porzioni di frasi e sono fisicamente racchiusi nei frammenti quadrati, il *collage* dei quali ricrea arbitrariamente una nuova pagina, un nuovo testo e una nuova pubblicazione da una pluralità di fonti originarie. La rivista curata da Nuttall e Burroughs espone così all'ennesima potenza il nucleo teorico del *cut-up*. Tutto, secondo questo principio, può essere *cut-up*; ciò costituisce un importante punto di partenza programmatico per quella trasformazione della medesima tecnica di cui si tratterà più dettagliatamente in seguito. Il grado d'interscambiabilità di questi frammenti quadrati, inoltre, ricorda molto da vicino l'esperimento pubblicato da Burroughs nel numero di marzo, più che plausibile fonte d'ispirazione.

Gli esperimenti pseudo-giornalistici di *cut-up*, operati da Burroughs in "The Moving Times" e "The Burrough", proseguono nel settimo e nell'ottavo numero del periodico. Al nono, Burroughs contribuisce inventandosi una corrispondenza che avrebbe scritto a Nuttall dal consolato americano di Tangeri, allo scopo di sincerarsi dell'andamento di "The Moving Times". Questo testo è interessante perché alla pagina immediatamente successiva si torna dalla tradizionale impaginazione di una lettera a quella a tre colonne – contenenti peraltro brani della precedente pagina rielaborati mediante il *cut-up* – tipica di "The Moving Times".

L'undicesimo numero di *My Own Mag*, pubblicato nel febbraio del 1965, è invece notevole per la sorta di sunto che Burroughs fa – alla sua maniera – di tutto quanto si è finora discusso. Dopo avere riportato la propria corrispondenza con la redazione del *Sunday Times*, nella quale difendeva le sue idee circa l'efficacia della cura all'apomorfina e l'adesione a Scientology che alcuni articoli avevano messo in dubbio, Burroughs propone una nuova "edizione" di "The Moving Times. Tomorrow's News Today Dec. 28" (1965; *Il Times* mobile. Le notizie di domani, oggi, 28 dic.). L'estratto dal

<sup>11</sup> Trad.: Vado matto per le donne / nude, ma / Preferisco che la mia insalata / sia condita // Lui parlava dei suoi desideri / e nostalgie, / Ma poi viveva / degli immorali guadagni di lei. (N.d.T. Nella prima composizione Johnson gioca sulla contrapposizione tra gli aggettivi *naked* e *dressed*, quest'ultimo riferito però al condimento dell'insalata. La traduzione in italiano non permette del tutto di coglierlo).

fittizio quotidiano, collocato all'ipotetica pagina 14 della rivista, altro non è che un *collage* di colonne di veri quotidiani, intersecate ad alcuni pezzi dattiloscritti da Burroughs. Nel primo di questi, che fa anche da *incipit* alla composizione, si legge una sorta di adattamento del manifesto tzariano al *cross-reading*:

Take a card any card from afternoon ticker tape..(For Christ sake J.N. date your issues)..

Now locate precise intersection points in present time word and image from newspapers magazines [*sic*] ecaterra [*sic*] So here I am at. (Burroughs 1965)<sup>12</sup>

Segue immediatamente la carta intestata, con tanto d'indirizzo, di un albergo di St. Louis. Dopo alcune righe di "notizie" alla rinfusa dalla stessa St. Louis e da Amsterdam, ecco d'improvviso altre indicazioni pratiche per il *cross-reading*: "Now cut up the ticker tape and spread it around intersection points on the right 1 2 3 4" (*ibidem*)<sup>13</sup>. Altre parti testuali si intersecano a brani di articoli di giornale come quello contenente le notizie su una "Dead whale found floating in Hudson River" (*ibidem*), sinché a fondo pagina Burroughs aggiunge un *vademecum*. Dopotutto, già in un lembo di carta allegato alla prima pagina, una sorta di indice delle lettere di Burroughs contenute nel volume, si legge che in quest'ultimo l'intenzione è:

Showing plainly and bluntly how the cut-up and cross-reading elements published in My Own Mag are to be understood ... discontented souls who talk about cut-up as 'a bit of a fad' please read ...right through... twice...

The above collage illustrate how incidents were forcast [*sic*] in cross-column readings and cut-ups published in My Own Mag previously... white whale-stranded/dead whale found floating in the Hudson... a drunk policeman/a policeman in Dellwood/Lush<sup>14</sup> Country man...eels called retreat/California's Eel river<sup>15</sup> ...Have fun in Omaha/The 'Omaha Kid'...These are in-

<sup>12</sup> Trad.: Prendete una scheda qualsiasi scheda dal nastro della telescrivente nel pomeriggio..(Per l'amor di Cristo, J.N., data le tue pubblicazioni).. / Adesso localizzate gli esatti punti d'intersezione di parole e immagini in quotidiani riviste eccetera. E così mi trovo qui al. (N.d.T. "J.N." sono le iniziali di Jeff Nuttall).

<sup>13</sup> Trad.: Adesso tagliate a pezzi il nastro della telescrivente e spargeteli intorno ai punti d'intersezione sulla destra 1 2 3 4.

<sup>14</sup> Qua Burroughs gioca con il precedente "drunk policeman": *lush*, di per sé aggettivo dalla connotazione positiva che significa non solo "rigoglioso", "lussureggiante" ma anche "gustoso" e "seducente", nell'uso colloquiale diventa infatti un sostantivo dall'accezione negativa, traducibile come "ubriacone".

<sup>15</sup> Il Fiume Eel è un corso d'acqua della California nord-occidentale. Lungo oltre trecentoventi chilometri, deve il proprio nome "Fiume delle anguille" a un singolare scambio che gli esploratori che lo scopirono alla metà dell'Ottocento conclusero con

tersecion points. Find your own and send to Wm.<sup>16</sup> Burroughs c/o Grove Press, 80 University Place, NYC. (*Ibidem*)<sup>17</sup>

I “punti d’intersezione” sono quelle comunanze – di qualunque genere, tematico o lessicale che siano – tra i brani degli articoli utilizzati da colui che compone il *cross-reading*. Una differenza con il *cut-up* si riscontra proprio in questa necessità di trovare un filo conduttore logico tra i segmenti, un’eventualità che non solo non è prevista, ma è anzi esecrata dal *cut-up*. La motivazione di una simile discrepanza teorica è probabilmente da ricercarsi nella necessità di addolcire quell’estremismo semantico e sintattico dei primi *cut-up* che via via si manifestò in Burroughs già sul finire della trilogia, all’epoca conclusasi da un anno. Burroughs, si è visto, ambiva a ottenere dalle proprie sperimentazioni il medesimo successo commerciale di *The Naked Lunch*. Lo stesso tentativo conclusivo di coinvolgere i lettori, invitandoli a inviare alla propria casa editrice i loro esperimenti di *cross-reading*, conferma questa volontà. Sfortunatamente, la platea di una rivista *underground* come *My Own Mag* si rivelò troppo esigua per qualsiasi ambizione commerciale e la censura imposta tanto negli Stati Uniti quanto nel Regno Unito fece il resto. Se però si soprassedie alle aspirazioni pecuniarie di Burroughs, si può senza dubbio collocare il *cross-reading* nel medesimo ambito teorico del *cut-up*, tant’è che l’autore stesso non opera alcun distinguo e fornisce su *My Own Mag* una spiegazione unica per entrambe le tecniche. Il *cross-reading* rappresentò una divagazione sul tema del *cut-up*, un esperimento figlio di un tempo in cui Burroughs, costretto al silenzio dalla censura, ragionava come un autentico scrittore *underground*. Per quanto sia stato progressivamente abbandonato, il *cross-reading* fornì maggiore ampiezza di respiro non solo pratico all’idea teorica di fondo, la necessaria frammentazione della realtà borghese, da cui Burroughs aveva precedentemente originato anche il *cut-up*.

i pellerossa indigeni: questi, in cambio di una padella, donarono alcune lamprede del Pacifico che gli esploratori scambiarono per anguille pescate nel fiume.

<sup>16</sup> “Wm.” è un’abbreviazione di William.

<sup>17</sup> Trad.: Mostrare con semplicità e schiettezza come debbano essere intesi gli elementi di *cut-up* e *cross-reading* pubblicati in *My Own Mag*... anime insoddisfatte che descrivono il *cut-up* come ‘una moda e niente più’ / per favore leggete... attraverso... due volte... Il collage qua sopra illustra come le occorrenze fossero previste nelle letture tra le colonne e nei *cut-up* pubblicati in precedenza su *My Own Mag*... una balena bianca spiaggiata/una balena bianca trovata galleggiante nell’Hudson... un poliziotto ubriaco/un poliziotto a Dellwood/un uomo della Campagna Lussureggiante... Le anguille chiamavano la ritirata/Il fiume delle Anguille in California... Divertitevi a Omaha/Lo ‘Omaha Kid’... Questi sono punti d’intersezione. Trovate i vostri e inviateli a Wm. Burroughs c/o Grove Press, 80 University Place, NYC.

Contributi di Burroughs apparvero pure sul dodicesimo, tredicesimo e quattordicesimo numero di *My Own Mag*. Quest'ultimo, pubblicato nel dicembre 1965, suscita interesse per la presenza di tale "KH Weissner" – così viene indicato in copertina, mentre nei contributi interni si firma come "Karl Weissner". Si tratta ovviamente di Carl Weissner, autentico punto di contatto tra la neoavanguardia anglosassone rotante intorno a Burroughs e quella tedesca occidentale. Su Weissner ci si diffonderà nel prossimo capitolo, ma adesso è utile riflettere sulla sua partecipazione a *My Own Mag*.

Già da tempo Weissner collaborava a stretto contatto con Burroughs e accoliti. Nella sezione conclusiva di questo lavoro si passeranno in rassegna le evoluzioni che l'originale nucleo del *cut-up* subì, generando processi compenetratori tra questa tecnica e linguaggi artistici diversi da quello letterario. Uno dei primi a essere contaminato fu quello sonoro. Seguendo l'esempio degli esperimenti di Burroughs, Weissner pubblicò su *My Own Mag* una sorta di resoconto dei propri. Sotto forma di una lettera a Nuttall e Burroughs pubblicata alle ipotetiche pagine 20, 21 e 22 della rivista in "The Moving Times 19-10-65" (Il *Times* mobile 19-10-65), si legge quanto segue:

1 & 2 is news filtered out from radio-collages, like:

I choose 2 (or more) broadcasting stations on yr radio. of each record about the same quantity of information on tape. switching from station to station at intervals ranging between say 1-3 sec. play back and scan out message relevant to you.

of course you can go further and:

2 watch TV film/newsreel etc (picture only) & play tape 1 to it. take notes (-intersection points, verification/correction/completion of taped info-); rewrite.

... now play back both tracks simultaneously & try to filter out what communication is going on between the two tracks. begin with trying not to fix yr attention on either track separately for more than moments. take notes. play back again and again & take notes. you will hear words and groups of words/fragments of information not contained on either track. the vital thing is to develop yr Inner Ear, the seismographic perception center, & its selectivity. you will feel more and more at home in a sublime word fest that invades yr consciousness & will eventually start off whole new messages & contexts you wouldn't have got by merely cutting up & reshuffling the original [*sic*] word material (& with – inevitably – a fair amount of purposeful choice involved due to the visually presented word material). of course you can proceed to 3 and more simultaneously played tracks (provided that you cope w/ the technical problem of getting them aptly prepared, and depending on gegree [*sic*] of consciousness efficiency) plus various TV screen surrounding you in a PANic Communication Act<sup>18</sup>. the whole conception, fantastic as it may appear at 1st, will – if only pursued w/ sufficient deter-

<sup>18</sup> Riferimento alla casa editrice *underground* fondata da Weissner.

mination – eventually contribute to an enormous expansion of the field of consciousness, to a new awareness of the hidden/suppressed sources of mental activity – maybe to an entirely new way of thinking and communication. [*sic*]

crucial point is that with increasing complexity of arrangement it will become more and more difficult to get what essential things you catch actually written down. this will certainly call for a special kind of notation. yet the 2 track thing is already a stirring experience... I hit upon that idea in '63 but somehow didn't get along with it. resumed 2 track experiments a few weeks ago and am now gradually penetrating into its real possibilities – and complexities. It/s a bit difficult for me to try out English texts (which automatically narrows down the scope – it's already getting difficult in german...) although I feel the structure of the engl. language is better suited ( – best wd probably be Chinese... )

anyway: here is a sample of a relatively simple 2 track experiment. simple because I had long pauses between units spoken at low speed, thus providing for a relatively transparent sound text structure. I used 2 pages of burroughs text [*sic*] 'Burning heavens, idiot' & translated passages from my notebook. so here's a part of a 'communication' with Wm Burroughs: (Weissner 1965, 20-22)

Prima di passare a vedere i risultati di questo esperimento, ritengo necessario fare alcune considerazioni su quanto afferma Weissner. È interessante sottolineare il collegamento che egli a sua volta opera tra gli esperimenti di Burroughs sul *cross-reading* e le proprie sperimentazioni su materiale sonoro. Il *cross-reading*, che Weissner non menziona direttamente ma al quale fa chiaro riferimento nel suggerire di prendere nota dei punti d'intersezione all'interno del proprio materiale, si mostra perciò come quell'anello di congiunzione tra il *cut-up* delle origini, strumento meramente letterario e capace di generare una voluta incomprendibilità, e le sue evoluzioni in altri linguaggi artistici. Quella in questione non si configurava perciò come una preoccupazione soltanto commerciale, come volontà di "fare cassa"; tutti gli scrittori coinvolti nel *cut-up* sentirono, dopo i primi anni di tentativi "estremi", la necessità di smussare gli angoli della sperimentazione e "start off whole new messages and contexts you wouldn't have got by merely cutting up & reshuffling the orifinal [*sic*] word material", per riprendere le parole usate da Weissner nella lettera a Nuttall e Burroughs (ivi, 20). Fu probabilmente tale necessità uno dei principali volani che indussero la mutazione ideologica, ancorché artistica, alla base di quella svolta *pop* che il *cut-up* subì tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta. I risultati di questi primi esperimenti di Weissner su tracce audio di origine radiofonica non sembrano certamente andare nella direzione di una maggiore comprensibilità, ma è interessante notare come l'autore tedesco-occidentale ricomponga alcuni segmenti al fine di rievocare il messaggio di fondo burroughsiano: "word virus–image is repetition – hell (is) virus–repetition in the living–flesh – ... (now,) this image lives on and on like all virus & the score is human blood – frozen rotten fried and repeated by walking nega-

tives – virus negatives –” (*ibidem*)<sup>19</sup>, si legge nel saggio della trascrizione dei propri esperimenti che Weissner allega alla lettera a Nuttall e Burroughs.

Nell'aprile 1966, alla presunta pagina 13 del quindicesimo numero – l'ultimo contenente dei contributi di Burroughs –, è infine lo stesso Nuttall a riassumere il senso di tutta questa serie di esperimenti. In “The Moving Times. Nut<sup>20</sup> Note on the Column Cutup Thing” (Il *Times* mobile. Nota di Nut sulla faccenda del cut-up di colonne), l'autore inglese osserva e rammenta al lettore che:

Features in the MT section of MOM<sup>21</sup> are not intended as objets trouves [sic]. They are an attempt to explore the subliminal level of consciousness and to destroy the contrived systemisation [sic] of consciousness in which we are trapped by guying the very techniques of juxtaposition and auto-suggestion whereby we are preserved in our progressively narrowing selves by newspapers, advertisers, propagandists and other sundry headshrinkers. Sense arrived at fortuitously by cutup, cross-column readings etc. wd. seem to come from a source belonging to no individual mind, yet shared by all, wherein we may no longer be separate from each other, knowing each other as it seems the past knows the future. Phrases which coincide with other people's cutup phrases or the unfolding news are called 'intersection points.' They not only pinpoint the region of total communication but also create, in three column presentation, an uncertainty of temporal reference which can lead to a complete reorientation of one's sense of identity.

So far there are three main semantic cosmonauts, Karl [sic] Weissner, Claude Pelieu [sic], and Burroughs himself (all addresses in Editorial.) The cutups of Dan Richter and Philip Lamantia are close. The 'pop cutups' in the last C Magazine<sup>22</sup> are something quite different, together with the classic cutups of Tzara and Schwitters, all these belonging essentially to an aesthetic frame of reference and intention.

No more 'literary criticisms' of The Moving Times then. This is something else. (Nuttall 1966)

Anche Nuttall, che riprende quelle idee di Burroughs delle quali si è dato conto in precedenza, giudica la normale dimensione spazio-temporale come qualcosa che dovrebbe essere messo in dubbio dal suo stesso interno, perché corrotto dalla realtà borghese dell'Occidente. La percezione cognitiva del lettore, ristretta da tutto quanto sia *media* – giornalisti,

<sup>19</sup> Trad.: virus della parola–l'immagine è ripetizione – l'inferno (è) un virus–ripetizione nella viva–carne – ... (adesso,) quest'immagine vive ancora e ancora come tutti i virus e l'obiettivo è il sangue umano – ghiacciata marcia frita e ripetuta da negativi che camminano – negativi del virus –.

<sup>20</sup> “Nut” è un'abbreviazione vezzeggiativa di Nuttall.

<sup>21</sup> “MT”: “The Moving Times”; “MOM”: *My Own Mag*.

<sup>22</sup> Il riferimento è a *C: A Journal of Poetry*, rivista coeva di *My Own Mag* ma leggermente più longeva – fu edita dal 1963 al 1967.



inserzionisti, propagandisti –, aumenterebbe invece per effetto della negazione di questo presente corrotto e, più in generale, dell'intera dimensione temporale. È presumibilmente questo il motivo per cui Nuttall non ha mai assegnato una numerazione esatta ai fascicoli di *My Own Mag* né tantomeno alle pagine di ciascuno di essi. Il “senso d'identità” del singolo individuo sceglie la propria dimensione temporale, il proprio presente che guarda al futuro, valutando i propri punti d'intersezione con le dimensioni temporali altrui.

Nuttall si lancia poi in un *cross-reading* dallo scambio epistolare con Weissner e Burroughs, che lo aveva coinvolto nel precedente numero della rivista. Segue un contributo di Burroughs medesimo, l'ultimo su *My Own Mag*.

Dei *cut-up* prodotti in seguito da Nuttall è il caso di ricordare per esempio *Mr. Watkins Got Drunk and Had to be Carried Home. A party piece cut-up by Jeff Nuttall from an idea by William Burroughs* (1964; Il Sig. Watkins si ubriacò e dovette essere accompagnato a casa. Una *pièce* di *cut-up* scritta a una festa da Jeff Nuttall su idea di William Burroughs), testo sperimentale della cui genesi il sottotitolo dice praticamente tutto. Rappresentata da Nuttall a una festa per il Writers' Forum Poets tenutasi già all'inizio di febbraio del 1964, l'opera fu stampata in appena una cinquantina di esemplari dalla stessa associazione letteraria istituita da Nuttall a Barnet-Finchley, nel Nord di Londra, la quale aveva prodotto anche *My Own Mag*. Quattro anni dopo fu ristampata e pubblicata su più ampia scala dal Writers' Forum, restando tuttavia all'interno del circuito *underground*. Il *pamphlet*, ricorda Booth (2012, 446), contiene un *collage* di registrazioni effettuate da alcuni studenti di Nuttall al *party*, alternate a brani di testi scritti dagli studenti stessi. Nuttall si limitò al taglio e alla selezione di questi brani. Dietro questa operazione, come dichiara il sottotitolo, vi era Burroughs. In una sua riflessione che Booth riporta da *Bomb Culture*, Nuttall ritiene però che lo scrittore missouriano avesse intenzioni in parte diverse e vedesse l'opera come una sorta di *continuum* concettuale degli esperimenti condotti in quel periodo sulle pagine di *My Own Mag*: “I put *Mr. Watkins* together wrongly, treated the idea like a wild way of making a word object. That was okay but Burroughs meant the project as dissolution of time” (*ibidem*). Ciò è dopotutto confermato dallo stesso Burroughs, che di Nuttall ebbe a dire: “Jeff Nuttall is one of the few writers today who actually handles his medium. He moves pieces of it from here to there using the repetition techniques of recurring themes in music. His structures are essentially musical as is his prose” (*ivi*, 437). Burroughs vedeva in Nuttall uno degli autori con le capacità più promettenti per portare avanti le proprie idee e Nuttall si prestò ben volentieri.

I *cut-up* di Nuttall furono tutti più o meno marchiati da questo stretto rapporto di dipendenza dall'immagine burroughsiana, che ne limitò la cifra di originalità. Molto più significativo fu senz'altro il contributo che il polie-

drico artista mancuriano diede alla neoavanguardia britannica e al movimento internazionale del *cut-up* attraverso la redazione di – e talvolta pure la partecipazione a – *My Own Mag*. In un momento in cui le ganasce della censura si stringevano con forza, fu proprio Nuttall a fornire a Burroughs l'opportunità di continuare a scrivere e sperimentare. Quella di Nuttall era essenzialmente una rivista di protesta, come tutto ciò che di solito gravita nel multiforme universo dell'*underground*. Come si è già visto, in chiave decisamente anti-borghese, Nuttall desiderava che il *magazine* usasse “nausea and flagrant scatology as a violent means of presentation” e sperava che “a pessimistic acceptance of life would counteract the optimistic refusal of unpleasantness, the deathwish, the bomb” (Nuttall 1972 [1968], 141-142; Booth 2012, 437-438). L'essenza *underground* della rivista, di per sé caduta nel quasi totale oblio, rendeva perciò necessario rievocarne con attenzione i fasti, così da scoprire l'interessante percorso ideologico alternativo – ma al tempo stesso complementare – al *cut-up* che Burroughs pose in essere attraverso i propri esperimenti di *cross-reading*. Qualora invece si desiderasse concentrarsi sull'applicazione delle idee burroughsiane all'ambito della prosa sperimentale, il nome principale cui fare riferimento in terra britannica è quello di Alan Burns.

### 3.3 *L'avvocato Alan Burns e il suo avvicinamento a Burroughs*

A metà gennaio 2014 il *Guardian* chiese a Peter Burns, l'unico ancora vivente dei due fratelli di Alan, di scrivere un necrologio per lo scrittore morto poco meno di un mese prima, l'antivigilia di Natale del 2013. Nel farlo, Peter Burns ricorda che “a character in Ian McEwan's 2012 spy thriller *Sweet Tooth* remarks, on seeing Alan's 1967 novel *Celebrations* on a bookshelf, that he was ‘by far the best experimentalist in the country’” (Burns 2014).

Tuttavia Alan Burns non nacque come scrittore, né – a differenza, ad esempio, di Burroughs, altra figura che come si è visto iniziò la carriera letteraria solo in età pienamente adulta – ebbe fin da giovane un'inclinazione per la letteratura e l'arte in generale. Peter Burns prosegue nell'articolo il proprio racconto biografico del fratello: il necrologio ne ricorda la nascita, il 29 dicembre 1929, da una famiglia ebrea di Londra; il rifiuto della fede nel pieno dell'adolescenza, toccato dalla morte della madre avvenuta quando il futuro scrittore aveva solo quindici anni; infine gli studi di giurisprudenza, condotti per accontentare la volontà del padre che, dopo la morte dell'altro fratello in guerra, era, insieme a Peter, l'unico familiare che gli restasse. Burns iniziò a lavorare come avvocato, professione che esercitò con successo per alcuni anni senza minimamente pensare alla scrittura: svolse il servizio militare volontario e conseguì laurea e abilitazione nel

1956, esercitò in privato come *barrister*<sup>23</sup> (*ibidem*) e nel *team* legale di alcuni giornali, compreso il *Daily Express*, che difendeva nelle cause intentate per diffamazione.

La prima esperienza letteraria di Burns, all'età di trentatré anni, fu *Buster* (1961). Pubblicato nel primo volume della raccolta *New Writers* da John Calder, editore londinese che fin dai tempi della piccola Better Books era stato un punto di riferimento per l'intero movimento *underground* britannico, questo romanzo breve – appena settantasette pagine – è definito da Madden “rather straightforward” (1997b, 110) in confronto alle sue opere più tarde. Darlington (2014, 178) lo definisce un *Bildungsroman*, romanzo di formazione; per Booth (2012, 322) si tratta invece di un *roman-à-clef*, un romanzo a chiave: in effetti, il protagonista Dan Graveson condivide con Burns il determinante particolare biografico della professione forense e della perdita dell'amata madre in giovane età. Diversamente da Burns, invece, Graveson smarrirà anche la retta via e con essa i soldi e una fissa dimora. In virtù di ciò egli sarà il combattente del titolo, per affermare se stesso, anche a costo di sfidare l'*establishment*. Per Madden il romanzo “has all the attributes of the Angry Young Man literature of its era”, tuttavia “it also acts as a precursor to later Burns novels” (1997b, 110). L'episodio di *Buster* che Madden porta a sostegno di tale giudizio è quello riguardante l'eccentrico saggio su Samuel Johnson che Burns fa scrivere al protagonista Graveson, “Johnson in the Modern Eye”. L'effetto surreale ottenuto prendendo come punto di partenza uno dei classici della letteratura inglese, il devoto e conservatore Dr. Johnson, è lo stesso che Burns svilupperà più avanti.

Il passaggio dalla professione forense a quella artistica non avvenne d'improvviso. Evidenti retaggi dell'approccio da avvocato si riscontrano a mio avviso nella pseudo-narrativa di Burns. Il metodo attraverso cui lo scrittore londinese sperimentava le nuove tecniche con le quali era venuto in contatto ricordava sotto diversi aspetti la procedura mediante cui un avvocato si avvicina a una legge: egli è creativo nell'interpretarla – al fine di ottenere successo processuale, piegando a sé ogni singolo cavillo – ma, per quanto sempre personalissimo e mai pedissequo, anche ligio a quanto è affermato dal codice. Darlington ritiene che “Burns' approach to experimental writing is far more theoretically driven than many of his contemporaries, although it also contains a hard political core which ... inextricably links formal innovation with the desire for social change” (2014, 165). Fu in effetti questo il motore principale della svolta letteraria di Burns, la ricerca di una maggiore equità sociale che aveva maturato durante l'esperienza da avvocato vissuta alla fine

<sup>23</sup> Figura legale tipica dei sistemi giuridici basati sul *common law* britannico – a eccezione di quello statunitense –, il *barrister* è un avvocato di alto livello il cui compito è quello di rappresentare il cliente negli atti conclusivi del procedimento, dinanzi alle *higher courts*.

degli anni Cinquanta. Non si può non collegare tali intenti, tanto più da parte di un aspirante neoavanguardista, con la figura di Burroughs. Come lo stesso Darlington (ivi, 167) nota e come si è già ricordato, nella prima metà degli anni Sessanta la Gran Bretagna fu teatro di una rivisitazione del *cut-up* che non si fermò alla sola letteratura ma interessò altri ambiti artistici – musica e cinema – e non artistici, come la produzione di *pamphlet* politici e il giornalismo *underground* di riviste quali, per esempio, l'anglo-australiana *OZ*. Anche Darlington (ivi, 167-168) rileva che nell'introduzione a *The Imagination on Trial: British and American Writers Discuss Their Working Methods* (1981), una raccolta di interviste edita da Burns con Charles Sugnet il cui stesso titolo di "Immaginazione sotto processo" sembra confermare l'incedere avocaticio della scrittura burnsiana, si parla dell'importanza di Burroughs per la letteratura della neoavanguardia britannica: Sugnet ricorda di averlo scoperto durante gli anni di Cambridge e che "however out of place Burroughs may seem in such an artificial paradise, he found a place in the rest of Britain" (Darlington 2014, 2). Una simile adeguatezza di Burroughs e della sua opera sperimentale allo scenario – non solo – neoavanguardistico dell'epoca non era unicamente ideologica ma anche formale, per esempio, quella che Breakwell riscontra tra i *collage* visivi cui era abituato e il *cut-up* burroughsiano:

When visual artists used words, we naturally took fragmentation and non-linear narrative for granted. William Burroughs instantly made perfect sense to me: it was collage using words instead of visual images. Yet the literary critics claimed he was unreadable, which was proof of Burroughs's contention that literature was forty years behind the visual arts. (1997)

Sempre Breakwell evidenzia un particolare piuttosto sorprendente che, come intendo dimostrare, distingue la neoavanguardia britannica da quella tedesca occidentale:

In England very few novelists seemed to share Burroughs's understanding that the techniques of collage, chance, black humor, and free association of dream imagery pioneered by Dada and surrealism could be employed by contemporary writers to the same end: to liberate the imagination of both author and reader. The exceptions included J. G. Ballard, Joe Orton, Ann Quin, B. S. Johnson, and Alan Burns. (*Ibidem*)

Anche Darlington (2014, 168-170) individua nella celebre conferenza di Edimburgo il momento in cui Burroughs fece breccia nell'ambiente di neoavanguardia britannico. Le polemiche che ne seguirono, generate in particolare da alcuni articoli del *Times* che accusavano l'autore di illeggibilità, portarono comunque notorietà all'opera di Burroughs. Darlington è in errore nel riferirsi a *The Naked Lunch* che, come si è rilevato, dal punto di vista stilistico può al massimo essere considerato un antesignano del

*cut-up* e non un *cut-up* prototipico; malgrado quest' imprecisione, la sua tesi è nel giusto e lo conferma una semplice constatazione temporale, ovvero che all'epoca Burroughs aveva già pubblicato due terzi della *Nova Trilogy*. Si è già detto che essi furono pubblicati per primi in Francia e solo dopo anni di censura comparvero per intero in Gran Bretagna<sup>24</sup>; tuttavia, ricorda lo stesso Darlington, già all'inizio del 1963 Calder commissionò a Burroughs la pubblicazione di parti ancora inedite sulla stampa *underground* inglese, non solo di *The Naked Lunch*, ma pure di *The Soft Machine* e *The Ticket That Exploded*<sup>25</sup>, riadattate in un'unica opera, *Dead Fingers Talk*, che di fatto costituì il primo vero *cut-up* "britannico" di Burroughs, almeno in quanto a data e luogo di prima pubblicazione.

Darlington rileva inoltre la comunanza nell'uso di un certo tipo di linguaggio tra *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (1964; *L'uomo a una dimensione: l'ideologia della società industriale avanzata*, 1967) di Marcuse e il pur meno politicizzato Burroughs, a cominciare ovviamente dal "controllo" borghese come nemico archetipico: l'uso di questo particolare linguaggio da parte di Burroughs s'inserti in un più ampio dibattito innescatosi in Gran Bretagna con la rivoluzione dei *Sixties*, laddove l'immagine *Beat* che lo scrittore missouriano si portava dietro – pur senza esserlo a tutti gli effetti – gli conferì ulteriore autorevolezza agli occhi di neoavanguardisti e membri a vario titolo della controcultura d'oltremarica. In un'intervista rilasciata al parigino *Le Monde* alla metà degli anni Settanta, Burroughs cita l'Inquisizione quale esempio di una delle molteplici forme di potere imposte attraverso la diffusione dei propri valori culturali, che non furono rovesciate mediante dirette azioni rivoluzionarie<sup>26</sup>. Lungi dal voler svilire il significato di quell'atto rivoluzionario cui egli per primo anela, Burroughs suggerisce le modalità attraverso cui ottenere un successo pieno che raramente le rivoluzioni "dirette" hanno ottenuto: "you have to shatter the official lines of association" (Darlington 2014, 170). Il metodo suggerito, il *cut-up*, è tra quelli che a giudizio di Burroughs sono più capaci "of having a subversive effect" (*ibidem*). Questo effetto sovversivo, questa possibilità di agire in maniera radicale ma al tempo stesso creativa fu, come conferma Darlington (*ivi*,

<sup>24</sup> *The Naked Lunch* fu la prima opera in assoluto a essere scagionata dall'accusa di oscenità, nel 1966. La sentenza portò a un drastico incremento del numero di opere "pornografiche" presenti sul mercato editoriale. Negli Stati Uniti si istituì di conseguenza un'apposita commissione di controllo, i cui esiti furono resi pubblici nel 1970 e riassunti in un'opera saggistica (1972b) edita due anni più tardi proprio da Burns, il quale vi aggiunse i propri commenti in qualità di *ex barrister* (Darlington 2014, 174).

<sup>25</sup> Darlington medesimo distingue tra "two earlier cut-ups and his own novel" (2014, 168).

<sup>26</sup> "Recipes for a Liberation", intervista con Pierre Dommergues pubblicata in origine su *Le Monde* del 18 gennaio 1974 e poi in Lotringer 2001, 242-243, con traduzione in inglese di R.C. Leeds.

173), l'aspetto della teoria burroughsiana che maggiormente fece presa tra i neoavanguardisti del Regno Unito.

La base teorica del metodico approccio di Burns alla scrittura è descritta da Booth rievocando un episodio di *Buster*: in esso Burns fa scrivere al protagonista Graveson la parola *onion*, "cipolla", per poi fargli cercare il termine apparentemente più distante dal punto di vista semantico. Graveson sceglie *man*, "uomo", ma non si ferma alla composizione *onion man*: permea di senso il composto, cercando di costruire una frase di senso compiuto che ne descriva appunto il significato. Da una semplice cipolla si ottiene dunque "an onion seller or an onion eater perhaps" (Booth 2012, 321). Ciò, sottolinea ancora Booth, condusse Burns a indagare sempre più in profondità la nozione di disconnessione (*ibidem*). Sempre nella parte più autobiografica di *Buster*, Burns riflette che "my parents were separated by my mother's death. My elder brother and I were separated by his early death. The consuming nature of this experience showed itself not only in the disconnected form but also in the content of my work" (Burns 1961, 65). Per quanto sia minuziosamente costruito, il *cut-up* non rappresenta per Burns un mero esercizio di stile, ma s'inserisce nella più ampia strategia di riscatto individuale e sociale del *buster*, del "combattente contro qualcosa"<sup>27</sup> emerso dalle alte corti d'Inghilterra dopo un'infanzia e un'adolescenza non facili. Ciò conferma il fondamentale influsso che su Burns fu esercitato più dall'ideale sovversivo di Burroughs che non – contrariamente a quanto si dovrebbe intendere da Darlington – da connazionali come B.S. Johnson, pure lui ispiratosi a Burroughs ma mosso da meno marcate motivazioni politiche. A conferma di ciò vi sono le parole di Booth, secondo cui:

The intellectual satisfaction of playing with metaphors and connections/disconnections was balanced by a 'political rejection of bourgeois art as a self-indulgence irrelevant to the struggle for social justice' and Burns' works are, to some extent, about power relationships in fragmented societies. (2012, 332)

<sup>27</sup> Di fatto, il titolo *Buster* può essere tradotto in più di un modo. Ho scelto l'espressione colloquiale "colui o colei che combatte contro qualcosa" – in questo caso, l'*establishment* – per le ragioni biografiche e tematiche che ho appena evidenziato; nella prefazione a *Buster* riportata da Booth, lo stesso autore ricorda tuttavia quanto segue: "Buster: // A small new loaf or large bun / A thing of superior size or astounding nature / A burglar / A spree / A dashing fellow / A Southerly gale with sand or dust / A piece of bread and butter / A very successful day / Hollow, utterly, low / To fall or be thrown / (Dictionaries)" (Booth 2012, 323). In realtà *buster* non possiede tutti questi significati; oltre a quello da me prescelto può valere anche come "guastafeste", "canaglia" o come interiezione gergale per affermazioni che denotino una certa ostilità nei confronti del destinatario, qualcosa di simile all'italiano "bello mio/bella mia". Ciò fornisce comunque un altro saggio della tipica disconnessione messa in atto da Burns.

Darlington (2014, 173-174) rende conto dei numerosi sperimentalisti britannici che in quel periodo erano stati ammalati da Burroughs: in particolare si sofferma sull'“atto di vandalismo” – in realtà, un'applicazione del *cut-up* – sui libri di alcune biblioteche pubbliche per cui, nell'estate del 1962, fu messo in prigione Joseph Kingsley “Joe” Orton<sup>28</sup>, il drammaturgo di Leicester che sarebbe a breve divenuto padre putativo del moderno teatro nero e scandaloso d'Inghilterra, definito giustappunto *ortonesque*; il “Progetto Sigma” di Trocchi, *network underground* letterario-insurrezionale dai tratti nebulosi e mai del tutto chiariti, forse perché ispirati al suo ideatore da un massiccio uso di stupefacenti; il teatro sperimentale di Charles Marowitz, che sul palco dell'Open Space Theatre, aperto con l'attrice Thelma Holt nella Tottenham Court Road di Londra, applicò il *cut-up* alle più alte vette shakespeariane<sup>29</sup>.

Orton gravitava intorno al circolo letterario di cui erano membri fissi Burns e quei Johnson e Ann Quin di cui si parlerà più nel dettaglio, aspiranti romanzieri che guardavano alla personale visione del *nouveau roman* francese del più esperto Rayner Heppenstall. Dalle riunioni di questo gruppo si originarono la narrativa satirica e quella storica di Anthony Burgess<sup>30</sup>, oltre a quella femminista di Angela Carter ed Eva Figes, quest'ultima espatriata berlinese e attenta pure al tema della memoria postbellica al pari dell'angolopolacco Stefan Themerson, come lei sfuggito al nazismo. È però indiscutibile che in materia di letteratura sperimentale e soprattutto di *cut-up* i risultati più significativi siano quelli ottenuti da Burns.

<sup>28</sup> Più che di un *cut-up* letterario si trattò di un *collage* di materiale iconico. Alcuni libri di proprietà pubblica furono privati delle proprie copertine, risistemate in un'unica composizione per poi apporvi immagini fuori contesto, volutamente stranianti: due grossi gatti antropomorfi disegnati sulla Piazza San Marco di Venezia in copertina di un romanzo di Agatha Christie, scheletri fra i ritratti di famiglia dei Tudor, scimmie ringhianti sulla copertina di una guida alle varietà di rose e così via. Insieme a Joe Orton, nel maggio del 1962, fu giudicato colpevole anche Kenneth Halliwell, all'epoca suo compagno non solo di studi. Orton morì appena cinque anni dopo, lasciando alcune delle opere più interessanti del teatro inglese contemporaneo e per Jonathan Jones (2011) anche un vuoto stilistico-teorico mai più colmato dalla letteratura inglese d'oggi.

<sup>29</sup> Marowitz collaborò anche con Burns in *Palach* (1974, prima rappresentazione assoluta nel 1970 all'Open Space Theatre di Londra), *pièce* ispirata alla vicenda di Jan Palach, martire della Primavera di Praga.

<sup>30</sup> Il cui capolavoro resta però la distopica esplorazione politica del male condotta in *A Clockwork Orange* (1962; *Un'arancia a orologeria*, 1969; poi *Arancia meccanica*, 1996), base per la celebre pellicola di Stanley Kubrick.

### 3.3.1 Fold-in e violenza post-atomica in Europe After the Rain

*L'Europe après la pluie* o, nella lingua madre dell'autore, *Europa nach dem Regen*, è il titolo di due dipinti che Ernst realizzò all'inizio di un ciclo di opere risalenti all'esilio in America<sup>31</sup> e permeò dell'angoscia che il poliedrico artista coloniese provava nei confronti della guerra in corso, benché essa fosse lontana decine di migliaia di chilometri. Il primo quadro, *L'Europe après la pluie I*, presenta un Vecchio Continente privato dei propri confini politici e di quelli fisici, fusi in un deforme *continuum* terrestre nel quale mari e oceani sono ridotti a pozzanghere, come per evidenziare la corresponsabilità di tutti i Paesi che poco o niente avevano appreso dalla Prima guerra mondiale. *L'Europe après la pluie II* si spinge ancor più nel dettaglio della devastazione bellica.

Realizzato durante i primi tre anni del secondo conflitto mondiale, il quadro propone un altro orizzonte deformato quanto metamorfico, nel quale le rovine degli esseri viventi sembrano camuffarsi con quelle degli oggetti inanimati e viceversa. Nella parte destra, qualcosa di simile a zampe e teste cornute – probabilmente quelle di un toro – sembra emergere da un paesaggio che pare composto, anche nel resto della rappresentazione, da residui di piante e aridi speroni di roccia molto simili a quelli tipici del paesaggio dell'Arizona; corpi umani sembrano pendere, come alla forca o per salvarsi da una caduta fatale, da quel che resta di una qualche costruzione, forse un tempio. Tutto si confonde con il resto ma si rende anche visibile individualmente, in un effetto di straniante discontinuità nella continuità, reso possibile dalle tecniche utilizzate da Ernst. *In primis*, ciò che più si avvicina in ambito pittorico al *cut-up*, ossia la decalcomania: l'applicazione di lembi di altri materiali sulla pittura ancora fresca, per poi rimuoverli e distorcere ciò che in precedenza si era dipinto; in secondo luogo, il *grattage*, che come suggerisce la parola stessa consiste nel raschiare via parte di grossi accumuli di pittura, stavolta asciutta; infine, la tecnica "inventata"<sup>32</sup> da Ernst medesimo, il *frottage*, che si ha dall'applicazione del colore su un

<sup>31</sup> Arrestato dalla *Gestapo* subito dopo l'occupazione nazista della Francia, nel 1941 Ernst riuscì a fuggire. Decisivi furono l'aiuto del comitato di salvataggio degli artisti europei gestito dall'intellettuale e giornalista americano Varian Fry e quello di Peggy Guggenheim, che lo finanziò, lo accompagnò e, una volta a New York, addirittura lo sposò, anche per farlo uscire da Ellis Island, dov'era stato trattenuto perché cittadino di un Paese nemico. Cinque anni dopo il pittore e scultore si trasferì con la seconda moglie Dorothea a Sedona, remota cittadina rurale nel cuore dell'Arizona, dove rimase fino al 1953, quando tornò in Francia. Con il rientro in Europa si concluse anche il ciclo pittorico d'ispirazione bellica del quale fanno parte *L'Europe après la pluie I e II*.

<sup>32</sup> Come nel caso di Burroughs con il *cut-up*, anche il *frottage* non fu un'invenzione di Ernst: la riprese da Leonardo da Vinci, che aveva già condotto esperimenti pittorici in tal senso dopo aver osservato alcune impronte lasciate sui muri.



foglio sotto al quale sia stato posto un oggetto di forma qualsiasi e possibilmente ruvido, così da creare immagini in chiaroscuro, ombre o venature come quelle che si possono osservare nelle parti “vegetali” de *L'Europe après la pluie II*.

Al centro del dipinto campeggiano due figure umanoidi: una donna, di spalle e con in testa un cappello, e un guerriero. Anch'essi sono parzialmente soggetti a metamorfismo con il mondo minerale e con quello animale del quadro. La parte inferiore del corpo della donna si è ormai pietrificata, mentre al posto della testa dell'uomo vi è quella di un uccello. Si tratta comunque delle uniche due figure animate sufficientemente distinguibili, a cominciare da quella dell'uccello antropomorfo che è l'unica il cui corpo sia interamente separato dal resto della scena. Che si tratti di un guerriero è facilmente desumibile dai paramenti che indossa e dalla lancia, con tanto di vessilli affissi, che sorregge; cosa rappresentasse nelle intenzioni di Ernst è invece di più difficile comprensione, anche perché lo stesso autore non fornì mai una versione univoca della propria opera. Si può presumere che si tratti di una personificazione della guerra, giunta nei pressi di un'Europa colta ma ormai pietrificata nelle proprie strutture – la donna – mentre osserva la devastazione da essa stessa provocata. In questo senso, il grande pilastro centrale di colore scuro, che contrasta con l'acceso del resto del paesaggio ed è situato accanto alle due figure di riferimento, è interpretabile come ciò che rimane dell'arma che tale desolazione ha generato. Vi sono però anche coloro i quali rivedono nell'uomo-uccello un accenno autobiografico di Ernst: la figura volta le spalle all'Europa in macerie – in questo caso la parte destra del quadro, nella quale il toro e le rovine del tempio rimandano al mito greco di Europa, rapita da Zeus trasformatosi appunto in un toro – e indirizza lo sguardo verso il proprio futuro. Esso è rappresentato da un paesaggio colorato quanto arido che, come detto, ricorda quello delle rosse pietraie che fanno cortina alla cittadina di Sedona, nei cui pressi si sarebbero del resto girati molti *western* per questo motivo. Quali che fossero le loro personali interpretazioni di un'opera priva di *ekphrasis* univoca, *L'Europe après la pluie II* ispirò numerosi artisti di ogni ambito. Essa ottenne un particolare riscontro nella neoavanguardia britannica. Il quadro di Ernst campeggia per esempio sulla copertina del romanzo fantascientifico di Ballard, *Memories of the Space Age* (1988; *Memorie dell'era spaziale*, 1993); già nel 1965 era stato Burns a sceglierlo non solo come *cover*<sup>33</sup>, ma anche come titolo del suo primo libro sperimentale.

<sup>33</sup> Solo per l'originale edizione britannica del 1965, quella che si è presa in considerazione per questo lavoro (Booth 2012, 328); per la ristampa del 1967, a opera della londinese Marion Boyars, si scelse un primo piano dell'autore, mentre per la copertina della prima versione statunitense, pubblicata nel 1970 dalla casa editrice newyorkese di John Day, fu scelta la fotografia di un generico paesaggio in rovine.

Quella riguardante il titolo di *Europe After the Rain* è una questione non ancora risolta. Secondo Booth (2012, 326-328), per esempio, il riferimento potrebbe essere *anche* ad “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, brano composto da Bob Dylan nell’estate del 1962 quale apice di una rivisitazione del legame tra poesia e musica *folk* che il cantautore mise in opera sotto l’influsso di poeti come Ferlinghetti e soprattutto Ginsberg. È opinione condivisa che la “pioggia battente” più volte sinistramente presente nel testo della canzone sia un *fallout* nucleare. L’ipotesi sarebbe sostenibile se si considera il momento storico, in quanto il brano, pubblicato solo a fine maggio 1963 come parte di *The Freewheelin’ Bob Dylan*, in realtà era stato eseguito per la prima volta già il 22 settembre 1962, esattamente un mese prima del celebre messaggio televisivo a reti unificate con cui Kennedy avrebbe aperto in via ufficiale la Crisi di Cuba; l’opinione è tuttavia invalidata dallo stesso Dylan, che ha sempre preferito parlare di riferimenti alla falsità nei rapporti tra persone, ivi incluso quello tra la stampa e i suoi lettori e ascoltatori. In Gordon (1975, 65) è lo stesso Burns a ricordare la genesi di *Europe After the Rain*: il quadro di Ernst visto alla Tate Gallery di Londra, la lettura dei verbali del Processo di Norimberga trovati in un vecchio libro acquistato quasi per caso, infine un’inchiesta giornalistica sulla vita nella Polonia postbellica e neocomunista. A ciò si aggiunge pure il dolore per la morte in guerra del fratello maggiore Jerry, del quale Burns parla a Madden in un’intervista realizzata oltre trent’anni dopo l’uscita del libro (Madden 1997a). Ciò non esclude però che Burns possa avere pensato anche al brano di Dylan, fraintendendo il significato inteso in origine dal cantautore di Duluth, Minnesota. Dopotutto, sempre Booth (2012, 328-329) ha ragione tanto nel sottolineare il notevole incremento di una certa narrativa post-apocalittica a seguito di ciò che accadde nelle acque prospicienti Cuba, quanto nel descrivere *Europe After the Rain* come un’opera che appare “to be set in a time of revolution, after a cataclysmic war when the survivors struggle to survive but have formed a resistance” (ivi, 329).

L’*incipit* dell’opera conferma la descrizione di Booth e avvicina in maniera particolare *Europe After the Rain* tanto alla prosa sperimentale di Burroughs quanto al quadro di Ernst, che Burns non si limita a usare per copertina e titolo, ma del quale coglie appieno lo spirito, costruendovi attorno una strategia di sperimentazione credibile nella propria mancanza di appigli per il lettore.

WE WERE APPROACHING THE RIVER. The modern bridge had been demolished, a wooden one constructed. Passengers were ordered to get out and walk across. The way led from the metallated surface of the road over deeply-frayed planks. Seventy yards away the permanent bridge, massive steel and concrete, was still half completed. Danger threatened the wooden bridge, ice pressed against the log piles supporting it. Explosions broke the silence as a soldier with a pole placed packages on the ice. (Burns 1965, 7)<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Trad.: STAVAMO PER ARRIVARE AL FIUME. Il ponte moderno era stato demolito, ne era stato costruito uno di legno. Ai passeggeri fu ordinato di uscire e attra-

L'opera, che come la trilogia burroughsiana intende produrre un effetto inquietante, rifiuta quasi ogni tradizionale convenzione narrativa. Gli eventi non sono narrati in successione cronologica, l'ambientazione non è mai specificata e quindi si può solo presumere, in base al titolo e al periodo in cui l'opera fu scritta, che a essere descritta sia una generica nazione europea appena devastata da un'apocalisse nucleare la cui causa non verrà mai spiegata. Un luogo buio, inospitale e gelido nel senso letterale del termine, dato il freddo ancora più pungente di quello prevedibile per la stagione invernale che si dice essere in corso: è il freddo di un inverno nucleare. Così lo descrive Madden: "The narrative is enveloped in ambiguity – the setting is vague though universal, the characters are unnamed, the motives underlying behavior are often opaque, and the temporal period could be anytime" (1997b, 110). Jeannette Baxter (in Parkinson 2015, 160) definisce questa particolare scelta tecnica di Burns *eyes blur* "appannamento della vista", una pratica automatica d'ispirazione surrealista che vuole riprendere le dinamiche dell'inconscio umano affidando al caso la costruzione narrativa. Nell'intervista a Burns, Madden rileva invece una "slippery quality" (1997a) nella scrittura dell'autore, trovandolo concorde:

I like that phrase 'slippery quality.' Elusive, yes, it's yet another aspect of my wish to avoid any suggestion of an absolute, purportedly 'accurate' statement as to what happened or where we are or what role a particular character plays in the novel. Look again, and—see, it ain't so—the opposite may as well be true. As soon as the reader is beginning to feel secure in the world I've made for him, it 'slips,' he slithers; me too. There's also a strong element of doubt; that's part of it too. Some absurdist stuff as well, yet I temper that tendency with a genuine, even passionate, humanism. With nuclear bombs around, we must be careful not to get too far gone into the irrational—and when I yap about 'instinct,' I'm also aware, of the fascists' appeal to 'gut feelings' and so on... so it ain't easy to get it right. (*Ibidem*)

Di più, vi è la consueta passione di Burns per la disconnessione del flusso logico, già vista in *Buster*. Ritornando all'introduzione di Madden a *Europe After the Rain*:

An air of illogic pervades all actions and much of the dialogue. Ardent patriots are double agents, macho commanders are actually feeble old men, and police control revolutionaries—in short, the usual expectations do not pertain, and the reader is constantly forced to redefine characters and the fictional universe until all frames of reference have been dissolved. (1997b, 111)

versarlo a piedi. Il percorso andava dalla superficie di asfalto rinforzato con ghiaia della strada ad assi di legno molto consumate. Settanta iarde più avanti il ponte permanente, solido acciaio e cemento, era ancora a metà. Il ponte di legno era in pericolo, il ghiaccio premeva contro i tronchi impilati per sostenerlo. Esplosioni facevano breccia nel silenzio mentre un soldato con un palo piazzava cariche esplosive nel ghiaccio.

Dei personaggi, peraltro, si conoscono soltanto i ruoli e non i nomi. Vengono rievocate le vicende dei due protagonisti, il narratore stesso e una ragazza che, per non meglio precisate ragioni, “is in my care, until she has contacted her family” (Burns 1965, 8)<sup>35</sup>. Compito del protagonista e narratore dovrebbe essere quello di preservare nel frattempo la giovane da un mondo che è insanguinato da falangi di banditi, i quali intendono sfruttare il vuoto di potere seguito all’apocalisse per imperversare in tutto il continente. I due finiscono però con il perdersi già nei primi capitoli. Da quel momento in avanti, ricalcando di nuovo il modello burroughsiano del resoconto di un ben poco epico viaggio attraverso terre deformate e rovinata dal *chaos* postmoderno – è chiara l’ispirazione tratta dai quadri di Ernst –, il narratore si unirà alle truppe regolari per ritrovare la ragazza. Tra la reiterazione di uno *he* e di una *she* che rendono pressoché impossibile capire *di* chi o *con* chi si stia di volta in volta parlando, non è facile dire molto di più a proposito degli eventi in oggetto.

L’episodio decisivo avviene all’inizio dell’ottavo capitolo<sup>36</sup>. Fallita una missione per una sua debolezza o, se si preferisce, per umanità<sup>37</sup>, il narratore ha ritrovato una ragazza che nel frattempo si è scoperta essere la figlia del *leader* dei ribelli. Il narratore è così testimone di un furioso scontro tra il proprio *commander*<sup>38</sup> e la donna che dovrebbe proteggere, inviata dal padre ad assassinare lo stesso comandante dei lealisti:

he turned with ease, mounted, just as he reached her she shifted away, he pursued her, she shielded herself with her arms, facing him and crouching, she tried to escape, suddenly she turned towards him, hopeless, it was over. Failed, beaten, he continued in hope, really tired, not persevering, he did not share her panic, his exhaustion made it easy. As he woke she prepared for a long fight, she was persistent, she stuck to her hate until it happened, but she was thrown off by his remaining motionless, by his motionless power. She endeavoured to close with him while she was strong, an amazing exhibition, she furiously hunted, grasped him, he flicked aside, he saved himself, she shifted to avoid the agony, it was driven home, there was no agony, he seized her neck and gave her a sharp hit at the base of the skull, it was over, swinging, no sound, she was overwhelmed, silence followed, clapping, whiplike, in the dense atmosphere.  
With his height and weight he knelt on her spine, they fell with violence, her shocked face and flapping hands, her wrists against the wood, discoloured eyes,

<sup>35</sup> Trad.: si trova sotto la mia custodia, finché non si sarà messa in contatto con la propria famiglia.

<sup>36</sup> La numerazione progressiva dei capitoli è un’eccezione che Burns fa alla regola del suo progetto di negazione di ogni convenzione narrativa.

<sup>37</sup> Il narratore avrebbe dovuto uccidere un innocente, ma non ne è stato capace (Burns 1965, 64-68).

<sup>38</sup> È l’unico personaggio al quale il testo non si riferisca con un semplice pronome personale.

stains of earth and tears, bruised lips, cheeks splashed with tears, his dog between her feet, her feet in its belly across his face, his fingers. The short whip with a pellet of lead at the end of its lash, the hairs in his nostrils, the gaze of pleasure. (Ivi, 69-70)<sup>39</sup>

Uno dei principali riferimenti letterari di Burns è sempre stato Franz Kafka. Il *topos* kafkiano della *Verwandlung*, della metamorfosi, che dopotutto caratterizza anche il quadro di Ernst posto in copertina, domina il romanzo. Niente, alla fine delle sue centoventidue pagine di lunghezza, è più come lo si era trovato all'inizio. Il clima ha iniziato lentamente a riscaldarsi, l'uomo che dovrebbe proteggere l'unica erede del capo dei ribelli è entrato nelle fila dei lealisti pur di ritrovarla e, una volta ritrovata, si è accorto che i sentimenti di quest'ultima erano contrastanti: alle volte sarebbe voluta fuggire dalla propria prigionia, altre no. Lo stesso *leader* rivoluzionario si è ormai convinto che "our revolution was one of the most insignificant, we used big words. My useful time was when I lived with my wife" (ivi, 125)<sup>40</sup>, la quale nel frattempo è deceduta per una mal curata malattia ai reni. Anche il figlio, catturato dai contro-rivoluzionari, è morto senza che l'uomo, ormai distrutto dal rimorso, facesse molto per evitarlo, tranne impedirgli di prendere parte attiva alle battaglie.

Il personaggio di maggior interesse è però la ragazza, la quale passa dall'apparire una creatura quasi angelica<sup>41</sup> all'essere in grado di lottare pressoché alla pari con il comandante di un reggimento dell'esercito, come si legge nell'estratto sopra riportato. Tale considerazione è resa possibile dal

<sup>39</sup> Trad.: lui si girò di scatto, montò sopra, non appena la raggiunse lei si liberò, la inseguì, lei si fece scudo con le braccia, lo fronteggiava e si rannicchiava, lei provò a scappare, improvvisamente si girò verso di lui, senza speranza, era finita. Non c'era riuscito, era stato battuto, continuava nella speranza, davvero stanco, non perseverando, lui non condivideva il panico di lei, lo sfinimento di lui lo rese facile. Quando lui si svegliò lei si preparò per un lungo combattimento, lei era persistente, fu bloccata dal suo odio finché non successe, ma fu spazzata via da ciò che rimaneva dell'immobile, immobile forza di lui. Lei fece di tutto per farla finita con lui finché si sentiva in forze, una cosa eccezionale, gli diede la caccia furiosamente, lo afferrò, lui si buttò da una parte, si salvò, lei fece in fretta per evitargli l'agonia, non ci fu agonia, lo si era ben capito, lui le agguantò il collo e le diede un colpo secco alla base del cranio, era finita, traballava, nessun rumore, lei era stata sopraffatta, seguì il silenzio, applausi, un colpo, come una frustata, nell'atmosfera densa. / Grazie alla sua statura e al suo peso lui si mise in ginocchio sulla sua spina dorsale, caddero con violenza, il volto scioccato e le mani di lei che si agitavano, i polsi di lei contro il pavimento di legno, occhi senza colore, segni di terra e lacrime, labbra ferite, guance inondate di lacrime, il cane di lui tra i piedi di lei, i piedi di lei contro la pancia del cane, le dita di lui. Il colpo secco con una pallottola di piombo a fine corsa, i capelli nelle narici di lui, lo sguardo di piacere.

<sup>40</sup> Trad.: la nostra rivoluzione era una delle più insignificanti, usavamo tanti paroloni. Il mio periodo proficuo è stato quello in cui vivevo con mia moglie.

<sup>41</sup> Booth (2012, 331) riscontra non senza ragione alcuni tratti in comune tra la ragazza che accompagna il viaggio del narratore nell'opera di Burns e Maria, la donna robotica vista come angelo salvatore dagli oppressi operai della *Metropolis* (1927) di Lang.

continuo cambio di pronomi e di prospettiva che Burns mette in atto, ragione per cui, quando *he* sembra avere sottomesso l'avversaria e pare quasi sul punto di abusare di lei, *she* riprende il controllo e ribalta la situazione con un ardore insospettabile e dal retrogusto erotico, dati l'avvilupparsi dei corpi mentre i due si accapigliano e il sottomettersi vicendevolmente. Non è questa una strategia che l'autore adotta unicamente in tale caso. Tutto rientra nell'intento, di matrice burroughsiana, di confondere il lettore, privandolo di qualsiasi punto d'appoggio perfino nella conclusione, che di fatto non esiste: la guerra civile sembra finire all'improvviso in un nulla di fatto e il narratore brama solo di tornare a casa in pace, possibilmente con la ragazza. Quest'ultima, nel frattempo, non ha certo ricevuto una calorosa accoglienza nel luogo da cui proviene ed è stata pure costretta ad abortire il figlio concepito – si presume – con il narratore-protagonista.

Un'importante notazione va fatta proprio riguardo alla struttura narrativa dell'opera. Più si procede nella pur faticosa lettura e più ci si rende conto che la vera "protagonista" è proprio la giovane: lo stesso episodio della colluttazione con il comandante, durante la quale colui che dovrebbe proteggerla non muove un dito, dimostra come l'intera opera ruoti attorno a lei e come l'uomo sia stato pensato da Burns unicamente per essere ciò che in fin dei conti risulta essere, un narratore omodiegetico che quasi sempre osserva senza interagire con l'ambiente, tantomeno con i personaggi.

Questo distacco, verrebbe da dire questo cinismo, nel descrivere quasi con stile cronachistico<sup>42</sup> gli efferati crimini di cui il narratore è continuamente testimone e talvolta partecipe, è da interpretarsi come una sorta di strategia di autodifesa del narratore stesso ed è diffuso all'intera opera per una ragione ben precisa che non ha nulla a che fare con il carattere del personaggio – dopotutto mai delineato, al pari di quanto avviene per tutti gli altri –, ma che è invece di natura tecnica. Perché sia tale lo si comprende dal passo già citato, ma altrettanto bene da quest'altro:

HER FATHER'S MEN had taken half the country, they had moved from the hills towards the town, so it was easy to make contact with them. I was stopped and threatened by their frontier police. I waited until the son came to me in uniform to thank me for what I done [*sic*] for him during his illness. ... I dream of the battle of annihilation. Kill them all, so there shall be none. Annihilation does not mean physical annihilation, annihilation means surrender, demoralisation. A battle which goes on, is not annihilation, annihilation means surrender. (Burns 1965, 73-80)<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Breakwell (1997) sottolinea la presenza, nella letteratura di Burns, di forme espressive tipiche dei *media*: tra queste anche lo "staccato", stile giornalistico fatto di frasi brevi e dal ritmo serrato.

<sup>43</sup> Trad.: GLI UOMINI DEL PADRE DI LEI avevano conquistato metà del Paese, dalle colline erano scesi verso la città, perciò era semplice prendere contatto con loro.

Il passo proviene dal nono capitolo, nel quale il narratore, ancora scosso per il mutamento in negativo che ha osservato nella ragazza, cerca – a che scopo, anche in questo caso, non è dato sapere – di entrare in contatto con il padre di lei, raggiungendo le postazioni dei ribelli. Le sconcertanti parole dell'uomo, una volontà di annientare il nemico che rimanda alle adunate di Norimberga piuttosto che a certe politiche di pulizia etnica condotte nell'Est Europa tra Ottocento e Novecento, sono riportate per filo e per segno, senza tingersi di alcuna emozione. Le frasi, specie se riguardanti i tanti momenti di violenza, si fanno brevi, quasi telegrafiche, serie di coordinate pulite da ogni forma di subordinazione e separate da punti. Nel complesso, però, il testo è più comprensibile rispetto a un *cut-up* delle origini. Tutto ciò avviene non solo per effetto dello *splice*, la connessione di segmenti di frase mediante l'uso di virgole, ma soprattutto del *fold-in*, la variante del *cut-up* burroughsiano che Burns decise di utilizzare in questa circostanza. Come si è già visto in Burroughs, nascendo dalla sovrapposizione di due metà della stessa pagina anziché dalla frammentazione della medesima in singole unità, il *fold-in* può conferire un maggiore senso logico alla frase ricreata dal testo di partenza. In effetti, pur tra tutte le assenze e le negazioni di elementi costitutivi della narrativa tradizionale, *Europe After the Rain* si legge con minore difficoltà rispetto a una qualsiasi tra le opere della trilogia burroughsiana.

L'effetto di questa scelta, che secondo Baxter intende appellarsi a un "re-examination of *relations* between things" (in Parkinson 2015, 160) facendo così eco al surrealismo, non è casuale né sorprendente. L'ispirazione che mosse l'ex avvocato Burns alla carriera letteraria non derivò difatti né da Dada né – almeno inizialmente – da Burroughs, ma proprio dal surrealismo e da un tipo di letteratura meno votata alla estremistica negazione del significato, pur se parimenti intesa a sovvertire le tradizioni letterarie. Burns non partì *da* Burroughs, forse perché nelle aule di tribunale dell'epoca sarebbe stato difficile sentir parlare delle sperimentazioni di quest'ultimo piuttosto che dei suoi variegati problemi con la giustizia di diversi Paesi; di fatto, però, arrivò *a* Burroughs nel momento in cui prese coscienza delle numerose comunanze con l'opera e il pensiero dell'autore missouriano. Lo conferma lo stesso Burns nell'intervista con Madden:

Fui fermato e minacciato dalla loro polizia di frontiera. Attesi fino all'arrivo del figlio, il quale venne da me in uniforme per ringraziarmi di ciò che avevo fatto per lui durante la sua malattia. ... Sogno la battaglia dell'annientamento. Ucciderli tutti, così non ce ne sarà più nessuno. Annientamento non significa annientamento fisico, annientamento significa resa, scorporamento. Una battaglia che continua non è annientamento, annientamento significa resa.

DM: *John Hall in the Guardian mentions Burroughs's cut-up technique as being yours also. Was Europe written as a series of fragments 'synthesi[zed and] shuffle[ed]... so that they form new associations and build up fresh nuclei of meaning?* AB: Yes, that quote applies to the writing of *Europe* and my other novels. I had not read Burroughs then, nor heard of his 'cut-up' technique. I did not actually use scissors, but I folded pages, read across columns, and so on, discovering for myself many of the techniques Burroughs and Gysin describe in *The Third Mind* and elsewhere. (1997a [1978])

Darlington aggiunge che ciò che sostanzialmente differenzia il *cut-up* di Burroughs dal *fold-in* di Burns è a suo avviso il desiderio di liberare nuovi e più autentici modelli di presentazione dall'anarchica frammentazione dei testi originali. La manipolazione fisica del testo non è per Darlington solo una tecnica postmoderna atta a dimostrare la flessibilità del testo stesso e nel contempo l'originalità dell'autore; essa rappresenta un punto di vista che l'autore medesimo offre al lettore per trasformare il libro "fisico" in uno strumento utile per lavorare con la propria *consciousness* e interpretare così associazioni apparentemente irrazionali di parole e immagini (2014, 176-177). Burns crea, in questo modo, un utile punto di congiunzione tra visione estetica e politica. Tutto ciò va a uso e consumo di quel lettore che Burroughs ritiene non meno centrale – la "nuova mitologia" è ricercata proprio in funzione di esso –, ma alla cui esigenza di comprensione l'impeto iconoclastico del *cut-up*, almeno inizialmente, non poteva piegarsi, pena il fallimento dell'intera operazione.

Se si vuole, *Europe After the Rain* si riallaccia alla tematica autobiografica già presente in *Buster*, quella cioè del *self made (angry young) man* che riesce a trovare una qualche forma di affermazione esteriore e pacificazione interiore – in questo caso, il presumibile inizio del rapporto con la ragazza – alla fine di un lungo e periglioso cammino in cerca di se stessi, oltre che della donna. Tra i pochi punti di riferimento, anche geografici, che Burns lascia al lettore vi sono i due ponti: quello provvisorio e quello definitivo, ma in piedi solo per metà. Metafore della precarietà e della devastazione che regnano sovrane e, al tempo stesso, della tensione verso qualcosa d'altro, le due strutture compaiono tanto all'inizio quanto alla fine della narrazione: all'inizio esse introducono il protagonista-narratore nel desolato e violento inferno che costituisce il corpo dell'opera; verso la chiusa ne segnano la via d'uscita ed è proprio in loro prossimità che la ragazza attende il narratore, per incamminarsi con lui in direzione di un futuro nel quale sembra finalmente fare capolino un pur flebile bagliore di sentimento e calore umano. Sbaglierebbe perciò chi ritenesse *Europe After the Rain* una sorta di antesigano del romanzo *pulp* in cui la violenza la fa da padrona assoluta: oltre al – riuscito – tentativo di documentare la perdita di valori del mondo moderno, c'è, a mio avviso, una seppur velata tensione positiva, la speranza di trovare una nuova e migliore "mitologia" che avvicina ancor di più Burns a Burroughs. Anche la scelta del *fold-in*, dal punto di vista stilistico, partecipa al desiderio autoriale di trovare chiarezza nel *caos*.



### 3.3.2 *Le altre opere: l'estremizzazione del cut-up tra Celebrations e Babel*

Il primo dei lavori sperimentali di Burns è molto probabilmente da ritenere anche il più significativo di tutta l'opera sperimentale dello scrittore londinese. Pubblicata due anni dopo *Europe After the Rain*, *Celebrations: A Novel* fu invece la seconda opera inserita da Burns nell'alveo di questo ciclo di sperimentazione.

In apparenza, rileva anche Madden (1997b, 111), il lavoro del 1967 sembrerebbe abbandonare un'ambientazione e tematiche di globale interesse come quelle belliche per riportare l'azione, al pari di quanto avvenuto in *Buster*, entro le quattro mura domestiche. Anziché concentrarsi sul singolo *outsider*, come nel romanzo breve d'esordio, della ricca famiglia Williams l'autore narra una saga nella quale le relazioni interpersonali si articolano quasi secondo logiche da branco. Oggetto del contendere è difatti Jacqueline, moglie di Phillip, uno dei due figli del capostipite e fondatore dell'impresa di famiglia che nel corso dell'opera sarà sempre chiamato per cognome, come si conveniva agli oligarchi d'un tempo. L'anziano Williams, colui che all'interno dell'azienda si occupa di gestire i macchinari, viene descritto con tratti da padre padrone delle carriere lavorative e delle stesse vite di tutti i dipendenti. Tra questi figurano anche Phillip e l'altro figlio Michael, il più intraprendente e spietato dei due, nonché quello che entrerà maggiormente in conflitto con il genitore. Michael e il padre mirano alla tutt'altro che inconsolabile vedova di Phillip, ucciso quasi subito in un incidente causato proprio da Michael. La rivalità tra Williams e quest'ultimo sfocia presto in una guerra e continua per l'intera durata dell'opera, ovviamente estendendosi dalla sfera privata al controllo sull'impresa di famiglia. L'obiettivo è di stabilire chi sia il "machio alfa", ma la vera dominatrice risulta essere Jacqueline, che sposa Michael e lo tradisce con Williams, manovrando entrambi a suo piacimento.

La struttura narrativa finisce, in questo modo, per interagire con lo stile della narrazione, che è l'aspetto di maggior interesse ai fini di quest'analisi. Osserva ancora Madden, nell'introduzione all'opera burnsiana:

The narrative progresses in a consistent fashion from the death of Phillip, to the competitive courtship of Jacqueline, Michael's marriage to her, her infidelity with Williams, Michael's rise in influence at the factory, Williams's decline in stature and death, and Michael's sudden death on a street. However, the steady progression of family chronicle is punctuated by surreal interruptions of the placid or predictable. (Ivi, 112)

La successione degli eventi si conclude con un nulla di fatto tutto sommato immaginabile per un tipo di narrativa sperimentale che non prevede una conclusività stringente: lo scontro tra i due Williams termina con la morte di entrambi, mentre Jacqueline s'innamora di un paracadutista dopo avere conseguito il massimo del potere dalle relazioni, lecite o meno,

con i due. Frattanto, il discorso verrà frammentato mediante l'uso di un cospicuo numero di soluzioni stilistiche, attraverso le quali Burns onorerà in varie forme l'essenza teorica del *cut-up* senza ricorrere nella pratica al *cut-up* stesso: scarti improvvisi e inattesi nel discorso indiretto per segnalare la freddezza nei rapporti familiari; compressione dei lassi temporali tra i fatti esposti, così da creare ellissi e continui sbalzi analessici e prolettici che rendono difficile ricostruire una trama, se non alla fine della lettura dell'intero libro. Fra tutte queste tecniche miranti a confondere il lettore non manca l'autentica versione burnsiana del *cut-up*, quel *fold-in* che frammenta il testo in frasi o parti delle stesse, più che in atomistiche unità. Per esempio, se ne nota l'utilizzo quando Williams accenna ad alcuni dei propri incarichi all'interno della compagnia utilizzando frasi telegrafiche e unite tra di loro mediante segni grafici come i punti di sospensione:

I acquired the capital... I was enterprising... I knew the value of my own invention... I showed them the frame... I eliminated dangerous bends and projections... I placed a mirror to satisfy the vanity... I would not have my customers moved sharply, I protected them like eggs. (Burns 1967, 39)<sup>44</sup>

L'esempio appena proposto rimanda a un'altra tecnica che *Celebrations: A Novel* importa da *Europe After the Rain*, lo *splice*, cioè a dire la fusione di più brani di una frase in lunghe proposizioni con l'utilizzo di virgole o altri segni grafici:

Williams felt a pain at the side of his head, Jacqueline a sense of pity, depression, it was dark, she could feel his face, the parts of her body seemed separate. Jacqueline thought she slept. (Ivi, 57)<sup>45</sup>

*Celebrations: A Novel* è, a giudizio di Darlington (2014, 188), la più vicina alle tecniche burroughsiane tra tutte le opere sperimentali di Burns. Scoperti con *Europe After the Rain* i numerosi punti in comune sia operativi sia soprattutto teorici tra la propria idea di *fold-in* e quella originale di Burroughs, Burns si dedicò con impegno allo sviluppo di questa tecnica nella propria narrativa. L'autore londinese racconta che:

<sup>44</sup> Trad.: Ottenni il capitale... stavo facendo impresa... Conoscevo il valore della mia stessa invenzione... Mostrai loro la struttura... Elimina i questioni e proiezioni pericolose... Misi uno specchio per soddisfare la vanità... Non volevo che i miei clienti si sentissero sbalottati all'improvviso, li proteggevo come uova.

<sup>45</sup> Trad.: Williams accusò un dolore su di un lato della testa, Jacqueline un senso di pietà, depressione, era buio, lei poteva sentire la faccia di lui, le parti del corpo di lei sembravano separate. Jacqueline pensava che lei stesse dormendo.

the high technology... consists of a pair of scissors, paste and ... a large table top so I can place things side by side ... I can spend a day looking for a phrase ... I start from chaos and work towards order ... I accumulate as large a mass of raw material as possible and then try to order it. (Burns, Sugnet 1981, 163)

Il punto di contatto più stretto tra Burns e Burroughs a proposito di *Celebrations: A Novel* è tuttavia riscontrabile sotto il profilo teorico-ideologico: la vicenda di un'influente famiglia che viene smembrata e condotta alla morte – Jacqueline esclusa – dalla brama di potere, denaro e controllo rappresenta infatti un'evidente metafora critica che Burns rivolge nei confronti di quella stessa borghesia messa nel mirino da Burroughs mediante il *cut-up* e le opere che con esso furono realizzate.

Sono pertanto d'accordo nel considerare *Celebrations: A Novel* come l'opera di Burns politicamente più vicina al pensiero di Burroughs, ma, a mio avviso, il momento estremo della produzione sperimentale dello scrittore inglese, dal punto di vista stilistico, doveva ancora essere raggiunto. Ciò ebbe luogo nel 1969<sup>46</sup> con la pubblicazione di *Babel: A Novel*.

Se il termine "romanzo" risulta concettualmente inadeguato tanto per *Europe After the Rain* quanto per *Celebrations: A Novel*, e in generale per tutte le opere di *cut-up* e tecniche affini che siano state realizzate dai tempi di Burroughs, a maggior ragione ciò vale per questa, ancor più iconoclastica, terza opera di Burns, nella quale si osserva un suo progressivo e ulteriore avvicinamento alle originali posizioni burroughsiane. Esse, come si vedrà, saranno, anzi, addirittura travalicate dall'impeto sperimentalista dell'autore, mai così intransigente nei confronti della letteratura tradizionale.

Anche Madden (1997b, 112) conferma che l'assenza di riferimenti logici in *Babel: A Novel* risulta ancor più marcata che nelle precedenti opere. Lo studioso aggiunge la propria mancanza di sorpresa nell'appurare che *Babel: A Novel* fu anche il minore successo, di critica come di pubblico, registrato da Burns. Il romanzo prosegue e amplia ulteriormente il tentativo, già operato in *Celebrations: A Novel*, di esplorare gli ambiti più estremi che si possano raggiungere usando quelle tecniche che Burns condivideva con Burroughs, pur nelle proprie differenze di approccio e visione.

Come già per *Europe After the Rain*, anche per *Babel: A Novel* Burns trasse ispirazione da un'opera iconica appartenente a un ciclo di due dipinti, sebbene stavolta non l'abbia mai utilizzata come copertina del proprio libro. In questo caso si trattò di un dipinto assai celebre, *De grote Toren van Babel*<sup>47</sup>, capolavoro di metà Cinquecento del brabantino-olandese Pieter Bruegel *de Oude*, "il Vecchio". Nel quadro, Bruegel rappresenta l'episodio della Genesi

<sup>46</sup> Per questo lavoro si è utilizzata la prima edizione americana, come nel caso di *Europe After the Rain* pubblicata nel 1970 da John Day a New York. La prima edizione inglese era uscita l'anno precedente a Londra, da Calder & Boyars.

<sup>47</sup> L'altro e meno noto quadro, il coevo *De kleine Toren van Babel*, ha invece fatto ritorno nei Paesi Bassi ed è oggi custodito presso il Museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam.

ispirato dalla *ziggurat* Etemenanki realmente esistita a Babilonia, del cui nome è sinonimo quella torre, da elevare fino al cielo, con la costruzione della quale gli uomini contravvennero il comando divino di diffondersi per tutta la Terra e furono puniti con la reciproca incomprendibilità, onde la pluralità delle lingue sul pianeta. Bruegel, secondo più di una fonte originario della cittadina di Breda, ultimò l'opera appena cinque anni prima che nella vicina Anversa, dove aveva affinato le proprie abilità pittoriche, si iniziasse la stampa della cosiddetta "Bibbia poliglotta", scritta in sei lingue differenti per volere di Filippo II, sovrano di Spagna e della parte cattolica dei Paesi Bassi.

Su queste fondamenta concettuali Burns poggia un'opera che si spinge addirittura oltre la *Cut-up Trilogy* e i precedenti *pamphlet* di Burroughs nel rigettare *in toto* l'idea stessa di una trama. Anziché perdersi in poco utili ricostruzioni di quest'ultima, conviene invece immaginare la Babele di Burns come un continuo susseguirsi di voci, spesso l'una indipendente dall'altra, che quasi compongono per calamitare l'attenzione del lettore senza mai concorrere a creare una storia unitaria. Nelle ultime tre pagine dell'opera, Burns (1970 [1969], 157-159) riporta un elenco di tutti i "personaggi" in ordine di apparizione, forse perché si è accorto della confusione generata nel farli comparire tutti. Compiono quindi: Norman Vincent Peale, il Duca di Windsor, la Regina Elisabetta, Barbra Streisand, Jacqueline "Jackie" Kennedy, Gesù, Billy Graham, Dio, Jimmy Anderson, quello che già da cinque anni si chiamava Muhammad Ali ma che qui è ancora Cassius Clay, Dylan Thomas, George Harrison, i Rolling Stones, Frederick Forsyth, Lord Cornwallis, Mickey e Minnie Mouse, il Generale Westmoreland, Stalin, Dostoevskij, Joyce, Papa Paolo VI, Mussolini, Peter Sellers, David Frost, Gypsy Rose Lee, Yvette Mimieux, Ulisse, Brigitte Bardot, John Fitzgerald Kennedy, Marlon Brando, Eliot, Edipo, Noël Coward, Hermann Göring e infine Mrs. H. Cartwright. Questi sono solo i nomi di celebrità, personalità *pop*, dell'arte e della politica internazionali, fino a personaggi mitologici, leggendari e sacri. Oltre a tutte queste figure ve ne sono altrettante anonime, quali la cameriera – la prima in assoluto a comparire –, lo *chef*, il prete e così via.

Una tale dissonante polifonia basterebbe già per frammentare la narrazione e creare difficoltà al lettore. Esempi dell'estrema complessità nella lettura di quello che, a dispetto del sottotitolo, più che "un romanzo" è considerabile come un'indagine di Burns sul *nonsense* letterario, emergono dall'*incipit* e dalla chiusa dell'opera:

THE LONG-DISTANCE WAITRESS SNIFFS THE COUNTER, she keeps glancing at the sandwiches two miles away. The drunks that pass in the night should not be there, the eighty-year-old waitress fusses over vegetables, busy with fresh paper, painfully working alone at midnight, travelling her years on the street because anyone has to have money at the end of the week and a bed to lie on. (Ivi, 5)<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Trad.: LA CAMERIERA DALLA LUNGA DISTANZA ANNUSA IL BANCONE, continua a guardare i sandwich a due miglia di distanza. Gli ubriacconi che s'incrociano nel-

Il testo si fa via via sempre più frammentato, tanto che la fine consiste in un susseguirsi di paragrafi l'uno separato dall'altro anche graficamente da a capo:

THE PERFECT WREATHS GIVE INTENSE SATISFACTION. Stomachs take risks with highly intelligent champagne. Inspired by space, he received a medal for working for the sons of the rich. Like the gladiators he risked his blood, and throbbing spectators expect their sons to follow him. AS LONG AS HE STAYS IN HIS CHAIR, happy in the clutches of the air, to risk his life twice. (You rarely find people on the moon.). (Ivi, 156)<sup>49</sup>

Non solo le parti si fanno sempre più brevi – al massimo due o tre pagine –, con i paragrafi che finiscono per coprire lo spazio di un telegramma, in alcuni casi condensandosi addirittura in quelli che a Booth (2012, 336) ricordano i centonove *Zürauer Aphorismen* di Kafka<sup>50</sup>. Contrariamente alla profondità degli adagi kafkiani, risulta però difficile trovare un significato diverso dalla chiara carica ironica in motti come “A GOOD PLUMBER IS A THEORIST WHO KNOWS PRECISELY WHAT IS HAPPENING” (Burns 1970 [1969], 55)<sup>51</sup>, “MOST PEOPLE WILL CLAIM TO BE PEOPLE” (ivi, 18)<sup>52</sup>, “CAN WE SALVAGE ANYTHING? Is there anything to be learnt?” (ivi, 20)<sup>53</sup> oppure ancora “JAMES JOYCE IS A FAMILY BUSINESS. The people have heard of him. Ulysses takes a taxi back from where he was going” (ivi, 82)<sup>54</sup>.

A mio avviso è proprio l'ironia una delle chiavi di lettura di quest'opera intenzionalmente inclassificabile. In *Babel: A Novel*, Burns segue l'esempio di Burroughs e Gysin nell'utilizzare ritagli di giornale per ricomporli non

la notte non dovrebbero essere là, la cameriera ottantenne si affanna con le verdure, occupata con carta nuova, lavorando dolorosamente da sola a mezzanotte, passando gli anni sulla strada perché qualcuno deve avere dei soldi alla fine della settimana, e un letto sul quale distendersi.

<sup>49</sup> Trad.: I CERCHI PERFETTI DANNO INTENSA SODDISFAZIONE. Gli stomaci rischiano con champagne altamente intelligente. Ispirato dallo spazio, egli ricevette una medaglia per avere lavorato per i figli del ricco. Così come i gladiatori lui rischiò il suo sangue e spettatori in tumulto si aspettavano che i suoi figli lo seguissero. // FINCHÉ RIMARRÀ IN CARICA, felice nelle grinfie dell'aria, per rischiare due volte la propria vita. (È raro che tu possa trovare gente sulla luna).

<sup>50</sup> Pubblicati postumi da Max Brod e Hans-Joachim Schoeps in *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg* (1931; *Lettera al padre. Gli otto quaderni in ottavo. Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*, 1972).

<sup>51</sup> Trad.: UN BUON IDRAULICO È UN TEORICO CHE SA PRECISAMENTE COSA STA SUCCEDENDO.

<sup>52</sup> Trad.: LA MAGGIORANZA DELLA GENTE AFFERMERÀ DI ESSERE UNA PERSONA.

<sup>53</sup> Trad.: POSSIAMO TRARRE IN SALVO QUALCOSA? C'è qualcosa da trarre come insegnamento?.

<sup>54</sup> Trad.: JAMES JOYCE È UN AFFARE DI FAMIGLIA. La gente ha sentito parlare di lui. Ulisse se ne torna in taxi da dove stava andando.

con il *fold-in*, ma con una forma di *cut-up* talmente aggressiva e iconoclastica da superare gli stessi originali burroughsiani. Il seppur criptico vestigio di trama che si è visto in questi ultimi manca del tutto nella terza opera sperimentale di Burns; quello usato in questo caso, come l'autore stesso ebbe modo di definirlo nell'intervista concessa a Madden, era un "I do not seek I found' cut-up method" (Madden 1997a). Questa espressione calza a pennello per descrivere una procedura ancor più affidata al caso<sup>55</sup> rispetto a quelle opere di *cut-up* scritte sì nel segno di altrettanta casualità, ma pur sempre scegliendo via via cosa utilizzare tra i frammenti ritagliati dal testo di partenza. È solo cogliendone la particolare valenza ironica che si può interpretare *Babel: A Novel* non per quello che pare essere, un fallito tentativo d'avanguardia estrema, ma per ciò che realmente è, una critica che Burns mosse su multipli livelli alle modalità espressive della realtà contemporanea. I mezzi di comunicazione della cultura d'oggi, alta o bassa che sia – da qui la scelta di mescolare personaggi "sacri" con altri "profani" –, risultano tutti egualmente afflitti da quella che definirei una sorta di bulimia espressiva. Essa li spinge a trovare sempre nuove forme di trasmissione del messaggio, talvolta non necessarie e spesso accomunate dallo stesso bisogno di sintesi efficacemente soddisfatto da Burns condensando il testo in aforismi che di per sé non significano niente. Ciò genera quel medesimo effetto di stordimento che l'iper-frammentata struttura dell'opera induce nel lettore, inserendo così *Babel: A Novel* ancor più nel novero delle opere "burroughsiane" per definizione. Sebbene nel libro di Burns non venga mai direttamente nominata né tantomeno assuma la morfologia di un virus o di un qualsiasi altro nemico, la minaccia è sempre la stessa: un linguaggio, manipolato da élite borghesi, che esercita una forma di controllo sulle masse e del quale è dunque imperativo ridefinire il funzionamento.

Il ciclo sperimentale di Burns si concluse nel 1972 con la pubblicazione di *Dreamerika! A Surrealist Fantasy*. L'opera segnò il passaggio dal *cut-up* al *collage*, dalla volontà emendatoria delle strutture comunicative contemporanee alla ricerca di modelli più comprensibili e, quindi, *pop*; per questo motivo se ne parlerà più avanti, nel capitolo finale.

Ora l'analisi si concentrerà invece su quel B.S. Johnson che condivideva con Burns le partecipazioni al circolo del *nouveau roman* inglese, sul modello di Heppenstall. È probabile che proprio in quelle occasioni d'incontro i due autori abbiano discusso delle tecniche che Burns mutuò da Burroughs solo in corso d'opera, arricchendole però mediante il contatto con il *cut-up* di Burroughs. Nel 1969, lo stesso anno di *Babel: A Novel*, anche Johnson s'imbarcò dunque in un'avventura simile.

<sup>55</sup> Il titolo provvisorio che Burns aveva dato all'opera era *Art by Accident* (Darlington 2014, 193).

### 3.4 The Unfortunates: *il cut-up secondo B.S. Johnson*

Londinese purosangue, Bryan Stanley William Johnson nacque il 5 febbraio 1933 da una famiglia operaia del West End, residente nel quartiere di Hammersmith. Nella capitale rimase per tutta la sua breve vita, eccezion fatta per alcuni giovanili anni nel corso della guerra, quando i Johnson furono evacuati, al pari di molte altre famiglie di Londra, e per brevi esperienze d'insegnamento nel vicino Galles (Gurr in Reinfandt 2017, 323) dopo la laurea al King's College. Come nel caso di Burns, anche la carriera letteraria di Johnson dovette attendere alcuni anni, durante i quali il futuro scrittore fece pratica come contabile in banca e presso la sede londinese della Standard Oil. Il Johnson scrittore esordì trentenne con *Travelling People* (1963), replicando l'anno successivo con *Albert Angelo* (1964). Booth (2012, 392) rileva come Johnson sia stato forse l'unico autore a definirsi "sperimentale" in modo autonomo e consapevole. In effetti, le due opere presentavano innovazioni mai comparse fino ad allora sulla scena letteraria internazionale: in una delle parti di *Travelling People*, per esempio, al pubblico è data l'opportunità di seguire la storia in modo interattivo, come se essa fosse parte di un copione cinematografico, mentre il lettore di *Albert Angelo* viene fornito di una serie di "scorciatoie" che gli permettono, qualora lo desideri, di saltare senza conseguenze alcuni passaggi della vicenda. Paradossalmente, fu proprio quest'elevato livello d'interattività a decretare l'iniziale sorte negativa di tali opere e di tutta la carriera di Johnson, ben presto caduto nell'oscurità a cui sono fatalmente destinati molti degli sperimentatori d'avanguardia. Per quanto le sue qualità artistiche fossero state riconosciute all'interno della comunità letteraria – curò la sezione di poesia della rivista internazionale *Transatlantic Review*, ottenne riconoscimenti – anche fuori da essa – scrisse e produsse pellicole cinematografiche e programmi televisivi –, dei suoi libri ben poco si sa, principalmente perché finirono fuori stampa già pochi anni dopo la loro pubblicazione. Uomo di fin troppo acuta sensibilità, Johnson non riuscì a sopportare la delusione per il mancato successo commerciale delle proprie opere e si suicidò per depressione all'età di appena quarant'anni, il 13 novembre 1973, tagliandosi i polsi nel disinteresse generale. Alle opere che avevano fallito nell'ottenere il successo di pubblico si era nel frattempo aggiunta quella che più interessa ai fini di questo lavoro, *The Unfortunates*.

Publicato nel febbraio del 1969, il testo sperimentale condivide con i predecessori il gusto per un'innovazione estrema, quasi provocatoria. Non solo non è un romanzo nel senso canonico del termine; di fatto, *The Unfortunates* non è neppure un vero libro, ma un cosiddetto *book in a box*. Si compone di ventisette brevi sezioni, ciascuna della lunghezza massima di quattro o cinque pagine. Solo la prima e l'ultima sono numerate, mentre le venticinque centrali possono essere mischiate a piacimento dal lettore, che ha così l'opportunità di creare una trama sempre diversa, anche rispetto a quella che aveva ricomposto in precedenza. Ciò è reso possibile dal

fatto che le sezioni sono rilegate singolarmente in fascioletti, anziché in un unico volume. I fascicoli sono tenuti insieme da un nastro e contenuti in un cofanetto, da qui la definizione di *book in a box*.

Inutile aggiungere, alla luce della descrizione appena fatta, che la trama non esiste: tutto ciò che si può desumere dal testo è che esso ruota intorno alla figura di un giovane aspirante romanziere londinese, tifoso del Chelsea, che sbarca il lunario come cronista sportivo e un sabato pomeriggio viene inviato dalla redazione dell'*Observer* a seguire l'acceso *derby* calcistico tra Manchester United e Manchester City. Alla fine, com'è riportato anche in un fittizio articolo a firma "B.S. Johnson" stampato all'interno della confezione, il "City" batterà 1-0 lo "United" con rete dell'altrettanto fittizio Phipps, una riserva entrata in campo a partita iniziata. Una volta sul posto, il cronista-narratore dovrà però vincere la propria partita, quella che lo opporrà al doloroso ricordo di Tony Tillinghast, amico e talentuoso collega proveniente da quei luoghi, morto di malattia incurabile. Esito e modalità di questa possibile vittoria dipenderanno dalla disposizione delle sezioni che il lettore deciderà. Per quanto il livello di finzione sia complessivamente alto, la vicenda è di taglio autobiografico: in gioventù, Johnson aveva realmente scritto articoli di cronaca sportiva per l'*Observer* al fine di mantenersi durante la non certo remunerativa gavetta letteraria; tifava per il Chelsea e per la stesura delle sue prime opere aveva ottenuto l'aiuto editoriale dell'amico Tony Tillinghast, un accademico di Nottingham, poi morto prematuramente.

Alle parole più famose di Johnson, "Telling stories is telling lies... I am not interested in telling lies in my own novels", Booth (2012, 393) aggiunge la condivisibile considerazione secondo la quale per lo scrittore londinese il termine "romanzo" non sarebbe stato sinonimo di *fiction*, parola che a sua volta, osserva di seguito Booth, è un antonimo di "verità" (*ibidem*). La principale preoccupazione di Johnson a proposito della moderna letteratura di *fiction* era quella, dagli echi particolarmente burroughsiani, di esortare se stesso e i propri colleghi a trovare nuove forme espressive per la rappresentazione di una realtà che si era drasticamente modificata. La tradizionale impalcatura narrativa del *novel* dickensiano e vittoriano, sulla spinta delle innovazioni proposte ai primi del Novecento da autori come Joyce, non era più bastante a rappresentare un cambiamento sociale e culturale (Johnson 2007 [1969], vi) che si era fatto ancor più evidente durante quei *Sixties* britannici nei quali Johnson iniziò a scrivere per professione (Booth 2012, 393-394).

Si è già ricordato l'avvicinamento di Johnson alla cerchia britannica di Burroughs, avvenuto inizialmente attraverso le collaborazioni con *My Own Mag*, di cinque anni precedenti l'uscita di *The Unfortunates*; come Burns e gli altri appartenenti al circolo riunitosi attorno a Heppenstall, anche Johnson elaborò tuttavia una propria strategia, ispirata al *cut-up* ma al tempo stesso dotata di peculiarità proprie. Nel caso di Johnson si può parlare più correttamente di quella che Gurr (in Reinhardt 2017, 334-335) definisce "randomness", ri-



prendendo parole dello stesso Johnson a proposito della “mind’s randomness” (Johnson 2007 [1969], x). Si tratta di una “casualità” sita nella “mente” umana che, trasportata in letteratura, va ben oltre il mero piano narrativo e arriva a coprire l’intera opera. Il *cut-up* pensato da Johnson non interessa solo il testo, ma può, per esempio, riguardare due eventi presentati in una sequenza temporale diversa da quella che la logica vorrebbe; lo stesso libro viene fisicamente e concretamente privato di copertina e rilegatura, con il suo “cuore” che, fatto oggetto di un ideale *cut-up*, viene così sezionato nelle singole parti costitutive, che starà al lettore riassemble. Se il *cut-up* e il *fold-in* di Burroughs coinvolgono la casualità nell’atto produttivo, prosegue Gurr, la versione johnsoniana si interessa maggiormente alla ricezione da parte del lettore (in Reinfandt 2017, 334-335). Il risultato prodotto è soggetto al tipico “effetto da *cut-up*”, per quanto, all’atto pratico, le strategie utilizzate da Johnson differiscono sensibilmente da quelle (re)inventate dallo scrittore missouriano. Non concordo, a tale proposito, con quanto invece Gurr (ivi, 336) sostiene sulle comunanze che si potrebbero riscontrare tra *The Unfortunates* e l’uso del *cut-up* che Burns fa in *Babel: A Novel*. Come si è visto, quest’ultima è probabilmente la più estrema e “burroughsiana” delle opere di Burns, e sotto diversi aspetti – per esempio, la totale assenza di trama – travalica gli stessi limiti imposti agli originali *cut-up* da Burroughs. Le somiglianze con Burns si possono casomai riscontrare nell’uso del già visto *splice*, tecnica sorella del *fold-in*, che consiste nell’unire lembi di frase attraverso l’uso delle virgole in una lunga teoria di coordinate che mantiene tuttavia un barlume di significato complessivo rispetto al totale *nonsense* del *cut-up* delle restanti parti di *Babel: A Novel*:

Sign to Castle Boulevard, yes, that’s right, I remember now, they call streets boulevards in this city, some streets, that is, the university is on another of them, University Boulevard<sup>56</sup>, logically. And yes, there is a castle here, of course, of a kind, there, up on its stump of rock, sandstone, as I remember, pale yellow, friable, the pub at its foot with some rooms carved out of the solid rock, it is that soft, and other caves, dwellings which were used until comparatively recently, until the early 1800’s, did Tony tell me, he had a great mind for such historical trivia, is that the right word, no, nor is detail, trivia to me perhaps, to him important, or worth talking about, if that is important, which I doubt, to me, but he had a great mind for such detail, it crowded his mind like documents in the Public Records Office, there a good image, perhaps easy, but it was even something like as efficient, tidy, his mind, not as mine is, random, the circuit-breakers fall-

<sup>56</sup> Castle Boulevard e University Boulevard sono due viali di Nottingham. Da indicazioni topografiche come queste, combinate con le reali origini di Tillinghast, nasce la deduzione che la partita si svolga nella città delle Midlands Orientali – peraltro nominate più volte nell’opera –, benché in campo scendano le squadre di due *club* calcistici di Manchester.

ing at hazard, tripped equally by association and non-association, repetition, while from him it flowed regularly, pointedly phrased, constantly, at a high constant, knowledge, learning, information, perhaps slowly, some, but how he embraced conversation, think of an image, no. (Johnson 2007 [1969], "First"<sup>57</sup> 3)<sup>58</sup>

L'utilizzo di questa particolare tecnica, a proposito della quale Burns e Johnson probabilmente si confrontarono durante le riunioni del circolo di cui facevano parte, domina l'intera struttura narrativa dell'opera. Essa, come si può notare, serve a rendere anche i pensieri e perfino il semplice rimuginare del narratore. Il non detto si mescola perciò all'effettivamente proferito in un torrente di frasi secondarie che desidera rendere su carta pure l'inconscio del protagonista. È questa una condizione fondamentale per affrontare una vicenda squisitamente psicologica, la quale usa l'esca narrativa della partita per viaggiare tra i dolorosi ricordi che legano il protagonista e narratore all'amico morto, e che l'inconscio del protagonista aveva rimosso.

Gli unici momenti nei quali la narrazione si fa più convenzionale sono le cronache della partita. Il testo li evidenzia con il corsivo, come nel passo qua sotto citato, che mostra tanto un'ulteriore variante grafica del *cut-up* quanto come essi picchino dal caotico e casuale stile del narratore:

The divisions, railings, ad hoc, arbitrary, more or less, how much money you pay, the class divisions, already my mind wanders off this incompetent link-man casting around for some opponent to force the pass and thus relieve him of the responsibility for doing something constructive with the ball.

<sup>57</sup> Al fine di permettere la massima intercambiabilità tra le sezioni di *The Unfortunates*, Johnson non dette all'opera una numerazione progressiva. Ciascuna sezione ha la propria, che comincia da pagina 1. Farò dunque precedere i numeri delle pagine citate dall'*incipit* della sezione alla quale appartiene il passo che sto citando.

<sup>58</sup> Johnson 2011, "Primo" 3, trad. di Terrinoni: "Indicazioni per Castle Boulevard, sì, giusto, ora ricordo, in questa città le strade le chiamano boulevard, alcune strade, ecco, l'università è una di queste, University Boulevard, logico. E sì, qui c'è un castello, certo, una specie, là, su quel troncone di roccia, arenaria, me lo ricordo, giallo pallido, friabile, il pub ai suoi piedi con qualche stanza scavata nella solida roccia, è morbida a tal punto, e altre caverne, adibite ad abitazioni e utilizzate fino a relativamente poco tempo fa, fino all'inizio dell'Ottocento, chi me l'ha detto, Tony, era una mente per queste inezie storiche, ma poi è davvero così che si dice, no, neanche dettagli, magari inezie per me, importanti per lui, o almeno abbastanza da parlarne, se conta qualcosa, e ne dubito, per me, ma era una mente per dettagli del genere, gli riempivano il cervello come i documenti nell'Archivio di Stato, ecco, bella immagine, magari semplice, ma era anche allo stesso modo efficace, ordinata, la sua mente, non come la mia, caotica, cortocircuiti che capitano a caso, innescati sia da associazioni che da non associazioni, ripetizioni, mentre da lui sgorgavano frasi fluide, regolari, precise, costantemente, con una certa costanza, sapere, conoscenze, informazioni, magari lentamente alcune, ma il modo in cui si tuffava in una conversazione, pensa a un'immagine, no".

In the distance a water tower, stacks, a green tower crane.  
*Again Phipps was at fault when he was caught too far out by a long tentative  
 thoughtful cross from United defender Thomson but to his obvious relief  
 the ball landed in the top netting just behind the bar clumsy.*

Of course, City were promoted only last season so that there is some excuse, I suppose, for their not being up to First Division standards. No, that's no excuse, that's rubbish, you'd think they'd be so used to winning they'd go on, many teams do, but not this one, they just haven't anything to rise above mediocrity, no stars, even the competent players look good, in this company. And what excuse for United? (Ivi, "The pitch worn" 2-3)<sup>59</sup>

In nessun altro *cut-up* o *fold-in* sono mai comparse spaziature, simili a quelle con le quali s'indenta un testo premendo il tabulatore della tastiera durante la scrittura di un documento elettronico. La loro funzione, in questo caso, non è di andare a capo, ma di separare il testo e frammentare la frase. L'espeditore grafico produce una reazione di dubbio nel lettore, il quale interromperà la lettura per accertarsi che non si tratti di un errore di stampa o della cancellazione di una o più parole, salvo poi rendersi conto che così non è e che l'inserimento di queste ampie spaziature non ha neppure pregiudicato la continuità della frase, che dopo lo spazio riprende esattamente nel modo in cui si era interrotta. L'effetto è ancora maggiore quando le spaziature sono applicate alle parole e ai pensieri "in tondo" del narratore, di per sé ben più frammentati dei brani di cronaca sportiva. L'intuizione che lo portò a inserire queste spaziature fu il contributo più originale e personale che Johnson fornì al movimento del *cut-up* e la critica recente va sempre più accorgendosi che egli fu uno dei padri fondatori della *visual writing* in ambito inglese.

I pochi esemplari originali del "libro" che furono venduti a cavallo tra gli anni Sessanta e i Settanta sono oggi divenuti oggetti da collezione, nell'ambito di una sempre più ampia riscoperta del fenomeno letterario

<sup>59</sup> Johnson 2011, "Il prato consumato" 2-3, trad. di Terrinoni: "I tramezzi divisorii, le inferriate, ad hoc, arbitrarie, più o meno, quanti soldi paghi, divisioni di classe, la mente si allontana già da questo incapace uomo di raccordo che scruta gli avversari intorno a sé per poter fare un passaggio forzato e sollevarsi dalla responsabilità di dover combinare qualcosa di costruttivo con la palla. // Nella distanza una torre cisterna, ciminiera, una gru verde a torre. // *Di nuovo un errore di Phipps troppo lontano dalla porta durante il lungo cross azzardato ma premeditato dal difensore dello United Thomson ma fortunatamente per lui la palla finisce sopra la rete oltre la traversa* legnoso. // Certo, il City è stato promosso solo la scorsa stagione quindi qualche scusa ce l'ha, immagino, per il fatto di non essere all'altezza degli standard della First Division. No, che scusa è, stupidaggini, semmai dovrebbero essere così abituati a vincere da voler continuare a farlo, come tante squadre, ma non questa qua, questi non hanno nulla che possa fargli alzare la testa oltre la mediocrità, niente stelle, persino dei giocatori passabili sembrano forti in mezzo a questi qua. E qual è la scusa dello United?"

di Johnson. Per tale rivisitazione si deve ringraziare una delle figure più interessanti del panorama inglese contemporaneo, Jonathan Coe. Biografo di Johnson<sup>60</sup>, Coe ha scritto una prefazione a *The Unfortunates*, ripubblicato negli anni Duemila e divenuto probabilmente l'opera più celebre dello scrittore londinese<sup>61</sup>. Secondo Coe, "To a nation of literary amnesia, B.S. Johnson is already a forgotten writer" (Johnson 2007 [1969], v), benché negli anni Sessanta egli fosse tra gli autori più in vista del Paese e comparisse in televisione con frequenza ben superiore a quella degli scrittori d'oggi (*ibidem*). Il giudizio è forse eccessivamente generoso nei confronti di un autore che si tolse la vita a causa del suo mancato successo commerciale, ma proprio per questo motivo si può concordare con Coe nell'invito a recuperare Johnson "for the mainstream" (*ivi*, vi), benché lo scrittore londinese sia artisticamente vissuto sempre nell'*underground* e da alcuni sia apprezzato appunto per questa ragione.

*The Unfortunates*, prosegue Coe, è un'opera che si fonda sugli stessi concetti di disintegrazione e fragilità assimilabili alla figura del proprio autore. Il protagonista non è Tony e l'opera non è da intendersi primariamente come un'elegia per quest'ultimo, ma è lo stesso Johnson, il quale non spende neppure troppe energie per celarsi alle spalle del narratore (*ivi*, xii). Gli "sfortunati", per riprendere il titolo italiano, che vivono "in balia di una sorte avversa", sono dunque i frammenti dell'animo fragile di un uomo che tale spirito non riuscì più a ricomporre, disintegrandosi fino all'estremo gesto. L'idea di *cut-up* propugnata da Johnson, tuttavia, mira, come si è mostrato, a far sì che il lettore recepisca infine un'immagine complessivamente comprensibile, pur nell'effetto di *randomness* generale che sulle prime si genera a tutti i livelli della lettura. La possibilità di ricomposizione dell'opera da parte di chi la fruisce, quell'aspetto anche ludico che, come si è visto, Burroughs non perseguì abbastanza nei suoi esperimenti pubblicati da *My Own Mag*, contribuisce ulteriormente a mitigare il disorientamento prodotto dalla frammentazione. Proprio questa capacità di modulazione dell'effetto straniante, questa non comune abilità nel saper sperimentare senza superare certi limiti prestabiliti – limiti che, per esempio, Burns oltrepassò con foga in *Babel: A Novel* –, hanno fatto di Johnson l'unico neoavanguardista britannico avvicinosi al *cut-up* che sia riuscito a ottenere, seppure *post mortem* e per intercessione di Coe, che ne ha riproposta l'opera, quel successo commerciale che lo stesso Coe giustamente reclama per essa e per l'autore.

<sup>60</sup> Per maggiori informazioni riguardo la vita di B.S. Johnson si rimanda a Coe 2004.

<sup>61</sup> Nonché l'unica finora tradotta in italiano.

### 3.5 Considerazioni conclusive sul cut-up nel Regno Unito

Come giustamente rileva Jones, nella Gran Bretagna dei nostri giorni la cultura “ribelle” e lo stesso concetto di “ribellione” sono così profondamente istituzionalizzati che nessuna forma d’arte dissidente è realmente pensabile (2011). Egli conclude quindi che “Britain was more exciting when it was more dull ... flat and grey and provoked colorful resistance” (*ibidem*). Non ci si può tuttavia esimere dal notare che quello stato di grazia della neoavanguardia britannica, almeno per ciò che riguarda il *cut-up*, ebbe una durata relativamente breve.

Nati tutti entro il 1936, anno in cui vide la luce quella Ann Quin della quale si parlerà in seguito, i non molti neoavanguardisti di Gran Bretagna che s’interessarono al *cut-up* e alle sue evoluzioni vissero la guerra in tenera età<sup>62</sup>, sfruttarono gli anni del *boom* postbellico per diventare probabilmente i primi membri delle proprie famiglie a godere di un’istruzione superiore e si presentarono ormai più che trentenni all’appuntamento con le tecniche sperimentali di Burroughs. Erano quelle le condizioni appropriate per permettere loro di scorgere tutta la forza dell’istanza di riforma socio-politica contenuta nelle innovazioni proposte dall’autore americano.

Il successo del *cut-up* nel Regno Unito non fu dunque figlio di una voga stilistica, ma ebbe profonde motivazioni politiche. Come si è visto, già da tempo aleggiava sulle teste dei cittadini britannici una sinistra quanto multiforme entità di nome *establishment*: con questo termine coniato proprio da un giornalista inglese, Henry Fairlie dello *Spectator*, s’indicava qualunque genere di potere superiore, tendenzialmente di orientamento conservatore e gestito da poche persone gelosamente attaccate alle loro posizioni di comando. Se l’*establishment* politico poteva essere facilmente individuato nel parlamento e in particolare nelle posizioni dei *Tory*, in letteratura l’*establishment* era, per i neoavanguardisti dell’epoca, quella critica che continuava a tramandare l’ormai vetusta idea di un *novel* ancora aderente ai modelli dickensiani e vittoriani dell’Ottocento (Darlington 2014, 38-39). È quindi chiaro come mai l’arrivo di Burroughs, americano che si batteva contro quell’alta borghesia dalla quale egli stesso proveniva e, per fare ciò, proponeva una nuova tecnica mirata a dichiarare guerra al “controllo”, abbia suscitato una reazione positiva in tutto l’ambiente.

Se dal punto di vista qualitativo le risposte britanniche alle novità stilistico-tematiche suggerite da Burroughs furono dunque multiformi e artisticamente interessanti, a livello quantitativo ci si sarebbe potuti aspettare di più da quella che all’epoca era la nazione faro della controcultura mon-

<sup>62</sup> Solo Burns, essendo nato nel 1929, era quasi adolescente durante gli anni del conflitto e risultò, infatti, essere quello che più ne fosse stato segnato, come dimostra anche *Europe After the Rain*.

diale, nonché una nazione nella quale Burroughs ha risieduto e sperimentato per quasi quindici anni. Quello che si formò in Gran Bretagna non fu un vero e proprio *network* del *cut-up* che prevedesse collaborazioni e scambi continui al proprio interno: da una parte vi era il circolo di cui facevano parte Burns e Johnson, che guardavano a Burroughs ma ciascuno con le proprie personali interpretazioni, edulcorazioni e/o forzature dei precetti burroughsiani; dall'altra vi era invece il solo Nuttall, l'unico che, attraverso le proprie pubblicazioni, cercasse di mantenere vivi i rapporti all'interno della cerchia britannica e con le neoavanguardie del *cut-up* in altri Paesi, tra i quali la Germania Federale. Il fatto stesso, però, che dei due principali autori di *cut-up* inglesi il solo Johnson abbia sporadicamente scritto su *My Own Mag* è indicativo dello scarso successo di questo tentativo. In posizione centrale Burroughs che, insieme a Gysin, fungeva da stella polare ma, che per sua stessa indole, non riunì mai un vero e proprio movimento intorno a sé.

Questa scarsa volontà aggregativa spiega perché l'unico influsso creativo diretto sia riscontrabile in Nuttall; in Burns è invece visibile una consonanza di intenti, procedimenti e strumenti che fu frutto di una riflessione a posteriori dello scrittore. Johnson, infine, si pone in una situazione intermedia tra questi due poli: anch'egli desiderò percorrere una strada personale, ma intanto era già entrato in contatto diretto con le tecniche burroughsiane attraverso le proprie collaborazioni con *My Own Mag*.

L'assenza di una rete non dev'essere scambiata per assenza di ricezione. La neoavanguardia di Gran Bretagna produsse opere delle quali si è cercato di portare alla luce il dimenticato o talvolta mai scoperto valore estetico, pragmatico e politico. BRD a parte, qualcosa del genere si ebbe solo in una Francia che tuttavia recepì il *cut-up* più che altro a livello critico-teorico. L'esperienza britannica tese però a disperdersi in esperienze individuali che, per quanto significative, fecero sì che la parabola del *cut-up* si esaurisse in tempi più rapidi che non nella Germania Occidentale, oggetto del prossimo capitolo.



## IV

### LA RICEZIONE DEL *CUT-UP* NELLO SCENARIO UNDERGROUND TEDESCO-OCCIDENTALE

#### 4.1 *Il Sessantotto, Burroughs e il mito pop della Rote Armee Fraktion*

Quella di Burroughs non è mai stata un'opera politicamente connotata. Ancor meno si può considerare Burroughs come uno scrittore "di sinistra"; egli, semmai, fu fonte d'ispirazione per diversi artisti gravitanti attorno ad ambienti di sinistra, ma nei suoi libri non affiora alcuna tendenza politica, di qualsiasi segno essa sia. In questa sede non si vorrà pertanto attribuire un movente ideologico a ciò che fu pensato e scritto da Burroughs, né forzarlo tra le fonti d'ispirazione del Sessantotto. Tuttavia, come qualsiasi opera letteraria, anche quella di Burroughs possiede un'ideologia, se con ciò s'intendono le convinzioni che un autore vuole trasmettere al lettore. Nella fattispecie, l'estremismo formale era il veicolo con cui portare il lettore alla critica e al rifiuto del sistema. È a tale proposito innegabile, come si è visto, che quasi ogni singola opera burroughsiana sia mossa da una duplice istanza: da un lato quella autobiografica, dall'altro una forte e pressoché indispensabile istanza sociocritica sociale nei confronti della costellazione di valori borghesi dalla quale lo stesso Burroughs proveniva, e verso la quale provava un'estrema forma di repulsione. Un'esigenza critica e una riluttanza nei confronti di strutture etiche, morali e sociali che furono anche ciò che mise in moto il movimento di protesta sessantottino e tutto quanto derivò da esso nei vari Paesi, in un comune sforzo emendatore che partì da basi diverse ma che, piaccia o no, pose fine al mondo borghese di concezione ottocentesca e formò la società contemporanea.

Quello che si osserverà in questo capitolo è come l'esplicita ripresa dei procedimenti compositivi di Burroughs si collochi, nella Repubblica Federale di Germania e in parte nei vicini Paesi di lingua tedesca, in un contesto politico e culturale fortemente plasmato dalla rivolta studentesca contro il sistema e contro i "padri". Tale intreccio contraddistingue il *cut-up* tedesco-occidentale. Per questo motivo, prima di passare all'analisi degli autori e delle opere principali, è necessario ripercorrere alcune tappe del movimento del Sessantotto, nel mondo occidentale e nella BRD in particolare.



#### 4.1.1 La “guerra al controllo” nel mondo reale

L'apolitico, apartitico e vagamente anarchico Burroughs non fu tra gli ispiratori del Sessantotto internazionale, né tantomeno tra i partecipanti a esso, ma la notevole serie di comunanze con il movimento nella *Weltanschauung* e nelle soluzioni proposte dai giovani che lo animarono, e che negli anni Settanta confluirono nel movimento *hippie* o viceversa si diedero alla lotta armata, lo rendono forse lo scrittore “più sessantottino” del quale si abbia memoria.

Charles Wright Mills fu invece uno degli studiosi che meglio teorizzarono, da un punto di vista più scientifico e politicamente connotato rispetto alla “lotta al controllo” burroughsiana, le stesse istanze sociali che avevano mosso la carriera letteraria di Burroughs e la creazione del *cut-up*. Nell'autunno del 1960, meno di due anni prima della sua prematura morte, il sociologo texano salì alla ribalta internazionale giovanile scrivendo una “Letter to the New Left”. L'espressione *New Left*, che Wright Mills non conìò ma mutuò dall'omonimo periodico marxista britannico sul cui quinto numero la lettera fu pubblicata, serviva a tracciare una netta linea di confine con il leninismo, lo stalinismo, il bolscevismo, il riformismo e il liberalismo sociale d'impronta keynesiana. Esse, pur nelle loro differenze, erano correnti di quella che per contro veniva denominata *Old Left*, un'ideologia di sinistra rimasta unicamente focalizzata sulla necessità di emancipazione ed evoluzione delle masse proletarie, quindi considerata incapace di spendere se stessa contro l'alienazione e il disagio provati dinanzi a quelle forme di autoritarismo che erano sentiti anche dal non politicizzato Burroughs. Nella scarsa attenzione nutrita dalla sinistra tradizionale verso il Terzo Mondo e nel suo obiettivo finale di riscattare le condizioni dei lavoratori erano individuati i fattori di rischio di una possibile manipolazione da parte delle *élite* capitaliste, che avrebbe coinvolto gli stessi proletari nello sfruttamento dei popoli terzomondiali. La promozione di una democrazia partecipativa alle decisioni d'interesse generale separava, in maniera ancor più netta, questa nuova idea di sinistra, soprattutto da leninismo e stalinismo.

Le parole di Wright Mills fecero una notevole presa sulle generazioni più giovani ed ebbero l'effetto di formare un'autentica “nuova sinistra”, che seguiva il pensiero del sociologo americano e considerava l'Unione Sovietica alla stessa stregua degli Stati Uniti come superpotenza reazionaria. La *New Left* non rinnegava la lotta proletaria delle origini, ma al tempo stesso guardava alla Cuba di Fidel Castro ed Ernesto “Che” Guevara, al Medio Oriente che con Egitto, Siria e Giordania iniziava a sollevarsi contro l'espansione territoriale israeliana, ma soprattutto alla Cina di Mao Tsê-tung e al Vietnam appena entrato nel sanguinoso ventennio che ne avrebbe fatto uno dei fronti più caldi della Guerra Fredda insieme a Berlino e all'America centrale.

Non è casuale che le teorie della *New Left* abbiano attecchito innanzitutto tra i giovani universitari di quegli stessi Stati Uniti che avevano generato

la reazione di Burroughs: proprio nel 1960 fu fondato lo SNCC, Student Nonviolent Coordinating Committee, che ebbe un ruolo di primo piano nel processo di affermazione dei diritti civili dei cittadini afroamericani negli Stati del Sud; due anni dopo nacque ufficialmente lo SDS, Students for a Democratic Society, ex sezione studentesca della League for Industrial Democracy o LID, fondata a inizio secolo da Jack London; il 1° ottobre 1964 Mario Savio, leader dello SNCC, fondò infine il Free Speech Movement (FSM), che fu il motore delle proteste studentesche iniziate nello stesso anno a Berkeley. Dall'ateneo californiano la protesta si diffuse all'intero Paese, sostenuta dall'azione di queste associazioni che, nate per la tutela dei diritti civili, si radicalizzarono in reazione a eventi come il sempre maggiore coinvolgimento militare americano in Vietnam, la repressione violenta delle manifestazioni per l'abolizione della segregazione razziale nel Sud, il soffocamento nel sangue della rivolta di Detroit o gli assassinii di Martin Luther King, Malcolm X e dei fratelli Kennedy. Tutti questi eventi rendevano sempre più l'idea di una forma di potere occulto, capace di tutelarsi da qualsiasi istanza di cambiamento con violenza e coercizione.

Il modello americano si diffuse pressoché ovunque: organizzazioni studentesche di "nuova sinistra" si mossero per esempio in Giappone, dove i membri dello Zengakuren<sup>1</sup> si scontravano con veemenza contro le autorità, ree di favorire il protrarsi dell'occupazione militare alleata; nella Cina di Mao, che appoggiò le contestazioni studentesche contro il perdurare dei privilegi culturali della società tradizionale e ne fece strumento di propaganda in suo favore; oppure in Messico, dove si occupò quella UNAM nella quale aveva studiato anche Burroughs e, per sfruttare la visibilità delle Olimpiadi che si sarebbero tenute a Città del Messico<sup>2</sup>, si organizzò in Piazza delle Tre Culture una manifestazione che il Partito rivoluzionario istituzionale del presidente Gustavo Díaz Ordaz represses in un bagno di sangue. L'Amsterdam e i Paesi Bassi tolleranti di oggi sono frutto delle con-

<sup>1</sup> Federazione dell'autogoverno studentesco del Giappone, un sindacato per studenti tuttora attivo.

<sup>2</sup> I diciannovesimi Giochi olimpici estivi furono a loro volta teatro di gesti di protesta passati alla storia dello sport e della politica: eclatanti furono la protesta antirazzista dei velocisti afroamericani Tommie Smith e John Carlos e di Peter Norman, bianco australiano impegnato per il riconoscimento dei diritti della comunità aborigena, durante la premiazione dei 200m piani maschili di atletica leggera, nonché quella antisovietica della ginnasta cecoslovacca Věra Čáslavská, aperta sostenitrice della Primavera di Praga, sul podio dei concorsi della trave e del corpo libero femminili. Tutti e quattro avrebbero pagato a lungo le conseguenze dei propri gesti. Smith e Carlos furono espulsi dal Villaggio olimpico, osteggiati al ritorno in America e costretti ad abbandonare lo sport, sorte toccata anche a Norman in Australia. Čáslavská aveva già rischiato l'arresto prima delle Olimpiadi; al rientro in patria fu costretta a sua volta a lasciare le competizioni nonostante fosse la principale stella mondiale della ginnastica artistica e le fu inoltre vietato l'espatrio fino al 1980.

cessioni che le autorità olandesi elargirono già alla metà degli anni Sessanta al movimento dei *Provos* – considerati tra i padri fondatori della stampa *underground* – per evitare che le loro azioni dimostrative, anti-borghesi, anti-monarchiche e anti-naziste, diventassero sommosse. Uno spazio di protesta vi fu perfino nell'Europa dell'Est, nella quale ancora si ricordava la violenza con cui le truppe sovietiche avevano posto fine ai moti operai scoppiati nella DDR nel 1953 o alla Rivolta d'Ungheria del 1956. Se i promotori della Primavera di Praga non furono trattati da Mosca con maggiore riguardo, le agitazioni verificatesi in Polonia crearono le condizioni culturali preliminari per la caduta del regime che si concretizzò alla fine degli anni Ottanta e i moti studenteschi di Belgrado portarono all'introduzione di una maggiore libertà di critica nella già meno autoritaria Jugoslavia di Tito.

Il Sessantotto britannico ricalcò quello statunitense nello stretto legame tra università e organizzazioni studentesche per i diritti civili: nella rete di sigle radicali spiccava soprattutto il rapporto tra la Radical Student Alliance (RSA) e la London School of Economics and Political Science (LSE) dell'Università di Londra. La facoltà di sociologia del prestigioso istituto, fondato nel 1895 da un gruppo di politici e studiosi del quale faceva parte anche George Bernard Shaw, fu infatti il teatro di numerose riunioni della RSA nonché della fondazione della Revolutionary Socialist Student Federation o RSSF. Furono occupati università, *college* e alcuni uffici amministrativi; si organizzarono manifestazioni e *sit-in* di protesta specialmente contro la Guerra del Vietnam. L'unico episodio violento furono i tafferugli – con una vittima – scoppiati durante una manifestazione contro la nomina a direttore della LSE di Walter Adams, reduce dal rettorato del segregazionista University College of Rhodesia and Nyasaland in quella Rhodesia che, fino all'indipendenza come Zimbabwe nel 1979, avrebbe rappresentato una delle pagine più vergognose della vicenda coloniale britannica. In Gran Bretagna, dati i risultati ottenuti dal movimento contro culturale sviluppatosi all'inizio degli anni Sessanta, la protesta contro l'*establishment* valicò raramente il confine tra arte e politica, rimanendo spesso entro la prima di queste due dimensioni. Molte libertà nella sfera dei costumi erano già state conquistate da diversi anni e l'entità dei disordini rimase perciò molto contenuta rispetto a quanto avvenne non solo negli Stati Uniti ma soprattutto in Italia, Francia o Germania Occidentale, tant'è vero che alcuni *dossier* dell'*intelligence* britannica recentemente desecretati hanno svelato la partecipazione di cittadini tedeschi occidentali alle manifestazioni che si svolsero nel Regno Unito (Travis 2000).

Il "Maggio francese" derivò questa denominazione dalla sua breve durata, di poco superiore a quella del maggio 1968. Le proteste ebbero inizio i primi del mese con l'occupazione delle sedi universitarie parigine della Sorbona e di Nanterre. Lo spontaneismo studentesco, ispirato dalla rivalutazione di un esistenzialismo sartriano che da qualche tempo sembrava invece aver ceduto il passo allo strutturalismo propugnato da Claude Lévi-Strauss,

Michel Foucault o Jacques Lacan<sup>3</sup>, garanti alle prime settimane di protesta un impeto creativo che permise, tra l'altro, la produzione di *slogan* divenuti simbolo dell'intero movimento sessantottino internazionale<sup>4</sup>. Quando però operai e sindacati si unirono alla protesta, si ripropose il cronico dissidio che opponeva la "nuova sinistra" internazionalista e terzomondista a quella tradizionale e proletaria. Il Generale Charles de Gaulle ebbe così l'occasione di sfruttare il frazionamento interno al fronte di protesta per fare presa sulle masse già spaventate dall'ondata di scioperi e manifestazioni che rischiava di gettare nell'anarchia il Paese, e radunare a sé una "maggioranza silenziosa" di francesi contrari alla contestazione.

Intorno alla metà di giugno il movimento francese si era dissolto. Ben diversa fu invece la vicenda del Sessantotto italiano, che in verità ebbe inizio fin dal gennaio 1966 con le prime occupazioni all'Università di Trento. I duri scontri con le forze di polizia del 1° marzo 1968 intorno a Valle Giulia a Roma, benché severamente condannati da Pierpaolo Pasolini per il ricorso a una violenza che tradiva la natura piccolo-borghese e non certo proletaria dei contestatori, innescarono ufficialmente una spirale che nel mese di maggio, contestualmente ai fatti francesi, aveva già condotto all'occupazione di tutte le principali università del Paese, con l'unica eccezione della Bocconi. Anche in questo caso la protesta studentesca si unì a quella operaia e la goliardia degli inizi lasciò rapidamente il passo a una progressiva radicalizzazione che condusse il movimento studentesco, quello operaio e una parte dell'*intelligenza* a essi favorevole, a scindersi dalla sinistra tradizionale per iniziare una lotta extraparlamentare che ebbe la propria espressione principale in "Lotta continua". L'approssimarsi degli anni Settanta vide un ulteriore inasprirsi del confronto tra estrema sinistra ed estrema destra: le fazioni neofasciste, da Ordine nuovo ai NAR (Nuclei Armati Rivoluzionari), colpirono obiettivi civili di massa concentrandosi soprattutto sulla rete ferroviaria nazionale<sup>5</sup>, mentre i

<sup>3</sup> Fecero presa sugli studenti soprattutto le posizioni terzomondiste e antimperialiste che Sartre aveva espresso fin dall'immediato dopoguerra, uscendo temporaneamente dal Partito comunista per fondare il *Rassemblement Démocratique Révolutionnaire* (RDR), che mirava alla costituzione di un'alternativa ai già formati schieramenti pro-americano e pro-sovietico; Sartre attaccò inoltre il gollismo, bollando come fascisti gli interventi militari francesi nelle colonie d'Indocina e Algeria.

<sup>4</sup> Come *L'imagination au pouvoir, Il est interdit d'interdire!* o *Soyez réalistes, demandez l'impossible*.

<sup>5</sup> La bomba del 12 dicembre 1969, fatta esplodere nella sede milanese della Banca nazionale dell'agricoltura, in Piazza Fontana, fu seguita nel quindicennio successivo dal fallito golpe militare organizzato dal Generale Junio Valerio Borghese e da attacchi a grandi raduni e convogli ferroviari, come quelli che colpirono una manifestazione sindacale in Piazza della Loggia a Brescia, la Stazione centrale di Bologna e i treni Italicus e Rapido 904. Tali attentati miravano a mettere in crisi le istituzioni avviando una strategia eversiva di matrice fascista.

gruppi e gruppuscoli marxisti-leninisti coagulatisi nelle Brigate Rosse, dopo aver inizialmente attaccato alcuni grandi stabilimenti industriali, optarono per una “strategia della tensione” che mirasse maggiormente alle istituzioni<sup>6</sup>. La reazione delle medesime fu tuttavia ferma, tanto che il sequestro e assassinio di Moro si rivelò in effetti l’inizio del declino per quelle formazioni eversive, “rosse” quanto “nere”, che iniziavano già a essere decimate dagli arresti dei propri *leader*. Nella seconda metà degli anni Ottanta gli “anni di piombo” erano dunque sostanzialmente conclusi.

#### 4.1.2 *Burroughs e la guerra contro i padri borghesi della BRD*

Il Sessantotto coinvolse pienamente anche i Paesi germanofoni. Nella Svizzera di lingua tedesca esso ebbe luogo soprattutto con il cosiddetto *Globuskrawall*, ovvero la Rivolta del Globus del 29 giugno 1968 a Zurigo. I collettivi universitari, già scontratisi con la polizia nei mesi precedenti in occasione dei concerti dei Rolling Stones e di Jimi Hendrix all’Hallenstadion – il palazzo dello sport cittadino – manifestarono contro il rifiuto da parte delle autorità di concedere loro l’utilizzo di una sede in disuso della catena di grandi magazzini Globus, nella quale volevano creare un centro sociale. I sanguinosi scontri permisero ai giovani contestatori di ottenere ciò che desideravano: si trattò di una mossa simile a quella recentemente prodotta in terra olandese, mediante cui le autorità elvetiche di fatto evitarono un’ulteriore evoluzione violenta degli eventi.

In Austria, invece, il Sessantotto si manifestò soprattutto nel mondo dell’arte grazie al Wiener Aktionismus, diretto discendente della Wiener Gruppe post-dadaista degli anni Cinquanta e quindi del dadaismo tedesco degli anni Trenta, estremamente connotato dal punto di vista politico. L’“Azionismo viennese” toccò in particolare l’ambito iconico, laddove rappresentazioni come quelle dei pittori Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler e Otto Muehl o del fotografo Hermann Nitsch non erano più considerate “semplici” quadri o fotografie, ma elementi di *Aktionskunst*. Essa, a sua volta, era così denominata per la volontà di rifiutare e con ciò superare le forme precostituite di arte figurativa, mescolandole in rappresentazioni performative che riprendevano da vicino il *collage* del precedente Gruppo viennese per ampliarne ancora le prospettive, grazie all’esplorazione di quei nuovi

<sup>6</sup>Dal sequestro del magistrato genovese Mario Sossi nell’aprile del 1974, con il conseguente omicidio del Procuratore generale Francesco Coco avvenuto due anni dopo, una lunga scia di sangue giunse fino al 9 maggio 1978, tragico epilogo del sequestro di Aldo Moro, avvenuto in Via Mario Fani a Roma il 16 marzo da parte delle BR. Il cadavere di Moro, difatti, fu ritrovato nel portabagagli di una Renault 4 parcheggiata in Via Michelangelo Caetani proprio il 9 maggio 1978.

universi comunicativi che nei primi anni Cinquanta della Wiener Gruppe non erano ancora esistenti – per esempio il *videomaking* – o non avevano ancora completamente raggiunto uno *status* pari a quello di arti figurative consolidate come pittura e scultura.

La dimensione “rivoluzionaria” dell’*Aktionskunst* fu raggiunta, anche in questo caso, grazie al contatto con l’ambiente accademico: celebre fu l’*happening* – ribattezzato dai promotori “Aktion ‘Kunst und Revolution’”, che gli afferenti al movimento dell’Azionismo viennese misero in scena il 7 giugno 1968 presso l’Università di Vienna, infarcendo la propria *performance* di riferimenti e atti osceni mentre eseguivano l’inno nazionale austriaco. L’obiettivo deliberato era di provocare, scioccare e quindi colpire l’ancora salda morale borghese del Paese; la stampa generalista presente, in particolare il corrispondente della viennese *Kronen Zeitung*, parlò non a caso di *Uni-Ferkelei*, la porcheria universitaria con cui questo evento è passato alla storia. L’*Aktionskunst* si è diffusa da Vienna al resto del mondo e ha ovviamente interessato anche la vicina Germania Occidentale, dove si possono segnalare i casi notevoli dei renani Wolf Vostell e Joseph Heinrich Beuys.

Il 1968 nella Germania Orientale non vide il nascere di proteste ma fu contraddistinto da un nome, Christa Wolf, e dal titolo di un romanzo da quest’ultima scritto, *Nachdenken über Christa T.* (*Riflessioni su Christa T.*, 1973). Il ferreo controllo imposto al Paese dal Partito di unità socialista di Germania, il più serrato dell’intero Patto di Varsavia dopo quello sovietico, data la contiguità con l’Occidente, rendeva impossibile qualsiasi forma di dissenso pubblico e ancor meno una rivolta giovanile. Quando anche a Est del Muro si diffusero le prime notizie sulla brutale repressione sovietica della rivolta praghese, furono dunque gli intellettuali a sfidare una forma di controllo ancor più invasiva di quella cui Burroughs si era ribellato in America, e di natura tutt’altro che borghese. Quel che destò maggiore scalpore fu il fatto che a “riflettere” – ovvero a ribellarsi a essa – sulla violenta oppressione operata da Berlino Est attraverso la SED e il suo *Schild und Schwert*, la *Stasi*, fosse proprio quella Christa T. dietro alla quale si celava neppure troppo velatamente la “Christa W.”, fin lì voce e coscienza culturale del regime stesso. Per questa ragione il romanzo fu pubblicato nel 1968, pur essendo stato completato l’anno prima e nel frattempo sottoposto a un severissimo processo di censura che – in più di una circostanza – ne aveva messa a rischio la pubblicazione stessa. Dal 1968 in poi, Wolf fu esempio per molti colleghi, quale anima critica di una Repubblica Democratica Tedesca nella quale tuttavia rimase fino alla fine, lavorando per cercare – pur vanamente, come dimostrò nel 1976 l’espulsione di Biermann – d’introdurre nel Paese una maggiore libertà di pensiero e di critica. Lungi dall’idea di accomunare dal punto di vista ideologico l’anarchico americano Burroughs alla socialista tedesca orientale Wolf, non si può tuttavia fare a meno di notare come le prassi dei due atti di ribellione siano molto più simili di quanto si possa ritenere a prima vista. Wolf intendeva lavorare per un miglioramento della

società e non fuggire da essa come Burroughs; per il resto, essi furono allo stesso modo vittime di un'epoca di prevaricazione che, osservata dal punto di vista della *New Left*, presentava le medesime radici anti-libertarie. Il fatto che a imporre il "controllo" fosse un potere capitalista o comunista è in questa circostanza piuttosto secondario, soprattutto se si prendono in considerazione gli effetti di questa forma di oppressione sull'individuo.

Come si è premesso, Burroughs non fu uno degli ispiratori del Sessantotto; se però esistettero un luogo e un movimento sessantottino all'interno dei quali i precetti artistico-teorici di Burroughs furono effettivamente protagonisti di una forma di attecchimento, questi furono la Repubblica Federale di Germania e la *68er-Bewegung* tedesca occidentale.

Il Sessantotto in Germania Ovest ebbe molti punti di contatto con quello italiano, sia per la sua lunga durata, sia per il suo evolversi nell'eversione. Il movimento sessantottino in Italia è forse più conosciuto e studiato, ma si può affermare che quello vissuto nella BRD non fu da meno e, anzi, anticipò per molti aspetti la controparte italiana, ponendo ancor più la Repubblica Federale al centro dello scacchiere geopolitico internazionale. Il Sessantotto in Germania Occidentale vide infatti il proprio prologo già il 10 ottobre 1962, quasi tre anni e mezzo prima dell'inizio italiano, con la cosiddetta *Spiegel-Affäre*<sup>7</sup>.

Molti dei contestatori di Adenauer e della sua politica di *Wiederbewaffnung*, considerata in contrasto con quanto stabilito a Potsdam già nell'originaria decisione di ricostituire una forza armata tedesca, provenivano dagli ambienti universitari. Ne faceva per esempio parte una giovanissima Ulrike Marie Meinhof, che da studentessa di filosofia e sociologia presso il prestigioso ateneo di Münster mostrava già un'eloquenza tale da farle guadagnare la nomina di portavoce dello Anti-Atomtod-Ausschuß, un'organizzazione giovanile della SPD creata *ad hoc* dall'ala studentesca e radicale del Partito socialdemocratico.

<sup>7</sup> In un articolo apparso sulla nota rivista, i giornalisti Conrad Ahlers e Hans Schmelz (1962) riportavano gli esiti della "FALLEX 62", esercitazione che le truppe NATO avevano effettuato nelle proprie basi tedesche occidentali con l'intento di perfezionare il piano di risposta a un ipotetico attacco nucleare sovietico. L'operazione richiedeva un'importante partecipazione della *Bundeswehr*, l'esercito tedesco-occidentale, ricreato da appena sette anni con sole funzioni di presidio delle frontiere dopo la costituzione unilaterale e la militarizzazione della DDR da parte dell'Unione Sovietica, che non era però giudicato pronto neppure a difendere la sola Repubblica Federale. L'articolo conteneva numerose notizie coperte da segreto di Stato la cui pubblicazione condusse all'arresto dei giornalisti, dell'editore e del direttore dello *Spiegel* per ordine del Procuratore generale Siegfried Buback; le rivelazioni del periodico aprirono tuttavia una crisi istituzionale che l'anno successivo avrebbe posto fine agli oltre quattordici anni di cancellierato di Konrad Adenauer, accusato insieme al Ministro della Difesa Franz-Josef Strauß di limitare la libertà di stampa e d'opinione e messo ulteriormente nel mirino per i progetti con i quali intendeva dotare l'esercito di armi nucleari.

Conclusa la battaglia anti-atomica, il movimento non si disperse e nella sua parte giovanile e accademica continuò anzi a crescere. Agli inizi del 1967 alcuni appartenenti ad associazioni studentesche penetrarono negli appartamenti berlinesi occidentali di Hans Magnus Enzensberger e di Uwe Johnson, situati nel quartiere di Friedenau rispettivamente al numero 19 di Fregestraße e al 14 di Niedstraße. Approfittando dell'assenza degli scrittori – il primo in viaggio a Mosca, il secondo a New York –, le abitazioni di questi ultimi furono occupate e adibite a sedi della Kommune I o K1, la prima comune tedesca occidentale, pensata come modello alternativo al tradizionale focolare borghese. Sempre in quell'anno scoppiarono le prime rivolte universitarie ad Amburgo<sup>8</sup> e da lì, a cascata, la contestazione investì il resto del Paese.

I sessantottini tedeschi occidentali, come quelli di altra provenienza, miravano a una modernizzazione dell'istituzione universitaria, a una democratizzazione della conoscenza, spendendo se stessi in favore di una società che contemplasse minori differenze tra classi sociali e tra sessi nonché contro l'imperialismo, a cominciare da quello americano in Vietnam. Al tempo stesso, però, essi si differenziavano dal resto d'Europa e dell'Occidente per una critica, estremamente "tedesca", alla cosiddetta *Generation der Väter*, laddove con quest'ultimo termine non s'individuavano soltanto i "padri" intesi come genitori di sesso maschile ma tutta una generazione precedente, quella dei padri e delle madri che avevano vissuto in età più o meno adulta il dodicennio hitleriano e non solo non avevano trovato dentro di sé la forza per ribellarsi, ma in alcuni casi si erano anche resi conniventi con il regime. La scelta del termine può indurre a un fraintendimento: non si trattò del conflitto generazionale che animò numerosi altri movimenti sessantottini; la "generazione dei padri" messa sotto accusa era quella medio-alta borghesia contro la quale anche Burroughs<sup>9</sup> si era rivoltato in America, e che in Germania era ritenuta responsabile dell'ascesa e del consolidamento del nazionalsocialismo nelle posizioni di potere politico, industriale e finanziario.

La situazione socio-politica, da questo punto di vista, precipitò rapidamente: prima l'assassinio di Benno Ohnesorg per mano di un presunto poliziotto<sup>10</sup>; a seguire l'attentato, da parte di un estremista di

<sup>8</sup> In quell'occasione fu esposto dai contestatori un cartello recante quello che sarebbe divenuto il motto del Sessantotto tedesco-occidentale: *Unter den Talaren Muff von 1000 Jahren*. La protesta amburghese mirava soprattutto alle baronie universitarie – questo il riferimento ai talari – e al recondito filonazismo di coloro i quali occupavano posizioni di eguale responsabilità nel processo di trasmissione della conoscenza. In questo senso vanno intesi i "1000 Jahren", con riferimento al "Reich millenario" a suo tempo promesso da Hitler.

<sup>9</sup> Che pure, anagraficamente, ne avrebbe fatto parte, adottando la prospettiva dei sessantottini tedeschi occidentali.

<sup>10</sup> Studente di germanistica e romanistica presso la Freie Universität, Ohnesorg partecipò alla manifestazione del 2 giugno 1967 contro la contestata visita a Berlino Ovest



destra, a Rudi Dutschke, che sarebbe poi morto<sup>11</sup>; infine, il coagularsi di quasi tutte le forze politiche nella prima e più celebre *Große Koalition* – affidata al cancellierato di un ex nazista – l’emanazione dei *Notstandsgesetze* e, con essa, la constatazione del fallimento del Sessantotto e dell’APO da esso concepita<sup>12</sup>. Mentre la maggioranza degli ormai ex sessantottini avrebbe continuato la battaglia nel mondo politico, andando soprattutto a rinforzare le fila dei nascenti Verdi, una battagliera minoranza non vide, nei

dello Scìa di Persia Mohammad Reza Pahlavi e della moglie Farah Diba. Durante gli scontri con i sostenitori del monarca e le forze dell’ordine, Ohnesorg venne freddato in un cortile di Krumme Straße da un uomo poi identificato nel poliziotto Karl-Heinz Kurras. Con la desecretazione degli archivi della DDR seguita alla caduta del Muro, Kurras si è invece rivelato essere un agente della *Stasi* infiltrato per motivi mai del tutto chiariti, al pari delle ragioni che gli fecero uccidere una figura del tutto marginale come quella di Ohnesorg. Si può ipotizzare un interesse di Berlino Est nel fomentare una situazione già tesa: in effetti, Ohnesorg diventò il “martire” della protesta, tanto che una delle formazioni eversive successivamente create prese il nome di Bewegung 2. Juni in sua memoria.

<sup>11</sup> L’11 aprile 1968, Josef Bachmann, operaio con problemi mentali e simpatie neonaziste, si recò dinanzi alla sede berlinese occidentale dell’organizzazione, sul Kurfürstendamm, e sparò a bruciapelo al *leader* di quello SDS – Sozialistischer Deutscher Studentenbund – che si rifaceva non solo nell’acronimo allo SDS americano e coagulava a sé l’intero movimento sessantottino. Il giorno dopo, sempre a Berlino Ovest, una violenta rivolta colpì la sede della casa editrice di Axel Springer, proprietario di quelle testate a sfondo populista e conservatore, in *primis* la *Bild-Zeitung*, ritenute direttamente responsabili dell’attentato per la campagna d’odio da esse scatenata contro la propaganda antimperialista e filovietnamita di “Rudi il Rosso”. Quest’ultimo sopravvisse, ma soffrì per le ferite riportate fino alla morte, avvenuta alla vigilia di Natale del 1974 ad Aarhus, in Danimarca. Dutschke, nel frattempo, era stato espulso non solo dalla BRD, ma anche dal Regno Unito, dove si era poi recato per studiare a Cambridge.

<sup>12</sup> Gli scontri avvenuti presso la sede dell’Axel-Springer-Verlag ebbero l’effetto di accelerare l’*iter* per l’approvazione delle “Leggi d’emergenza”, ufficialmente tese a tutelare il sistema democratico-parlamentare, invero emanate da Bonn su pressione degli occupanti che, per eliminare ogni possibilità di *golpe* da parte di Mosca, avevano già soppresso il Partito comunista e spinto quello socialdemocratico a rinunciare al proprio retroterra marxista. A promulgarle fu la “Grande coalizione” formata alla fine del 1966 – con l’unica eccezione dell’ancora piccolo Partito liberale – dalla maggioranza relativa conservatrice CDU-CSU e dalla stessa SPD intorno alla fin lì marginale figura politica di Kurt Georg Kiesinger, con lo scopo di superare il momento di *impasse* istituzionale ed economica seguito alla fine del governo di Ludwig Erhard. Parlamentare cristiano-democratico ed ex Ministro Presidente del Baden-Württemberg, l’unica altra esperienza politica degna di nota di Kiesinger era stata quella come tesserato e figura minore della NSDAP, durante la guerra. L’emanazione di leggi fortemente restrittive da parte di un monolite politico guidato da un conclamato ex nazista indusse alla dissoluzione la APO, Außerparlamentarische Opposition. L’organizzazione di “opposizione extraparlamentare” era stata difatti creata dallo SDS nel tentativo di ripristinare quel contraddittorio alla maggioranza di governo proprio di ogni democrazia e però venuto meno con la coalizione di quasi tutte le forze politiche del Bundestag.

riguardi del presunto “nuovo nazismo”, una soluzione che fosse diversa dalla *Stadtguerilla*<sup>13</sup> della RAF o Rote Armee Fraktion, comunemente nota come Baader/Meinhof Komplex o Bande. Tra gli ex studenti e sessantottini che si diedero alla clandestinità spiccavano le figure di Berndt Andreas Baader e della sua compagna Gudrun Ensslin<sup>14</sup>. Essi fondarono la RAF con Horst Mahler, il loro avvocato, altri ex sessantottini e con Meinhof, che lasciò una ben avviata carriera da giornalista<sup>15</sup> aiutando Baader a sottrarsi a una banale sanzione per guida in stato d'ebbrezza che tuttavia era bastata per farlo finire in carcere; l'uomo, al pari di Ensslin, era infatti fuggito all'estero pur essendo stato condannato a rimanere in Germania Ovest per svolgere lavori socialmente utili.

Entrata in azione nel 1970, la “banda” – che non usò mai per se stessa questo appellativo coniato dalla stampa – passò presto da azioni contro simboli del capitalismo come le banche<sup>16</sup>, rapinate sia a fini politici sia soprattutto per autofinanziamento, ad attacchi dimostrativi contro sedi governative, dell'Axel-Springer-Verlag e perfino degli eserciti occupanti, mietendo numerose vittime tra poliziotti, militari alleati e giudici<sup>17</sup>. Alla

<sup>13</sup> Ripreso poi da numerose altre formazioni, il concetto di “guerriglia urbana” fu elaborato da Meinhof, da subito assurta a ideologa del gruppo, al fine d'identificare gli attacchi dello stesso come volti alla difesa del popolo tedesco dal pericolo di una recrudescenza nazista di origine borghese-capitalista e non come semplice terrorismo. Gli editoriali che Meinhof scrisse da giornalista caporedattrice e i comunicati successivamente affidati alla stampa a *Der Spiegel*, in qualità di portavoce della RAF, evidenziano la progressiva radicalizzazione del pensiero dell'intellettuale originaria della Bassa Sassonia. La loro rilettura ne fa oggi dei documenti di importante valore non solo storico, ma anche linguistico.

<sup>14</sup> Ed ex compagna di Vesper, che aveva lasciato dopo avere concepito con lui un figlio, Felix, il quale ha mantenuto il cognome materno ed è oggi un apprezzato drammaturgo.

<sup>15</sup> Era succeduta al marito Klaus Rainer Röhl come caporedattrice di *konkret*, importante periodico di sinistra radicale. Nel 1973, stavolta in qualità di editore, Röhl interruppe la pubblicazione in segno di dissenso nei confronti dell'attività eversiva della RAF. Nel 1974 *konkret* tornò a essere pubblicato da una nuova direzione editoriale, che non rinnegò la scelta di Röhl.

<sup>16</sup> O come il centro commerciale di Francoforte sul Meno al quale Baader ed Ensslin avevano dato fuoco nella notte tra il 1° e il 2 aprile 1968, ancora prima di fondare la RAF.

<sup>17</sup> La liberazione di Baader, che il 14 maggio 1970 vide la RAF mietere la sua prima vittima, è considerata l'atto di fondazione del gruppo. Il primo membro dell'organizzazione a perdere la vita fu invece Petra Schelm, uccisa il 15 luglio 1971 ad Amburgo durante un conflitto a fuoco generatosi mentre la giovane cercava di sfuggire a un posto di blocco. Nella primavera del 1972 la RAF inaugurò la *Mai-Offensive*, una serie di attentati dinamitardi: l'11 maggio, ottanta chilogrammi di tritolo squassarono il palazzo francofortese nel quale avevano sede il quartier generale del V corpo d'armata dell'esercito statunitense, il comando europeo delle stesse forze americane e il quartier generale tedesco-occidentale della CIA. Il tenente colonnello Paul Bloomquist, elicotterista fin

metà di giugno del 1972, un'altrettanto rapida controffensiva del BKA, la Polizia criminale, aveva tuttavia già condotto all'arresto di tutti i membri fondatori, decapitando la cosiddetta "Prima generazione" che fu reclusa e processata nel carcere di massima sicurezza di Stammheim, a Stoccarda. A niente servirono gli appelli alla clemenza rivolti, a costo di vibranti polemiche soprattutto con la stampa filogovernativa di Springer, da una parte dell'*intelligenzia* guidata da Böll<sup>18</sup>. Né, a maggior motivo, sortì effetto la richiesta avanzata dai palestinesi di Settembre nero di scambiare alcuni terroristi detenuti nella BRD – compresi quelli della RAF – con gli undici atleti e allenatori israeliani presi in ostaggio al Villaggio olimpico durante i Giochi di Monaco di Baviera 1972; lo stesso valse per la contro-strategia della tensione tentata nell'autunno del 1977 – passato alla storia come *Deutscher Herbst*<sup>19</sup>, il periodo apicale della violenza eversiva nella BRD – dalla "Seconda generazione" della RAF. Invano essa intimò a Bonn il rilascio dei processati in seguito all'assassinio di Buback, al dirottamento su Mogadiscio del volo Landshut della Lufthansa diretto a Palma di Maiorca e al rapimento del Presidente della Confindustria Hanns-Martin Schleyer, altro ex nazista poi giustiziato mediante modalità sinistramente simili a quelle che l'anno suc-

li scampato perfino alla giungla vietnamita, divenne così il primo caduto americano sul suolo tedesco dalla fine della Seconda guerra mondiale. Il giorno dopo vennero colpiti alcuni commissariati di polizia a Monaco di Baviera e nella non lontana Augusta. Il 15 maggio la moglie del giudice Wolfgang Buddenberg fu quasi uccisa da un'autobomba destinata al marito. Il 19 il Kommando 2. Juni della RAF bombardò la sede amburghese del gruppo Springer, causando trentotto feriti. Il 24, infine, il quartier generale della 7ª armata dell'esercito americano a Heidelberg fu letteralmente spazzato via da centoventicinquemila chilogrammi d'esplosivo, uccidendo tre militari.

<sup>18</sup> Il Nobel per la letteratura 1972 aveva richiesto un salvacondotto per l'amica Meinhof attraverso l'articolo "Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?" (1972), pubblicato dallo *Spiegel*. Le aspre reazioni, soprattutto della *Bild*, e la successiva polemica contro il sensazionalismo e il populismo ostentati dalle testate di Springer, avrebbero ispirato all'autore coloniese una delle sue opere più note, il racconto *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder Wie Gewalt entsteht und wohin sie führen kann* (1974; *L'onore perduto di Katharina Blum o Come la violenza può svilupparsi e dove può portare*, 1975). In esso, l'omonima protagonista viene ingiustamente accusata dalle autorità di una rapina in banca e un omicidio che invece sarebbero stati commessi – ma, anche in questo caso, senza prova certa – dal fidanzato Ludwig, dandosi alla macchia. La donna finisce quindi nel mirino della *Zeitung*, fittizio giornale che è facile ricollegare alla *Bild*, e del suo reporter d'assalto Werner Tötges, in cerca di un colpevole a tutti i costi. Un anno più tardi, l'opera fu oggetto di un altrettanto fortunato adattamento cinematografico da parte dei registi Volker Schlöndorff e Margarethe von Trotta.

<sup>19</sup> L'appellativo derivò dal titolo – *Deutschland im Herbst* (1978; *Germania in Autunno*, 1978) – di un film a episodi girato l'anno successivo da un gruppo di registi, il Filmverlag der Autoren, di cui facevano parte, tra gli altri, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge e lo stesso Schlöndorff. Tra gli interpreti, oltre a quest'ultimo, anche Biermann, protagonista di un cameo. Böll fece parte del gruppo di autori. Colonna sonora di Ennio Morricone.

cessivo sarebbero toccate a Moro. Una “Terza generazione” avrebbe sempre più episodicamente portato avanti l’attività fino al 1998, ma nella notte tra il 17 e il 18 ottobre 1977 – la cosiddetta “Notte della morte di Stammheim” – poche ore dopo la liberazione dei passeggeri dell’aereo dirottato in Somalia, quasi tutti i terroristi alla sbarra furono trovati suicidi per impiccagione nelle proprie celle. La prassi era quella con cui Meinhof si era tolta la vita oltre un anno prima, al punto da indurre taluni a rigettare la versione ufficiale e insinuare la teoria dell’omicidio “di Stato”, per liberarsi di terroristi che stavano rapidamente guadagnando consensi tra i più giovani.

Matteo Galli cita Thomas Elsaesser, uno dei principali esperti e docenti di storia del cinema tedeschi, nel sottolineare che:

la RAF [...] è stata l’unica vera band tedesca, l’unica vera espressione politica, culturale e mediatica uscita dalla rivolta del ’68, altrimenti, per quanto attiene alla Germania, così astratta, così cerebrale, insomma l’unico vero equivalente tedesco degli ‘street fighting men’, evocati dai Rolling Stones nel loro famoso album del 1968, *Beggar’s Banquet*. (Dorowin, Svandriik, Treder 2004, 389)

“Street Fighting Man”, sesto brano incluso dai Rolling Stones in *Beggar’s Banquet* (1968), in realtà rievoca i fatti del “Maggio francese” e non fa menzione della deriva violenta del Sessantotto tedesco-occidentale, che nel dicembre del 1968 – data di uscita del disco – era d’altro canto ancora di là da venire. È però sicuro che la stessa sensazione espressa da una strofa della canzone, “The time is right for fighting in the street”, fosse largamente condivisa da una gioventù occidentale che si sentiva oppressa da una forma di controllo eliminabile solo distruggendola e trovando, per dirla con Burroughs, una nuova mitologia espressiva. Lo spiega Stefan Aust nell’intervista al *New York Times* precedente l’uscita del film che fu ricavato nel 2008 dalla sua monografia *Der Baader Meinhof Komplex* (1985):

World War II was only 20 years earlier, ... Those in charge of the police, the schools, the government – they were the same people who’d been in charge under Nazism. The chancellor, Kurt Georg Kiesinger, was a Nazi. People started discussing this only in the ’60s. We were the first generation since the war, and we were asking our parents questions. Because of the Nazi past everything bad was compared to the Third Reich. If you heard about police brutality, that was said to be just like the SS. ... The moment you see your own country as the continuation of a fascist state, you give yourself permission to do almost anything against it, ... You see your action as the resistance that your parents did not put up. (Kaplan 2009)

A seguito di simili considerazioni, Kaplan chiosa che proprio l’assenza di questa profonda ragione sociale, politica e storica privò di un eguale consenso popolare quei movimenti terroristici di estrema sinistra, come i

Weather Underground, che si erano sviluppati anche negli assai turbolenti *Seventies* statunitensi (*ibidem*). Smettendo la prospettiva americanocentrica del *Times*, si può estendere questo ragionamento al resto del mondo occidentale: i movimenti eversivi proliferarono ovunque, ma non è casuale che essi abbiano goduto di un elevato consenso solamente nella Repubblica Federale di Germania e in Italia, ossia i due Paesi ricostruiti su basi capitalistiche dopo anni di terrore e sofferenze belliche generati dai due peggiori regimi fascisti di sempre. Neanche all'interno della pur circoscritta Repubblica Federale la "Frazione armata rossa" era l'unico movimento eversivo: oltre alla già menzionata *Bewegung 2. Juni*, vi erano infatti altri gruppi tra cui spiccavano le *Revolutionäre Zellen (RZ)*, le quali si macchiarono di un numero di azioni criminose non certo inferiore a quello della RAF. I componenti di quest'ultima, però, grazie all'abile "narrazione" di Meinhof, riuscirono a costruirsi un'immagine da "combattenti del popolo" che fece particolare presa anche al di fuori degli ambienti studenteschi e operai, ancora delusi per il fallimento della protesta del Sessantotto. Come detto, però, non tutti gli ex sessantottini proseguirono la battaglia imbracciando quel mitragliatore d'assalto Heckler & Koch *MP5* che campeggia sulla stella rossa nel logo della RAF, ormai altro simbolo *pop* del *rotes Jahrzehnt* o "Decennio rosso". Oltre ai già menzionati aspiranti politici, non furono pochi gli intellettuali che presero le mosse dal pur fallito movimento. In ambito letterario il Sessantotto della BRD e i suoi temi, a cominciare dallo scontro con la società borghese, produssero una vasta gamma di correnti.

Tra i principali oggetti di analisi critica del Sessantotto, nella BRD come altrove, vi fu anche la nuova situazione dell'industria culturale: la rinascita economica dell'Occidente che aveva fatto seguito alla Seconda guerra mondiale generò, a sua volta, il fenomeno del consumismo e, con esso, un aumento esponenziale della domanda di beni, anche di natura artistica. Le teorie espresse da Max Horkheimer e Theodor Wiesengrund Adorno nella *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1947; *Dialettica dell'Illuminismo*, 1966), contenenti una ferma condanna di questo presunto svilimento della produzione artistica avvenuto a partire dalla fine degli anni Cinquanta, furono dunque poste al centro della proposta riformatrice sessantottina in materia di rapporto tra arte e masse; all'atto pratico, le modalità di raggiungimento di quest'obiettivo non furono univoche e ciò produsse un pullulare di sperimentazioni che diede a sua volta origine, giustappunto, alle neoavanguardie.

L'Internazionale situazionista fu il movimento neoavanguardistico di più ampio respiro e di maggior influenza per la letteratura prodotta durante il periodo sessantottino. Fondato ufficialmente in Italia, con una riunione tenutasi nello sperduto paesino di Cosio d'Arrosia in provincia di Imperia alla fine del luglio 1957, il situazionismo nacque dall'evoluzione del lettrismo parigino d'inizio anni Cinquanta. In esso riecheggiavano le mire distruttive, di evidente derivazione dadaista, che la stessa Internazionale lettrista colti-

vava nei confronti dell'arte costituita, in favore di una maggiore attenzione a una meno artificiosa esperienza tra un gruppo di persone e l'ambiente geografico in cui quest'esperienza ha luogo<sup>20</sup>. La spiccata matrice marxista di questo pensiero, evidente nell'attenzione al tema dell'alienazione nella società urbana contemporanea, portò il gruppo, nei suoi dodici anni di attività, a spendersi più nella critica socio-politica applicata *anche* all'ambito artistico che nella produzione artistica fine a se stessa. In particolare, il pensiero di Debord<sup>21</sup> fece del situazionismo una delle guide filosofiche del Sessantotto occidentale e segnò il rapporto del movimento con la sinistra tradizionale, la quale provò a sminuirne la rilevanza ideologica valutandolo come un mero movimento artistico.

Decisamente più vicina a questa definizione può essere invece quella letteratura documentaria cui si è già accennato a proposito di Burns. Se, però, nel caso dello scrittore inglese l'avvicinamento alla fonte si è dimostrato essere particolarmente graduale e mediato dalla prospettiva autoriale, in linea più generale<sup>22</sup> quanto riportato dalla fonte stessa equivaleva al

<sup>20</sup> Lo studio di queste situazioni costruite – da cui il termine “situazionismo” – prendeva il nome di *psychogéographie*. Esso fu coniato dal principale fondatore del movimento situazionista e prim'ancora di quello lettrista, il filosofo francese Guy Debord.

<sup>21</sup> Fondamentale, in materia di critica artistica, fu l'opera di Debord, *La Société du spectacle* (1967; *La società dello spettacolo*, 1968), nel quale si preconizzava il controllo dei mezzi di comunicazione sulle masse proletarie, trasformate così in masse consumatrici. Laddove i *mass media* non servano, sotto forma di propaganda, ad assoggettare le masse come avviene nei regimi autoritari, il loro controllo si esercita svilendo lo spettacolo artistico a mera forma pubblicitaria della “merce” offerta.

<sup>22</sup> Si vedano a tale proposito le opere post-sessantottine di Enzensberger, ritenute tra i massimi esempi di letteratura documentaria. In *Das Verhör von Habana* (1970; *Interrogatorio all'Avana*, 1971) l'autore bavarese apre i verbali del processo che le autorità rivoluzionarie cubane intentarono nei confronti degli esuli anticastristi catturati alla Baia dei Porci e trasmisero in diretta televisiva, come forma di celebrazione della vittoria rivoluzionaria sulla reazione imperialista. L'opera s'inserisce nella più ampia riflessione aperta da Enzensberger con il saggio “Baukasten zu einer Theorie der Medien” (1970), pubblicato sulla sua rivista *Kursbuch*. Gli “elementi costitutivi” della teoria mediatica d'impronta socialista proposta da Enzensberger provengono anche in questo caso dalla *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* di Horkheimer e Adorno, laddove la moderna industria culturale si produrrebbe in una *Bewusstseinsindustrie*, un'industria della coscienza che grazie ai media avrebbe generato la nascita della società post-industriale del Secondo dopoguerra. Cinema, radio e non ultima la televisione sarebbero quindi, a giudizio di Enzensberger, puri strumenti capitalistici di manipolazione del proletariato e dovrebbero essere ripensati in un'ottica socialista della quale l'autore fornisce un esempio proprio con il processo ai “traditori”, trasmesso dall'emittente televisiva nazionale cubana. Nel successivo *Der kurze Sommer der Anarchie. Bonaventura Durruti's Leben und Tod. Roman* (1972; *La breve estate dell'anarchia. Vita e morte di Buenaventura Durruti*, 1973), Enzensberger riporta testimonianze e prove storiografiche che cercano di chiarire la fine di Buenaventura Durruti Dumange, operaio metallurgico e noto anarchico castigliano,

contenuto dell'opera, alla ricerca di veridicità e di un rinnovato rapporto di autenticità tra il lettore e un'arte dai toni fortemente politicizzati. L'opera rifiutava l'elemento finzionale e anche per questo la letteratura documentaria era accomunata spesso a un altro genere molto in voga nel periodo sessantottino come quello del *reportage*.

Infine, in un'ipotetica scala di crescente finzionalità e autorialità dei generi di neoavanguardia prodotti dal sessantotto tedesco-occidentale, ecco il tedeschissimo filone della *Väterliteratur*, la "letteratura sui padri" intesi nel medesimo senso in cui li intendevano anche gli appartenenti al movimento sessantottino nella BRD. L'opera simbolo di questo genere letterario dalla pur breve durata, *Die Reise. Romanessay di Vesper* (1977), sarà menzionata in chiusura, anche se non dal punto di vista del rapporto tra l'autore, il padre e l'eredità comune del nazionalsocialismo.

Un'attenzione decisamente minore è stata finora riservata a quei neoavanguardisti dell'Ovest tedesco, alcuni dei quali protagonisti del Sessantotto nella Bundesrepublik, che si avvicinarono al *cut-up*. Non si trattò, tuttavia, di un fenomeno minore rispetto a quelli testé menzionati. Come si sarà già capito, le tematiche burroughsiane furono forse quelle che meglio coincidevano con quelle del movimento di protesta. Fahrer conferma questa considerazione, parlando di un movimento del *cut-up* che "hat im deutschsprachigen Raum mehr Anhänger mobilisiert als in Frankreich, dem Geburtsland der Tradition, und den USA, der Heimat ihrer Begründer" (Fahrer 2009, 60). E aggiunge:

Die hiesigen Cut-up-Autoren bilden ein Netzwerk, in dem Gemeinschaftsarbeiten entstehen, aber auch Publikations- und Vertriebswege für die eigenen Cut-up-Veröffentlichungen und die anderer Autoren geschaffen werden. Beeinflusst sind sie alle von Burroughs. (*Ibidem*)

Ciò vale anche per il paragone con la cerchia britannica. Malgrado Burroughs risiedesse e lavorasse allo sviluppo del *cut-up* quasi esclusivamente a Londra, e malgrado la cerchia britannica del *cut-up* fosse la seconda più numerosa in assoluto, nessuna rete si venne a creare e il numero di coloro i quali sperimentarono il *cut-up* fu inferiore a quello dei tedeschi occidentali. Come si è visto nel capitolo precedente, nessuno di questi neoavanguardisti britannici collaborò con gli altri, né favorì la pubblicazione delle sperimentazioni altrui; le uniche eccezioni di Nuttall e del suo *My Own*

morto durante la Guerra civile spagnola senza che le autorità locali abbiano mai chiarito se a freddarlo fosse stato un cechino franchista, stalinista o – soluzione proposta dall'opera – un colpo accidentalmente sparato da Durruti stesso. La sua morte è tuttavia un'esca narrativa attraverso la quale Enzensberger riflette sulle divisioni interne alla sinistra mondiale e sulla cronica difficoltà della medesima di proporre una rivoluzione unica e condivisa.

*Mag* non fanno che confermare la regola. Anche sull'effettiva influenza di Burroughs si potrebbe discutere, se si pensa alle strade alternative attraverso le quali Burns giunse al *cut-up*, per come questo era stato originariamente pensato dallo scrittore missouriano, o che furono prese da Johnson per un'altrettanto personale visione. È ciò che le pagine che seguono cercheranno di dimostrare, restituendo ad autori "sovversivi" come Ploog, Fauser e Weissner ma anche – allargando la prospettiva all'Austria, che si è già vista essere vicina non solo geograficamente – a una giovanissima Jelinek la dignità e il riconoscimento che meritano le loro sperimentazioni.

#### 4.2 *Burroughs, Jürgen Ploog, Jörg Fauser e le riviste di Carl Weissner*

Nato il 19 giugno 1940 a Karlsruhe, Carl Weissner va innanzitutto considerato il principe della traduzione letteraria contemporanea dall'inglese al tedesco. Nel suo articolo sulla *junge Zeit*, Franz Dobler va oltre e lo definisce "Mann im Hintergrund, Agent, Strippenzieher, Entdecker" (2006, 6). Principale traduttore tedesco di Burroughs e di Charles Bukowski, fu Weissner a introdurre sul mercato letterario germanofono non solo questi due autori, ma molte altre figure di spicco dell'era *Beat* e post-*Beat* come Ginsberg e Ballard, finanche cantautori come Dylan e Frank Zappa<sup>23</sup>, dei quali tradusse in tedesco i testi e fornì un'introduzione all'intera opera musicale (Fahrer 2009, 61). Ispirato dalla già menzionata antologia di Paetel, Weissner coltivò fin dalla gioventù la passione per la *Beat Generation* e per tutto quel che nella stessa linea provenisse dall'America così come dalla più vicina Gran Bretagna; studiò anglistica tra le Università di Bonn e Heidelberg e nel frattempo si tenne aggiornato con i supplementi letterari del *Times*. Fahrer racconta il momento del contatto con il *cut-up* attraverso il ricordo di Weissner stesso:

Es gab 1964 zwei dicke Sondernummern von ‚Times Literary Supplement‘ zum literarischen Underground, weltweit. Da war auch ein Essay von Burroughs drin, über seine Cut-up-Methode. Ich hab' mich nur platt auf den Arsch gesetzt. Das war unfassbar. Ich wußte nicht, daß es so etwas gibt. Es wurden Literaturzeitschriften vorgestellt, mit Anschrift, in denen prominente Namen schrieben, Ginsberg und so weiter. Abonnieren konnte ich die nicht, zu teuer, also, dachte ich, am billigsten und elegantesten wäre, ich mache eine eigene Zeitschrift und tausche die dann immer mit denen aus. (*Ibidem*)

<sup>23</sup> Fra le traduzioni di Weissner figura anche la prima edizione in lingua tedesca di *A: a Novel* (1968; *A: un romanzo*, 1998), trascrizione letterale, completa di errori e borbottii, che Warhol fece dei nastri sui quali erano registrate alcune sue conversazioni con l'amico Robert Olivo al secolo Ondine, attore italo-americano protagonista di alcuni film realizzati dall'artista padre della *pop art* a metà anni Sessanta.



L'anno seguente, Weissner fondò una propria casa editrice a Heidelberg, la PANic Press, e quindi la sua prima rivista, cui impose la quasi impronunciabile denominazione di *Klactoveedsedsteen* dal titolo di un brano jazz reso popolare alla fine degli anni Quaranta dal Charlie Parker Quintet e poi reinterpretato da Miles Davis<sup>24</sup>. In oltre due anni, dall'estate del 1965 all'autunno del 1967, di *Klactoveedsedsteen* – o più semplicemente *Klacto* – furono pubblicati soli sei numeri più uno speciale<sup>25</sup>, all'interno dei quali trovò tuttavia spazio un notevole numero di nomi noti non solo alla neoavanguardia sperimentale di allora. Arrivarono così ai giovani tedeschi occidentali, oltre a Bukowski e Ginsberg, oltre a Ballard, a Mary Beach, al Beat Harold Norse, al “poeta sonoro” francese Henri Chopin e ad altri ancora, anche gli esponenti della neoavanguardia del *cut-up*: Burroughs e Gysin, ovviamente, ma pure Beiles, Pélieu, lo stesso Weissner e quel Nuttall che in Gran Bretagna stava concludendo un'operazione molto simile con *My Own Mag*. Lo Harry Ransom Humanities Research Center della University of Texas at Austin, uno dei pochi archivi pubblici a possedere tutti e sei i numeri della prima rivista weissneriana, definisce *Klacto* come “a forum for experimenting with language ... an amalgam of innovative literary forms, such as poem-drawings, concrete poetry, graffiti, and cut-ups, as well as more traditional verse forms” (Darby 1999).

I primi numeri della pubblicazione di Weissner risultavano avanguardistici anche nella concezione, violando lo stesso concetto di “rivista impaginata” e riprendendo in ciò quanto era già stato fatto da Nuttall con alcuni numeri di *My Own Mag*, del resto chiara ispirazione per *Klactoveedsedsteen*. Il secondo numero, terzo complessivo, si configura ad esempio come una sorta di “doppio *cut-up*”: la rivista è composta di rotoli concentrici, a mo' di papiri egizi, da srotolare e ricomporre per leggersi testi dattiloscritti mediante tecnica di *cut-up*. Dal punto di vista del formato, *Klactoveedsedsteen* fu sempre camaleontica. Sotto l'aspetto del contenuto è invece da rimarcare il terzo numero, quarta uscita complessiva, datata maggio 1966, che vede l'esordio di Nuttall e soprattutto di Burroughs, il quale vi pubblica per la prima volta alcuni estratti degli esperimenti di *cut-up* su tracce audio nel frattempo realizzati a Londra con Sommerville. Significativo ai fini di

<sup>24</sup> Come sottolinea anche Meyer-Sickendiek (2014), il jazz, genere musicale particolarmente incline alla sperimentazione e all'improvvisazione, nonché spesso caratterizzato dal proprio andamento ritmico sincopato, rappresentò una continua fonte d'ispirazione non solo per Weissner ma per buona parte degli appartenenti al movimento del *cut-up*.

<sup>25</sup> Cinque più un “numero zero” iniziale, che fece da pilota. La numerazione è progressiva dal primo numero effettivo – il secondo complessivo, quindi – fino al penultimo. Il quinto e ultimo numero effettivo – il sesto complessivo – reca invece il numero 23. Weissner diede poi alle stampe anche una settima pubblicazione, intitolata *Klacto '23 International*, da considerarsi a parte rispetto alle precedenti.

questo lavoro è però soprattutto il conclusivo *Klacto '23 International*, così denominato perché l'intento di Weissner era quello di diffondere tale numero in tutto il mondo<sup>26</sup>. Come al solito diverso dal numero precedente, stavolta concepito da Weissner come una via di mezzo tra un quotidiano – anche in questo caso riprendendo l'esperienza di *My Own Mag* – e un *poster*, il settimo e speciale numero conclusivo presenta innanzitutto un *cut-up* dello stesso Weissner, “Is Bonn Burning?” (Bonn sta bruciando?):

Return to Germany- -Land anchored in the dead meat of the past by the weight of its mass graves- -Eldorado of insidious alchemists who synthesized the fascist [sic] virus- - (Tuberkulöse Gewebe alter NS-Wochenschauen wie ein rostiger Nebel über der Stadt)- -Braunstichige [sic] Aufnahmen von rituellen Exekutionen in U-Bahn Schächten- - . (1967)<sup>27</sup>

Questi passi mostrano la qualità essenziale dello stile weissneriano: pensare il *cut-up* “in Kombination mit diesen trivilliterarischen Motiven und den medienkritischen Inhalten” (Fahrer 2009, 64), in modo tale che la letteratura prodotta offra al tempo stesso “Unterhaltung und Engagement” (ivi, 65). L'impegno evidente nello sperimentalismo di Weissner assume una doppia connotazione, politica e al tempo stesso sociale. Sotto il primo di questi due aspetti Weissner sviluppa una critica tipicamente sessantottina nei confronti del non ancora superato passato nazionalsocialista della BRD, evidente nei riferimenti alle esecuzioni di massa “brune” come le camicie e ovviamente nei rimandi burroughsiani al virus, questa volta nazista, e alla “carne”, che in questo caso non è “nera” come la droga bramata dall'Agente Lee in *The Naked Lunch* ma “morta”: essa è privata della propria forza vitale dal peso dei crimini nazisti. La critica sociale s'interseca con quella politica e si materializza nella parentesi mediante cui Weissner fornisce ulteriori particolari sul virus nazista, le cui “trame tubercolose” incombono sulla città attraverso “vecchi cinegiornali nazisti”: l'aggettivo *tuberkulös*, specie se abbinato all'ambito visivo, rimanda in questo caso alla piccola antologia pubblicata due anni dopo con Burroughs e Pélieu, *Fernseh-Tuberkulose* (1969), una raccolta di testi nei quali si pone l'accento su un tema molto sviluppato da Weissner e Burroughs e del quale si darà più

<sup>26</sup> Obiettivo che almeno parzialmente fu raggiunto: Darby (1999) ricorda infatti come fosse usanza dei redattori delle riviste *underground* dell'epoca quella di scambiarsi un certo numero di copie, così da diffondere il lavoro altrui nel proprio Paese. Weissner era ad esempio solito scambiare le proprie riviste con Nuttall, per copie di *My Own Mag*.

<sup>27</sup> Trad.: Ritorno in Germania- -Paese ancorato nella morta carne del passato dal peso delle sue tombe di massa- -Eldorado di insidiosi alchimisti che hanno sintetizzato il virus fascista- - (Trame tubercolose di vecchi cinegiornali nazisti come una nebbia rugginosa sulla città)- -Istantanee tendenti al bruno [sic] di esecuzioni rituali nelle gallerie della metropolitana- -

ampio conto in seguito, ossia la critica – simile a quella di Enzensberger – all'allora nuovo mezzo di comunicazione televisivo, visto come forma di controllo sulle masse.

Subito accanto al *cut-up* di Weissner vi è quello di un'altra figura chiave per il movimento tedesco-occidentale, Jürgen Ploog. In "London 2001" (1967; Londra 2001) tornano dal punto di vista tematico l'attacco polemico all'era borghese-nazista e da quello stilistico un ancor più aderente riferimento a Burroughs, individuabile nei riferimenti all'"Interzona", al "perdersi nello spazio" e alle droghe allucinogene.

Am Notting Hill Gate steigt man aus der U-Bahn und ist in INTERZONE-  
 -Düsenlärm im Hintergrund, Sauerstoffatem- - -explodierende Landschaft  
 am Samstagabend, Raumvisionen- - -tötet Geschwindigkeit? hat sich unser  
 Kreislauf/haben sich unsere Nerven an die planetarische Geschwindigkeit  
 gewöhnt? Hirn läßt Sinne hinter sich ... Amphetamin/Methedrin<sup>28</sup> - - - pa-  
 ranoische Halluzinationen - - - der seelische Arsch der bürgerlichen Ära ist  
 fett geworden- - -wir haben uns im All verirrt - - - Freunde werden zu Fein-  
 den- - - der Verfolgungswahn hat begonnen ...

Wir flogen auf einem 3-D ILS<sup>29</sup> an... die Luft zitterte in der Hitze der Trieb-  
 werke... Düsenlärm hinter Glasscheiben... (Ploog 1967)<sup>30</sup>

Il tutto, come si può notare in chiusura del precedente estratto, viene arricchito dal non casuale utilizzo di una terminologia tecnica proveniente dall'ambito aeronautico. A proposito del *cut-up*, in un'intervista concessa a Robinson, Ploog riflette sul fatto che:

My life consisted of interruptions both geographically (outwardly) & psy-  
 chologically (state of mind). Being in different countries constantly plus  
 jet-lagged changed my outlook on the (my) world [*sic*] In other words: I

<sup>28</sup> La "metedrina" come sostanza a sé non esiste; era il nome di un farmaco, ormai non più in vendita, che conteneva metanfetamina e che negli anni Sessanta divenne quindi un sinonimo di quest'ultima sostanza, perché usato dai tossicodipendenti che non riuscivano a reperire la metanfetamina pura.

<sup>29</sup> Acronimo di Instrument Landing System, Sistema di atterraggio strumentale, un dispositivo elettronico che aiuta i piloti durante la fase di atterraggio.

<sup>30</sup> Trad.: Alla Stazione di Notting Hill si scende dalla metropolitana e ci si ritrova nell'INTERZONA- -Rumore di motori d'aereo in sottofondo, respiro dalle maschere a ossigeno- - -paesaggio che sta per esplodere di sabato sera, visioni spaziali- - -uccide la velocità? la nostra circolazione sanguigna si è abituata/i nostri nervi si sono abituati alla velocità planetaria? Il cervello lascia i sensi dietro di sé... Anfetamina/Metedrina - - - allucinazioni paranoiche - - - il culo spirituale dell'era borghese è diventato grasso - - -ci siamo tutti persi nello spazio - - - Gli amici diventano nemici- - - la mania di persecuzione è iniziata ... // Atterrammo con un ILS tridimensionale... l'aria tremolava nel calore dei propulsori... rumore di motori d'aereo dietro ai vetri... .

found out that life indeed is a cut-up & needed to find a way of adjusting my writing accordingly. Ira Cohen stated: 'Cut-up set me free.' My version is: 'Cut-up set my writing free'". (Robinson 2010)

Nato a Monaco di Baviera il 9 gennaio 1935, Ploog è stato per trentatré anni pilota di linea della Lufthansa sulle tratte di lungo raggio. Per ragioni anagrafiche e professionali – nel 1968 era già un trentatreenne in carriera – non ha quindi avuto il modo di partecipare attivamente al Sessantotto, ma nella sua narrativa sperimentale alita lo stesso spirito sovversivo dei sessantottini e della letteratura scaturita dal Sessantotto. Quella del giovane Ploog è stata un'esistenza, come correttamente nota lo stesso scrittore, che oggi si divide tra Francoforte sul Meno e la Florida, rappresentata metaforicamente dal *cut-up*. L'assenza di punti di riferimento e il disorientamento prodotti dal continuo viaggiare da un capo all'altro del pianeta indussero un disagio interiore che a sua volta spinse Ploog a cercare una forma esteticamente adeguata a esprimere tale fardello, in modo da potersene liberare. La scelta non poteva che ricadere sul *cut-up*. Lo dice, con ulteriori considerazioni, l'autore stesso, usando di nuovo termini che rimandano all'esperienza del volo:

Cut-up ist eine Lebensweise, hatte schon Gysin gesagt. Ständiger Wechsel der realen Kulisse, Zeitunterschiede, Nachtflüge, metabolische Desorientierung & der wenn auch noch so flüchtige & oberflächliche Kontakt mit fremden Lebenswelten, dem sah ich mich ausgesetzt. Das war Cut-up nicht nur wegen des ständigen schnellen Szenenwechsels, sondern auch, weil mich dieses geomantische Zapping laufenden Wiederholungen unterwarf. (Ploog 1995, 44-45)

Fahrer propone invece il racconto che Ploog fece del suo primo contatto con la tecnica introdotta da Burroughs:

Eine der vielen unbekanntenen Zeitschriften nannte sich The San Francisco EARTHQUAKE [*sic*], & neben Autoren wie Allen Ginsberg, Ed Sanders, Charles Plymell, William Burroughs, Carl Solomon & Claude Pelieu, fand ich auch den Namen Carl Weissner, 'ein interlinguistischer Agent aus Deutschland'. Sein Beitrag war der Verschnitt einer Marinetti-Szene, die die Ausmaße einer Science-fiction-Vision angenommen hatte. Zurück in Deutschland, schrieb ich dem ominösen Mann aus Germany einen Brief & was folgte, war (um es mit berühmten Worten zu sagen) der Anfang einer langen Freundschaft. (2009, 66)

Il primo risultato di quest'amicizia fu anche il più importante per la rete del *cut-up* tedesca occidentale che si veniva formando: *Gasolin 23*, la terza e ultima rivista del movimento tedesco-occidentale creata da Weissner, nonché la più importante per durata ed esiti della sua pubblicazione. *Klactoveedsedsteen* fu senz'altro fondamentale non solo per il suo ruolo di prima rivista in assoluto

nel panorama della neoavanguardia nella BRD, ma anche perché iniziò a formare la carriera letteraria di autori come Weissner e Ploog, li fece entrare in contatto con Burroughs, con la cerchia britannica del *cut-up* e con il resto della neoavanguardia internazionale, creando così i presupposti per una tradizione tedesca occidentale che ancora non si era formata, malgrado in Gran Bretagna, alla fine degli anni Sessanta, il movimento stesse già per esaurirsi. *Gasolin 23* ebbe tuttavia il pregio della longevità: uscì per quasi quattordici anni, traghettando l'esperienza del *cut-up* ben oltre la fine della breve fase produttiva del movimento e ben oltre l'ancor più breve fase del *cut-up* di Weissner, la quale si esaurì nella prima metà degli anni Settanta. Tale lunga vita editoriale fece di *Gasolin 23* la più importante rivista *underground* della Germania Federale. Contestualmente a essa fu degna di nota anche quella *Ulcus Molle Info* edita da Josef "Biby" Wintjes, con Weissner l'altro principale editore di riviste alternative dell'epoca. Il bimestrale che si auto-definiva di "informazione letteraria anticonformista", cui collaborarono pure alcuni componenti della locale rete del *cut-up*, fu in origine tra le principali voci – non soltanto in campo letterario e artistico – dell'Opposizione extraparlamentare e per longevità, dal 1969 al 1990, addirittura superò *Gasolin 23*, fermo restando che il contributo di quest'ultima alla diffusione non solo della letteratura di neoavanguardia anglofona ma anche dello stesso movimento del *cut-up* tedesco-occidentale fu il più significativo in assoluto. Pur avendo smesso di produrre *cut-up* in proprio, Weissner si prodigò nello sviluppo del movimento e dopo avere concluso la pubblicazione di *Klacto* diede alle stampe, tra giugno e ottobre 1971, la rivista *UFO*. Con Weissner vi collaboravano Ploog e la terza figura di riferimento per il movimento del *cut-up* nella BRD, Jörg Christian Fauser. Affiancati da Walter Hartmann, un grafico appassionato di scrittura creativa che si cimentò a propria volta in qualche sporadico e non particolarmente significativo esperimento di *cut-up*, i tre chiusero l'esperienza di *UFO* e iniziarono a lavorare a *Gasolin 23*, sua erede diretta, che segnò gli anni Settanta dell'*underground* in Germania Ovest non solo dal punto di vista del *cut-up*.

Nato il 16 luglio 1944 a Bad Schwalbach, venti chilometri a Nord di Wiesbaden, Fauser proveniva da una famiglia di artisti. Il padre Arthur era stato uno dei nomi più interessanti e al tempo stesso meno allineati dell'arte figurativa weimariana. In ciò fu evidente modello di riferimento per il figlio: capace di unire impegno politico e creatività, Arthur Fauser si era specializzato nella xilografia, particolare tecnica di stampa artistica che utilizza come modelli delle matrici intagliate nel legno; in seguito all'avvento del nazionalsocialismo il suo ideale marxista-leninista gli costò il divieto d'esposizione e lo costrinse a un lungo esodo tra il Nord Italia – in particolare Genova – e la Svizzera, che tuttavia non ne diminuì l'impegno ideologico. Oltre che all'arte figurativa e alla pittura, l'attenzione per lo scenario espressionista berlinese d'inizio Novecento aveva indotto Arthur Fauser ad avvicinarsi anche al teatro, aprendo nella capitale quel *cabaret Die Dachluke*

nel quale avrebbe conosciuto la sua futura moglie, l'attrice Maria Razum. Subito dopo la guerra, la famiglia si divise tra l'Assia – dove Arthur Fauser lavorò come drammaturgo per l'allora Teatro del Land Reno-Meno di Francoforte e scrisse radiodrammi per l'Ente radiofonico dell'Assia –, la Jugoslavia e l'Italia, in particolare Roma, dove praticò e insegnò pittura presso l'Accademia tedesca di Villa Massimo, una doppia attività poi svolta pure a Stoccarda.

Com'è spesso accaduto agli appartenenti al movimento del *cut-up*, anche Jörg Fauser non ebbe quale giovanile aspirazione quella di diventare uno scrittore. Egli iniziò come giornalista, facendo esperienza in locali testate della sinistra liberale – la *Frankfurter Neue Presse* e i *Frankfurter Hefte* – quando ancora frequentava il ginnasio. Divenuto obiettore di coscienza, e ormai già preda di una pesante tossicodipendenza, abbandonò gli studi di anglistica<sup>31</sup> ed etnologia presso la Goethe-Universität di Francoforte sul Meno e, mentre svolgeva il servizio civile in una clinica per malattie dell'apparato respiratorio di Heidelberg, giunse per la prima di numerose altre occasioni a Tophane, l'originario quartiere operaio e all'epoca anche uno tra i più malfamati di Istanbul, preda del colera e dello spaccio di droga<sup>32</sup>. Nel 1968 fece ritorno in Germania Occidentale<sup>33</sup>, dividendosi tra Francoforte sul Meno, Gottinga e Berlino Ovest. Entrò in contatto con il movimento sessantottino<sup>34</sup> e con le istanze artistiche a esso collegate. Sempre in *Rohstoff*.

<sup>31</sup> Durante il breve periodo universitario soggiornò più volte oltremarina, tra la Londra di Burroughs e Dublino.

<sup>32</sup> Affacciato sul Bosforo nel Distretto di Beyoğlu, Tophane prende il nome dal grande arsenale che vi fu creato nella seconda metà del Quattrocento dal Sultano Mehmed II "il Conquistatore". La denominazione originale della zona, *Tophane-i Amire*, in turco ottomano significa difatti "arsenale imperiale". Da sempre quartiere d'immigrazione e quindi serbatoio di manodopera, in origine meta di greci e armeni e in seguito di contadini provenienti dall'Anatolia, negli anni Sessanta del Novecento Tophane divenne sede di un commercio clandestino d'oppio ancor più fervente che in passato. Ciò indusse molti giovani contestatori occidentali a stabilirvisi, seguiti da migliaia di *hippie* negli anni successivi. Anche Fauser fu protagonista di vari viaggi tra Francoforte e la megalopoli turca a partire dall'inizio del 1967. Da questo periodo prende le mosse il racconto che Fauser fa di se stesso nella semi-autobiografia *Rohstoff. Roman* (1984; *Materia prima*, 2017), usata in questo lavoro per ricostruire la vita dello scrittore assiano. Harry Gelb, *alter ego* di Fauser anche in altre sue opere, duplica infatti esattamente la vicenda biografica del suo autore. Si è verificata la veridicità degli episodi narrati appoggiandosi al volume biografico di Penzel e Waibel del 2004.

<sup>33</sup> Sarebbe tornato a Istanbul un'ultima volta nel 1970.

<sup>34</sup> Nel quadro del Sessantotto tedesco-occidentale, Fauser fu comunardo a Berlino Ovest e fece parte anche degli *squatter* – in tedesco *Hausbesetzer*, gli occupanti abusivi di case non abitate, delle quali fare centri sociali o comuni – del Westend francofortese. Qua entrò nel gruppo guidato da Joseph "Joschka" Fischer, tra il 1998 e il 2005 Ministro degli Esteri e vice Cancelliere del Governo Schröder, oltre che Presidente del Consiglio

*Roman*, Fauser ricorda il momento in cui, a Istanbul, scopri il *cut-up*. Va sottolineato come l'autore affermi di essere rimasto colpito non dallo stile e dalle invenzioni di Burroughs in generale, ma specificamente dal *cut-up*:

Ich war Anfänger. ... Wir mußten neue Inhalte suchen und für sie neue Ausdrucksmöglichkeiten. Eine neue Literatur. 1945 wäre es dafür auch Zeit gewesen, aber was hatten wir in Deutschland (West) dafür bekommen? Die Gruppe 47. ... Die fand ich nur bei den Amerikanern. Burroughs, zum Beispiel. Als wir *Naked Lunch* in Istanbul in die Finger bekommen hatten, Ede und ich, hatten wir ihn nicht gemocht. Das viele Ficken, und dann auch noch fast nur unter Männern, stieß uns ab. Gibt der Sache ja direkt einen schlechten Ruf, fanden wir. Junkies können pröder sein als Pastoren. Jetzt las ich ihn etwas genauer (und sexgesättigt), ich las auch mit meinem Straßenenglisch die amerikanische Ausgabe von *Soft Machine*, und ich entdeckte, daß das die Sprache und die Ästhetik einer neuen Literatur sein konnte – und was das Thema der Sucht betraf, ging Burroughs direkt in die Vene. *Stamboul Blues* mußte im Deutschen eine Pionierarbeit darstellen wie *Soft Machine*. Der traditionelle Roman war für das, was ich beschreiben wollte, einfach untauglich. Sucht zerstört Individualität, also über Bord mit individuellen Figuren, und die lineare Story gleich hinterher. Und da wir schon dabei sind: der klassische Satzaufbau, Subjekt, Prädikat, Objekt, damit lässt sich nicht beschreiben, was passiert, wenn das Opiat die grauen Zellen sprengt. (Fauser 1984, 42-43)

A Londra, nel 1971, Fauser fece conoscenza personale con Burroughs, essendo stato inviato dal *twen-Magazin* – un'altra delle numerose riviste cui in varie forme abbia prestato i propri servizi<sup>35</sup> – a intervistare l'autore americano sul tema della dipendenza dalle droghe e sulle presunte virtù dell'apomorfina<sup>36</sup>:

dell'Unione Europea. Il coinvolgimento dell'ex politico simbolo di Bündnis 90/Die Grünen con gli ambienti della sinistra ultra-radical che diedero vita al decennio eversivo nella BRD è stato recentemente argomento di numerose polemiche: dallo scandalo generato dalla pubblicazione di vecchie fotografie nelle quali lo si vede aggredire un poliziotto alle – invece mai provate – accuse dell'ex terrorista internazionale Carlos, il quale sosteneva che Fischer avesse all'epoca trasformato la propria abitazione in un arsenale della lotta armata, passando per le rivelazioni di alcuni ex membri della RAF che definivano la stessa casa di Fischer come uno dei loro nascondigli. Fauser, pur avendone fatto parte, ha invece mantenuto una certa distanza critica dal Sessantotto e in particolare dalla sua deriva terroristica, distanza che si può percepire leggendo le sue opere. Scrive il suo biografo Waibel: "Schon zu den Früh- und Hochzeiten der APO hatte Fauser nicht recht Anschluss gefunden an die Macher, Schnellen und Schönen rund um SDS, K1 und Spontis, er blieb unter ihnen 'die unterbelichtete triste Vorstadtmoräne'" (Kittlaus 2004).

<sup>35</sup> Oltre a quelle menzionate, fu anche, a differenza di Weissner e Ploog, tra i redattori di *ZOOM*.

<sup>36</sup> La pubblicazione del *reportage* su *twen-Magazin* indusse la polizia di Berlino Ovest e Amburgo ad aprire a suo carico indagini che si conclusero tuttavia con un nulla di fatto.

William S. Burroughs empfing mich nachmittags um drei in seinem spärlich möblierten Apartment in der Duke Street, unweit Piccadilly Circus. ... Ich versuchte Burroughs zu erklären, daß ich selbst vier Jahre Junkie gewesen war und in dem Bericht auch über die Möglichkeiten schreiben wollte, von dem Zeug loszukommen. Burroughs hat es mit Apomorphin geschafft. Apomorphin war bei uns unbekannt. Deshalb war ich hier. Er machte eine neue Zigarette an. ...

‘Was für Zeug haben Sie denn genommen?’

‘Oh, vor allem Opium.’

‘Was – Rohopium? Das haben Sie doch nicht intravenös gefixt?’

‘Doch.’

‘Junger Mann’, sagte Burroughs mit der Andeutung eines Lächelns, ‘Sie müssen ja völlig verrückt gewesen sein.’ ... Er suchte mir die Adressen raus und bemerkte, daß ich das einzige Bild im Zimmer fasziniert betrachtete. Auf den ersten Blick war es nur eine wilde Farbanordnung um einen Schriftzug, aber wenn man länger hinsah, entdeckte man seltsame Rhythmen und Strukturen, die alle den Schriftzug variierten.

‘Das ist von Brion Gysin, dem Maler und Cut-up-Kollaborateur’, erklärte Burroughs. ‘Sie sollten das mal ansehen, wenn Sie ein psychedelisches Mittel eingenommen haben – obwohl ich manchem auch davon abraten muß. Für viele Zeitgenossen ist es besser, wenn die Türen geschlossen bleiben.’

‘Dann würden Sie auch nicht jedem Cut-up empfehlen?’

Er schenkte mir wieder ein sparsames wölfisches Lächeln.

‘Nun, junger Mann, der eine verträgt einen Löffel Rohopium, und der andere fällt um, wenn er gegen Pocken geimpft wird. Sind Sie Schriftsteller? Ich will ja nicht indiskret sein, aber wie ein Reporter sehen Sie für mich nicht aus.’ (Ivi, 70-72)

La risposta di Fauser alla domanda di Burroughs fa capire come, e in quale misura, quest’ultimo abbia influenzato anche il panorama delle riviste *underground* della Germania Occidentale:

Ich erklärte ihm, daß ich hoffte, bald zu veröffentlichen, und zwar in dem Verlag, für den Lou Schneider<sup>37</sup> arbeitete.

‘Ach ja? Interessant.’

Er verschwand im Nebenzimmer, kam aber im nächsten Moment wieder und drückte mir eine in braunes Packpapier gebundene Broschüre im Zeitschriftenformat in die Hand: *William S. Burroughs: APO-33 Bulletin*. Der Untertitel lautete: *A Report On The Synthesis Of The Apomorphine Formula*. ... Burroughs’ *APO-33* hatte ich mir genau angesehen. Es war ein in Spalten geschriebener Cut-up-Text, der aus Anekdoten, Stories, Zeitungsmeldungen montiert worden war, die als Einsprengsel und Versatzstücke in seinen Romanen auftauchten wie eine Blutspur, dazu Figuren und Sätze oder Satzketten aus Büchern von Graham Greene und Joseph Conrad. Der Text war aufgelockert durch Fotos, Schnappschüsse, Fotomontagen –

<sup>37</sup> Conoscenza comune di Burroughs e Fauser, aveva combinato l’intervista.



chinesische Banner, Zeitschriftenkioske, Buchumschläge, Häuser, eine Bar und ein Hotel in Gibraltar, die Zeichnung einer Seeräuberfahne. Ein Text als Bulletin, ein Buch als Zeitschrift; das gefiel mir. ... Daß aber so ein Heft im Stil von APO-33 für Furore sorgen würde, konnte man getrost annehmen, wenn man auch nur einen Blick auf die Meterware warf, die in den Buchhandlungen über die Tische ging: Soziologie, O-Ton, 'Dritte Welt', Soft-Porno. Die großen Vordichter der Nation durchlitten, laut Feuilleton, schwere Schaffenskrisen oder machten in Politik, aus den unteren Etagen flogen ganze Bibliotheken, und alle Banner verkündeten das Ende der Literatur – oder doch ihre Überführung in das sozialistische Autorenkollektiv. Vielleicht hatten Lou Schneider und Anatol Stern doch recht, und Cut-up war die einzig zeitgemäße Antwort, die Individualisten geben konnten. Ich machte mich gleich an die Arbeit. (Ivi, 72-75)

Con ciò non si deve presumere che riviste come *Gasolin 23* siano merito unico di Fauser; Weissner ne fu il redattore principale come lo era stato di *Klactoveedstedsteen*, pubblicazione alla quale Fauser, di qualche anno più giovane rispetto a Weissner e Ploog e all'epoca ancora studente, non prese parte attiva. Al tempo stesso non si può fare a meno di notare come Fauser, dati gli esordi nel campo giornalistico, abbia forse dato il meglio di sé più in qualità di redattore ed editore di riviste, per quanto *underground*, che non come autore di *cut-up*, ruolo nel quale pure si distinse positivamente.

Passando ad analizzare la rivista, va premesso che, come nel caso di *My Own Mag*, anche per *Gasolin 23* esiste un archivio elettronico, *Gasolin Connection*, il quale permette di consultare quasi tutti i numeri di una pubblicazione di nicchia che altrimenti sarebbe oggi giorno pressoché irripetibile in formato cartaceo.

La denominazione *Gasolin 23* traeva ispirazione da una poesia di Corso. Il primo numero del periodico risale già all'inizio del 1971, ma non fu mai diffuso all'esterno di quella che Fauser ebbe a definire la "Cut-up-Brigade" (in Fahrer 2009, 72). Trascorsero oltre due anni prima del secondo numero, pubblicato nell'aprile 1973 a Francoforte sul Meno<sup>38</sup>. Fin dai primi numeri la rivista conteneva con una certa regolarità contributi sperimentali – tradotti il più delle volte da Weissner – di nomi del calibro di Kerouac, Ginsberg, Bukowski, Warhol, Norse, Gysin, Pélieu, Charles Plymell, Neal Cassady<sup>39</sup> e Sam Shepard, oltre a quelli di numerosi neoavanguardisti dalla BRD e di altra provenienza; il formato grafico, per merito di Hartmann molto più curato, pulito e quasi più da rivista "tradizionale" rispetto a una

<sup>38</sup> Dal secondo al settimo numero, la rivista fu pubblicata dalla Nova Press di Francoforte sul Meno; l'ottavo fu invece dato alle stampe dalla Expanded Media Editions di Gottinga e Bonn mentre il nono e ultimo dal Trikont-Verlag di Duisburg.

<sup>39</sup> Morto nel 1968, tre anni prima della pubblicazione del primo numero della rivista, i suoi amici e colleghi ne fornirono ai redattori alcune sperimentazioni fino ad allora mai pubblicate.

produzione artigianale come il ciclostilato *My Own Mag*, contribuì ulteriormente a farne un punto di riferimento per la diffusione della letteratura di neoavanguardia americana e britannica non soltanto in Germania Ovest. In questa sede, tuttavia, ci si concentrerà su Burroughs e i neoavanguardisti tedeschi occidentali.

Il secondo numero propone un *fold-in* di Fauser, “Die ersten Tage der Raumfahrt” (1973; I primi giorni del viaggio aerospaziale), che in quanto *fold-in* evita la totale assenza di significato, utilizzando parti di frasi e non singole unità, assemblate in modo da fornire una versione logicamente coerente del testo. *L’incipit* richiama la recente esperienza vissuta dall’auto-re assiano tra i gruppi di *squatter* o *Hausbesetzer* di Francoforte sul Meno:

WESTEND-SZENE. Sequenz aus einem Fat-City-Underground Film der 60er Jahre. Blick auf Abbruchhäuser im Westend. Pergolas aus der Gründerzeit, Müll in den Vorgärten, der Stuck rieselt, an den Wänden die komplette Kriminalstory der Besitzbürger. Der Bulle schlief über der Bildzeitung ein und im Hinterhof gaben halbnackte Araberjungen eine imaginistische Sex-Vorstellung. Unterbelichtete Aufnahmen mit einem Blauschimmer, lange unbewegliche Einstellungen, ein rostiges Benzinfass, Hexagramm aus dem I Ging auf ein Fenster gezeichnet, Septembertag vor der ersten Smog-Warnung. Wir mussten lange suchen bis wir Tiki<sup>40</sup> fanden. Spärlich eingerichtetes Apartment, dünne Matratzen, mexikanische Decken, überall Comic-Hefte und Science-Fiction-Taschenbücher, an der Klotür eine Aufnahme aus dem Film ‘Opium Jones’. (Fauser 1973, 23)<sup>41</sup>

Interessante il riferimento, in questa che è l’evidente descrizione di una comune abusiva, a quei tascabili di fantascienza che già in precedenza si

<sup>40</sup> Divinità venerata dagli abitanti del Pacifico meridionale, in particolar modo da polinesiani e *Māori*, che usano erigere in suo onore alti monumenti antropomorfi in pietra, simili ai *Moai* dell’Isola di Pasqua. In questo caso il riferimento potrebbe essere utilizzato in senso metaforico, intendendo l’abitazione perfetta per crearvi una comune, con riferimento alla tipica capanna di paglia delle popolazioni austronesiane che viene associata, in Occidente, al nome della summenzionata divinità.

<sup>41</sup> Trad.: SCENA DEL WESTEND. Sequenza da un film *underground* ‘Fat City’ degli anni Sessanta. Occhiata alle case in demolizione del Westend. Pergolati della Gründerzeit, spazzatura nei giardini antistanti, l’intonaco si sta lentamente staccando, sulle pareti la completa storia criminale dei proprietari borghesi. Lo sbirro si abbioccava sulla Bild-Zeitung e nel cortiletto interno ragazzotti arabi mezzi nudi davano un immaginifico spettacolo sessuale. Fotografie sottoesposte con un riflesso bluastrò, lunghe immobili messe in posa, un fusto di benzina arrugginito, esagrammi dall’Oracolo dei Mutamenti dello I Ging disegnati su una finestra, giornata settembrina antecedente alla prima allerta per smog. Dovemmo attendere a lungo prima di trovare il Tiki. Appartamento arredato in modo spartano, materassi quasi privi d’imbottitura, coperte messicane, ovunque riviste di fumetti e tascabili di fantascienza, sulla porta del cesso una scena dal film ‘Opium Jones’.

sono segnalati essere stati tra le letture preferite dai giovani contestatori degli anni Sessanta, non solo in terra britannica. Di ancor maggiore interesse è però quello che Fauser scrive alla pagina successiva, facendo eco a Burroughs e stavolta mescolando parti di *fold-in* con altre più discorsive, quasi d'intento didattico:

DER INNERE KONTINENT. Die Studios der 'Nova Film Production' liegen im Niemandsland der Interzone. ... Lisa führt mich durch die verschiedenen Sets des Apomorphin-Films 'Die ersten Tage der Raumfahrt'. ... erklärt der Regisseur, ein unauffälliger Mann namens Bradley, 'ist es, die Anwendungsmöglichkeiten der Antidroge Apomorphin ebenso umfassend wie präzise darzustellen. Also nicht nur die verschiedenen Situationen in denen die Antidroge appliziert wird, sondern auch die Konditionen die ihre Applizierung notwendig machen. Die verseuchten Regionen dieses Universums. Unsere Methode der Darstellung ist realistisch, aber vergessen Sie nicht: Realismus ist Methode kein Ziel. Das Ziel liegt in Ihnen selbst: die Entdeckung Ihres inneren Kontinents. Apomorphin ist nichts als eine Raumkapsel'. (Ivi, 24)<sup>42</sup>

Ciò che era nato come la descrizione di una comune sessantottina muta dunque repentinamente in una pressoché perfetta riproduzione del modello burroughsiano, la metafora fantascientifica del viaggio interstellare in un universo "contaminato" che è l'animo dell'autore stesso, con la sostanza stupefacente come vettore. Risulta chiaro come Fauser ribadisca il legame tra l'istanza artistica e quella socio-politica, riassumibile nell'esigenza di nuove forme espressive da parte del movimento di contestazione giovanile.

Anche Ploog, sullo stesso numero, utilizza in "Café Nirwana" (1973; Caffè Nirvana) il *fold-in*. Al centro del breve racconto vi è il tema dell'alienazione metropolitana. Si susseguono senza preavviso né ragione apparente tre differenti scenari. L'*incipit* colloca il lettore in un malfamato e non meglio precisato quartiere arabo, tra i fumi balsamici del tè alla menta, quelli psicotropi dell'erba e quelli luridi dei materassi intrisi di urina, un luogo "an dem man sich nicht sofort wohlfühlt" (Fauser 1973, 27)<sup>43</sup>; d'improvviso, il protagonista si trova nel ristorante di un aeroporto:

<sup>42</sup> Trad.: IL CONTINENTE INTERIORE. Gli Studios della 'Nova Film Production' si trovano nella Terra di nessuno dell'Interzona. ... Lisa mi conduce attraverso i vari set del film sull'apomorfina 'I primi giorni del viaggio aerospaziale'. ... spiega il regista, un uomo insignificante di nome Bradley, 'si tratta di rappresentare le modalità d'impiego dell'antidroga apomorfina in maniera tanto completa quanto precisa. Quindi non solo le differenti situazioni nelle quali l'apomorfina viene applicata, ma anche le condizioni che rendono necessaria la sua applicazione. Le regioni contaminate di quest'universo. Il nostro metodo di rappresentazione è realistico, ma non si dimentichi mai: il realismo è metodo, non obiettivo. L'obiettivo risiede dentro di Lei: la scoperta del proprio continente interiore. L'apomorfina non è nient'altro che una navicella spaziale'.

<sup>43</sup> Trad.: nel quale non ci si sente immediatamente a proprio agio.

Ich sitze im Flughafenrestaurant, die weisse Jacke des Kellners spiegelt sich in der Sonnenbrille. Pernodgläser Wasserkaraffen speckige Hemdkragen [sic] & eine startende DC 3. Ich bestelle einheimisches Bier & das Gesicht eines Mädchens fällt mir auf. Es wird Winter man sieht es an den Touristen, Zeit auf Reise zu gehn. Als ich aus dem Klo zurückkomme, treffe ich auf den Portugiesen, Vic ist sein Name. (*Ibidem*)<sup>44</sup>

La narrazione si conclude altrettanto all'improvviso nella casa del protagonista, situata nella parte orientale di una non specificata città. Vi si ritrovano la ragazza, metafora nella quale Ploog incarna la speranza di una vita piena e meno alienante – il Nirvana – rispetto alla *routine* del pilota di linea, e Vic il portoghese, misterioso “Virgilio” che conduce il protagonista all'obiettivo attraverso gli ambienti principali nei quali si era svolta la vita dello stesso pilota: gli aeroporti, l'estero – spesso straniante come il quartiere arabo sopra descritto – e gli ambienti alternativi della controcultura.

La terza uscita, quella del settembre 1974, presenta due motivi d'interesse. Essa è innanzitutto il primo in assoluto dei fascicoli di *Gasolin 23* a contenere un testo vergato di propria mano da Burroughs, ovvero sia “Die Foto-Falle” (1974; La trappola delle foto). Si tratta della prima opera di Burroughs a essere stata pubblicata solamente in tedesco; la traduzione è adespota, ma è del tutto presumibile che sia stata redatta dalla mano di Weissner. “Die Foto-Falle” è la breve e serrata cronaca di un inseguimento che gli “sbirri” stanno conducendo nei confronti del protagonista narratore e di un certo Johnny, braccati per un non meglio precisato reato in flagranza del quale sono stati fotografati:

Es war nicht die Polizei, die uns fertig machte, es war die Gegend. Eines nachts fanden wir uns in einem Schneegestöber. Irgendwie hatten wir unsere Waffen verloren, ich kann mich nicht erinnern. Die Gegend war wie ein Laster, das dich nach und nach fertig macht. Schmutzig, unrasiert, kirre vor Angst und Scham, stolperten wir durch den Schnee ... Es war irgendwo in den Vorstädten, ungefähr zehn Bullen, die ein paar junge Ganoven filzten und die Zeitungsfotografen gleich daneben. Sie schießen diese Fotos, damit am nächsten Morgen jeder weiß, was los ist. Keine Chance, umzukehren, sie hatten uns schon gesehen ... (Burroughs 1974, 39)<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Trad.: Sono seduto nel ristorante dell'aeroporto, la giacca bianca del cameriere si riflette negli occhiali da sole. Bicchieri di Pernod caraffe d'acqua colletti di camicia bisunti & un DC-3 in partenza. Ordino una birra locale & il volto di una ragazza attira la mia attenzione. Si sta facendo inverno si vede dai turisti, tempo di mettersi in viaggio. Non appena torno dal cesso m'imbatto nel portoghese, Vic è il suo nome.

<sup>45</sup> Trad.: Non era stata la polizia a sfinirci, era stato l'ambiente. Una notte ci troviamo in mezzo a una bufera di neve. In qualche modo avevamo perso le nostre armi, non me lo ricordo. L'ambiente intorno a noi era come un vizio che poco a poco ti sfinisce. Sporchi, con la barba sfatta, resi inermi dalla paura e dalla vergogna, inciampavamo nel

L'uso del *fold-in* e dello *splice*, la tecnica connessa allo stesso *fold-in* che prevede l'unione di più lembi di frase in una nuova proposizione con l'ausilio delle virgole, non priva completamente il testo né di leggibilità – pur nell'assenza di informazioni riguardo ai protagonisti, all'ambientazione spazio-temporale, al reato commesso e così via – né di un ritmo che risulta invece notevole. La struttura della frase secondaria tedesca, tra l'altro, sembra adattarsi ancor meglio dell'inglese a questa tecnica, che quasi si mimetizza e scompare alla vista. In questo caso va comunque tenuto conto del fatto che Burroughs non conosceva che poche parole di tedesco, eredità del soggiorno di studio viennese, ragion per cui la traduzione dall'inglese può avere comportato la perdita di alcuni tratti salienti dell'originale. Dal punto di vista tematico emerge invece la tipica visione burroughsiana della lotta contro una forma di controllo che stavolta, per giunta, è resa ancor più aggressiva e implacabile dalla forte nevicata.

Per comprendere l'impatto che questo pur breve e quasi sconosciuto testo di Burroughs possa aver avuto sui giovani contestatori che leggevano *Gasolin 23*, bisogna calarlo nello scenario della BRD di metà anni Settanta, nella quale la RAF era ancora pienamente attiva nonostante i suoi membri fondatori fossero già reclusi a Stammheim. Anzi, proprio l'arresto della "Prima generazione" aveva acuito quel sentimento che Meinhof aveva espresso nei suoi sempre più alienati comunicati di rivendicazione: lo *sbirro* era un maiale al servizio dell'oppressione reazionaria e neonazista, non rappresentava quindi un essere umano ma qualcuno che poteva e doveva essere ucciso senza remore; il pur dimenticato testo di Burroughs collocò quindi ancor di più lo scrittore americano tra le voci sovversive cui s'ispirarono quei giovani scrittori ai quali la situazione socio-politica dell'epoca toccava le stesse corde degli improvvisati terroristi, ma con la differenza che essi intendevano proseguire la battaglia in ambito culturale e non imbracciando le *MPS*.

Ancor più interessante è che il fascicolo presenti una premessa, sebbene si fosse già al terzo numero. Gli autori la firmano con le iniziali e tra esse, prima di "J.P." – cioè a dire Ploog –, si legge pure "W.S.B.", chiaro segnale di come Burroughs, pur essendo in procinto di tornare in America, avesse già preso posto anche all'interno del comitato redazionale di *Gasolin 23*, dopo avere seguito lo stesso percorso nel Regno Unito con *My Own Mag*.

Gasolin ist nicht einfach eine Literaturzeitschrift----es ist die Literaturzeitschrift. Eine Zeitschrift die wir erfunden haben, um unabhängiges nicht zensiertes Schreiben am Leben zu erhalten. Hier treffen sich alle Schreiber, lebende und gestorbene.

camminare sulla neve ... Successe da qualche parte nei sobborghi, all'incirca dieci sbirri perquisirono un paio di giovani furfanti e proprio là c'erano anche i fotografi della stampa. Scattarono queste foto e così il mattino successivo chiunque sapeva cos'era successo. Nessuna possibilità di tornare indietro, ci avevano già visti ...

Schreiben ist eine grundsätzliche Demonstration. Es sollte über das hinaus verfolgt werden, wofür es steht, es sollte erweitert werden. Wir sind der Wirklichkeit verfallen, d.h. wir sind.

Ein Stück Papier und eine alte Schreibmaschine und der Kosmos bricht herein. Für soetwas braucht man eine Plattform, eine Zeitschrift. Es genügt nicht, irgendwo zu veröffentlichen.

Es gibt keine Öffentlichkeit.

Eine gute Gelegenheit, um unseren Kritikern zu antworten: es stimmt nicht, dass wir nichts von Literatur halten. Wir mögen nur das nicht, was hier Literatur genannt wird. Wir mögen keine Leute, die sich für etwas halten. Statt dessen schreiben wir wie auf der Flucht (wie Kerouac sagte). (1974, 3)

Il tono può forse risultare arrogante, ma la rivoluzione, come suol dirsi, non si fa con i guanti di seta. “*La*” rivista letteraria voleva rompere i ponti con la letteratura tradizionale e con tutti i suoi sostenitori, inserendosi così nel solco della discussione sul destino della letteratura tedesca contemporanea che nella Repubblica Federale si protraeva da quasi trent’anni. L’insoddisfazione dei giovani autori nei confronti dei modelli rappresentativi si era manifestata già nell’immediato dopoguerra, con le critiche verso Gottfried Benn e tutti quegli scrittori e quelle scrittrici che, pur contrari al regime, non si schierarono apertamente contro di esso, rimanendo nel *Reich* – il cosiddetto fenomeno della *innere Emigration*, “emigrazione interiore”; come reazione, per dirla con le già citate parole di Fauser, la Germania postbellica aveva ottenuto “solo” il Gruppo 47 e, verrebbe da aggiungere, anche la *Trümmert-literatur*, “letteratura delle macerie”. Fenomeni letterari di primaria importanza ma, agli occhi delle generazioni più giovani, in un certo senso ancora legati al passato e comunque privi di quella spinta sovversiva che serviva per emanciparsi da esso e rivoluzionare, prima della letteratura, la società tedesca. Il Sessantotto, le critiche alla mancata *Vergangenheitsbewältigung* dei “padri” e l’arrivo di tendenze straniere come il *cut-up* fornirono l’innesco che mancava. La paura del controllo, citando Burroughs e Ploog, faceva sì che questi scrittori si esprimessero come se fossero in fuga, con la frenesia e l’assenza di riflessione di chi scappa; un concetto che utilmente si ricollega al tema di “Die Foto-Falle”, nel quale si è in fuga da un’eguale forma di giogo.

Dopo un quarto numero speciale su Raymond Chandler, contenente una serie di contributi ispirati dall’autore americano morto nel 1959, Burroughs ricomparve su *Gasolin* 23 in occasione del quinto, pubblicato nel settembre 1977 con l’aggiunta del sottotitolo *Story*. La ragione di tale cappello è spiegata da Ploog e Hartmann in un’altra premessa che si ricollega a quella apposta tre anni prima al terzo numero:

**Editorische Notiz.** Wir wollten diese No. 5 der Neuen Story widmen, dem, was sich da, wo wir uns orientieren, an Möglichkeiten der Kurzprosa profiliert. Wie sich zeigte, sollte die Realisierung hinter der Projektierung zurückbleiben... zwar gibt es Ansätze neuerer, befreiter und befreiender

deutschsprachiger Schreibweise, aber uns schien, hier hat sich die Form noch nicht gesetzt, um Vorgänge und Abläufe sichtbar werden zu lassen: das Diskontinuierliche in der Erarbeitung von Wirklichkeit drängt sich meist noch in den Vordergrund, was uns aber durchaus ins Programm paßt: eine vitale Alternative zur ungesunden Sterilität dessen, was hier so an handelsüblicher Literatur produziert und gefördert wird. Wie Kerouac einmal schrieb: Empfände weder Angst noch Scham, wenn es um die Würde deiner Erfahrungen, deiner Sprache und deines Wissens geht. Trotzdem: es ist ein Abriß davon geworden, was Kurzprosa heute zu leisten vermag. Sie scheint uns als eine der letzten Möglichkeiten, die das geschriebene/gelesene Wort heute noch hat, um zu überleben, den Raum freien, verbalen Ausdrucks zu erreichen. (1977, 2)

Si andava insomma verso la ricerca di una nuova narrativa, per quanto sperimentale. Con il progressivo approssimarsi degli anni Ottanta, in effetti, la *Cut-up Brigade* virò sempre più verso la ricerca di un compromesso tra la tecnica sovversiva e le esigenze pecuniarie che gli scrittori ormai desideravano coltivare. Neppure di particolare aiuto fu Burroughs, che già alla metà degli anni Settanta, oltre a fare ritorno negli Stati Uniti per intraprendere la carriera accademica e stare vicino al figlio alcolizzato, aveva abbandonato la strada del *cut-up* per riscoprire a sua volta una narrativa più convenzionale e quindi commerciale.

Ciò è dimostrato dal *cut-up* di Burroughs contenuto in questo quinto numero, "Doppelgänger"<sup>46</sup> (1977): l'*incipit* del testo è stilisticamente del tutto convenzionale, ma con il passare del tempo la narrazione del protagonista di questa vicenda semi-autobiografica ambientata ai tempi del Messico si fa via via più frammentaria, assumendo quasi tutte le caratteristiche salienti del *cut-up*. Così, mentre l'atteggiamento del poliziotto messicano che arresta il protagonista cambia di continuo, anche la stessa narrazione è vittima di un suo ideale *Doppelgänger*, di quella parte virale, oscura e malevola che si cela anche nelle figure più insospettabili e che in questo caso ricorda molto da vicino il *troll-guida* ispanica di Burroughs in *The Naked Lunch*.

Es war in Monterrey, Mexiko... ein Platz, ein Brunnen, ein Café. Ich war am Brunnen stehengeblieben, um eine Eintragung in mein Notizbuch zu machen: ‚versiegter Brunnen leerer Platz Silberpapier im Wind Geräuschfetzen von Großstadtverkehr aus weiter Ferne.‘  
 ‚Was haben Sie da geschrieben?‘ Ich schaute auf. Ein Mann stand vor mir und versperrte mir den Weg. ... ein Unfall? ... wer weiß ... monatelang lag er in Koma, zwischen Leben und Tod ... schließlich erholte er sich wieder ... .. versiegter Brunnen leerer Platz Silberpapier im Wind Geräuschfetzen von Großstadtverkehr aus weiter Ferne ... alles grau und

<sup>46</sup> La scelta di non tradurre il titolo di questo *cut-up* dipende dal fatto che il termine non identifica soltanto una somiglianza fisica. Si parla anche, se non soprattutto, di un "doppio malevolo" del protagonista, di una figura che in letteratura, soprattutto in quella tedesca, è spesso presagio di morte con riferimenti esoterici, come spiego a seguire.

verschwommen ... mein Hirn funktioniert nicht richtig ... wer bist du da drüben mit deiner Geschichte von Harry und Bill?<sup>47</sup> (Ivi, 7-8)<sup>48</sup>

Dal punto di vista programmatico questo testo è quindi un inizio di compromesso. Da una parte vi era la rigidità teorica del *cut-up*, dall'altra le concessioni alla chiarezza narrativa che Burroughs avrebbe dovuto fare, qualora avesse voluto fornire una solida dimensione commerciale a una letteratura nata invece per negare l'idea stessa di significato e, quindi, un'immediata fruizione da parte del lettore e consumatore. Il testo è inoltre precedente al 1977, trattandosi di un estratto dall'omonimo racconto breve che era comparso quattro anni prima nella raccolta *Exterminator!*, e nel frattempo Burroughs era tornato a una letteratura più tradizionale.

Non che nel 1977 il *cut-up* inteso come tecnica letteraria si fosse del tutto estinto: ne dà per esempio una dimostrazione, sempre nel quinto numero, Weissner, che insieme a Mary Beach propone "Das Komplott" (1977; Il complotto):

Hysterische Opfer dunkler Machenschaften wälzten sich aus dem ovalen Amtszimmer des Präsidenten und rannten in panischer Flucht durch die Korridore des Weißen Hauses. ... jawohl ... 'Die Weste des Präsidenten ...' einfach hervorragend ... ein volkstümliches Bild ... kernig ... Sie werden sehen, das wird hervorragend ankommen! ... (Ivi, 9-11)<sup>49</sup>

Una sperimentazione dai contorni tematici pressoché incomprensibili, non fosse per la presumibile ambientazione nel cuore del potere politico americano e mondiale.

Se poi se ne considerano le commistioni con altri linguaggi artistici, il *cut-up* proseguì ancora per molti anni la propria parabola. Quella nel puro ambito letterario aveva tuttavia perso la propria forza e infatti la stessa *Ga-*

<sup>47</sup> Quello alla "Geschichte von Harry und Bill" potrebbe essere anche un riferimento al rapporto d'amicizia tra Fauser – con riferimento al suo *alter ego* Harry Gelb – e "Bill" Burroughs.

<sup>48</sup> Trad.: Era a Monterrey, Messico... Una piazza, una fontana, un caffè. Ero davanti alla fontana, annotando qualcosa sul mio taccuino: 'fontana prosciugata piazza vuota carta d'alluminio nel vento accenni di rumori del traffico di una metropoli in lontananza.' / 'Cosa state scrivendo?' Alzai lo sguardo. Avevo di fronte un uomo che mi ostruiva il passaggio. ... un incidente? ... chi lo sa ... è stato per mesi in coma, tra la vita e la morte ... all'improvviso si è ripreso ... fontana prosciugata piazza vuota carta d'alluminio nel vento accenni dei rumori del traffico di una metropoli in lontananza ... tutto grigio e indistinto ... il mio cervello non funziona bene ... chi sei tu laggiù con questa tua storia di Harry e Bill?

<sup>49</sup> Trad.: Vittime isteriche di oscure macchinazioni si agitavano nella Sala Ovale del presidente e fuggivano di corsa in preda al panico per i corridoi della Casa Bianca. ... signori ... 'Il gilè del presidente ...' semplicemente eccellente ... un'immagine popolare ... di grande impatto ... Vedrete, avremo un grande successo! ...



*solin* 23 proporrà, nei numeri a seguire, dei contributi di Burroughs<sup>50</sup> e dei “brigatisti” tedeschi occidentali del *cut-up* che con questa tecnica ormai non hanno più molto a che fare.

Nonostante il suo progressivo – e fisiologico – esaurirsi, la funzione aggregante delle riviste che Weissner creò con la collaborazione di Ploog, Fauser e Hartmann fu assai significativa e fu probabilmente ciò che fece la differenza negli esiti del *cut-up* all’interno delle due cerchie prese in considerazione da questo lavoro. Nel novero delle pur fondamentali azioni svolte da *My Own Mag* in terra britannica non rientrò quella di costruzione di una rete: la rivista di Nuttall funse più come piattaforma aperta non solo a Burroughs, ma a chiunque si volesse confrontare con le innovazioni introdotte da quest’ultimo, ivi incluse quelle figure di spicco della cerchia germanofona come Weissner; in Germania Ovest, invece, le riviste furono concepite primariamente con questo scopo. Nel parlare dei suoi rapporti con Weissner e la stampa *underground*, Ploog racconta quanto segue:

*TS: In einem 1988 erschienenen Interview im Magazin Gargoyle beschreibt Carl Weissner seine Motive für die Gründung der Zeitschrift ‘Klactoveedseedsteen’ nicht als eine Publikation für ein definiertes Publikum von Lesern, sondern vielmehr als ein Medium für literarischen Austausch mit anderen Schreibenden und Druckenden. Wie kam Ihr Kontakt mit Carl Weissner zustande; wie entstanden Ihre ersten Kollaborationen und in welchem Maß war der Gedanke des Austauschs wichtig für Ihre gemeinsamen Publikationen?*

JP: Anfang der 70er Jahre war die kulturell-literarische Situation eine andere als heute; es gab eine vielfältige Szene von unabhängigen, sogenannten Untergrundpublikationen, die von breitem Interesse getragen wurden. Carl war in den USA daran beteiligt. Er arbeitete und verkehrte mit vielen Exponenten dieser aktiven Gruppierung. So wurde ich auf ihn aufmerksam. Ich fand im ‘San Francisco Earthquake’, einer kleinen Literaturzeitschrift, einen Cut-up-Beitrag von ihm und schrieb ihm einen Brief. Er antwortete und ein reger Briefwechsel setzte ein. Mir schien es damals wichtig, in Deutschland eine frei vom Betrieb funktionierende Zeitschrift als Plattform für die amerikanisch inspirierte, aber vor allem bedingungslose Schreibweise zu starten. (Stompor 2013, p.n.n.)

La risposta di Ploog alla domanda di Stompor contiene una duplice ragione d’interesse; non solo rievoca, con le parole dello scrittore, come avvenne il suo incontro con Weissner, ma soprattutto pone in evidenza come l’idea primaria delle varie riviste tedesche occidentali fosse quella di mettere in contatto tra di loro gli scrittori, gli editori e tutti coloro i quali si fossero avvicinati al *cut-up*. Grazie a questo meccanismo di auto-alimentazione, quindi, il movimento tedesco-occidentale sopravvisse più a lungo degli altri, addirittura alcuni anni oltre quell’allontanamento dal *cut-up* di cui Burroughs stesso fu protagonista alla metà degli anni Settanta.

<sup>50</sup> L’ultimo testo dello scrittore americano fu pubblicato nel settimo numero.

La reciproca collaborazione e il reciproco scambio che aveva luogo sulle riviste – e che valicava i confini geografici tra Paesi diversi, basti pensare al già menzionato scambio tra Weissner e Nuttall che portava regolarmente i numeri di *Klactoveedseedsteen*, *UFO* e *Gasolin 23* nel Regno Unito e quelli di *My Own Mag* nella BRD – si sosteneva soprattutto per via epistolare. Nell'intervista, Ploog ricorda a Stompor anche l'importanza di questo genere di scambio.

*TS: Sie schreiben, dass Sie mit Carl Weissner über die Zeitschrift 'San Francisco Earthquake' in Berührung kamen. Man könnte also in Burroughs' Begriffen ausgedrückt sagen, dass dieses Magazin ein 'precise intersection point' zwischen Ihnen, Carl Weissner und Jan Herman wurde. Sie haben ebenfalls angemerkt, dass Korrespondenz ein wichtiges Kommunikationsmittel der sogenannten Untergrundpresse war. Welche Rolle spielte Korrespondenz für Ihre eigenen Cut-up-Praktiken und als Publikationsmaterial in den Zeitschriften?*

*JP: Man muss sehen, dass Autoren, die mit Cut-up oder ähnlichen experimentellen Methoden arbeiteten, weit verstreut waren und zwar international. Carl erwähnte oft einen indischen Autor, der von Cut-up angetört war. Beat und die daraus folgende Revolte war zu einem weltweiten soziologischen Phänomen geworden, und in dieser Atmosphäre arbeitete auch die subkulturelle Avantgarde, um eine brisante Bezeichnung zu benutzen. Fauser sass in Istanbul, einige Cut-up-Schreiber in Österreich, andere wie Jan Herman in den Staaten. Claude Pélieu und Mary Beach wechselten ständig die Schauplätze. Kulturelle wie auch geografische Bindungen schienen aufgehoben, dagegen bestand rege schriftliche Verbindung. (*Ibidem*)*

Ancora una volta non si può fare a meno di notare come simili dichiarazioni d'intenti non siano mai state rilasciate in Gran Bretagna, se non dalla già menzionata eccezione rappresentata da Nuttall. Gli altri neoavanguardisti britannici riconobbero il valore estetico e tematico del *cut-up* producendo risultati, come si è visto, quantitativamente e qualitativamente significativi; essi però rimasero su posizioni interpretative molto personali e mai percepirono la necessità di raggrupparsi e di collaborare direttamente con Burroughs, che pure risiedeva a Londra. I tedeschi occidentali sentirono invece subito questa duplice e al tempo stesso unica esigenza, venire, cioè, in contatto diretto con Burroughs ma anche condividere tra di loro i risultati di tale collaborazione, aiutandosi vicendevolmente nel lavorare a un ulteriore sviluppo di quanto ottenuto in un clima culturale e politico votato al mutamento radicale, alla contestazione dello *status quo*. La durata temporale del movimento tedesco-occidentale, pur sempre breve in senso assoluto rispetto a quella di altre correnti che hanno segnato intere epoche della letteratura mondiale, testimonia la saldezza della rete che si venne a creare.

Weissner abbandonò gradualmente il *cut-up* intorno alla metà del decennio; più in generale, la sua produzione in proprio si diradò ed egli poté così dedicarsi a tempo pieno all'attività di traduttore, che avrebbe portato avanti con successo fino alla morte avvenuta il 24 gennaio 2012 a Mannheim, dove ormai da tempo si era stabilito.

Fauser, come sottolinea anche Fahrer, fu quello dei tre più largamente accolto in ambito *mainstream*: abbandonato il *cut-up* iniziò una carriera particolarmente fortunata come autore di *Krimi*, genere popolarissimo in Germania, al punto che da decenni la letteratura e il cinema tedeschi sono forse i principali esportatori mondiali di gialli e polizieschi; tradusse alcuni testi di lingua inglese<sup>51</sup>, si diede anche ad altri generi, poesia, romanzo breve, testi teatrali e musicali e perfino una biografia di Marlon Brando, per il quale aveva sempre nutrito una sorta di venerazione<sup>52</sup>; fu premiato<sup>53</sup> ed entrò nello Schriftstellerverband, l'Associazione degli scrittori (2009, 70). All'alba del 17 luglio 1987, poche ore dopo la conclusione del suo quarantatreesimo compleanno, fu ucciso in circostanze alquanto contraddittorie nei pressi di Monaco di Baviera, dove si era trasferito con la moglie dopo un lungo peregrinare per l'Europa<sup>54</sup>.

Unico ancora in vita, Ploog è anche quello, dei tre "pilastri" del *cut-up* tedesco-occidentale, che meno si è discostato dall'originale idea burroughsiana, probabilmente meno rispetto perfino allo stesso Burroughs. Aveva una matrice personale, come si è detto, l'investimento dell'ex comandante della Lufthansa nella tecnica d'ispirazione dadaista; anche i suoi romanzi sperimentali degli anni Ottanta, quindi, riproponevano in qualche modo l'idea di fondo del *cut-up*, pur essendo scritti ormai con tecniche più tradizionali che dal suo punto di vista dovevano rappresentare un compromesso tra una maggiore commerciabilità dell'opera e la sua riluttanza ad abbandonare del tutto il *cut-up*, unico metodo narrativo che gli permettesse di esprimersi in modo soddisfacente. Proprio questa sua aderenza – talvolta

<sup>51</sup> Tra questi, anche l'autobiografia di Joan Baez.

<sup>52</sup> Oltre ovviamente alla propria semi-autobiografia *Rohstoff. Roman*, della quale si è detto.

<sup>53</sup> Anche se solo in maniera postuma, nel 1988, quando alla sua memoria fu consegnato il Premio Friedrich Glauser della Autorengruppe deutschsprachige Kriminalliteratur. La sua precedente candidatura all'ancor più prestigioso Ingeborg-Bachmann-Preis del 1984 aveva scatenato la netta stroncatura da parte di una certa critica, in particolare quella espressa nei suoi confronti da Marcel Reich-Ranicki.

<sup>54</sup> Fu investito da un autoarticolato mentre camminava lungo l'autostrada tra Feldkirchen e Riem, alla periferia orientale della metropoli bavarese. Le autorità non hanno mai saputo fornire una motivazione definitiva per un incidente dalla dinamica così insolita. La mai del tutto chiarita morte dello scrittore ha portato alcuni, tra i quali il collega austriaco Michael Köhlmeier, a sostenere la tesi dell'omicidio su commissione: all'epoca Fauser stava infatti raccogliendo prove documentarie circa i rapporti tra narcotraffico, politica e industria nella BRD (Köhlmeier 2013, 3) e sarebbe stato attirato in quel luogo dal doppio gioco degli stessi informatori che utilizzava per la propria inchiesta. Nel discorso di apertura dell'Ingeborg-Bachmann-Preis 2013, Köhlmeier attaccò con estrema durezza – e non senza ragioni – anche quei giurati che nel 1984 avevano negato lo stesso premio a Fauser più per pregiudizi sulla sua condotta etica e le sue scelte politiche che per evidenti ragioni estetiche.

anche eccessiva – al modello burroughsiano ha condotto, com'era avvenuto in Inghilterra con i *cut-up* di Nuttall, a una sottovalutazione dell'opera di Ploog, spesso considerato semplice imitatore di un Burroughs che tuttavia "interpretò" solo in minima parte, se si pensa alle succitate istanze autobiografiche e alle convinzioni ideologiche dell'autore monacense.

Il reale valore di Ploog, come quello di Fauser e di Weissner, emerge ancora meglio dallo studio delle opere sperimentali che ne segnarono gli esordi in ambito letterario; conclusa l'analisi di quelle riviste che si rivelarono fondamentali per costruire il movimento tedesco-occidentale e condurlo alle soglie degli anni Ottanta, risulterà dunque opportuno compiere un passo all'indietro per valutare gli esperimenti di prosa e i *pamphlet* grazie ai quali, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, si erano poste le fondamenta per lo sviluppo del *cut-up* in Germania Occidentale. Si trattò di esperienze artistiche minori, non sempre dotate di una sufficiente autonomia rispetto al modello burroughsiano. Furono comunque significative per distinguere dal resto del movimento internazionale del *cut-up* la cerchia tedesca occidentale, così vivacemente multiforme, tra iniziative editoriali *underground*, riflessione critica e creatività finzionale, da risultare diversa tanto dalla cerchia britannico-americana quanto da quella francese, gli altri due grandi movimenti internazionali del *cut-up* che non furono capaci di affermarsi in tutte e tre tali direzioni.

#### 4.3 *Il cut-up nella prosa sperimentale di Ploog e Fauser*

Un'altra peculiarità che distingue il *cut-up* in Germania Ovest da quello nel Regno Unito riguarda l'aspetto cronologico. In terra britannica gli esordi del movimento, dal punto di vista della pubblicazione tanto di riviste quanto di prosa sperimentale, risalgono alla prima metà degli anni Sessanta, nonostante i *cut-up* di Burroughs a causa della censura potessero uscire in forma integrale solo alla fine del decennio. Non fu prima di allora che nella Repubblica Federale di Germania si ebbero le prime notizie di prosa sperimentale realizzata con tecnica del *cut-up*, grazie alla pubblicazione di *Cola-Hinterland* da parte di Ploog nel 1969. Prima vi erano state solo le sporadiche apparizioni di *Klactoveedseedsteen*, mentre *Gasolin 23*, dopo un prologo nel 1971, fu in circolazione solo a partire dalla metà del decennio.

##### 4.3.1 *L'imitazione del modello burroughsiano in Ploog*

Oltre che le prime in senso cronologico, le sperimentazioni di prosa in *cut-up* di Ploog furono anche le più interessanti dal punto di vista artistico. Ciò è vero in special modo per *Cola-Hinterland*, in assoluto la prima opera di prosa sperimentale in lingua tedesca, pubblicata nel 1969.

Like Burroughs I edit my work. My first book using cut-ups was *Coca-Cola-Hinterland* [*sic*] published in 1969. Early cut-ups in rather crude form (as first cut-ups are). Using language as material with little regard for plot or readability. Randomness is a major factor in my writing. I have little control over what material I use when I sit down to write. (Robinson 2011, 123)

Ploog è da considerarsi l'esatta antitesi di autori quali i britannici Burns e Johnson. Come si è visto, il primo partì da basi surrealiste e solo in seguito scoprì e si avvicinò più compiutamente al *cut-up* di Burroughs; il secondo cercò di reinterpretare la medesima tecnica con l'occhio e la sensibilità dello scrittore visuale, di colui che non mira a cambiare solo il contenuto ma la stessa forma fisica del libro; Ploog, invece, ha sempre inteso il ruolo di sperimentalista nella medesima prospettiva dalla quale esso era visto da Burroughs, e soprattutto nelle prime fasi della sua carriera si è quindi impegnato a riprodurre quanto più fedelmente possibile il modello proposto dall'autore americano. Ciò si spiega con l'attualità di quello che Burroughs sapeva esprimere. Scriverà lo stesso Ploog in uno dei suoi più riusciti saggi sull'argomento:

Wenn man in Burroughs den apokalyptischen Schreiber & Beobachter sieht, dann deshalb, weil er ein grundlegendes Muster der *conditio humana* erkannt hat & seine Veränderungen beschreibt, & dass die nicht zugunsten einer Erscheinungsform ablaufen, die wir Leben nennen, spricht sich ja nun allethalben [*sic*] herum. Es gibt nichts Erhebendes am Untergang, bestenfalls hat das finale Spektakel, um das zu beschreiben heute man sehenden Augen wohl nicht mehr herum kann, etwa die Funktion einer prophetischen Projektion. Ein wirklicher Schreiber wird nicht nur im Raum, er wird auch in der Zeit reisen, & kämpfen. Das zu verfolgen ist immer wieder das Erregende an dem Phänomen Burroughs, jedes seiner Bücher ist neuer Anlass dazu. In Deutschland, wo selbst Legenden ihren eigenen Lauf nehmen, löst die Erwähnung des Namens Burroughs Ablehnung oder Bewunderung aus, für Abstufungen scheint das Phänomen nicht erreichbar, & namhafte Kritiker suchen nach bewährtem Muster (erst ignorieren, dann abheften) krampfhaft nach einer Schublade, wo sie Burroughs mit dem Rest der Beats verschwinden lassen können. (1983, 81)

Non è quindi un caso che *Cola-Hinterland* ruoti per intero attorno a queste due dimensioni, spazio e tempo, al punto tale che tutta l'opera è dedicata appunto "Für Zeit und Raum" (Ploog 1969, 4). L'ex Comandante Ploog della Lufthansa lo concepì proprio come un diario di bordo, un quaderno di annotazioni che forse per questo motivo manca della numerazione progressiva delle pagine<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> Ho qui provveduto all'inserimento della numerazione al fine di rendere rintracciabili i brani citati. Come si usa di solito in editoria, ho fatto partire la numerazione dall'antiporta, la prima pagina bianca dopo la copertina.

Il tema di fondo è quello del viaggio interstellare di una non meglio precisata brigata di combattenti, i quali devono liberare un universo che ruota intorno al *Coca-Cola-Planet*; di quando in quando la vicenda vede materializzarsi anche luoghi realmente esistenti – “N.Y.” ovvero New York, Chicago, Memphis, la spagnola Córdoba e addirittura la ligure Alassio – ma in ogni caso si tratta dell’universo interiore dello scrittore. Già da ciò si deduce che lo schema di riferimento burroughsiano, a sua volta derivato in buona parte dalla narrativa fantascientifica di Ballard, è perfettamente rispettato da Ploog:

Wir bewegen uns unsichtbar durch kaputte Systeme... von außen erreichen uns Nachrichten über chiffrierte Frequenzen: ‘Letzte Position N.Y. Auroville

Trient-Hotel- - - Gespräch mit dem Portier: ‘Kann ein Mädchen mit aufs Zimmer?’ Er entschuldigt sich  
 nie was von Inter-Sex gehört  
 ’ ANKUNFT IN INTERZONE- - -Buster wollte seinen Geschwindigkeits-  
 kater auskurieren  
 nahm D 777B=X(-7y) gegen Konzentrationsstörungen beim Koitus  
 ‘alles drin’  
 der Weltraum ist der beste Abort der ERDE  
 wie ist der Zustand der Zellen? Der Tag roch nach biologischen Experimenten  
 dem Zustand physiologischer Folgen von Hotelzimmerwänden- - -schraf-  
 fierte Vorstellungen menschlicher Wirklichkeit in schwankender Musik des  
 sphärischen WIEDER: verloren unbekannt erschlagen überm Oxford Cir-  
 cuscus damals in anonymer Kif<sup>56</sup>-Atmosphäre aus Gehirn-Zellen vegetativer  
 Fauna gefärbten Nachrichten & undurchschaubaren Dimensionen- - - (Ivi, 6)<sup>57</sup>

Questo è l’*incipit* di *Cola-Hinterland* e mostra come la struttura portante stilistico-tematica dei *cut-up* di Burroughs sia riconoscibile in Ploog anche per effetto di altri fattori. Oltre al riferimento all’Interzona di *The Naked*

<sup>56</sup> Droga leggera a base di hashish.

<sup>57</sup> Trad.: Ci muoviamo senza farci vedere tra sistemi planetari morti... dall’esterno ci raggiungono messaggi su frequenze cifrate: ‘Ultima posizione N.Y. Auroville /// Hotel Trento- - - Discorso con il portiere: ‘Può salire in camera con me una ragazza?’ Si scusa/ mai sentito parlare di Inter-sesso / ’ ARRIVO NELL’INTERZONA- - -Buster voleva riprendersi dalla grande sbornia della velocità/ prese D 777B=X(-7y) contro i disturbi della concentrazione durante il coito / ‘tutto dentro’ / lo spazio è il miglior cesso della TERRA / in quale stato sono le cellule? Il giorno odorava di esperimenti biologici / lo stato delle conseguenze fisiologiche delle pareti della stanza d’albergo- - -Rappresentazioni tratteggiate della realtà umana in musica oscillante dello sferico ANCORA: spacciato sconosciuto accoppiato allora in Oxford Circus in un’anonima atmosfera di fumo fatta di cellule cerebrali dei messaggi colorati & dimensioni imperscrutabili della fauna vegetativa- - -

*Lunch*, tra i temi e i motivi dell'opera si ritrovano infatti, già dal principio, gli stessi elementi salienti di un universo dominato dal vizio, a tratti descritto in toni sordidi – “lo spazio è il miglior cesso della TERRA” –, fatto di sesso occasionale, droghe non sempre leggere e dipendenze di ulteriore genere, come quella dall'alcol.

Il vizio non è però da intendersi solo come critica del mondo borghese occidentale. Esso è, anche in questo riprendendo Burroughs, soprattutto uno strumento di rivolta nei confronti delle convenzioni:

Fritz saß noch immer in N.Y. mit stinkenden Argumenten zwischen Antennen... seid bereit Genossen! Fellatio mitten im kaputten Keks<sup>58</sup>... er las laut Wort-Umdrehungen in Marseilles [*sic*]... überall Revolte als Kunst... ... Radio berichtete von Revolten entlang europäischen Bordellen... ... überall Revolten Drogen Sperma... (Ivi, 11-15)<sup>59</sup>

Sesso e droghe, come in Burroughs, sono visti quali fonti di evasione e al tempo stesso sovversione delle convenzioni borghesi. La prima è un'arma d'attacco, la quale serve a rompere i tabù di una società che, peraltro, nella Germania del secondo dopoguerra era per molti aspetti ancor più chiusa e bigotta di quella americana; le seconde sono invece armi di difesa, buone per estraniarsi da un contesto nel quale non si ha modo né tantomeno voglia d'integrarsi. La reazione del “controllo” all'uso di queste armi ricorda in modo particolare quella che si verificò nelle piazze e nelle strade del Sessantotto, conducendo poi alla rivolta armata:

Beobachter vermuten natürlich eine politische Blockade & rufen die Intergalaktischen Bullen auf den Plan  
füttern ihre K-Computer<sup>60</sup> mit ‘anarchistisch’ gesteuerter Partisanentätigkeit  
& anderen Bestandteilen überholter Wort- und Bildkontrolle. (Ivi, 35-36)<sup>61</sup>

In questo breve passo risuonano, attraverso il *cut-up* di Ploog, gli avvenimenti di quei giorni: il potere, in questo caso quello politico, che dinanzi

<sup>58</sup> Interpreto quest'espressione del tutto slegata dal contesto, letteralmente “biscotti guasti”, come un altro modo gergale per riferirsi a qualche sostanza stupefacente assunta dal protagonista di questo passo, Fritz Knüller.

<sup>59</sup> Trad.: Fritz se ne stava ancora a N.Y. con argomenti mefitici tra le antenne... preparatevi, compagni! Fellatio in mezzo a robacce da buttare... lesse ad alta voce giochi di parole a Marsiglia... dappertutto rivolta come arte... ... La radio raccontava di rivolte per tutti i bordelli europei... ... dappertutto rivolte droghe sperma...

<sup>60</sup> Interpreto questa “K” come iniziale di *Kontrolle*, “controllo”.

<sup>61</sup> Trad.: Gli osservatori ipotizzano naturalmente un blocco politico e chiamano in scena gli Sbirri Intergalattici / alimentano i loro computer di controllo con attività partigiana manovrata da ‘anarchici’ & altri obsoleti elementi di controllo della parola e dell'immagine.

alla rivolta non opta per il cambiamento e il dialogo ma anzi s'irrigidisce e chiude in se stesso, inviando gli "sbirri" e nel frattempo cercando di sfruttare il proprio controllo mediatico per danneggiare il fronte avverso<sup>62</sup>.

Si noti peraltro il particolare delle "antenne" del combattente Fritz Knüller: anch'esse echeggiano la *Nova Trilogy*, le fattezze non del tutto antropomorfe di entrambe le fazioni che si affrontano nella battaglia per il "controllo" della Terra, le quali vengono messe in evidenza da Burroughs nell'episodio del mortale scontro nella Stanza Grigia che si è citato da *The Ticket That Exploded*<sup>63</sup>. Il "Pianeta della Coca-Cola" è però a tutti gli effetti la Terra, vista dalla prospettiva socio-critica di un mondo ormai preda di quello sfruttamento commerciale massificato e massificante di cui la nota bevanda è uno dei simboli metaforici più usati. *Cola-Hinterland* rappresenta in questo senso un passo avanti di Ploog rispetto a Burroughs e, trattandosi di un'opera pubblicata a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, inizia già a risentire del passaggio dal *cut-up* al romanzo-*collage* tipico dell'arte *pop*, pur rimanendo la prima e più significativa opera di *cut-up* nella storia della letteratura tedesca. Non a caso, dal punto di vista grafico il corpo del testo è costantemente punteggiato e interrotto da immagini spesso e volentieri decontestualizzate dal resto, siano esse fotografie, disegni, riproduzioni grafiche o ritagli di altro materiale iconico. Tra le fonti "altre" utilizzate per il corpo del testo, inoltre, c'è anche un *cut-up* che lo stesso autore definisce una "Kollaboration mit Carl Weissner" (Ploog 1969, 134-135).

Attraverso un "Sex-Mechanismus" (ivi, 96) s'instaura così un "PARTISANENKRIEG" che si risolverà solo con "EIN LÄNGER DAUERNDER KAMPF" (ivi, 97)<sup>64</sup>. Questo perenne stato d'incertezza e di conflitto, che oltre alla trilogia di Burroughs rammenta pure l'ambientazione di *Europe After the Rain* di Burns, farà da *leitmotiv* all'intera narrazione. Ma anche dal punto di vista formale *Cola-Hinterland* ricalca con attenzione il modello burroughsiano: la struttura a episodi che si susseguono in maniera del tutto casuale non soltanto nega la presenza di una trama, ma annulla pure la successione temporale degli eventi. Oltre alle sopra citate immagini sono presenti commenti a margine, scritti in carattere di dimensioni inferiori e anch'essi totalmente avulsi dal contesto, contribuendo così a rendere ancor più frammentata la lettura del libro.

Inutile aggiungere che non vi è traccia di caratterizzazione dei personaggi, solo alcuni dei quali sono distinti dal nome, per esempio il già menzio-

<sup>62</sup> Temi che per esempio ritornano nel passo "Polizisten/ Zeitungen/ Dutschke Dutschke Dutschke" (Ploog 1969, 43). Trad.: Poliziotti/ Giornali/ Dutschke Dutschke Dutschke.

<sup>63</sup> Successivamente si menzioneranno "ANTENNEN IN NOVA" (ivi, 24). Trad.: ANTENNE SU NOVA.

<sup>64</sup> Trad.: meccanismo sessuale; GUERRA PARTIGIANA; UNA BATTAGLIA CHE DURA A LUNGO.



nato Fritz. Il narratore, come in quasi ogni altra opera di *cut-up*, non svela nulla di sé; si comprende però, procedendo nella lettura, che egli è il capo della spedizione. Il susseguirsi di riferimenti alla situazione sociale e politica dell'epoca fa poi comprendere, come detto, che i vari inserti da tipica letteratura di viaggio non rappresentano altro che un espediente stilistico quanto tematico: dal primo punto di vista essi servono per ostacolare ulteriormente il flusso logico della lettura; dal secondo essi costruiscono un quadro che ripropone l'intera vicenda come un'unica grande metafora dell'introspezione che sta compiendo l'autore. Si tratta di un lavoro troppo complesso per poter essere condotto a termine in appena centocinquantesse pagine, cosicché l'assenza di una conclusione, di per sé implicita all'idea stessa di *cut-up*, è ancor più motivabile.

A *Cola-Hinterland* fecero seguito altri tre tentativi di prosa sperimentale scritta mediante l'utilizzo del *cut-up*. In essi Ploog non fu tuttavia capace di apportare cambiamenti sostanziali rispetto allo stile e alla forma del primo testo; *Die Fick-Maschine. Ein Beitrag zur kybernetischen Erotik* (1970; La macchina per scopare. Un contributo all'erotismo cibernetico) ha per tema, come risulta da titolo e sottotitolo, il sesso e la stessa vaga struttura da film pornografico che di tanto in tanto affiorava pure in *Cola-Hinterland*. *Sternzeit 23*<sup>65</sup> (1975; Tempo siderale 23) ripropone il *topos* del metaforico viaggio per mondi oscuri e la stessa cosa fa *Radar Orient* (1976; Radar Oriente), che vi aggiunge elementi esoterici suggeriti dagli interessi di Burroughs in questo campo. Dal punto di vista formale non vi è alcuna novità: i tre libri propongono difatti un *cut-up* estremamente crudo, criptico, renitente ai tratti costitutivi della narrativa canonica e in ciò affine a quello degli esordi di Burroughs, poi riproposto da Ploog in *Cola-Hinterland*. Dopotutto, ancora nel 2016 – a circa quarant'anni di distanza dall'esaurirsi delle attività letterarie connesse al *cut-up* –, Ploog parlava del metodo in questi termini:

Es gibt eine Entwicklung in der menschlichen Sprache. Früher dachten Menschen mehr in Reimen und die Lyrik sprudelte deshalb in gereimter Form aus ihnen heraus. Das hat auch mit der Erfindung der Schrift und des Buchdrucks zu tun. Die Epoche der Klassik war die Zeit, in der die gesprochene Sprache mit der geschriebenen im Gleichgewicht war. Heute sagt uns das nicht mehr so viel. Das Bewusstsein hat sich weiterentwickelt. Wir denken mehr in Brüchen, in Entwürfen, im Experimentalbereich. Ich meine damit nicht die typische Experimentalliteratur, sondern Texte, die in unentdeckte Räume führen, wie bei Brinkmanns Gedicht *Fotos 1, 2*, das

<sup>65</sup> Il numero ventitré, presente anche nella denominazione di *Gasolin 23* e dell'ultimo numero speciale di *Klactoveedseedsteen*, *Klacto '23 International*, pare avesse un significato rituale legato alla morte e fosse stato suggerito ai componenti della cerchia tedesca occidentale da Burroughs in persona che, com'è noto, era appassionato di tematiche esoteriche.

Ihnen so gut gefällt. Da werden Zwischenräume sichtbar. ... Cut-up ist ein Versuch, gegen den Strich zu schreiben und lebt von Experimentierfreude. Eine Versuchsanordnung, die der Jagd nach dem Zufall dient. Dahinter steckt eine Art Quantentheorie des Worts. Was soviel heißt wie ein verändertes Verhältnis zum Wort herstellen. Denn was bedeutet Schreiben, wenn es nicht nur der Unterhaltung dient? Aber die Literatur schottet sich ab, wird dirigiert von geheimen Geistern wie Kritikern, Lektoren, Agenten und Verlegern. Von Faktoren, die mit Literatur wenig zu tun haben. Und da steht der Schriftsteller und versucht, es allen recht zu machen. Anstatt aufzustehen, wie Brinkmann, und zu sagen: Euch gibt es gar nicht. – Ich fordere den autonomen Autor, der sich erst einmal hemmungslos umsieht (dabei kann er auch in einem Café sitzen). Und dann versucht, seiner Sichtweise eine sprachliche Form zu geben. (Weber 2016)

Quasi tutti i verbi che esprimono giudizi dell'autore monacense sono coniugati al presente indicativo, come se Ploog ritenesse ancora oggi il *cut-up* una tecnica applicabile alla letteratura sperimentale. Pur condividendo almeno parte dell'opinione negativa nei confronti dell'autoreferenzialità di una certa critica che in ogni caso è oggi di vedute molto più aperte rispetto al passato, anche da pareri come questo si può concludere che Ploog fosse troppo legato a questa tecnica per accorgersi dei limiti che portarono al suo rapido declino, pure in Germania Occidentale. L'adeguamento ortodosso al modello burroughsiano ha decretato l'insuccesso non solo della narrativa di *cut-up* che Ploog produsse dopo *Cola-Hinterland*, ma anche dell'intera carriera letteraria dell'autore tedesco, a tutt'oggi confinato nel limbo dell'*underground*.

#### 4.3.2 Tossicodipendenza e Reiseliteratur burroughsiana in Fauser

La carriera di Fauser, in relazione al *cut-up*, ha conosciuto uno sviluppo diverso. Lo scrittore originario dell'Assia si conquistò in effetti la propria fetta di mercato, ma con i *thriller*, i polizieschi e la mai sopita passione per il *reportage*. Benché non abbia niente da invidiare a quello di Ploog, il suo contributo al movimento del *cut-up* si concretizzò soprattutto nell'ideazione e nella pubblicazione delle riviste del movimento. Le sperimentazioni di prosa basata sul *cut-up* in cui Fauser si cimentò furono solo due, e di ben minore ricezione ed importanza rispetto a *Cola-Hinterland*. Si tratta di due opere piuttosto ridotte nelle dimensioni e negli slanci d'inventiva, al punto da poter essere quasi più assimilabili al genere del *pamphlet*.

Pubblicato nel 1971, *Aqualunge: Ein Report* si ispira al "famoso" bollettino APO-33 che Burroughs aveva donato a Fauser durante la visita di quest'ultimo a Londra, per l'intervista poi parte del *reportage* apparso su *twen-Magazin*. Stile e contenuti riecheggiano infatti, attraverso l'uso del *cut-up*, quelli dello pseudo-trattato di medicina a suo tempo confezionato da Burroughs sulle possibili doti terapeutiche dell'apomorfina.

Im World's End Hotel flackert der Para-Tod über den Bildschirm. Opium Jones die ganze Nacht an meinem Bett. Der Schatten seines Huts an der Wand ... Längst jenseits von Zentramina<sup>66</sup>? That crazy time mit letzten Opiaten no more ... daha yok<sup>67</sup> ... Café con leche und Cremeschnitten, graue semantische Freaks, 5 Dollar that crazy time in Tophane ... Venen anbeißen lassen und rein mit dem braunen Zeug, die typische Junk-Lotterie, wer jetzt hierbleibt weiß was ihn erwartet ... The Daily Telegraph in Alicante, Amphetaminwind zwischen den Seiten, los perros im Schatten, Gelb sagte ‚Ich habe gelernt Sprache zu verschlüsseln um zu vergessen ... let's go ...‘ (Fauser 2009 [1971], 302)<sup>68</sup>

Un fugace riferimento al trattato burroughsiano sulle droghe sfuma ben presto in una riedizione dell'Interzona? dietro alla quale, però, questa volta non si cela la Tangeri di Burroughs, ma la Istanbul di Fauser con il suo malfamato quartiere di Tophane, altrimenti definito "Cholera City" (ivi, 305). Scrive infatti Fauser, utilizzando il consueto *alter ego* narrativo dell'antieroe Harry Gelb: "Dead on arrival dein Ziel? Ein Virus der Angst fesselt dein Junk-Fleisch ans Café Zentramina" (*ibidem*)<sup>69</sup>. Chiara la ripresa di "Dead on Arrival", primo capitolo di *The Soft Machine* e della *Nova Trilogy* tutta, del virus e della "carne da drogati", rivisitazione fauseriana di quella "Carne Nera" che per Burroughs è sinonimo di droga e di dipendenza da essa. *Aqualunge* è a tutti gli effetti *ein Report* sulle conseguenze della droga e su come essa abbia interessato le giovani generazioni degli anni Sessanta e Settanta, le quali, al pari di Burroughs, la utilizzavano prevalentemente come mezzo d'evasione dalla società che contestavano nella vita di tutti i giorni. Non si tratta di un romanzo, né essa è un'opera di finzione. È, piuttosto, un testo semi-autobiografico come la trilogia burroughsiana, con l'autore in posizione più defilata che non nel successivo *Rohstoff. Roman* ma comunque del tutto riguardante la figura di Fauser, le sue dipendenze e le modalità con cui le droghe plasmarono le scelte di vita dello scrittore:

<sup>66</sup> È un tipo di anfetamina.

<sup>67</sup> Espressione turca appresa da Fauser a Tophane e perfettamente equivalente nel significato all'inglese "no more" che la precede: "non più".

<sup>68</sup> Trad.: Nel World's End Hotel la Para-Morte appare tremolante sul teleschermo. Opium Jones per tutta la notte vicino al mio letto. L'ombra del suo cappello sulla parete ... Da tempo oltre la centramina? That crazy time con gli ultimi oppiacei no more ... daha yok ... Café con leche e tartine alla crema, grigi fricchettoni semantici, 5 dollari that crazy time in Tophane ... Farsi mordere le vene e giù dentro con la roba marrone, la tipica lotteria del drogato, chi adesso rimane qui sa cosa lo aspetta ... The Daily Telegraph ad Alicante, vento d'anfetamina tra le pagine, los perros nell'ombra, Gelb disse 'ho imparato a secretare la lingua per dimenticare ... let's go ...'.

<sup>69</sup> Trad.: Dead on arrival la tua destinazione? Un virus della paura s'insinua nella tua carne da drogato al Caffè Centramina.

‘Nach Istanbul’ hatte sie gesagt –  
 ‘Warum nicht.’

Wir passieren die bulgarische Grenze – spärliche Grasbüschel verdorrt  
 und verdorben die Straße entlang – Von weitem der Geruch der Herden  
 und sonst nichts – Ein paar Touristen im Niemandsland – ... Gasolin und  
 Colagesichter<sup>70</sup> im Staubwind auf der heißen Straße – ... WELCOME IN  
 TURKEY

WILLKOMMEN IN TÜRKEI  
 TÜRKIYE HOŞGELDİNİZ

... ‘Türkiye schön?’ –

‘ja ja’ –

‘du nix Turist eh?’ – immer dieses Lächeln, gezuckert und geölt, auf die Lippen  
 gespritzt, und die kalten Vogelaugen unter schweren Lidern –

‘Turist’ –

‘na gut – aber nix Hash-hash<sup>71</sup> eh?’ – (Fauser 2009 [1972], 313-314)<sup>72</sup>

Nel 1972, l’anno successivo, riassumendo in una mansarda di Gottinga i risultati di un lavoro di annotazione e preparazione durato fin dal 1970, Fauser pubblicò *Tophane: Roman*, il suo secondo e ultimo esperimento di prosa con il *cut-up*, ambientato nel quartiere di Istanbul in cui l’autore, già da tempo tossicodipendente cronico, fece conoscenza con l’oppio. Gli argomenti sono quindi due: l’esperienza turca e l’osservazione degli effetti della dipendenza su se stesso. Rispetto al precedente, tuttavia, il libro del 1972 si avvicina maggiormente al genere della “letteratura di viaggio” o, in tedesco, *Reiseliteratur* che da Burroughs in poi tutti gli autori di *cut-up* hanno reinterpretato in chiave introspettiva. L’avvicinamento di Harry Gelb/Jörg Fauser a Tophane pare quasi un viaggio di liberazione, un percorso catartico non a caso intrapreso in direzione di quell’Oriente che su suggerimento di Burroughs era caricato di forti significati rituali – si pensi anche a *Radar Orient*, l’ultimo vero testo di *cut-up* prodotto da Ploog – da tutto il movimento internazionale del *cut-up*. Più si avvicina al “quartiere dell’oppio” di Istanbul e più Gelb sembra liberarsi dai retaggi borghesi. Si tratterà, in realtà, solo di un’impressione che l’autore volontariamente trasmette al lettore.

<sup>70</sup> Come già in *Cola-Hinterland*, la Coca-Cola è un simbolo metaforico del capitalismo borghese, opprimente e massificante nella sua quasi onnipotenza.

<sup>71</sup> Hashish.

<sup>72</sup> Trad.: ‘Verso Istanbul’ aveva detto – / ‘Perché no?’ / Passiamo il confine bulgaro – Ciuffi d’erba qua e là rinsecchiti appassiscono lungo la strada – Da lontano l’odore delle mandrie e nient’altro – Un paio di turisti nella Terra di nessuno – ... Carburante e facce da Coca-Cola nel vento polveroso sulla strada incandescente – ... WELCOME IN TURKEY / BENVENUTI IN TURCHIA / TÜRKIYE HOŞGELDİNİZ // ... ‘Türkiye bella?’ – / ‘Sì sì’ – / ‘Tu no turista eh?’ – sulle labbra sempre quel sorrisetto, zuckerato e oliato, e gli sguardi freddi sotto palpebre pesanti da uccelli – / ‘Turista’ – / ‘va be’ – ma no hash-hash eh?’ –

Anche in questo viaggio risuona molto di Burroughs e in particolare di *The Naked Lunch*: Achmed<sup>73</sup>, la guida turca reclutata da Gelb subito dopo l'attraversamento del confine bulgaro-turco, si esprime con un curioso idioma composto da tedesco e inglese piuttosto maccheronici, lingua locale<sup>74</sup> e improvvise espressioni in *Spanglish* del tutto insolite per un turco poco acculturato che si sta rivolgendo a dei turisti tedeschi e tipiche invece della guida, metà umana e metà troll, che in *The Naked Lunch* conduceva l'Agente Lee attraverso una surreale Città del Messico. Per esempio, mentre i due si stanno aggirando per un quartiere piuttosto buio, Achmed chiede a Harry:

'wat du yu wont Meester?' –  
 'hasch-hasch?' –  
 'yok.' ... 'Efendi – YOK. Recete satilir [sic] Necesita receta, ah?' (Fauser 2009 [1972], 319)<sup>75</sup>

In realtà, contrariamente alle aspettative generate in precedenza, il progressivo avvicinamento a Tophane si rivela un viaggio introspettivo, che assume anche, per non dire soprattutto, contorni onirici e catabatici. Procedendo verso il centro di Istanbul, lo scenario si fa via via sempre più buio e sotterraneo. Il percorso giunge infine in un sordido sistema fognario che Gelb scopre essere nient'altro che il proprio sistema venoso, intasato da liquidi marcescenti i cui effetti riducono allo stato vegetativo: ovvero l'oppio grezzo che Gelb si inietta, com'era solito fare Fauser nella realtà, per via endovenosa in quantità tali da generare la sorpresa e la preoccupazione dello stesso Burroughs.

So gibt es kein Ende für mich: Dieser alte abgespulte hydrochloride Zwei-Dezi-Morphium-Film in den trockengelegten Venen Tophanes. Schnee-Edes<sup>76</sup> Schreie wenn der Leutnant ihm die Bastonade verpaßt und das Gekreis der Möven über dem Rücken des Horns<sup>77</sup>, unterm Neon der AK-BANKASI<sup>78</sup>,

<sup>73</sup> Achmed è scritto con il "ch" come frutto della trascrizione fonetica tedeschizzata della "h", che nell'originale "Ahmed" si pronuncia con la stessa fricativa palatale sorda /ç/ del tedesco.

<sup>74</sup> È quindi buona norma leggere *Tophane: Roman* tenendo a portata di mano un dizionario turco, qualora non lo si conosca.

<sup>75</sup> Trad.: 'cosa tu vuole Signore?' – / 'hasch-hasch?' – / 'yok.' ... 'Efendi – YOK. Reçete satilir. Necesita receta, eh?'

In turco yok significa "no", efendi "signore" e reçete satilir "venduto con ricetta", da mettere in relazione con il successivo spagnolo *necesita receta*, ovvero "c'è bisogno della ricetta".

<sup>76</sup> Ede, pittore squattrinato, compagno di stanza e di spaccio di Gelb fin dai tempi dell'università, è un altro personaggio fisso delle opere semi-autobiografiche di Fauser. Le nevi sono le dosi spacciate.

<sup>77</sup> Riferimento al Corno d'Oro, Goldenes Horn in tedesco, insenatura di circa sette chilometri sul Bosforo nella zona europea di Istanbul.

<sup>78</sup> Uno degli istituti bancari più importanti del Paese.

zwischen den Zeigern der Uhr, die stehenblieb, Geheil der Züge die die Stadt verlassen - - kein Ende. (Fauser 1972 in Gleba, Schumacher 2007, 70)<sup>79</sup>

L'avvicinamento verso Tophane conduce il protagonista, un antieroe volitivo ma perdente tipico della recente storia letteraria e culturale tedesca, all'annullamento totale della propria volontà combattiva. Così come non ve ne è per lui, neanche per l'intera opera c'è alcuna forma di conclusione. Al pari di ogni altro *cut-up*, anche *Tophane: Roman* rifiuta qualsiasi genere di procedimento tradizionale e, di conseguenza, il sempre più doloroso peregrinare di Gelb per Istanbul non avrà una sua chiara fine.

In conclusione si può affermare che Ploog e Fauser furono i due principali interpreti del *cut-up* in lingua tedesca, non solo per ciò che riguarda la produzione di prosa sperimentale. Entrambi si posero il problema, come del resto fecero tutte le altre neoavanguardie pre- e post-sessantottine, di quale genere di letteratura fosse opportuno ricreare dopo la *Stunde Null*, l'ora zero immediatamente seguente alla fine della guerra che aveva coinvolto anche l'arte tedesca. Entrambi, come risposta a tale quesito, erano tra coloro i quali ritenevano che quanto fatto fino ad allora fosse del tutto insufficiente e trovarono il proprio modello di riferimento in Burroughs, apprezzato al punto tale che nelle loro sperimentazioni è sempre chiaramente percettibile l'ombra dello scrittore americano.

La differenza tra i due risiede nel fatto che Fauser da quest'ombra riuscì infine a uscire, modificando completamente il proprio rapporto con la letteratura ed entrando nel *mainstream* grazie alla riconosciuta abilità di scrittore di libri gialli. Ploog invece, come detto, non "tradi" mai del tutto la tecnica che gli aveva a suo tempo permesso di rivedere costruttivamente il proprio rapporto con spazio e tempo, due dimensioni che erano state completamente sconvolte dalla *routine* connessa alla precedente carriera di pilota. In realtà, Ploog non è mai stato un imitatore: dei tre protagonisti del *cut-up* e della letteratura *underground* nella BRD dell'epoca, egli è probabilmente il maggior conoscitore delle dinamiche dell'universo letterario contemporaneo, come del resto dimostra la sua fertile e interessante produzione saggistica dagli anni Ottanta in avanti. Fauser dimostrò semmai una maggiore lungimiranza e freddezza, doti che lo condussero a comprendere come, ormai all'alba degli anni Settanta, il *cut-up* inteso quale tecnica puramente letteraria fosse giunto a un punto morto. Da allora si puntò soprattutto a una sua rielaborazione in altri linguaggi artistici,

<sup>79</sup> Date le difficoltà nel reperire i due *cut-up* di Fauser, ci si è appoggiati alle antologie di Gleba, Schumacher (2007) e, per le citazioni precedenti di Fauser, all'edizione curata da Wewerka (2009 [2005]).

Trad.: Insomma non c'è fine per me: questo vecchio, reiterato e idrocloridrico film da due decilitri di morfina nelle vene prosciugate di Tophane. Le grida di Ede delle nevi quando il luogotenente gli rifila la bastonata e le urla stridenti dei gabbiani sul dorso del Corno, sotto al neon dell'AK-BANKASI, tra le lancette dell'orologio che si erano fermate, l'ululare dei treni che lasciano la città - - nessuna fine.

mentre Fauser preferì dedicarsi ad altro, al pari del traduttore Weissner. A proposito di quest'ultimo, non si può non ripercorrerne l'interessante parabola di autore di *cut-up*, che trovò il proprio campo d'elezione nel *pamphlet* di critica sociale e soprattutto mediatica.

#### 4.4 Collaborazioni e influssi nell'opera di Weissner

Weissner, a differenza di Ploog e Fauser, non può essere considerato uno "scrittore" nel senso pieno del termine. Né uno scrittore "tedesco" quanto a scelte linguistiche: quasi tutto ciò che ha scritto di proprio pugno, lo ha scritto in inglese, probabilmente per la mera volontà di trovare un'alternativa a quel tedesco che usava costantemente per le traduzioni, oltre che per rendere omaggio a un idioma che gli era particolarmente caro. Non solo egli non si diede quasi mai a tentativi di prosa sperimentale, ma ancor più di rado lavorò da solo. Oltre che una scelta, le collaborazioni furono una diretta conseguenza della rete di contatti che egli aveva creato attraverso le riviste. Il tema sul quale batté di più fu la critica alla televisione, il nuovo mezzo di comunicazione già all'epoca – o forse soprattutto allora – riconosciuto come il mostro a tre teste dell'obnubilazione di massa.

Frutto di un lungo periodo di sperimentazioni iniziate già a cavallo tra Ottocento e Novecento, la televisione nacque proprio in ambito britannico-tedesco negli anni tra le due guerre mondiali. Tra il 1925 ed il 1926 lo scozzese John Logie Baird inventò il primo prototipo del nuovo mezzo di comunicazione ed effettuò la prima dimostrazione pubblica di trasmissione televisiva presso la Royal Institution of Great Britain di Londra. Tra il 1927 ed il 1928 Baird riuscì a effettuare trasmissioni tra Londra e Glasgow e successivamente tra Londra e New York. Si trattava però di un mezzo per metà elettronico e per metà meccanico, di scarsissima potenza e capace di riprodurre e trasmettere solo *silhouette* di immagini in scale di grigio. Qualcosa di più simile alla moderna televisione fu introdotto nella Germania hitleriana alla metà degli anni Trenta. Nel 1934 la Telefunken, che lo sperimentava già da un decennio, commercializzò per prima<sup>80</sup> un televisore dotato di tubo catodico, a sua volta invenzione tedesca risalente a fine Ottocento<sup>81</sup>.

Il regime prese il controllo del nuovo mezzo, che nel frattempo trasmetteva già un programma serale a diffusione nazionale, e ne fece uno strumento di propaganda in vista dei Giochi olimpici di Berlino 1936, i primi trasmessi anche per via televisiva. Nonostante la vicinanza della regista al nazionalsocialismo e

<sup>80</sup> Pur essendo entrato in commercio solo a partire dal 1938, il primo prototipo di televisore elettronico era stato sviluppato già nel 1927 dall'americano Philo Taylor Farnsworth.

<sup>81</sup> Così come tedesca, ancora ai tempi della Repubblica di Weimar, era stata anche la prima trasmissione televisiva elettronica, che il Barone Manfred von Ardenne aveva effettuato dal suo laboratorio berlinese di Lichterfelde nel dicembre del 1930.

a Hitler in persona, le celeberrime immagini cinematografiche girate da Leni Riefenstahl furono soggette a una relativa forma di censura, tanto da mostrare anche le imprese della stella di colore dell'atletica dell'epoca, l'americano Jesse Owens, dinanzi a un indispettito Hitler; le cronache televisive, a cominciare da quella della cerimonia d'apertura, furono invece trasformate in un biglietto da visita del nazionalsocialismo, parte integrante di quella mendace aura di normalità, benessere, civiltà e addirittura progresso che avvolse la capitale nel corso delle Olimpiadi. Durante la guerra, tuttavia, il pur tecnologicamente avanzato Terzo Reich non fece eccezione rispetto al resto del mondo e, mentre radio e cinegiornali rimanevano le principali fonti d'informazione complementari alla stampa tradizionale, la televisione continuò a essere un oggetto di nicchia, riservato a poche centinaia di privati ben abbienti o ad altrettanto sporadici locali pubblici, nei quali ci si riuniva per seguire le trasmissioni. La prostrazione della *Stunde Null* non poté certo modificare tale situazione.

Quest'ultima osservò un concreto cambiamento solo a partire dagli anni Sessanta, sostenuta dalla ricostruzione anche economica del Paese e dalla contemporanea introduzione di nuove tecnologie atte a rendere gli apparecchi più affidabili ed economici. Da *status symbol* il televisore divenne perciò oggetto di massa, innescando perfino una piccola guerra tra blocchi e tra le due Germanie: la Repubblica Federale fu la prima a vedere l'introduzione di televisori a colori e di videoregistratori nonché dell'Eurovisione, a cavallo tra anni Sessanta e Settanta; la Repubblica Democratica, che aveva dato il via alle trasmissioni del suo Primo canale nazionale quattro giorni prima rispetto alla BRD<sup>82</sup>, rispose così con la costruzione di quella Torre della televisione di Berlino Est che servì a diffondere le trasmissioni del Secondo programma orientale e del primo a colori. Essa, svettando a quasi trecentosettanta metri d'altezza su Alexanderplatz, avrebbe dovuto simboleggiare il progresso tecnologico della DDR ma ancora oggi rimane uno dei simboli della capitale riunificata, a testimonianza di quanto sia entrata nelle grazie dei berlinesi.

Il senso della breve digressione appena fatta è quello di evidenziare il basso livello culturale toccato dalla televisione già nella seconda metà degli anni Sessanta, un livello qualitativo che, per quanto superiore a quello odierno, in Germania Ovest come in qualsiasi altro Paese non era direttamente proporzionale allo sforzo finanziario profuso per lanciare il nuovo media. Un'innovazione originariamente simbolo del progresso e di quella fiducia nello stesso che si era nutrita agli inizi del secolo si era trasformata, per effetto dello slancio di benessere seguito alla guerra, nel peggiore mezzo di ammansimento – e quindi di controllo – delle masse, che l'obiettivo fosse politico o

<sup>82</sup> Nella BRD le trasmissioni televisive del Nordwestdeutscher Rundfunk di Amburgo ebbero inizio nel giorno di Natale del 1952. Il 21 dicembre, settantaquattresimo compleanno di Stalin, era intanto entrato in servizio a Berlino Est il Deutscher Fernsehfunk o DFF, Ente radiotelevisivo tedesco.



commerciale. Nella BRD la critica verso la televisione, operata soprattutto dalle neoavanguardie pre- e post-sessantottine, si ricongiungeva con il filone principale della mancata *Vergangenheitsbewältigung* nel sottolineare l'assenza di un impegno rivoluzionario che rendesse la televisione, nei temi trattati, uno strumento di crescita politica e sociale. Si preferivano lo svago, l'intrattenimento generalista e l'informazione istituzionale, cosicché i contestatori vedevano una potenziale risorsa trasformarsi in strumento – forse il più potente – di ammansimento e quindi di “controllo”, per utilizzare le parole di Burroughs.

Si è già detto degli sforzi mossi in questa direzione emendatoria dalla letteratura documentaria di Enzensberger, che riprodusse fedelmente il processo ai prigionieri della Baia dei Porci, trasmesso dall'emittente nazionale cubana, per presentare un modello di televisione capace di formare nelle masse una vera coscienza rivoluzionaria.

Weissner s'inserì in questo medesimo filone, utilizzando però il *cut-up* al posto delle documentazioni e puntando maggiormente sulla critica mediatica, lui così focalizzato sul *cut-up* di tracce audio, anziché sul proselitismo ideologico. Fu questa la genesi di *So Who Owns Death TV?*, brevissimo *pamphlet* pubblicato con la collaborazione di Burroughs e Pélieu nel 1967, quindi due anni prima delle due antologie saggistiche dedicate dallo stesso Weissner all'argomento: *Cut UP. Der sezierte Bildschirm der Worte* (1969; *Cut-up. Il teleschermo dissezionato delle parole*) e la già ricordata *Fernseh-Tuberkulose*.

In *So Who Owns Death TV?* il televisore si trasforma appunto nella *death-TV*, la “TV della morte”, un'entità malevola che bombarda con le radiazioni del proprio tubo catodico il telespettatore, assoggettandone la volontà e avvelenandone il corpo fino ad annullare la vittima, fisicamente e psicologicamente. Torna perciò, anche in questo caso, la sinistra ombra del “controllo” borghese, seppur in altra veste:

COUNT GEIGER<sup>83</sup> – thermic news flashing from his transparent brains  
 \* 'hustling myself... sure I could replace the grid... bring the liquid up to 200 degrees fahrenheit... that would give you two weeks before YOUR deadline, Mr. Pozo... but the moon has no magnetic field to stop the green particles...' ... sat through several hours of an interminable TAMIL movie in which three successive generations suffered identical domestic crisis of mistaken identity, insanity, insanity and death-TV all in Technicolor with the sound track turned full up... a high-pitched 'Trrr Trrr...' – A GOOD GRINGO IS A D E A D GRINGO... – more commercials along the weird line... Color Polonium<sup>84</sup> inhaled in the form of a GAS... similar to

<sup>83</sup> Gioco di parole che rimanda la mente del lettore anche al *Geiger counter*, il Contatore Geiger usato per misurare l'intensità delle radiazioni nucleari.

<sup>84</sup> Elemento chimico radioattivo, numero atomico 84, simbolo “Po”. Lo si usa nella costruzione di ordigni nucleari, costituendo una ricca fonte di neutroni.

pre-programmed Word-Fear observed in Heavy Mechanism People... vaporizes at 8000 degrees C...stuck it out 75 days...continuous white spectrum...non-flickering WAVE... electrostatic... terminal zone Cyclazocine<sup>85</sup> ... (Burroughs, Pélieu, Weissner 1967, 6)<sup>86</sup>

La “TV della morte” produrrà, per mutazione dalle “particelle verdi” sopra menzionate, una serie di “TV organisms running in generic botulism” (ivi, 7)<sup>87</sup> i quali ricordano molto da vicino il virus della parola, altrettanto mutante e teso ad assoggettare il cervello umano, che Burroughs aveva eletto nemico del genere umano nella *Nova Trilogy*.

Nel 1970 Weissner diede alle stampe un testo sperimentale ancor più interessante, *The Braille Film*. Le peculiarità di quest’opera sono molteplici. Innanzitutto, essa fu l’unica scritta in buona parte di proprio pugno da Weissner, che infatti compare come unico autore. Le rare eccezioni sono rappresentate dal “counterscript” (Weissner 1970, 4) che Burroughs fece pervenire da Londra, un breve *cut-up* aggiunto poi da Weissner all’inizio del libro, e da alcune sperimentazioni sul *cut-up* che lo stesso Burroughs effettuò insieme a Weissner, delle quali si parlerà; in secondo luogo, la base tematica presenta numerose comunanze con *So Who Owns Death TV?*, ovvero la condanna della massificazione mediatica veicolata attraverso il “virale”, mortale e radioattivo mezzo televisivo:

TELE-NUIT. Invisible invasion–x-rays of habit–camouflaged agonies–radio-active image junk–cheap hideous audio-visual kicks on infrasound–VIA SAT-ELLITE–from bugged subcutaneous loudspeakers blaring nerve death–skin-phones–longdistance plasma blackouts–retinal dilations–infectious rash of propaganda blasts–audience humiliation programs–broadcasts from the foot of the electric chair–

<sup>85</sup> Oppioide di sintesi, solitamente usato per inibire gli effetti collaterali della morfina.

<sup>86</sup> Trad.: CONTE GEIGER – notizie termiche lampeggianti dalle sue cervella trasparenti \* ‘mi affretto... di sicuro posso sostituire la rete elettrica... portare il liquido fino a 200 gradi Fahrenheit... questo ti dovrebbe dare due settimane prima della TUA data di scadenza, Sig. Pozo... ma la luna non ha campo magnetico per fermare le particelle verdi...’ ... sedetti per diverse ore di un interminabile film TAMIL nel quale tre successive generazioni soffrivano delle identiche crisi domestiche di identità, follia, follia e la TV della morte tutta in Technicolor con la colonna sonora diventò completamente piena... un ‘Trrr Trrr...’ molto forte – ‘IL GRINGO BUONO È IL GRINGO M O R T O...’ – altre pubblicità lungo la strana linea... Colore Polonio inalato sotto forma di GAS... simile a una pre-programmata Paura mondiale osservata nelle Persone con Meccanismo Pesante... si vaporizza a 8000 gradi Celsius... isolare da tutto 75 giorni... continuo spettro bianco... ONDA che non sfarfalla... elettrostatica... zona terminale della ciclazocina.... (N.d.T. Anche in questo caso le pagine non sono numerate e ho perciò provveduto di persona ad aggiungere la numerazione progressiva, partendo dall’antiporta).

<sup>87</sup> Trad.: Organismi televisivi che corrono in un generico botulismo.

DEADLINERS OF THE WORLD: WHO CUTS YOUR VOICE IN GREY? /// WHO JERKS THE IRON SWITCH IN GREY ROOM? /// WHAT DIES IN SILVER NETS OF VIRUS RADIATION? ...

DEATH TV. THIS MONITORED BEAM OF ELECTRONIC SHIT INTO THE ROOM YOU ARE IN. ...

WHO OWNS DEATH TV? /// WHO OWNS YOUR VOICE /// YOUR NERVOUS SYSTEM? /// THIS CRAP GAME HAS GONE FAR ENOUGH. (Ivi, 31)<sup>88</sup>

Dal punto di vista formale, invece, *The Braille Film* vale un'analisi poiché propone per la prima volta in assoluto un'altra variante del *cut-up*, il *fade-in*. In una nota in apertura d'opera, il *fade-in* viene descritto come una "cutup & fold-in technique applied to scans & cross-column readings from newspapers magazines books tape-recordings of radio & TV programs etc" (ivi, 2). Quindi una lunga teoria di materiali e di scrittori differenti, dei quali però il *fade-in* tende come suggerito dal nome<sup>89</sup> a cancellare il pensiero, piuttosto che a riportarlo.

NODON'T...don'tputmeout...ifyoudoIwon'twakeup...mybody'sprogrammd  
 .....  
 get moving man for the sake of god! ... ..ROLL CREDITS AND FADE  
 TO BLACK ... .. Doc this is it ... Look, Doc I... done it... I had to... ..  
 you can hear the blood sort of whistling... ..Like there's a magnet in my  
 flesh...pulling... ..That's where the itch is, Doc...right down near the  
 bone... .. (Ivi, 19)<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Trad.: TELE-NUIT. Invasione invisibile–raggi x di dipendenza–agonie camuffate–immagine radioattiva droga–scadenti odiosi calci audiovisivi su infrasuono–VIA SATELLITE–da altoparlanti installati sottopelle che strombazzano la morte dei nervi–telefoni in pelle blackout di plasma da lunga distanza–dilatazioni della retina–eruzione cutanea infettiva di esplosioni di propaganda–programmi di umiliazione del pubblico–trasmette dai piedi della sedia elettrica– / AMANTI DELL'ULTIMO MINUTO DEL MONDO: CHI TAGLIA LA VOSTRA VOCE IN GRIGIO? /// CHI DÀ UN COLPO ALL'INTERRUTTORE DI FERRO NELLA STANZA GRIGIA? /// COSA MUORE NELLE RETI D'ARGENTO DELLE RADIAZIONI VIRALI? ... / TV DELLA MORTE. QUESTO MONITORATO RAGGIO DI MERDA ELETTRONICA NELLA STANZA IN CUI SIETE. ... / DI CHI È LA TV DELLA MORTE? /// DI CHI È LA VOSTRA VOCE /// IL VOSTRO SISTEMA NERVOSO? /// QUESTO GIOCHINO DEL CAZZO È DURATO ABBASTANZA.

<sup>89</sup> Che si rifà alla "dissolvenza in entrata" cinematografica.

<sup>90</sup> Trad.: NO, NON MI... non mi disturbare... se lo fai non mi risveglierò... il mio corpo è programmato .....  
 ..... datti una mossa ragazzo per amor di Dio! .... FAI SCORRERE I TITOLI DI CODA E SFUMA SUL NERO... ..Dottore questo è tutto... Guardi, Dottore, io... Fatto... Devo... può sentire il sangue, una sorta di fischiatio... .. Come se ci fosse un magnete nella mia carne... che attrae a sé... .. È là che prude, Dottore... proprio accanto all'osso... ..

Il flusso di coscienza del parlante è ancor più fedelmente riprodotto con questa tecnica, che Weissner sperimenta insieme a Burroughs e che consiste in sostanza nel far scomparire dietro a segni grafici, nella fattispecie punti di sospensione, le parole di chi sta parlando, riportandone su carta momenti d'incertezza, pause, interruzioni e così via. *The Braille Film* è l'unica opera nella quale sia visibile questa tecnica, al pari di una serie di altre soluzioni grafiche piuttosto innovative.

Se *Cola-Hinterland* è stato il primo e più importante testo di *cut-up* anche per la fedele riproduzione del modello originale, si può affermare che a *The Braille Film* spetti almeno la palma dell'opera di prosa sperimentale più innovativa; un'opera capace, a differenza di quella di Ploog, di portare qualcosa di veramente nuovo a questa breve ma fruttuosa pagina di storia della letteratura tedesca contemporanea, iniziando pure a condurre il *cut-up* verso la dimensione multidisciplinare del *collage*. Lo confermano le frequenti collaborazioni di Burroughs, uomo di per sé schivo, burbero e assai poco incline all'idea di "fare rete" che tuttavia apprezzò in modo evidente il riscontro ottenuto dalle proprie idee nel mondo di lingua tedesca. Un'ultima collaborazione di Weissner a metà tra la prosa sperimentale e il *pamphlet* programmatico risale a due anni più tardi, quando, insieme a Ploog, egli sostenne Jan Herman nella scrittura del proprio tentativo letterario.

Giovanissimo americano di lontane origini mitteleuropee, Herman lavorava come *editor* per il City Lights Bookstore di Ferlinghetti, la storica libreria di San Francisco che fu culla e principale deposito di conoscenza del movimento *Beat*. Fino a quel punto egli si era segnalato soprattutto come editore *underground* – sua la pubblicazione di *The Braille Film* – e come direttore del *San Francisco Earthquake*, rivista di riferimento per il movimento del *cut-up* negli Stati Uniti. Affascinato dalla nuova voga letteraria, Herman, che oggi si occupa di arte e cultura con un suo *blog* dopo essere stato editorialista sugli stessi argomenti per lo *Huffington Post*, nel 1972 volle fornire il proprio contributo alla causa del *cut-up*. Ploog e Weissner, che aveva conosciuto attraverso un ricco scambio epistolare e una serie di viaggi tra l'America e la Germania Occidentale, lo affiancarono in *Cut Up or Shut Up*, un'opera di per sé non molto originale rispetto alle precedenti di Weissner ma che ribadisce ancora una volta il messaggio di critica mediatica veicolato dall'autore tedesco:

WHAM-TV Commercial. 'Wherever you see this sign  
It means a place you can *trust*  
People you can rely upon...*Friendly* people...*Funny* people...*Freaky* people... (CUT  
The Man from C.A.S.H. masturbating frenetically with a Dollar bill wrapped  
around his prick  
) ...hehe... so why not tune in drop in and *cash* in on some of the *good*

*things we have in store for you...! Yes, at Phun<sup>91</sup> City Bank YOU are the Star of the Show! ...!* (Herman, Ploog, Weissner 1972, 12)<sup>92</sup>

L'opera presenta, così come *The Braille Film*, anche un contributo di Burroughs sotto forma di prefazione per così dire "à la Burroughs" – ossia un breve e criptico *cut-up*, definito "tickertape" (ivi, 7) – e una serie d'invenzioni grafiche; tra di esse spicca la riga continua di frasi realizzate con *cut-up*, separata dal resto e posta in cima a ogni pagina del libro, a ricordare proprio il nastro di una telescrivente o la celebre insegna luminosa delle notizie a scorrimento continuo di Times Square, a New York. Più interessante di tutto questo e della sopra proposta satira della pubblicità, vista come l'aspetto peggiore del monopolio televisivo, è però quanto i tre autori scrivono in francese<sup>93</sup> sulla retrocopertina:

Qu'est-ce que la Fiction? Qu'est-ce que la Réalité? ... L'élection d'une vedette de films série B comme gouverneur de la Californie<sup>94</sup> montre déjà combien il est facile de projeter une réalité sur une autre ... La merde pathétique proférée par les premiers hommes sur la lune montre que la science est actuellement le plus grand producteur de Fiction ... (Hollywood ne comprendra donc jamais?) ... Comme Burroughs et Ballard l'ont montré, les média sont actuellement en train de produire de la fiction de masse à une allure tellement effarante que la seule fonction de l'écrivain peut se résumer comme étant: CUT UP OR SHUT UP. (Ivi)<sup>95</sup>

Il messaggio critico di Weissner, qua veicolato insieme a Ploog e Herman, era senz'altro molto forte. Lo si può anche giudicare fondato e corretto, se si pensa al triste spettacolo fornito al giorno d'oggi da buona parte della te-

<sup>91</sup> Gioco fonetico con la pronuncia di *fun*, "divertente".

<sup>92</sup> Trad.: Pubblicità di WHAM TV. 'Ovunque tu veda questo cartello / Ciò significherà che quello è un posto di cui ti puoi fidare / Persone sulle quali puoi fare affidamento... Persone amichevoli... Persone divertenti... Persone stravaganti... (TAGLIA / L'Uomo dai S.O.L.D.I. che si masturba freneticamente con una banconota da un dollaro arrotolata sul cazzo /) ... eheh... e allora perché non sintonizzarsi fare un salto e approfittare di qualcuna delle belle cose che abbiamo in serbo per te...! Sì, alla Phun City Bank TU sei la Stella dello Spettacolo!...':

<sup>93</sup> L'edizione originale fu pubblicata dalla parigina AGENTZIA.

<sup>94</sup> Il 2 gennaio 1967 Ronald Reagan, ex attore, era stato eletto Governatore della California. Ricoprì l'incarico per oltre otto anni, sino all'Epifania del 1975.

<sup>95</sup> Trad.: Che cos'è la Fiction? Che cos'è la Realtà? ... L'elezione di un protagonista di film di Serie B a Governatore della California mostra già come sia facile proiettare una realtà sull'altra ... La patetica merda proferita dai primi uomini sulla Luna mostra che la scienza è attualmente la più grande produttrice di Fiction ... (Hollywood, dunque, lo capirà mai?) ... Come Burroughs e Ballard hanno dimostrato, i media stanno attualmente producendo fiction di massa a un ritmo talmente spaventoso che la sola funzione dello scrittore si può riassumere come segue: TAGLIA A PEZZI O TACI.

levisione generalista. Nel complesso, però, esso fu vittima di una scelta concettualmente sbagliata alla radice. La pressoché nulla ricezione della critica mediatica di Weissner non fu tanto causata dalla scelta di pubblicare su canali *underground*, ma da quella di usare il *cut-up*. Un *pamphlet*, specie quando vuole diffondere in maniera così ferma un messaggio di rilevanza globale, deve ricorrere per definizione alla più comprensibile forma espressiva possibile. Utilizzare il *cut-up*, programmaticamente nato per negare tutti gli elementi costitutivi della letteratura tradizionale a cominciare proprio dal significato, sancì pertanto il sostanziale fallimento di questo tentativo riformatore. Esso ebbe tuttavia il pregio di avvicinare alla tecnica burroughsiana, seppure per vie traverse, uno dei nomi più importanti della letteratura contemporanea di lingua tedesca, Elfriede Jelinek.

Ancora lontana dal divenire la prima e finora unica vincitrice del Nobel nella storia della letteratura austriaca, Jelinek, nata il 20 ottobre 1946 a Mürzzuschlag in Stiria, era un'autrice esordiente di appena ventiquattro anni quando nel 1970 scrisse "wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums": un breve *pamphlet* realizzato con tecnica di *cut-up* e ispirato da *So Who Owns Death TV?* di Weissner, Burroughs e Pélieu, dalle antologie weissneriane del 1969 (Müller-Dannhausen 2011, 66), nonché dalla "guerra al controllo" dichiarata dal *cut-up* di Burroughs e Gysin.

im anfang war das wort & das sitzt euch schon viel zu lange im fleisch. ich lösche das WORT aus. ihr im wort & das wort in euch: ein wort kombinations schloss [sic] wie das an einem tresor. wenn ihr euch in eurem tresor wohlfühlt dann hört lieber nicht weiter zu. denn ich beginne die kombination am tresor eures innen raums einzustellen. gefangene des worts: steigt AUS! (brian [sic] gysin) ... ich mache jedem seine eigenen innenraum jedem seinen eigenen bildschirm seine eigene kinoleinwand in den kopf. (in den kopf). ... DIE TELEVISION EURES INNEN RAUMS. (Jelinek 1970b in Gleba, Schumacher 2007, 74-75)<sup>96</sup>

Molto più convincente dello stesso Weissner nell'usare il *cut-up* per argomentare le proprie ragioni senza cedere alla volontà di totale negazione del senso propria di questa tecnica, Jelinek struttura il suo contributo aiutandosi, secondo un procedimento del tutto scientifico, con citazioni degli autori ai quali s'ispira. Di fatto, quasi l'intero *pamphlet* si costituisce di una serie di citazioni degli scrittori di *cut-up* riarrangiate dall'autrice:

<sup>96</sup> Trad.: all'inizio fu la parola & l'avete avuta fin troppo a lungo nella vostra carne. io cancello da essa la PAROLA nella parola & la parola in voi: una serratura di combinazioni di parole come quella di una cassaforte. Se vi trovate bene nella vostra cassaforte allora è meglio che non ascoltiate oltre. perché voglio iniziare a impostare la combinazione della cassaforte del vostro spazio interiore. prigionieri della parola: Scendete DA LÀ DENTRO! (brion gysin) ... creerà nella testa (nella testa) di ciascuno il suo spazio interiore il suo teleschermo il suo grande schermo. ... LA TELEVISIONE DEL VOSTRO SPAZIO INTERIORE.

durch aufhellung dieser bewusstseinslagen erfolgt eine infragestellung der massiven zwangsmechanismen einer offiziellen information & literatur deren kontrollfunktion darauf beruht den leser/hörer auf ein starres vorherbestimmtes süstem [sic] von verstehen & handeln zu fixieren das seine narkotisierung ermöglicht. (carl weissner). (Ivi, 78-79)<sup>97</sup>

Con questa tecnica che Müller-Dannhausen giustamente giudica produttiva, Jelinek opera un'attenta critica mediatica sul movimento del *cut-up*, osservandone anche gli aspetti di commistione con altri settori dell'arte come quello sonoro; gli esperimenti di taglio e ricomposizione di nastri magnetici condotti da Burroughs e da Weissner susciteranno nell'autrice un grande interesse. Al tempo stesso Jelinek utilizza gli stessi principi che ha appreso dalle opere di *cut-up* cui si è ispirata (Müller-Dannhausen 2011, 85), creando così un'opera sperimentale e al tempo stesso programmatica che in certi suoi aspetti, *in primis* nel rendere chiarezza espositiva pur senza direttamente cercarla, supera addirittura i modelli di riferimento. Sebbene episodico e non direttamente connesso al movimento di lingua tedesca, l'avvicinamento di Jelinek al *cut-up* continuerà a dare frutti, come si vedrà nelle prossime pagine.

#### 4.5 Considerazioni conclusive sul *cut-up* nell'ambito di lingua tedesca

Questo capitolo si è soffermato con attenzione sui tre esponenti di spicco del movimento del *cut-up* in Germania Occidentale. Quest'ultimo però non si limitò a Weissner, Ploog e Fauser. Molti altri furono gli scrittori e poeti di neoavanguardia che s'interessarono, per un periodo più o meno breve della propria carriera, alle innovazioni burroughsiane. L'esempio di Jelinek è in questo senso illuminante, ma soffermandosi brevemente se ne possono trovare altri.

Udo Breger, nato nel 1941 a Gottinga dove studiò anglistica e romanistica, fu per esempio uno dei principali editori del *cut-up* tedesco-occidentale e non solo, dato che sue furono anche alcune edizioni tedesche di Burroughs e Gysin. La sua Expanded Media Editions, con sede nella stessa città della Bassa Sassonia, pubblicò all'epoca numerosi testi di autori sperimentali e tra questi anche alcuni appartenenti al movimento del *cut-up*; tra quelli citati in questo lavoro basti pensare a *Die Fick-Maschine. Ein Beitrag zur kybernetischen Erotik* di Ploog. Come Herman in America, anche Breger fu conquistato dalla nuova tecnica e provò a sua volta a cimentarsi

<sup>97</sup> Trad.: nel gettare luce su questi stati di consapevolezza si mettono in dubbio degli enormi meccanismi d'oppressione di un'informazione & una letteratura ufficiali, la cui funzione di controllo si basa sul bloccare il lettore/ascoltatore su un rigido sistema predeterminato di comprensione & azione che rende possibile la sua narcotizzazione. (carl weissner).

in tentativi propri. Simile a quella di Breger fu la parabola di Peter Engstler, figura importante anche per il movimento del *cut-up* con l'omonima casa editrice situata nella cittadina nord-bavarese di Ostheim vor der Rhön, dove Engstler risiede.

Deceduto nel 2011, Paul Gerhard Hübsch era nato l'8 gennaio 1946 a Chemnitz, ma alla creazione della DDR si era trasferito con la famiglia all'Ovest. Sessantottino, membro dell'APO e comunardo della K1, accanito manifestante contro il Vietnam, all'indomani del Sessantotto intraprese un viaggio spirituale in Marocco durante il quale affermava di essere stato testimone di un'apparizione di Allah, presumibilmente favorita dall'incessante consumo di stupefacenti e in particolare di LSD. Nella ricerca di fedi alternative al severo cattolicesimo da collegio con il quale era stato cresciuto, dopo essersi avvicinato anche al buddismo *zen* si convertì all'Islam, in seno al quale tuttavia si mantenne sempre parte della corrente moderata e riformista. Cambiò il proprio nome di battesimo in Hadayatullah e divenne addirittura *imam* della Moschea Nuur di Francoforte sul Meno. Nel frattempo la carriera letteraria di Hadayatullah Hübsch non fu meno varia, dal *Beat* a Dada, creando così un retroterra di conoscenze e interessi che lo spinsero a ravvivare la scena del *cut-up* tedesco tra gli anni Ottanta e Novanta, ben oltre la conclusione dell'esperienza artistica del movimento originale.

Un autore di *cut-up* altrettanto interessante tra quelli non ancora menzionati è Wolf Wondratschek. Nato il 14 agosto 1943 nella cittadina di Rudolstadt in Turingia ma cresciuto e vissuto a Karlsruhe, fin dalla prima metà degli anni Sessanta fu particolarmente attivo nel campo della letteratura sperimentale, ricoprendo l'incarico di redattore della tuttora pubblicata rivista *Text+Kritik* già durante gli anni di università. Fecero seguito un periodo come lettore in Gran Bretagna, presso la University of Warwick di Coventry, e viaggi negli Stati Uniti e in Messico al termine dei quali si è stabilito tra Monaco di Baviera e Vienna, iniziando una carriera da narratore, poeta e autore di teatro e radiodrammi caratterizzata dall'opposizione alla letteratura tradizionale. Il *cut-up* rappresentò per Wondratschek solo uno dei tanti fronti di ricerca e sperimentazione in questo senso, ma vi s'impegnò con convinzione.

Uscendo dai confini tedeschi, oltre alla esordiente Jelinek si segnalano altri due austriaci, Karl Kollmann e Gerhard Hanak, dei quali si ricorda un numero più che discreto di esperimenti di *cut-up* ispirati soprattutto alla critica mediatica di Weissner e in particolare a *The Braille Film*; in Svizzera, il già citato Matthyas Jenny, poeta sperimentale di sicura fama che al pari di Jelinek si cimentò con la nuova tecnica al suo esordio, e i fratelli Lukas e Markus Althaus, la cui rivista *underground Zeitungsmarkise* costituì la principale voce elvetica del movimento.

Tutti questi artisti, al di là dell'avere o meno proseguito su quella strada, si ricavarono uno spazio di visibilità sulle pagine delle riviste create da Weissner con la collaborazione di Fauser e Ploog. Al pari loro, altri che hanno gravitato in maniera ancor più episodica intorno al movimento del



*cut-up* di lingua tedesca sono il poeta e drammaturgo berlinese Michael Buselmeier, il narratore della Bassa Sassonia Bernd Cailloux, la traduttrice coloniese Sylvia de Hollanda, più nota da scrittrice con lo pseudonimo di Pocio, gli autori *punk* e protagonisti dell'*underground* berlinese-occidentale Jörg-André Dahlmeyer e Harry Hass così come il basso-sassone Jan Off, il giornalista e autore teatrale amburghese Daniel Otto Dubbe, il narratore austriaco Helmut Eisendle, il berlinese Bodo Morshäuser, lo slesiano Ralf Thenior o l'alsaziano Jürgen Theobaldy. A questo pur sommario appello mancano peraltro Rolf Dieter Brinkmann, Frank Witzel e Bernward Vesper, che insieme alla già citata Jelinek saranno oggetto di cenni più puntuali nella parte conclusiva di questo lavoro, dedicata al passaggio dal *cut-up* al *pop*, la quale farà seguito a questo capitolo.

L'elenco è quantitativamente impressionante e credo che renda l'idea dell'ampiezza del movimento di lingua tedesca, tra figure maggiori e minori, note e dimenticate. L'onda lunga del Sessantotto creò i presupposti culturali affinché la tecnica burroughsiana attecchisse. Non fu tanto la denuncia della mancata *Vergangenheitsbewältigung* della generazione precedente a spingere, come accadde invece in altri casi, questa neoavanguardia a fiorire nell'ambito germanofono, quanto quella sensazione di *Entfremdung*, lo "straniamento" di marcusiana memoria creato da una situazione nella quale ogni certezza venne a mancare o quantomeno a vacillare: essa toccò le giuste corde di coloro i quali trovarono nel *cut-up* lo strumento espressivo migliore per rappresentare la propria situazione.

Dell'importanza di questo rapporto di causa-effetto tra il momento socio-politico della Germania Federale di fine anni Sessanta e l'adeguatezza formale e contenutistica del *cut-up* alla rappresentazione di quella particolare situazione locale si discuterà più diffusamente nella conclusione. Qui è bene ribadire la maggiore capacità e volontà dei tedeschi occidentali di "fare rete" rispetto ai britannici. Anche questo, a guardarlo da una certa prospettiva, fu merito della mancanza di certezze vissuta all'epoca dalla gioventù della BRD: dopo decenni intrisi di sangue, sofferenze e privazioni di ogni genere, che avevano reso invisibile il popolo tedesco al resto del mondo e l'avevano isolato come mai prima d'allora, vi era nei giovani dell'epoca una volontà di riconciliazione e di nuova reciproca collaborazione all'interno della comunità di Germania, prim'ancora che con il resto di quella internazionale. Si trattava di un particolare desiderio di sentirsi di nuovo cittadini del mondo, per ricorrere a un'espressione forse abusata, ma rimanendo a casa propria, al fine di risolvere le annose questioni interne. Lo dimostrano, a mio avviso, le tematiche fortemente introspettive e semi-autobiografiche di Ploog e Fauser, e con esse il fatto che il primo abbia rinunciato al proprio lavoro di pilota intercontinentale, che il secondo sia tornato dal suo peregrinare fra Turchia e Nord Europa per stabilirsi a Monaco, e che Weissner "l'americano", pur continuando a scrivere in inglese, abbia stabilito a Mannheim il quartier generale della propria attività letteraria.

## VERSO LA POP ART

### 5.1 Verso la pop art in letteratura

Uno studio di questo genere non può dirsi completo senza prima avere dato conto del passaggio, avvenuto a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, da un procedimento tecnico eminentemente letterario come il *cut-up* ai primi “romanzi *pop*” che da esso derivarono, unendo la parola ad altri ambiti artistici per mezzo di quelli che Schäfer definisce “Prätexen” (in Arnold, Schäfer 2003, 15), ovvero elementi provenienti da musica *pop*, cinema, pubblicità, *design*, animazione e quant’altro, investiti di nuovo significato. Tra di essi spiccava quello iconico, creando così una tecnica più propriamente definibile come *collage*. In una lettera a Gysin, Burroughs ebbe modo di definire questo particolare metodo come “an art like flower arranging” (Jonze 2014).

Il riferimento alla composizione floreale non era casuale, se si pensa che Laura Lee Burroughs nutrì, fra i suoi numerosi interessi, anche quello nei confronti dell’arte di disporre piante e fiori. Nei primi anni Quaranta la poliedrica madre di Burroughs s’improvvisò autrice e scrisse una trilogia dedicata a questa particolare disciplina, che venne pubblicata grazie al contributo economico della Coca-Cola. Il figlio colse lo spunto e lo adattò alla propria sensibilità: principiò così a immortalare rose e altri fiori che spuntavano da bottiglie della nota bevanda che già Ploog aveva scelto come “simbolo” della massificazione capitalista (*ibidem*), in quelle che per il loro carattere socio-critico possono senz’altro essere considerate anticipazioni dell’arte fotografica *pop*. Furono questi i primordi del Burroughs fotografo, forse il meno noto tra gli interessi coltivati dall’autore missouriano e che però, nella sua cospicua entità<sup>1</sup>, contribuisce a confermarne la straordinaria significanza per più di un campo dell’arte contemporanea e non solo per la letteratura in sé.

<sup>1</sup> Si hanno notizie di esperimenti condotti da Burroughs in ambito fotografico fino almeno alla seconda metà degli anni Settanta.

Il passo successivo fu una sperimentazione di *cut-up* compiuta su materiale fotografico già alla fine degli anni Cinquanta, contestualmente ai primi esperimenti effettuati su elementi letterari. Una delle tecniche preferite da Burroughs consisteva nel riordinare le raccolte fotografiche personali e familiari, mescolando le immagini in modo tale da interrompere l'ordine cronologico con il quale le fotografie erano state scattate per poi fotografare ancora le "nuove" pagine della raccolta che così si erano formate, cosicché il tutto risultasse dall'inedita combinazione dei singoli elementi. Il principio non era affatto dissimile da quello del *cut-up* letterario: si veniva a creare una sorta di fotografia infinita, atemporale, unica e onnicomprensiva, la cui totalità era frutto della ricombinazione dei singoli frammenti, in questo caso le singole foto. Con ciò Burroughs mirava, come in letteratura, alla totale abrogazione del *continuum* spazio-temporale, da operarsi non solo mediante *collage* fotografico ma pure attraverso l'uso di altre tecniche quali, per esempio, l'alternanza tra apparato iconico e brevi brani letterari, che si dissolvono improvvisamente e vicendevolmente (*ibidem*).

Fu sulla scorta di questi esperimenti<sup>2</sup> che alcuni degli autori e delle autrici avvicinati al *cut-up* "letterario" iniziarono a sperimentare una tecnica che produceva qualcosa di più simile al *collage* iconico elaborato nei primi decenni del secolo dai dadaisti e dai surrealisti che non a una canonica opera letteraria. Si può ritenere che sia stato questo il – probabilmente decisivo – contributo del movimento del *cut-up* a quella *pop art* che grazie a figure come Warhol o Rauschenberg stava nel frattempo guadagnando un generale consenso.

### 5.1.1 Nella neoavanguardia del Regno Unito: Burns e Quin

Il 1972 fu l'anno che segnò la fine del movimento del *cut-up* britannico. Due le opere che furono pubblicate in quell'anno e che sancirono il passaggio a una tecnica non più esclusivamente verbale: *Dreamerika! A Surrealist Fantasy*, ultimo romanzo sperimentale di un Alan Burns che da quel momento in poi si sarebbe dedicato all'insegnamento accademico della scrittura creativa, e *Tripticks* di Ann Quin, anch'essa proveniente dal circolo letterario ispiratosi al *nouveau roman* di Heppinstall.

La mancata comprensione di *Babel: A Novel* da parte di critica e pubblico non scoraggiò Burns, che impiegò solo un anno in più del solito – tre anziché due – per dare alle stampe la sua ultima opera d'avanguardia. *Dreamerika! A Surrealist Fantasy* fu pensato come effetto di una pur parziale retromarcia rispetto a *Babel: A Novel*. Il proposito di Burns è riportato da Madden nell'introduzione all'opera:

<sup>2</sup>La principale raccolta di questi esperimenti è *Taking Shots: The Photography of William S. Burroughs* (2014), volume a cura di Patricia Allmer e John Sears, curatori dell'omonima esposizione tenutasi dal 7 gennaio al 30 marzo 2014 presso la Photographers' Gallery di Londra.

*Babel* had gone to unrepeatable extremes in the fragmentation of narrative, now I latched on to the story of the Kennedys whose characters and activities gave the reader easy reference points to help him through a sea of disparate images. I played hell with the documented facts, made crazy distortions of the alleged truth, in order to get some humour out of it, and also to raise questions about the nature of documentary realism. (1997b, 114)

Si è già accennato agli echi dell'opera di Kafka in quella di Burns. In questo caso, il titolo *Dreamerika!* richiama chiaramente il terzo dei romanzi lasciati incompiuti dal grande autore praghese, inizialmente pubblicato postumo da Brod come *Amerika. Roman* (1927; *America*, 1945)<sup>3</sup>.

Il titolo e l'ambientazione americana sono tuttavia le uniche affinità con il romanzo di Kafka. La prospettiva non è altrettanto soggettiva e in *Dreamerika! A Surrealist Fantasy* si riscontra invece l'insistenza da parte dell'autore nel riproporre la struttura a più voci già osservata in *Babel: A Novel*. Tuttavia, i protagonisti si riducono corposamente nel numero – sono appena sei – e si alternano tra loro, anziché svanire subito dopo essere apparsi come avviene con gli innumerevoli “personaggi” di *Babel: A Novel*. Le sei voci sono quelle della famiglia forse più famosa della storia americana, i Kennedy, sebbene mai ne venga pronunciato il cognome. Le loro vicissitudini sono ripercorse e, al tempo stesso, surrealisticamente alterate. Ciò ripropone e se possibile incrementa ancor più quella componente ironica, ma al tempo stesso sagacemente critica, già segnalata nell'opera precedente di Burns.

Anche lo stile viene in parte temperato da Burns rispetto al furore iconoclastico del *cut-up* di *Babel: A Novel*, pur mantenendo il carattere del *cut-up* stesso. Si tratta di una forma maggiormente edulcorata e vicina al più leggibile *fold-in* dei precedenti romanzi. Tale scelta rientra sempre nell'ottica di fornire maggiori appigli al lettore.

Più che per il particolare uso del *cut-up* in sé, *Dreamerika! A Surrealist Fantasy* colpisce per la presenza di numerose parti testuali ritagliate o ricavate in altra maniera da quotidiani e riviste. Esse, con i loro caratteri tipografici di forma e dimensioni totalmente diverse rispetto alle parti di testo scritte da Burns, avvicinano *Dreamerika! A Surrealist Fantasy* a un *collage* letterario, più che a una prosa sperimentale di *cut-up*. Ciò rientra nell'intenzione che Burns aveva già iniziato a manifestare durante la precedente opera e cioè dare sempre più importanza alle immagini, nel contempo lavorando per una maggiore commistione tra parola e immagini stesse, che nel libro trovano spazio al pari dei ritagli di giornale.

Nel caso dell'assassinio di John Fitzgerald detto “Jack”, una “window” a caratteri tipografici cubitali viene posta in mezzo alla pagina. La parola non possiede alcun genere di legame con le altre parti testuali della pagina stessa,

<sup>3</sup> Il titolo originariamente pensato da Kafka era *Der Verschollene*, “Il disperso”. Esso fu utilizzato per alcune versioni successive dell'opera.

però fa sì che il lettore rammenti, per associazione mentale, che il 22 novembre 1963, stando alla versione ufficiale dei fatti, Lee Harvey Oswald sparò al presidente da una “finestra” aperta al sesto piano del Deposito dei libri scolastici del Texas, affacciato sulla Dealey Plaza di Dallas (Burns 1972, 31). Allo stesso modo, e con un guizzo di quell’ironia critica propria di Burns, il peso e l’onnipresenza politici del capostipite Joseph detto “Joe” sono dipinti con un più che surreale episodio in cui l’ex ambasciatore americano a Londra si sarebbe “offered to buy America for seventeen billion dollars” (ivi, 11). La notizia, ovviamente una delle distorsioni della verità storica messe in opera dall’autore, è preceduta da ritagli di giornale sui quali sono scritti “capitalist” e “outrageous” (*ibidem*), giudizi invece molto chiari sul reale operato dell’ex politico e diplomatico di origini irlandesi.

Il collage letterario-giornalistico che anima *Dreamerika! A Surrealist Fantasy* possiede l’interessante capacità di stimolare la memoria del lettore, cercando di completare una narrazione ancora molto sconnessa con frammenti di altra natura rispetto al corpo del testo. Già agli albori degli anni Settanta, dunque, Burns percorse o, per meglio dire, precorse la strada di quella che al tempo d’oggi viene definita “scrittura transmediale”, asse portante della letteratura *pop*.

Nel suo utilissimo volume scritto al riguardo, Henry Jenkins (2014 [2007]) ne data l’origine all’inizio degli anni Duemila, al contemporaneo sviluppo planetario di nuove forme d’intrattenimento ludico-visuale, quali soprattutto i *videogames*. La definisce poi come quella forma di narrativa che perfeziona la fruizione dell’opera letteraria da parte del lettore, fornito dai nuovi media d’informazioni che altrimenti non sarebbe stato in grado di apprendere dalla sola lettura del testo. È evidente che nell’ancora “analogico” 1972 non si fosse che all’inizio di quello sviluppo tecnologico che ha condotto le arti d’intrattenimento contemporanee alle soglie di una realtà virtuale. Per questa ragione lo scrittore londinese scelse come media d’appoggio un’altra fonte cartacea come quella giornalistica; il principio combinatorio di matrici diverse al fine di raggiungere una migliore diffusione del messaggio che si vuole veicolare è però sostanzialmente lo stesso. Dopotutto, già nel 1965, sette anni prima della pubblicazione di *Dreamerika! A Surrealist Fantasy* e ancora in piena epoca di *cut-up* “letterario”, Dick Higgins (2004 [1965]) sosteneva che il principio di separazione delle arti, coniato in età rinascimentale e riconducibile alla divisione in classi della società, non fosse più rilevante per l’epoca contemporanea, nella quale nobiltà e borghesia si confondono e un quadro non deve più obbligatoriamente essere composto da pittura su tela. Come la “nuova fotografia” di Burroughs, anche la “nuova narrativa” popolare di Burns intende pertanto ricostituire un’unità di significato dalla ricomposizione di frammenti. In ciò Burns fa compiere un ulteriore salto qualitativo al principio fondante del *cut-up*, che adesso viene applicato anche a frammenti non di origine letteraria. A ulteriore conferma della sostanziale indipendenza dell’autore londinese da Burroughs, ma anche dell’evidente consonanza delle due visioni, va sottolineato che pure in questo caso Burns non mutuò

direttamente tale idea dallo scrittore americano. Egli vi giunse da sé, come naturale conclusione del percorso sperimentativo che si è osservato in precedenza e che Burns per primo notò essere affine alle innovazioni pratiche e teoriche proposte da Burroughs.

Con *Dreamerika! A Surrealist Fantasy* l'autore londinese intende inoltre sviluppare un altro tema per lui di grande interesse, quel rapporto con la storia emerso già ai tempi di *Europe After the Rain*. Attraverso il *collage*, Burns cerca di trovare una giusta via che permetta il rispetto delle documentazioni storiche senza pregiudicare la maggiore libertà d'azione postulata dal concetto di sperimentazione. Il risultato di questo non scontato connubio è *Dreamerika! A Surrealist Fantasy*, un'opera sperimentale che mantiene intatte le più note vicissitudini della famiglia Kennedy e immerge il resto in un gioco di distorsioni della realtà attraverso cui l'autore muove ancora una volta la sua critica tipicamente burroughsiana al controllo imposto sulle masse dall'alta borghesia. Una borghesia che non esita a manipolare anche la propria stessa immagine, al fine di mantenere il potere tra uno scandalo e l'altro.

Nata a Brighton il 17 marzo 1936, Ann Quin si era già dedicata alla narrativa sperimentale con romanzi di discreto successo. Quin faceva del resto parte, come detto, del medesimo circolo di appassionati d'oltremarica del *nouveau roman*, del quale erano membri anche Burns e Johnson; come quest'ultimo si avvicinò al *cut-up* durante le riunioni del gruppo, così anche Quin vi ebbe modo di conoscere l'opera di Burns e nello stesso 1972 diede alle stampe *Tripticks*, romanzo-*collage* in tutto e per tutto ispirato a *Dreamerika! A Surrealist Fantasy*. Non a caso, l'opera viene esplicitamente dedicata a Carol e Alan Burns (Quin 1972, 5).

Anche l'ambientazione di *Tripticks* è del tutto americana, come quella dell'ultimo libro sperimentale di Burns: la pur vaga trama dell'opera narra infatti di un uomo in fuga dalla moglie e dal nuovo compagno di quest'ultima, attraverso un'America che appare come il luogo dei grandi spazi ma anche della dissolutezza consumistica incentratasi a partire dal secondo dopoguerra. La trama, quella della fuga dal consumismo e dal conformismo borghese, può dunque ricordare l'*On the Road* di Kerouac; al di là delle differenze stilistiche, ciò che viene visto durante il viaggio non è però un'America sotterranea e ribelle, ma è la stessa America del capitalismo che ormai ha messo salde radici anche nelle zone più remote e rurali. Sono pertanto i presupposti adeguati al racconto di un vero viaggio *pop*.

Dal punto di vista formale, il filo logico della narrazione è spesso vittima di abrupte interruzioni realizzate con il *fold-in*, allo scopo di confondere il lettore. Lo dimostra per esempio l'*incipit*:

I have many names. Many faces. At the moment my No. 1 X-wife and her schoolboy gigolo are following a particularity of flesh attired in a grey suit and button-down Brooks Brothers shirt. Time checked 14.04 hours Central Standard Time. 73 degrees outside. Area 158,693 square miles, of which

1,890 square miles are water. Natural endowments are included in 20 million acres of public reservations. (Ivi, 7)<sup>4</sup>

Ancor più numerose sono le interruzioni derivanti dalle illustrazioni della disegnatrice Carol Annand, fumetti apposti quasi a ogni pagina dell'opera. L'intento, anche in questo caso, è d'interrompere il flusso logico della lettura con una struttura a episodi – veri e propri “attimi di viaggio”, come da titolo – che però non faccia perdere completamente il bandolo della matassa al lettore, poiché in talune circostanze le vignette riprendono l'argomento trattato. I frammenti ricomposti in un tutt'uno che dovrebbe assumere un proprio significato, perciò, sono stavolta dei fumetti, alternati a narrativa di *fold-in* con quell'effetto di reciproca e continua dissolvenza tra letterario e iconico già segnalato in Burroughs.

Per quanto imitativo della precedente opera di Burns, *Tripticks* rappresenta una pagina significativa della neoavanguardia britannica, avendo contribuito nei fatti alla creazione di una letteratura e di un'arte multidimensionali che altrimenti, senza Burns e appunto Quin, in Gran Bretagna non sarebbero esistite.

L'anno seguente, alla fine dell'agosto 1973, la scrittrice scomparve nel nulla. Un appello per ritrovarla fu lanciato sulla stampa locale e poco più tardi un testimone riferì alla polizia di avere visto, all'incirca all'orario indicato, una donna immergersi nelle acque della Manica vicino al Brighton Pier, il celebre molo dei divertimenti simbolo della città costiera del Sussex. Il cadavere di una donna venne quindi ripescato e identificato, sia pure senza prova certa, come quello di Quin. Poco meno di tre mesi più tardi si suicidò anche Johnson; considerando che nel frattempo Burns e Nuttall si stavano già interessando ad altro, quelle due tragedie ravvicinate segnarono a tutti gli effetti la fine del movimento del *cut-up* britannico, mentre Burroughs si preparava al ritorno negli Stati Uniti.

### 5.1.2 Nella neoavanguardia di lingua tedesca: da Jelinek a Brinkmann

Se è vero che il 1972 fu l'anno del passaggio dal *cut-up* alla letteratura *pop* per la neoavanguardia britannica, la cerchia germanofona aveva iniziato a intraprendere questa strada già due anni prima. L'impulso venne dall'Austria, mercato letterario – come si è visto – complementare a quello della

<sup>4</sup> Trad.: Io ho molti nomi. Molte facce. Al momento, la mia ex moglie N°1 e quello scolareto del suo gigolò stanno seguendo una particolarità di carne abbigliata in completo grigio e camicia dei Fratelli Brooks abbottonata fino al collo. Orario controllato 14:04 Ora Standard del Nordamerica centrale. Fuori 73 gradi. Area 158.693 miglia quadrate, delle quali 1.890 miglia quadrate d'acqua. Le sovvenzioni naturali sono incluse nei 20 milioni di acri di riserve pubbliche.

BRD, e nello specifico da una Jelinek che raggiunse la notorietà grazie a *wir sind lockvögel baby! : roman*, unanimemente riconosciuta quale prima opera letteraria *pop* nella storia della letteratura tedesca.

hinter ihm bleibt king kong erschrocken stehen und hebt die schmut zigen [sic] hände zum himmel. er dreht sich um und sieht seinen wider sacher [sic] flehend an. bitte! formen seine lippen aber seine stimme ist aus der entfernung nicht zu hören. batman krümmt den zeigefinger um den abzug der mpi<sup>5</sup>. (Jelinek 1970a, in Gleba, Schumacher 2007, 68)<sup>6</sup>

In realtà l'opera del 1970, che in origine si sarebbe dovuta intitolare *Illustriertenroman*, è concepita come una critica al *pop* e alla cultura di massa in generale, quella per esempio dei Batman e dei King Kong che compaiono nel passo appena riportato. Anziché essere imperniata su una vera trama, l'opera riprende da "wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums" la struttura composta da una lunga serie di citazioni che, in questo caso, si muovono tra elementi di letteratura popolare – autobiografie di personaggi che niente hanno a che fare con letteratura, fantascienza e quant'altro –, pubblicità, fumetti, cinema di massa come nel sopra citato caso di Batman e King Kong, nonché tra la musica *pop* internazionale dei Beatles e quella nazionalpopolare di Udo Jürgens: il punto è che, per ritenere quest'opera del tutto *pop*, occorrerà attendere alcuni decenni rispetto alla sua data di pubblicazione, necessari affinché le molte figure citate, come avviene in *Babel: A Novel* di Burns, si stratifichino nella memoria collettiva divenendo "popolari" a tutti gli effetti (Lücke 2008, 35). Nel mirino di Jelinek vi è tutta quella letteratura di consumo, comprendente anche le riviste che si occupano dei nuovi mezzi di comunicazione, che dalla scrittrice è stata in più di una circostanza definita "all'acqua di rose", in una logica continuazione della critica che era stata messa in opera con "wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums". Tutti questi personaggi emergono infatti come figure caricaturali, distorte, che però nella loro insolita e talvolta immotivata particolarità tengono fede a quella definizione di *Lockvögel*, ossia "adescatori", "esche" che ammaliano, lusingano e zimbellano, scelta da Jelinek per il titolo (*ibidem*).

Al tempo stesso, però, la letteratura *pop* fornisce all'autrice anche un'opportunità unica per distruggere qualunque genere di convenzione letteraria. Lo stile è difatti il medesimo del *pamphlet* anti-massificazione televisiva pubblicato nello stesso 1970. Esso è caratterizzato dal medesimo rigetto nei confronti delle convenzioni della lingua – non solo vengono negate le

<sup>5</sup> Modello di mitragliatrice, simile al Kalašnikov.

<sup>6</sup> Trad.: dietro a lui king kong si ferma terrorizzato e alza al cielo le mani luri de [sic] si volta e guarda il suo ri vale [sic] supplicandolo. ti prego! sillabano le sue labbra ma la sua voce non si sente per via della distanza. batman mette l'indice sul grilletto della mpi.



maiuscole e la punteggiatura, si lasciano volontariamente i refusi e gli errori grammaticali – in ossequio a una modalità d’espressione più cruda e corrosiva che era già stata propria della Wiener Gruppe e, in particolare, di Artmann, dopotutto uno dei riferimenti principali di questa prima Jelinek dedita alla sperimentazione e alla critica socio-politica.

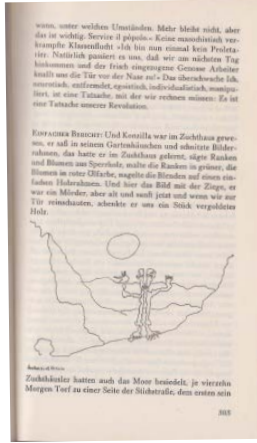
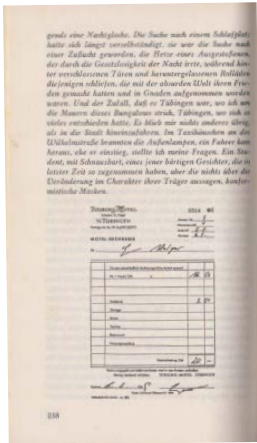
*Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, pubblicato due anni più tardi, prosegue e al tempo stesso conclude l’impegno di Jelinek nella sperimentazione *pop* improntata alla critica mediatica della televisione e delle nuove forme di comunicazione in generale. Il titolo gioca con quello di un testo di propaganda pubblicato nel 1929 da Joseph Goebbels e rive-la così, con la caustica ironia tipica della futura Nobel austriaca, l’attacco all’ancora latente nazionalsocialismo austriaco che Jelinek pone in essere con quest’opera, denuncia di qualsiasi genere di manipolazione delle masse.

Anche il libro del 1972, oltre alle due “protagoniste” Ingrid e Gerda che vengono presentate come costanti vittime di influssi violenti, sceglie determinati “frammenti di massificazione” nei personaggi di quel mondo televisivo che è costante oggetto dell’attenzione delle due donne; tra queste figure secondarie, per esempio, emergono il delfino protagonista del celebre telefilm *Flipper* o lo Zio Bill al centro dell’altrettanto nota serie *Family Affair*, diffusa in Italia come *Tre nipoti e un maggiordomo* e in lingua tedesca come *Lieber Onkel Bill*. Ancora una volta essi vengono distorti in figure abiette e malevole, tanto che il bonario zio della *fiction* americana si trasforma qua in uno stupratore che arriva ad abusare dei nipoti (Lücke 2008, 42). Quello dell’interpretazione e decostruzione della realtà è del resto un *topos* centrale in un romanzo *pop* che dal punto di vista formale ripropone invece i medesimi tratti tipici del *collage* “rivoluzionario” osservati anche nelle due precedenti opere: l’assenza di strutture narrative e di gerarchizzazione dei personaggi si combina con la suddetta strategia stilistica per generare nel lettore uno stato di stordimento, al quale però pone parziale rimedio una trama sostanzialmente comprensibile (Brumann 2009, 3-4). Così Jelinek intende rappresentare lo stato delle due donne, obnubilate ma al tempo stesso subdolamente guidate dal mezzo televisivo.

Con il variare degli interessi di Jelinek non s’interruppe, tuttavia, l’interesse generale della neoavanguardia di lingua tedesca per la letteratura *pop*; verso la fine del decennio si ebbero anzi due ulteriori esempi che avvicinarono ancor più la produzione del movimento al *collage* già visto in Gran Bretagna grazie a Burns e Quin. Si trattava di due ex sessantottini, Bernward Vesper e Frank Witzel.

Nato a Francoforte sull’Oder il 1° agosto 1938 ma trasferitosi nel Nord-Ovest con la famiglia molto prima che la “Città kleistiana” divenisse parte della DDR, Vesper visse da vicino tutti gli eventi principali del Sessantotto tedesco-occidentale: membro attivo della Studentenbewegung e *speech-writer* del futuro cancelliere Willy Brandt, compagno di quella Ensslin dalla quale fu lasciato quando la donna entrò in clandestinità legandosi a

Baader – conoscenza personale dello scrittore, al pari di Meinhof e di altri membri di spicco della RAF –, editore *underground* vicino all'ambiente letterario della neoavanguardia sessantottina, in particolare ai situazionisti. Il dolore per la perdita della donna e del figlio, sottrattogli dai servizi sociali a causa del suo smodato uso di allucinogeni e della latitanza della madre, lo condusse rapidamente alla follia e alla morte per suicidio, avvenuta il 15 maggio 1971 nella clinica psichiatrica universitaria di Eppendorf, alla periferia di Amburgo.



Figg. 1, 2, 3 – Tre esempi di materiale iconico inserito nel corpo del testo di *Die Reise. Romanessay* (pp. 258, 303 e 642). Gentile concessione di Rowohlt Verlag GmbH

Sei anni più tardi, nell'autunno del 1977, la casa editrice März pubblicò – tra numerose polemiche, alla luce dei molteplici riferimenti alla formazione della Rote Armee Fraktion e al fatto che ci si trovasse in pieno *Deutscher Herbst* – l'unica opera di Vesper, la postuma e incompleta *Die Reise. Romanessay*. “Romanzo-saggio” a sfondo semi-autobiografico, il libro si compone a propria volta di tre singoli viaggi: uno “rivoluzionario”, fisicamente compiuto dall'autore insieme ad alcuni futuri membri della RAF, da Dubrovnik a Tubinga passando per l'Italia dell'“Autunno caldo”; uno psichedelico, un *trip* di ventiquattr'ore generato dall'LSD; infine, il più intimo e personale, quello autobiografico, che fece dell'opera la pietra miliare del genere *Väterliteratur*, ossia la riscoperta del tormentato legame d'infanzia e giovinezza con il padre Will, poeta di punta del movimento *völkisch* e nazista incrollabile, al punto tale da negare le responsabilità del “suo” *Führer* a distanza di anni.

L'opera non è propriamente scritta con *cut-up* o *fold-in*, ma che non si tratti di un romanzo stilisticamente tradizionale lo suggerisce il sottotitolo stesso. La funzione del “romanzo-saggio” è espressamente quella di permettere all'autore di capire le ragioni delle proprie condizioni, di giungere alle radici di quel dolore che aveva più di una causa: l'abbandono della compagna,

la sottrazione del figlio, il fallimento di quel progetto di riforma socio-politica nella cui buona riuscita aveva sinceramente confidato durante il Sessantotto, e soprattutto il mancato rapporto con il dispotico e reazionario genitore. L'intera opera è quindi frutto di una continua scomposizione; se si vuole, tutto l'impianto narrativo è soggetto a un ideale *cut-up*, con le narrazioni dei tre viaggi che si alternano e impediscono che il lettore si focalizzi troppo a lungo su una sola delle tre, poi ulteriormente interrotte da un vero e proprio *collage* che Vesper realizza con quello che trova, inserendo qualsiasi genere di elemento iconico nel corpo del testo. Mathias Brandstätter rileva proprio questo "fragmentarischer Charakter" (2010, 167) del romanzo, che Vesper ottiene utilizzando sia strategie narrative stranianti quali, per esempio, l'utilizzo del tempo presente nelle anlessi, sia "eine Vielzahl formaler Präsentationsformen – von sporadischen Cut-up-Techniken und Gedichten, bis zu Zeichnungen, Dialektsequenzen und rein essayistischen gehaltenen Ausführungen" (ivi, 167-168). Per quanto Vesper non sia mai stato uno scrittore *pop* nel senso più compiuto del termine, il suo ricorso a queste tecniche e a questi materiali dimostra come anche nella BRD di fine anni Sessanta si venisse consolidando un evidente processo di mutazione del *cut-up*, che da strumento puramente letterario lo rese adattabile ai vari campi artistici.

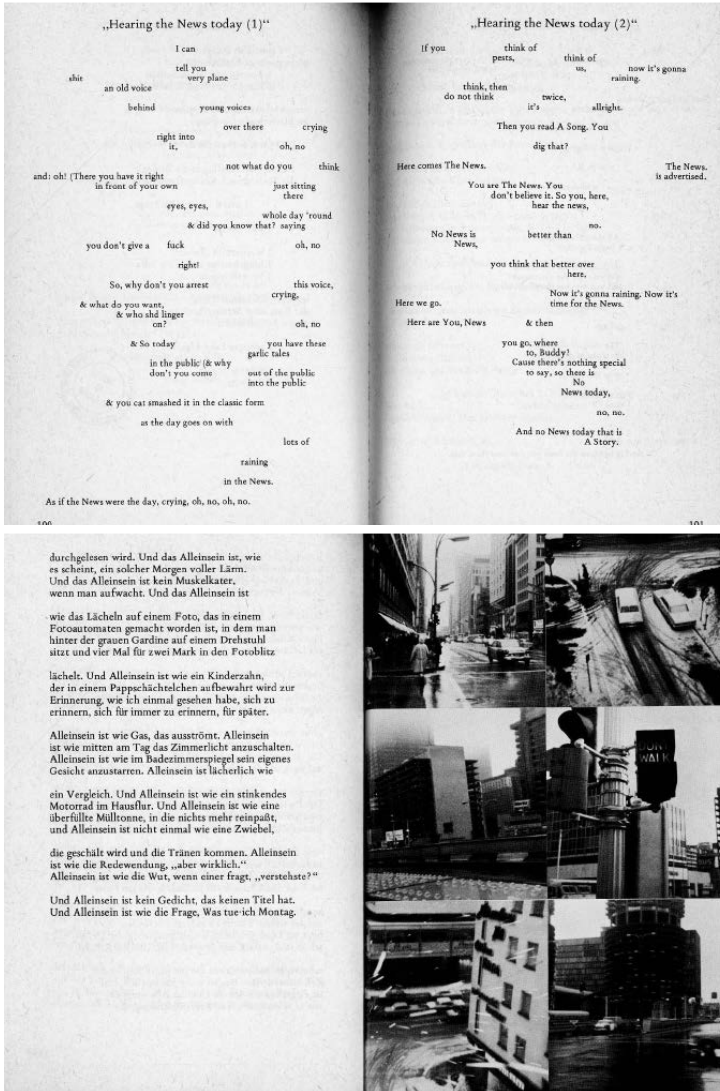


Fig.4–Il film fotografico nel margine superiore di due pagine (pp. 18-19) di *Tage ohne Ende*. Ein Poème Cinématique mit 249 Fotos und einem Nachwort des Autors.

Gentile concessione di Edition Nautilus GmbH

Ancor più estremo fu il tentativo portato a termine tre anni più tardi – rispetto alla data di pubblicazione, e non di scrittura, di *Die Reise. Romanessey* – da Witzel, che nel 1980 diede alle stampe *Tage ohne Ende. Ein Poème Cinématique mit 249 Fotos und einem Nachwort des Autors*. Anche in questo caso il sottotitolo chiarisce molto dell'opera: seconda e finora ultima raccolta poetica pubblicata dall'autore nato nel 1955 a Wiesbaden e pluripremiato per il romanzo autobiografico del 2015 sulla propria gioventù ai tempi della RAF, essa viene definita un "poema cinematografico"; la curiosa denominazione deriva dall'artificio di apporre, sul margine superiore di ciascuna pagina, un "film continuo" di quasi duecentocinquanta fotografie scattate dall'autore stesso, simile a una pellicola cinematografica, che accompagna dalla prima all'ultima pagina i poemetti contenuti nella raccolta. Il tutto è però realizzato con una macchina fotografica, ricomponendone gli scatti in modo tale da conferire un significato a quella che altrimenti risulterebbe essere solo una trovata visiva. L'elemento della memoria, che sarà centrale nell'opera futura di Witzel, viene così ulteriormente potenziato dall'immagine, conferendo un unico significato all'intero "poema cinematografico": quello che Witzel mette in opera è un particolare tentativo di *Reiseliteratur*, forse ancor più ardito del "triplice-viaggio-in-uno", anche lisergico, psicologico e autobiografico, fatto da Vesper. Il film di frammenti fotografici unisce l'intera opera nelle istantanee di un viaggio all'interno della propria psiche e dei propri ricordi.

Anche in questo caso si può notare come le tematiche e gli stilemi che Burroughs e Gysin modificarono dopo averli ripresi dai dadaisti, dalla *new wave* fantascientifica di Ballard o da altre fonti moderniste e surrealiste, ritornino nella scrittura di un autore che al pari di Vesper non può essere annoverato tra coloro i quali direttamente s'ispirarono a queste fonti o alla successiva *Cut-up-Brigade*, ma che si nutrì del medesimo clima di sperimentazione da essi generato. L'assenza di fonti che dimostrino la diretta ispirazione burroughsiana di questi due scrittori post-sessantottini non è che un'ulteriore conferma del notevole valore raggiunto all'epoca dalla rete tedesca occidentale, tale da avvicinare a sé autori di provenienza e di vocazione diverse. In questo processo di reciproca fecondazione, il *cut-up*, che nel frattempo aveva esaurito la sua spinta propulsiva come tecnica eminentemente letteraria, entrò in contatto con altre procedure e altri campi artistici, diventando con il tempo un vero strumento letterario *pop*.



Figg. 5 e 6 – Disposizione in ordine sparso dei frammenti di parola (pp. 100-101, sopra) e poesia con collage fotografico (pp. 184-185, sotto) in *Westwärts 1 & 2. Gedichte*. Gentile concessione di Rowohlt Verlag GmbH

Una panoramica sulle commistioni tra letteratura di *cut-up* e letteratura *pop*, soprattutto in ambito germanofono, non può prescindere dalla menzione del fondamentale lavoro condotto in tal senso da Rolf Dieter Brinkmann.

Fahrer (2009, 85-86) sostiene che il poeta e narratore nato il 16 aprile 1940 a Vechta, in Bassa Sassonia, non farebbe parte del movimento del *cut-up* tedesco-occidentale. Le sue opere avrebbero riscosso troppo successo per poterlo considerare un autore *underground* a tutti gli effetti. Eppure, fu proprio Brinkmann, insieme al collega e amico Ralf-Rainer Rygulla, a pubblicare una delle migliori raccolte antologiche tedesche sulla letteratura contro-culturale americana, quella *ACID: Neue amerikanische Szene* (1969) nella quale a Burroughs e al *cut-up* è dedicato uno spazio notevole.

Fu in questa circostanza che Brinkmann concretizzò il suo avvicinamento, in atto già da tempo, al modello burroughsiano, che è del resto evidentissimo nella raccolta poetica del 1975: *Westwärts 1 & 2. Gedichte*. Al suo interno si trovano brevi poemetti realizzati con frammenti di *cut-up* e a loro volta oggetto di una sorta di *cut-up* della struttura: spesso, infatti, i versi vengono sparsi per la pagina, senza dar loro un ordine spaziale predefinito, con l'evidente volontà di negare la tradizionale struttura lirica. *Westwärts 1 & 2. Gedichte* propone, inoltre, i segni del passaggio a un'autentica letteratura-collage in quelle pagine, contenenti anche composizioni fotografiche, le quali vengono alternate sapientemente ad altre che invece contengono le poesie dell'autore tedesco. Torna perciò, e si moltiplica per un intero volume, la tecnica della continua e reciproca dissolvenza tra testo e immagine. Essa risulta pure venata di tratti tipici della *Reiseliteratur* nel susseguirsi di scatti che rammentano istantanee di viaggio come quelle già viste in *Quin* e in *Witzel*.



Fig. 7 – Letteratura e fotografia di viaggio in *Rom, Blicke* (pp. 14-15).  
Gentile concessione di ROWOHLT Verlag GmbH

*Westwärts 1 & 2. Gedichte* fu l'ultima opera pubblicata in vita da Brinkmann, che il 23 aprile dello stesso 1975 fu investito e ucciso da un'auto pirata a Londra, dove si era nel frattempo trasferito definitivamente dopo avere soggiornato anche ad Austin, Texas – ove aveva insegnao – e alla Villa Massimo di Roma tra il 1972 e il 1974.

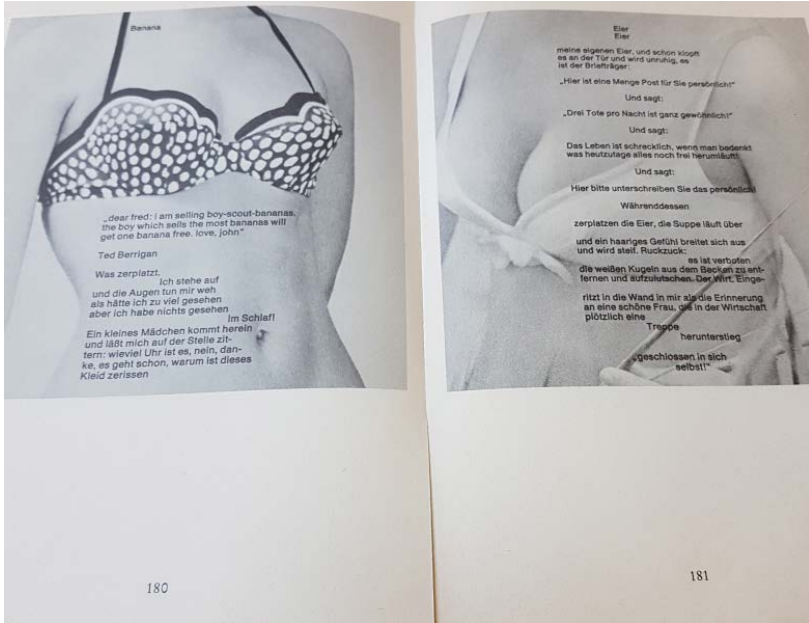


Fig. 8 – Collage: poesia su ritagli fotografici da un catalogo di costumi da bagno femminili in *Standphotos. Gedichte 1962-1970* (pp. 180-181).  
Gentile concessione di Rowohlt Verlag GmbH

A cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta venne pubblicata una trilogia di raccolte postume che mise in luce il notevole talento di Brinkmann per l'unione di frammenti artistici di diversa origine, con particolare attenzione nei confronti di quelli provenienti da poesia e fotografia. La prima fu *Rom, Blicke*, nel 1979: si trattava di una sorta di diario di viaggio nel quale un frammento fotografico accompagna il racconto del soggiorno romano durante il quale è stato scattato. Fece seguito nel 1980 *Standphotos. Gedichte 1962-1970*, rielaborazione di un'omonima raccolta poetica pubblicata nel 1969, questa volta però con l'aggiunta di collage realizzati dall'autore stesso. Il terzo e ultimo elemento di questa particolare trilogia fu *Der Film in Worten. Prosa. Erzählungen. Essays. Hörspiele. Fotos. Collagen. 1965-1974*, pubblicato nel 1982 e, come da titolo, ancor più ampia raccolta di materiale "altro" rispetto alla semplice poesia. Nel titolo riecheggia una celebre





Brinkmann era partito dunque dal frammento letterario per esplorare, con lo stesso procedimento, le potenzialità esprimibili nelle unità di altro genere artistico. Nella sua tesi dottorale dedicata all'intermedialità in Brinkmann, Andreas Moll (2006, 86-87) conferma l'esistenza di un legame tra il *cut-up* di Burroughs e il *collage* multimediale dell'autore tedesco-occidentale. Nei frammenti utilizzati da Brinkmann, siano essi di genere letterario, iconico o di altra provenienza, lo studioso vede la stessa matrice autobiografica esistente in Burroughs: ciascuno di essi genera nell'autore un ricordo e starà all'autore stesso scegliere la migliore sistemazione possibile per i frammenti, così da rendere comprensibile anche al lettore il riferimento personale. Quest'interpretazione di Moll apre pertanto una nuova prospettiva analitica. Nel *cut-up* che sta diventando *pop* e che si sta legando ad altri ambiti artistici, il frammento non è più disposto in modo casuale: vi è alle spalle un ragionamento da parte dell'autore o dell'autrice, i quali intendono favorire la comprensione del messaggio veicolato. Moll fa così eco alle teorie diffuse in quello stesso anno da Jenkins e alle quali si è accennato in precedenza, però marcando ancor più l'importanza dell'intenzionalità e della ponderazione da parte di chi ha combinato i frammenti.

In ciò consistette, secondo me, la principale forma di mutazione che negli anni Settanta condusse il *cut-up* letterario a divenire strumento dell'arte *pop*: dalla tensione verso il "senza senso" di matrice dadaista si passò difatti alla deliberata volontà di trasmissione di un significato, di un messaggio.

In un'altra tesi, quella successivamente pubblicata nel volume intitolato *Zeichensprache: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann und Pop-Autoren der Gegenwart*, Klaus Rümmele (2012) individua il principale riferimento stilistico-tematico di Brinkmann nella radicale e transmediale poesia newyorkese degli anni Cinquanta, che in particolare in Frank O'Hara e Ron Padgett esplorava la commistione tra letteratura e arti audiovisive. Tali poeti, secondo il parere di Brinkmann riportato dallo studioso, non seguivano nessuna particolare linea teorica mirante a indirizzare e quindi favorire la comprensione del linguaggio utilizzato, "stattdessen wollten sie den Blick öffnen für das, was da ist: ‚Bilder ... andere Vorstellungen (images) ‚die sinnliche Erfahrung als Blitzlichtaufnahme‘" (ivi, 77). In una lettera Brinkmann tiene a precisare che, seguendo questo modello, sono per lui importanti "das genaue Bild, das genaue Wort, das genaue Wahrgenommene, Erlebte, ... Aber alle Genauigkeit gilt nur für einen bestimmten Moment, nicht für die Ewigkeit" (ivi, 78).

Pur limitando il proprio sguardo a ciò che viene espresso in quel determinato momento, il principale obiettivo dell'autore basso-sassone resta una più ampia rappresentazione di ciò che Rümmele definisce "Oberfläche" (ivi, 80). Tale concetto comprende in sé tutto quel che dell'opera e della rappresentazione dell'artista possa essere recepito, quindi non solo la percezione fisica dell'opera stessa, ma pure immaginazione, memoria e altre forme di ragionamento stimulate attraverso la percezione. Brinkmann definì la superficie come una sorta di sommatoria delle "exact multifarious

manifestations of culture” (ivi, 79), cogliendo appieno l’essenza di quest’entità ma anche di ciò che già all’epoca stava diventando la *pop art*. Essa era un’arte non “superficiale”, com’è stata più volte travisata dalla critica, ma tesa a indagare tutte le possibilità di rappresentazione di quanto emerge dal rappresentato, nel segno di un rinnovato e multiforme rapporto visivo e sensoriale tra l’arte stessa e la realtà. In tale composto binario, va detto, l’elemento artistico funge sempre da base, per quanto si cerchi di sfruttarlo in maniera diversa dal passato. Il mondo “popolare” ha la sua importanza perché può fornire una vasta molteplicità di materiali di lavoro, ma ai fini dell’interpretazione e della rielaborazione dei medesimi l’artista resta fondamentale. Egli assume il ruolo di mediatore, “Indem nämlich den Objekten der Popwelt jegliche Bedeutungstiefe abgesprochen wird, werden sie frei für den poetischen Zugriff” (ivi, 80).

Le sperimentazioni transmediali dei newyorkesi rimanevano, in pieni anni Quaranta, più o meno dipendenti da quel mezzo letterario poi utilizzato come piattaforma di lavoro anche dal movimento del *cut-up*. Furono però altri gli artisti *pop* – nel più completo senso del termine – che trasferirono a Brinkmann l’impulso decisivo al superamento dei tradizionali confini tra le varie arti. Nell’estetica della superficie brinkmanniana, secondo Gerd Gemünden, si ritrova per esempio molta della pratica di Warhol, *in primis* la capacità che quest’ultimo possedeva di legare elementi verbali ad altri visuali come foto e frammenti provenienti da cinema, *comics* e arti visive (*ibidem*). Nel rapporto tra Brinkmann e il concetto di superficie, Martin Henry Kagel rivede invece Roy Lichtenstein e la sua chiara impostazione proveniente, anche nelle scelte linguistiche, dalle stesse *comic strips*, atta a depersonalizzare la “Oberfläche” lasciandola priva di riferimenti, tragici, individuali o storici che siano (*ibidem*). Lo stesso Brinkmann, d’altro canto, ha dato coscientemente quest’indirizzo pratico e teorico alla sua produzione, se è vero che in un saggio pubblicato postumo egli sostiene che la letteratura d’oggi necessita di “Bilder, flickernd und voller Sprünge, Aufnahmen auf hochempfindlichen Filmstreifen oberflächenverhafteter Sensibilität” (ivi, 81) anziché della “Reproduktion abstrakter, bilderloser syntaktischer Muster” (*ibidem*).

Per quanto abbia sperimentato in varie direzioni, l’area di maggior interesse per Brinkmann è stata senza dubbio quella in cui si viene a verificare la commistione tra letteratura e fotografia; a tale proposito, Rümmele osserva che “Genau da, wo andere die Grenzen der Fotografie sahen, entdeckte Brinkmann ihre Vorzüge: dass sie nur eine Oberflächenzusammenhang bieten kann und das vorhandene Material aus der Wirklichkeit nutzt, ohne einen Kontext oder eine Geschichte mitzuliefern” (ivi, 82). La fotografia permise a Brinkmann di cogliere l’essenza fisica delle cose al fine di renderla una costante del suo nuovo progetto artistico, mentre la tradizionale forma di significato “scritto” progressivamente si sgretolava. Fu così che Brinkmann “entwickelte eine Form des sprachlichen Fotos” (*ibidem*), capace di trasmettere l’essenza materiale insieme al messaggio che ciascuna

immagine possiede in sé. Il ricorso alla fotografia non è però da intendersi come frutto d'infatuazione per quest'arte nello specifico, ma come giusto mezzo concepito da Brinkmann tra arte letteraria e arte visiva. Nell'apparato iconico delle raccolte postume e, più in generale, di tutta la letteratura sperimentale di Brinkmann sono presenti *snapshots* di ogni genere: istantanee fotografiche per definizione, tratte per esempio da esperienze di viaggio, ma anche foto ritraenti particolari di campagne pubblicitarie, di articoli di giornale, di locandine cinematografiche e così via. La fotografia in Brinkmann non è dunque pensata come l'arte del ritrarre in sé, ma come uno strumento utile a carpire ciò che la produzione di significato di cui si sta fruendo lascia sulla "Oberfläche" in quel determinato momento. In un certo senso, quindi, Brinkmann anticipa di quasi cinquant'anni ciò che nel mondo ipertecnologico di oggi è rappresentato dai cosiddetti *screenshots*, strumento che permette di realizzare istantanee di ciò che si sta vedendo sullo schermo di un computer, di un telefono cellulare o di un televisore di ultima generazione.

Il lavoro di Brinkmann è utile a dimostrare come la nascita della vera e propria *pop art*, databile al termine degli anni Cinquanta, non sia stata un fenomeno prettamente americano: l'ironica e ludica, ma tutt'altro che vacua forma di critica del capitalismo borghese posta alla base di questo movimento conferiva infatti allo stesso un carattere universale, tale da fargli travalicare i confini degli Stati Uniti d'America. Dopotutto, sempre dalla fine degli anni Cinquanta in avanti, il britannico Peter Blake non risultò meno importante della cerchia americana per porre in essere i principi fondativi di un movimento artistico che non ha mai avuto un manifesto di riferimento e che fino ad allora non possedeva neppure un nome, coniato quasi per caso dal critico Lawrence Alloway durante una discussione sul tema con lo stesso Blake<sup>7</sup>. Con le sue opere, per lo più di natura pittorica, Blake propone una rivisitazione in chiave moderna dell'arte popolare inglese e delle sue derivazioni più ludiche, dal chiaro indirizzo circense. Seguendo tale percorso, non fu difficile per Blake collegare quello visivo con altri ambiti, tra i quali soprattutto la musica, sua vera passione. Non a caso, l'artista nativo del Kent è universalmente noto per essere l'autore della già menzionata copertina di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, ma molteplici sono state le sue collaborazioni con altre figure di spicco della scena musicale di quegli anni, dagli Who a Eric Clapton. La sua ricerca artistica, combinata con le medesime suggestioni provenienti dall'altra parte dell'Atlantico, fece di Blake il vero e proprio padre della *pop art* britannica, avvicinando a sé una cerchia di poliedrici artisti visivi come David Hockney, Allen Jones, Pauline Boty, Peter Phillips o Derek Boshier. Essi peraltro non

<sup>7</sup> Il primo utilizzo "ufficiale" del termine da parte di Alloway, seguito da una descrizione, si ha invece nel saggio del 1958 "The Arts and the Mass Media".

emersero dal nulla, ma seguirono un sentiero già tracciato poco meno di dieci anni prima dai membri dell'Independent Group (IG), consesso di artisti interessati a una riforma dell'intera cultura di massa, tale da renderla finalmente postdisciplinare e postmodernista. Durante le loro riunioni, tenutesi nella prima metà degli anni Cinquanta presso l'Istituto d'Arte Contemporanea di Londra sotto l'organizzazione del fondatore Eduardo Paolozzi, scultore scozzese di origini italiane, furono perfezionati i concetti di "cultura di massa" e di *found object* – derivazione del francese *objet trouvé* che sta a indicare elementi di uso comune ora assurti a veri e propri materiali artistici. Figure quali Reyner Banham, Richard Hamilton e il già citato Alloway rivolsero il proprio interesse a campi d'indagine come l'architettura, la pubblicità, il cinema o i fumetti. In essi, l'impiego di tecnologie nuove o il riutilizzo di altre preesistenti come la serigrafia trovavano campo libero per veicolare l'altrettanto nuova cultura consumistica proveniente dall'America. Per tali ragioni, l'IG londinese è considerato il vero e proprio precursore della *pop art*.

Disinibiti e anticonvenzionali, i giovani artisti raccoltisi attorno a Blake svariavano senza difficoltà dal loro ambito d'appartenenza originario a campi come la musica e la moda, rendendo nei fatti obsolete le separazioni non solo tra ambiti artistici, ma tra le stesse culture "alta" e "bassa"; nutrivano ed erano a loro volta nutriti da quel clima multidisciplinare e rivoluzionario che avrebbe di lì a breve generato la controcultura britannica. Di tale clima, che sopravvisse alla *Swinging London*, si nutrì anche Brinkmann, giunto nel frattempo nella capitale britannica. Schäfer (1998, 140) è uno degli studiosi che più abbiano gettato luce su ciò che avvenne a quell'epoca: egli evidenzia la totale perdita di nessi con la propria tradizione cui, in epoca contemporanea, sarebbe stata soggetta la letteratura occidentale che, nell'abbandonare il proprio tradizionale sistema di riferimento, si sarebbe affidata a quelli tipici dell'arte visiva e sonora. Si può tranquillamente affermare che Brinkmann, con la propria idea di superficie, più di altri riuscì a cogliere questo momento di passaggio.

Le istanze antiautoritarie di Marcuse e il conseguente movimento di opposizione all'*establishment* posto alla base del Sessantotto internazionale trovano rappresentazione nell'innovativa poetica brinkmanniana, la quale nega la morale elitaria frantumandola e mescolandola con quella popolare. La percezione e l'esperienza "superficiali", diverse da persona a persona nonché da momento a momento, divengono in questo modo gli strumenti eletti di fruizione dell'opera, sostituendosi ai canoni imposti. Quella che si viene a creare è un'arte istantanea, volubile quanto imprevedibile, che al pari dell'originario *cut-up* non cerca la rottura della tradizione sull'impulso di ideologie demagogiche e populiste; lo fa per ricreare dinamismo laddove ormai la stasi del canone ha sopraffatto ogni genere d'ingegno. Si può quindi collocare Brinkmann agli albori di quel filone della *neue Sensibilität* che negli anni successivi al Sessantotto avrebbe riscosso particolare successo

negli ambiti sperimentali germanofoni. Brinkmann accoglie appieno l'invito marcusiano a fare della poesia una forza creativa capace di cambiare la società; particolare attenzione viene rivolta alla lingua, strumento che può utopicamente dare vita a una nuova realtà anche sociale. In tal senso si spiega pure il ricorso a espressioni gergali di cui si ha un esempio nello stesso titolo della raccolta antologica curata insieme a Rygulla, *ACID: Neue amerikanische Szene*, dove l'acido in questione è un chiaro sinonimo dell'LSD il cui uso era così popolare tra i neoavanguardisti dell'epoca, Burroughs *in primis*. L'espressione esteriore, come teorizzato dai sostenitori della *neue Sensibilität*, non deve più seguire modelli comportamentali, ma fornire al lettore una chiara immagine dello stato d'animo e di ciò a cui lo scrittore sta pensando in quel dato momento. La teoria della "Oberfläche" brinkmanniana risulta quindi del tutto conveniente a tale genere di rappresentazione non mediata della propria sensibilità.

Nella sperimentazione di Brinkmann si viene a creare, dal punto di vista linguistico e di conseguenza letterario, una rappresentazione più fedele della realtà esperita dall'artista nel momento in cui l'opera viene materialmente prodotta. A essa concorre, come detto, anche un uso parimenti rivoluzionario del materiale iconico: secondo quanto riporta Rümmele (2012, 50), l'autore la mutuò da tutto ciò che gravitava intorno all'universo *Beat* americano: fotografi come Sontag o narratori sperimentali e "antielitari" come Leslie Aaron Fiedler, pioniere del collegamento tra *novel* e *comic* e a sua volta fonte d'ispirazione anche per le sperimentazioni letterarie del viennese Artmann, oltre ovviamente al già noto Burroughs.

Rümmele (ivi, 88) adatta giustamente a Brinkmann le teorie del filosofo e sociologo francese Jean Baudrillard, da sempre impegnato nell'individuare il valore funzionale, economico, simbolico e segnico di ogni oggetto su cui si basa la comunicazione. In sostanza, dice Baudrillard, ogni oggetto deriva il proprio valore dalla funzione che deve ricoprire, nonché dall'importanza estrinseca e intrinseca assegnatagli da colui che ne fruisce e dal contesto sociale in cui il fruitore si muove. Una penna, ad esempio, può fungere sia da modesto strumento quotidiano di scrittura, sia da prezioso regalo per una promozione. Ne deriva la negazione del valore assoluto di qualunque oggetto, ivi inclusi quelli d'uso quotidiano, che sono alla base della raffigurazione iconica veicolata dalla *pop art*; procedendo in senso più ampio, l'assunto si estende alla negazione dei canoni assoluti dell'arte, postulata già dal primo dadaismo. Brinkmann, sostiene quindi Rümmele, non si limita a mostrare la quotidianità, ma estetizza una nuova realtà, fatta di ripetizioni e isolamenti dell'oggetto di uso comune che forniscono allo stesso una nuova valenza, un nuovo messaggio da veicolare al lettore. Viene da osservare che tale struttura biunivoca, nella quale a reiterazioni corrispondono separazioni di significato con eguale finalità modificatoria, non si applica solo al materiale iconico, ma anche alla parte testuale e alle alternanze di formato tra quest'ultima e quella iconica. La sensazione di

“già visto” che può colpire il lettore neofita di Brinkmann già dopo poche pagine è dunque implicitamente cercata dall’autore, che in questa pratica individua il proprio modo di rompere l’unità dell’arte e proporre, per citare nuovamente Burroughs, una sua nuova mitologia.

In Burroughs, particolarmente in *Nova Express*, Brinkmann vede soprattutto la possibilità di una nuova rappresentazione plastica della realtà. Quell’eccesso di logica del linguaggio dovuto alla precisione stilistica, quindi al ferreo rispetto delle regole grammaticali, crea un “sistema organizzativo” che “mutila” la forza vitale del corpo; Brinkmann preferisce perciò quella che definisce “poesia” – ossia la sperimentazione –, poiché essa consente espressioni spontanee, ma anche d’interrompere tale espressione in qualsiasi momento (in Rümmele 2012, 98-99). Questo perché “Sprache ist ein Hilfsmittel, eine Krücke ... Ich möchte nicht in Sprache erstarren und auf Krücken herumgehen in einer Welt, die offen ist” (ivi, 99). L’equivalenza tra poesia e sperimentazione deriva dallo spazio libero che Brinkmann individua all’interno della poesia contemporanea. Tale spazio consentirebbe ai poeti di “scrivere contro le formule”, quello che al contrario, secondo il cinismo dell’accademia, sarebbe soltanto un brutale “schiaffeggiare le parole”. La frammentarietà, osserva Brinkmann, non impedisce il significato, che ogni lettore può autonomamente conferire all’opera usando la propria logica in modo proattivo: il senso può essere donato alla composizione collegando le idee libere, non legate ad alcunché perché separate dal resto proprio per mezzo degli spazi vuoti, delle interruzioni, di tutte quelle intercapedini stilistiche che, da questo punto di vista, servono a preservare e non a occultare il significato più genuino e reale, che gli artifici del linguaggio non possono esprimere (*ibidem*). La *Sprache*, il “linguaggio” brinkmanniano, è pertanto sinonimo della *word*, della “parola” burroughsiana, nell’essere oggetto della stessa critica formale, pratica e pure sociologica che viene innescata dall’istanza di modifica dei canoni dell’arte.

In Brinkmann il già prismatico concetto di letteratura acquista ulteriori facce, al punto da avvicinare il mezzo letterario alla prassi tecnica di fotografia e cinema, tanto nel vocabolario quanto nell’apparato iconico. Le macchine fotografiche e quelle da presa diventano così mezzi per ampliare nel contempo la percezione dell’opera e di se stessi al momento della sua fruizione; *zoom* e tagli improvvisi, viceversa, si trasformano in occasioni di straniamento (ivi, 103). Il linguaggio delle arti visive si combina a quello dell’arte letteraria per crearne uno più massificante, ma anche più utile dei singoli frammenti testuali burroughsiani a rappresentare la “Oberfläche” istantanea di una complessa realtà sociale che nel frattempo era mutata, anche grazie alla spinta propulsiva delle stesse neoavanguardie. In ciò, Brinkmann risulta certamente tra gli apripista a livello mondiale. Schumacher interpreta questa peculiarità della letteratura sperimentale brinkmanniana come la capacità dell’autore di confrontare alternativamente riflessioni astratte con elementi sensoriali derivanti da media quali musica, cinema

e arti visive (2003, 78). L'artista usa quindi la sua prospettiva per una più facile rappresentazione "eines, attraktiven Objekts" (*ibidem*) che all'interno del testo verrà poi tematizzato e, dato ancor più significativo, tradotto nelle proprie qualità performative all'interno del processo letterario. Volendo chiarire meglio l'interessante visione proposta da Schumacher, si può affermare che l'elemento di attrattività da questi riscontrato nella sperimentazione di Brinkmann sia correlato a quell'incapacità di fare presa sul pubblico di massa che Burroughs, come si è visto, a lungo andare riscontrò invece quale limite del *cut-up*. Fare riferimento agli elementi della cultura *pop*, cercando però di mediare la "massa" all'interno di un contesto culturale più ristretto, fu l'elemento chiave che decretò il pur relativo successo della nuova letteratura *pop* e ne marcò al tempo stesso lo scatto evolutivo rispetto al *cut-up*, all'epoca già sostanzialmente abbandonato da Burroughs.

Quanto finora osservato non significa, come sottolinea giustamente Rümmele (2012, 104-106), che la visione di Brinkmann in materia d'arte visiva sia improntata a un cieco fideismo senz'alcuna venatura scettica: viene per esempio ricordato un passo piuttosto noto di *Keiner weiß mehr: Roman* (1968), una delle non troppo frequenti escursioni nel territorio della prosa effettuate durante la sua breve carriera. In esso, il protagonista si ferma a esaminare con attenzione le classiche foto di corredo a un articolo di giornale, nelle quali vede l'ennesima forma di *fiction*, qualcosa di artificioso e poco credibile, giungendo a paragonare l'intera esistenza a una fotografia ritagliata e a sua volta tagliata a pezzi: con quest'immagine Brinkmann fa riferimento alla triste condizione dell'essere umano di oggi, nel mondo moderno, sempre più isolato dagli altri, nonché spesso colpito dalle asprezze della vita come individuo, con vicende che poco interessano alla collettività. Nel racconto breve poi riadattato a radiodramma, *To a World Filled with Compromise, We Make No Contribution* (1972), il passato viene invece incarnato con disprezzo in fotografie ingiallite, contenute nelle pagine ammuffite di vecchi albi familiari.

Le giuste osservazioni appena riportate, peraltro, non confliggono con ciò di cui si è finora discusso. L'obiettivo, già menzionato, di Brinkmann non è mai stato quello di rimanere ancorato al presente e realizzare un semplice *collage* foto-letterario del passato, ma di lavorare in prospettiva per fornire al gesto stilistico un più ampio significato sociale: fare da impulso alla ricostruzione di un'identità comune in tempi di massificazione culturale. Cioè a dire, fare sì che i destini della singola "foto", dell'individuo, tornino a riguardare la collettività in un più ampio processo di rinascimento etico della medesima. L'arte sperimentale di Brinkmann, più in sintesi, non rievoca il passato, ma si situa nella dimensione temporale compresa tra presente e futuro. Anche da ciò si riscontra l'evoluzione della sperimentazione *pop* brinkmanniana rispetto alla originale teoria burroughsiana: Brinkmann lavora sempre per frammenti; essi, però, non sono solo letterari e l'autore non si propone solamente di riassemblarli, ma di donare loro un vero

nuovo significato. D'altronde, il passato per com'è stato non piace a Brinkmann al pari del presente che ne deriva. Thomas Groß (1993, 2) ricorda che sono più d'uno i lavori giovanili nei quali la *Gegenwart* viene considerata dall'autore basso-sassone come una vera e propria "discarica di segni e immagini" e che quasi mai, negli stessi lavori, l'esperienza presente – come di conseguenza quella futura – riceve una connotazione positiva. L'assenza di un retroterra storico connaturata a un'arte istantanea è da vedersi inoltre come un vantaggio, poiché essa mette tutte le forme stilistiche a disposizione dell'autore e del suo giudizio, prosegue Brinkmann (in Rümmele 2012, 100). E proprio nel particolare del giudizio autoriale, aggiungo io, risiedono tanto la differenza sostanziale con il pensiero e la prassi di Burroughs quanto lo "scatto evolutivo" che condusse, non solo nella produzione artistica di Brinkmann, dal mero *cut-up* letterario a un'arte combinatoria di più ampio respiro come quella *pop*. Per la verità, Brinkmann anziché "giudizio" usa il termine *Skrupel*; è però evidente che si riferisca a quanto appena descritto, dato che proprio quella componente di dubbio contenuta nel concetto di scrupolo porta a prendere una propria decisione, quindi a esprimere un giudizio sul da farsi. Brinkmann tuttavia si premura di aggiungere che tale riflessione non deve risultare troppo prolungata, poiché altrimenti finirebbe per fiaccare gli elementi di piacere e di divertimento che quest'attività deve in ogni caso procurare tanto in chi produce l'opera d'arte quanto in chi ne usufruisce. Si preferisce dunque parlare di una "dialektischer Methode" con cui manipolare "die Spontaneität künstlerischer Tätigkeit" (*ibidem*), come giusto mezzo tra la necessità di fornire indicazioni pratiche e quella di non ingabbiare la libertà d'azione rivendicata.

Al gesto pratico, alla mediazione tra elementi provenienti dal mondo dell'arte *mainstream* e il contesto *underground* di cui si è detto, si aggiunge così un significato d'indagine socio-culturale che traspone l'intera operazione brinkmanniana in una dimensione nuova e diversa. La letteratura *pop* di Brinkmann diviene così quell'autentica – per quanto finora banalizzata e poco indagata – evoluzione che Burroughs e i movimentisti del *cut-up* non riuscirono mai a raggiungere, pur anelandola. La sperimentazione di rottura e la poetica della frammentazione del vetusto tornano con Brinkmann a massificarsi nella composizione di generi, la quale fornisce un nuovo e più complesso significato al prodotto artistico: per quanto ciò possa sembrare paradossale, proprio questo si rivela essere il percorso necessario a ottenere il rinnovamento non solo stilistico e tematico, ma soprattutto socio-culturale, della letteratura e dell'arte in genere. Viene così conferita una finalità a un'azione che, fin dai tempi dei primi dadaisti, aveva invece negato tutto, ivi incluso il fine del gesto stesso.

Stabilite le modalità pratiche e quelle teoriche attraverso le quali in Brinkmann si concretizzò questo passaggio dall'originale *cut-up* burroughsiano alla sua sperimentazione letteraria, sarebbe adesso necessario precisare ancor più di quanto già fatto le motivazioni che indussero l'autore a scegliere proprio le arti visive come campo artistico da congiungere a quello lettera-



rio. Occorre affermare che alle spalle di questa decisione non vi fu nessuna particolare passione nutrita da Brinkmann nei confronti di fotografia o cinema. Ciò nonostante, l'autore stesso ricorda di avere, dal 1970 in poi, "mehrere Tausend Fotos gesammelt, für einen Fotoroman" (ivi, 106) e Rümmele aggiunge che già dal 1968 Brinkmann aveva iniziato a lavorare su pellicole "otto millimetri". Questo perché, come osserva Thomas Bauer, con il tempo quella fotografia di cui inizialmente aveva sottovalutato il potenziale espressivo gli si manifestò come catalizzatore di tutto quel che di concreto la riflessione introspettiva dell'io scrivente difficilmente riesce a esprimere con le sole parole. Agli occhi di Brinkmann, in sintesi, si manifestò una vera e propria scrittura fotografica, come la definisce Michele Vangi, tra i pochi studiosi italiani dell'argomento. Essa costituisce una diretta conseguenza di quella "foto linguistica" di cui si è parlato in precedenza e l'elemento capace d'incarnare l'essenza dell'introspezione alla base di quasi tutti i gesti artistici.

Si parla, è necessario sottolinearlo, di "essenza": la fotografia non coglie l'intera riflessione dell'autore, ne evidenzia solo i frammenti più significativi, i singoli istanti che, una volta ricomposti, danno senso al tutto. Ciò ha luogo anche perché Brinkmann ritiene che sia solo dal confronto con l'essenza concreta di un'immagine che l'effetto e la valenza della parola abbiano modo di ampliarsi, donando all'immagine stessa una connotazione letteraria e viceversa. Ne consegue la già analizzata veicolazione di un nuovo significato attraverso un *collage* ragionato da parte dell'autore, novità principale rispetto a Burroughs. Adesso, come sottolinea Vangi, solo un'arte di massa come quella *pop* può cogliere il risultato di tale procedimento artistico: benché abbia alle spalle una riflessione autoriale, la ricomposizione può difatti avere luogo soltanto sulla *Oberfläche*, dove si realizza il *collage* fotografico o, stavolta, letterario-fotografico (*ibidem*).

Riassumendo, il prodotto finale di quest'operazione risulta essere una sorta di *comic* ulteriormente raffinato e molto più concettuale, poiché richiede la decodifica del lettore senza l'ausilio di fumetti esplicativi. La parte testuale è presente, ma chi legge deve combinarla con le immagini per carpirne il significato. Per esempio, laddove in *Westwärts 1 & 2. Gedichte* vi sono immagini di strade intasate dal traffico accoppiate a una *réclame* pubblicitaria, Brinkmann sottintende con tutta probabilità la canonica critica all'oppressivo *status quo* socio-politico, il quale, a giudizio dell'autore, ha la sua ampia parte di responsabilità nel diffondersi dell'aggressiva retorica capitalistica. La stessa disposizione dei frammenti testuali e iconici di *Westwärts 1 & 2. Gedichte*, che tende spesso a far cadere l'occhio di chi legge dall'alto verso il basso, sembra richiamare l'immagine di una società civile ormai inerme e presa in ostaggio. In quasi tutti i *collage pop* di Brinkmann, del resto, i personaggi sono presenti e sono in genere quelli della cultura di massa, soprattutto americani e quasi sempre inseriti con il medesimo intento critico nei confronti della loro cultura; raramente però il loro trovarsi nel determinato punto della composi-

zione risulta d'immediata comprensione. Il sottovalutato tratto innovativo della sperimentazione di Brinkmann, volendolo sintetizzare, è che essa induce paradossalmente il lettore o la lettrice a riflettere molto più di quanto riesca a fare la letteratura tradizionale.

Si tratta di una letteratura che varia dalla lirica giovanile a più maturi tentativi di prosa e appare quasi "cinematografica" nel riprodurre la sequenza significativa di fotogrammi della quale si compone una pellicola. Essa, in conclusione, non fu direttamente mutuata da Burroughs ma derivò *in primis* da un'esigenza espressiva di Brinkmann. Il modello burroughsiano viene però esplicitamente e ripetutamente definito dall'autore stesso come decisivo per giungere a questa scelta tematica, pratica e stilistica. Essa fa di Brinkmann uno dei principali riferimenti per lo studio di quel fenomeno di passaggio da una letteratura neoavanguardistica a una più di massa, purché altrettanto sperimentale, che si concretizzò alla fine degli anni Settanta.

## 5.2 Verso la pop art negli altri campi artistici

Un'altra delle arti figurative a entrare in contatto con il *cut-up* di Burroughs fu quella cinematografica. Due i registi di sperimentazione con i quali lo scrittore americano collaborò: il britannico Antony Balch e il tedesco-occidentale Jürgen Muschalek, meglio conosciuto come Muscha.

Insieme al londinese Balch, uno dei registi sperimentali di maggiore talento nella storia del cinema britannico, Burroughs ideò durante gli anni Sessanta due brevi cortometraggi: *Towers Open Fire* (1963) e *The Cut-Ups* (1967). Particolarmente interessante è il primo, che propone un'inquietante sequenza di immagini sovrapposte e spesso fuori fuoco, in sottofondo alle quali una voce narrante viene accompagnata senza sosta da suoni e brani musicali spesso distorti e sovrapposti tra loro. È chiaro l'intento, da parte del regista come dello scrittore, di riproporre su pellicola e negli spettatori l'effetto frammentario e disturbante che le opere letterarie di Burroughs intendevano generare su carta e nei lettori. Per il secondo, invece, Burroughs e Balch ricorrono pure all'impiego della *Dreamachine*.

Nato a Düsseldorf nel 1951, quindi più giovane di quattordici anni rispetto a Balch, oltre che *videomaker*, Muscha è stato un musicista e pittore proveniente dalla scena *punk* tedesca occidentale degli anni Ottanta, probabilmente uno dei più influenti anche in virtù della sua costante e significativa presenza nello scenario *underground* della Repubblica Federale. Insieme a lui Burroughs lavorò alla sceneggiatura di *Decoder*, pellicola pubblicata nel 1984.

A differenza delle precedenti – e forse per il fatto di essere stata concepita vent'anni dopo –, sotto l'aspetto tematico l'opera è dotata di una trama in parte più lineare e perfino di un protagonista, interpretato dall'attore americano Bill Rice: si tratta di Jäger, il Cacciatore, agente del governo incaricato di scovare i dissidenti. Tutto il film è dunque basato sulla tematica del "controllo", stavol-

ta osservata anche dal punto di vista di chi lo esercita. *Decoder* ricorda invece i predecessori sotto l'aspetto stilistico: gli improvvisi salti da una scena all'altra e le rapide quanto cicliche ripetizioni di fotogrammi generano nello spettatore un effetto straniante che è del tutto affine a quello del *cut-up*. Non meno interessante da questo punto di vista è la scelta degli effetti sonori, i quali rendono l'idea di un mondo oscuro e claustrofobico; l'ambientazione di *Decoder* si configura infine come un piccolo e opprimente "universo-contenitore", all'interno del quale cacciatori e prede si inseguono senza mai del tutto giungere alla fine di questa caccia, dato che la conclusione dell'opera viene come sempre negata.

Burroughs fu da subito molto attivo anche nella sperimentazione di *cut-up* in ambito sonoro. Celebri sono i suoi esperimenti di *cut-up* su tracce audio, condotti tanto da solo quanto in coppia con Sommerville: sospiri, sbadigli, esitazioni, qualsiasi genere di suono, anche di produzione non umana, fu campionato da Burroughs sotto forma di singolo frammento, che veniva quindi ricongiunto agli altri in un tutt'uno spesso e volentieri privo di significato e dal deliberato effetto ipnotico. Proprio per via della fastidiosa sensazione generata nell'ascoltatore questi esperimenti non riscosero particolare successo, ma attirarono le attenzioni di più di un artista di neoavanguardia. Weissner, ad esempio, ha sempre seguito con convinzione questo genere di percorso. Va ricordata anche la tecnica del *montage* applicata da Wondratschek per la scrittura di alcuni suoi radiodrammi, raccolti in *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels. Hörspiele* (1971).

Dagli esperimenti su tracce audio al *cut-up* in musica il passo è molto più breve di quanto si possa pensare: David Bowie e più recentemente Thom Yorke, cantante e chitarrista dei Radiohead, hanno confermato di avere di frequente utilizzato il metodo di Burroughs per comporre i testi di alcuni dei loro brani più fortunati (Jones 2015); pur non riguardando l'ambito artistico britannico o tedesco, celebre è la collaborazione tra Burroughs e Kurt Cobain in "The 'Priest' They Called Him" (1992), brano singolo ispirato da uno dei racconti contenuti in *Exterminator!*, che Burroughs legge mentre la chitarra elettrica del leader dei Nirvana distorce alcuni brani popolari. Forse meno noto è che Burroughs e Sommerville collaborarono con Paul McCartney alla registrazione della sezione armonica di "Eleanor Rigby" (Metzger 2017), una delle canzoni più celebri dei Beatles, contenuta nell'album *Revolver* (1966).

Di esempi come questo se ne potrebbero fare molti altri, a testimonianza di quell'insospettabile duttilità che fece del *cut-up* uno strumento largamente utilizzato negli anni formativi dell'arte *pop*. L'analisi di quel periodo conferma una volta di più la multiforme ampiezza del contributo di Burroughs alla moderna arte occidentale, a partire da quella tedesca che anche in questo caso si dimostrò più ricettiva di altre.

## CONCLUSIONE

L'idea alla base del volume era di analizzare con taglio comparatistico una fase sperimentale della letteratura contemporanea, relativamente breve – meno di vent'anni – ma molto feconda per i risultati che ha ottenuto e per le possibilità espressive cui ha dato origine, congiungendosi ad altri ambiti artistici una volta giunta alla fine del proprio percorso. Partendo dal Dada dei primi decenni del Novecento, che ne fu a sua volta ispirazione, si è seguita l'evoluzione del *cut-up*, dalle originali sperimentazioni condotte da Burroughs tra gli anni Cinquanta e Sessanta agli effetti che esse produssero negli anni Sessanta sulle letterature di neoavanguardia del Regno Unito, della Repubblica Federale di Germania e, relativamente a Jelinek, in Austria. Si sono prese in considerazione queste due aree linguistiche poiché furono quelle che produssero i maggiori risultati, anche in prospettiva futura di commistione con l'arte *pop*, mentre la francese rimase incentrata più che altro sulla produzione saggistica, senza spingersi granché nella sperimentazione. Ho poi inteso analizzare in modo più specifico, in quanto germanista, i motivi del sostanziale successo e dei particolari sviluppi che il metodo burroughsiano ebbe nel mondo di lingua tedesca.

Due erano gli obiettivi indicati nel capitolo introduttivo: in primo luogo, operare una mappatura e un inventario quanto più esaurienti possibile di quegli autori trascurati dalla critica e dagli studi locali e internazionali; secondariamente, cercare di comprendere le ragioni di quest'inadeguata ricezione e focalizzarsi allo stesso tempo sulle ragioni della maggiore fortuna riscossa dal *cut-up* nella letteratura di neoavanguardia germanofona. Si tratta di due obiettivi a mio avviso necessari a gettare luce su figure fino a oggi dimenticate, se non addirittura mai uscite dal vasto sottoinsieme dell'*underground*, le quali tuttavia diedero un significativo contributo alla creazione di una letteratura occidentale effettivamente "contemporanea".

Quanto al primo punto, si sono delineate le caratteristiche principali della personalità, della poetica e dell'opera di Burroughs, e sono stati introdotti gli autori che collaborarono con lui alla creazione del metodo e di coloro che con lui entrarono in contatto, diretto come indiretto. Si è, prima di tutto, segnalato il profondo interesse da sempre nutrito da Burroughs per

il Dada di Tzara. Esso fu stimolato dai primi esperimenti condotti in questa direzione da Gysin, che si è rivelato essere l'unico vero post-dadaista britannico non solo per via dei suoi interessi stilistici e artistici, ma soprattutto per i contatti che questi aveva avuto in gioventù con eminenti figure dell'originario movimento dadaista e poi surrealista.

Dell'opera burroughsiana si è più volte accennato al forte legame con il *topos* della tossicodipendenza e, più in generale, all'interesse riservato dall'autore alla capacità di modificare e ampliare le potenzialità cognitive dell'essere umano che è propria di droghe quali LSD, cocaina e apomorfina. Tale interesse, legato a doppio filo con quello per la letteratura fantascientifica, si è trasformato nell'architrate tematica di una narrativa dal taglio fortemente autobiografico. La strada scelta da Burroughs è stata chiara fin dai primi tentativi letterari, precedenti la trilogia: *Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict* (1953) ne è dimostrazione con lo stesso titolo; *The Yage Letters* (1963; *Le lettere dello Yage*, 1967), ancor più che un esempio di letteratura di viaggio, è un saggio – dettagliato per quanto possibile a un non esperto della materia – sugli allucinogeni da sempre adoperati dai nativi americani, coloro i quali avevano aperto ai *Beatnik* la via per l'universo psichedelico. Anche in questo caso, piuttosto che in un ambito anglofono caratterizzato da un interesse più stilistico che tematico, fu la cerchia di lingua tedesca a recepire maggiormente il tema: basti pensare alle opere di Fauser, comprese quelle non troppo legate al *cut-up* come *Rohstoff. Roman*. Il romanzo semi-autobiografico del 1984 è talmente incentrato sulle esperienze lisergiche dell'autore da ruotare intorno al suo incontro londinese con Burroughs, durante il quale quest'ultimo si dimostra addirittura preoccupato dall'entità dell'abuso di droghe del giovane intervistatore.

La vicinanza alle tematiche connesse alla tossicodipendenza rimase una costante dell'arte da quel momento in avanti, influenzando con forza anche la *pop art* degli anni Settanta; considerare Burroughs il fondatore di questo filone sarebbe tuttavia un ovvio errore d'interpretazione e aprirebbe al tempo stesso un ambito d'indagine talmente ampio da meritare successivi approfondimenti. Volendo sintetizzare all'estremo, già agli inizi dell'Ottocento con le visioni oniriche favorite a Samuel Taylor Coleridge dall'uso di oppiacei, si hanno chiari riferimenti letterari a questo tema. Da sempre, il disorientamento provocato dall'uso di droghe è, del resto, un valido alleato per quegli artisti che vogliono rimettere in discussione certi canoni etici, sociali e culturali, una fuga dai quali risulterebbe molto più complicata nel pieno delle proprie facoltà. In questo filone, semmai, l'altoborghese e antiborghese Burroughs s'inserì convintamente e per diretta esperienza personale, precedendo *de facto* l'operazione che lo avrebbe portato a creare il *cut-up*, nel ripercorrere l'alveo formale e tematico già scavato dal dadaismo. La galassia alternativa della Repubblica Federale di Germania, che ha vissuto più da vicino rispetto a quella britannica il Sessantotto e la conseguente lotta, anche ideologica, con la generazione precedente, ha trovato nella

contronarrativa burroughsiana un saldo punto di riferimento per sviluppare le proprie teorie, la propria lotta e le forme d'espressione di queste ultime.

Ciò che si è notato è che in entrambi i Paesi esaminati si formarono cerchie imperniate su tre autori di riferimento. Quella britannica divise il proprio orientamento tra Nuttall, da una parte, e Burns e Johnson dall'altra. Il primo mantenne effettivi contatti con Burroughs e affermò il proprio ruolo di catalizzatore della neoavanguardia e della controcultura britanniche attraverso la rivista *My Own Mag*, l'unico tentativo di aggregazione della medesima cerchia, nonché di collaborazione diretta con Burroughs nell'ottica di un ulteriore sviluppo della tecnica, concretatosi nella forma del *cross reading*. La produzione individuale di Nuttall, però, non si svincolò mai dall'imitazione degli schemi originali e rimase quantitativamente e qualitativamente meno significativa. Gli altri due autori, in origine membri del circolo di estimatori britannici del *nouveau roman*, si mantennero invece in posizione piuttosto laterale rispetto a *My Own Mag* – soprattutto Burns, che non vi collaborò mai – ed espressero un'idea di *cut-up* molto personale e, almeno in origine, per niente aderente ai modelli burroughsiani. Burns e Johnson ebbero tuttavia il merito di donare nuova linfa e aprire nuovi orizzonti al movimento. Particolarmente interessante si è rivelata la parabola di Burns: la sua versione del *fold-in* prese le mosse da modelli surrealisti ma, una volta constatate le numerose comunanze tra la sua *Europe After the Rain* (1965) e la trilogia di Burroughs, si spinse, per volere dello stesso autore londinese, sempre più verso i modelli originali, fino addirittura a superarli in quanto ad atteggiamento iconoclastico nei confronti della letteratura convenzionale in *Babel: A Novel* (1969), forse l'opera *nonsense* per definizione di tutta la letteratura realizzata con il *cut-up*.

Resta perciò complesso capire per quale motivo la cerchia britannica non si sia mai amalgamata, permanendo più che altro nella forma di una costellazione di singoli tentativi, certo significativi, ma destinati a non durare nel tempo. Ciò può forse essere spiegato osservando il bagaglio culturale dei singoli autori e il modo in cui esso interagì con le opere burroughsiane, influenzandone la fruizione e spingendoli a interpretarle alla luce delle loro esperienze pregresse: Johnson, per esempio, trovò un'interessante sintesi tra il *cut-up* e la sua idea di *visual writing*, mentre in Burns il progressivo radicalizzarsi della sperimentazione letteraria coincise con un accentuarsi dell'impulso alla critica socio-politica nei confronti dell'*establishment*. L'aver mantenuto ciascuno un proprio fine individuale fece sì che, nonostante gli sforzi compiuti da Nuttall, la collaborazione non fosse percepita come istanza prioritaria.

Per Weissner, Fauser e Ploog, le tre figure di maggiore spicco del *cut-up* tedesco-occidentale, la collaborazione – interna, ma anche esterna alla cerchia germanofona, a cominciare dallo stesso Burroughs – fu invece alla base di qualsiasi progetto legato al *cut-up*, riguardasse esso la redazione di una rivista o la scrittura di un'opera di prosa sperimentale. Numerose furono le

pubblicazioni realizzate a più di due mani, caratteristiche che dettero alla produzione del *cut-up* di lingua tedesca una varietà di temi e una longevità non riscontrabili altrove.

Al tempo stesso, però, va rilevato come le opere tedesche occidentali mostrino anche una minore capacità di emanciparsi dall'originale modello di riferimento burroughsiano. *Cola-Hinterland* propone sostanzialmente gli stessi connotati formali e contenutistici riscontrabili nella *Nova Trilogy* e le successive sperimentazioni di Ploog non esitano a ripetere la medesima operazione, che a questo punto assume un sapore imitativo. Contemporaneamente, Fauser s'ispirò a Burroughs tanto nell'uso formale del *cut-up* quanto, come detto, nell'interesse tematico per gli effetti delle dipendenze e dei presunti rimedi. Più significativo fu l'apporto di originalità fornito dalla singolare mescolanza di *cut-up* e critica mediatica nelle opere di Weissner, al punto che esse furono d'ispirazione per più di un autore e di un'autrice, Jelinek in testa; in ogni caso sarebbe errato ritenere le prose in *cut-up* di Ploog e Fauser come dei meri tentativi imitatori, poiché in esse si riscontra un intento semi-autobiografico che, per quanto anch'esso di origine burroughsiana, rende queste opere – in particolare quelle di Fauser – importanti testimonianze storiche su un periodo di decisivo cambiamento culturale nella storia tedesca.

Inoltre, fu soprattutto su riviste come *Klactoveedseedsteen* e *Gasolin 23* che si ebbero un maggiore spazio di sperimentazione e un intento divulgativo tali da spalancare le porte dell'innovazione burroughsiana a un ampio numero di autori di neoavanguardia, ben superiore alla platea raggiunta da *My Own Mag* nel Regno Unito. Non è un caso che si collochino in questo ambito gli ultimi testi nei quali lo stesso Burroughs si sia cimentato con il *cut-up*.

Se la cerchia britannica presentò risultati più originali e si spese pure nella direzione di una maggiore leggibilità e fruibilità dell'opera – tanto che, per esempio, *The Unfortunates* (1969) di Johnson è tutt'oggi un'opera conosciuta e letta anche all'estero – la cerchia tedesca occidentale produsse numerose opere e di altrettanto buona qualità. Ciò risulta evidente in special modo osservando i maggiori risultati che si sono riscontrati nel passaggio sperimentale dal *cut-up* al *pop* grazie alle ibridazioni multidisciplinari compiute da Jelinek, Vesper, Witzel e soprattutto Brinkmann, che meglio d'altri trovò il modo di adattare il *topos* socio-critico promosso da Burroughs al *collage* e all'arte di massa.

Passando al secondo punto, le radici del maggiore successo germanofono affondano nella continuità culturale e nell'attitudine sperimentale che collegano il dadaismo berlinese degli anni Venti al post-dadaismo viennese degli anni Cinquanta, con particolare risalto nella figura di Artmann e nella sua tecnica dell'invenzionismo metodico, affine in molti punti al *cut-up* ricreato a pochi anni di distanza da Burroughs e Gysin. Nel mondo di lingua tedesca si era insomma sviluppato un flusso ininterrotto di sperimentazione dalla forte connotazione politica che, con l'eccezione del dodicennio hitleriano, aveva tenuto in vita quei principi tanto tematici quanto ideologici sulle cui basi si sarebbe poi sviluppata la neoavanguardia post-sessantottina del *cut-up*.

Viene da domandarsi, a questo punto, cos'abbia favorito la maggiore ricezione del *cut-up* in ambito germanofono, combinandosi con questo retroterra dadaista e stimolandone una reazione tanto notevole dal punto di vista produttivo. A proposito della relativa debolezza della scena neoavanguardista britannica si è ipotizzata anche la responsabilità di quella censura che, in effetti, dopo la prima pubblicazione della trilogia, bloccò la diffusione di quasi ogni altra attività artistica di Burroughs e degli autori d'oltremarina che si ispiravano a lui e ai suoi procedimenti. Di fatto, ciò li costrinse ancor più nell'*underground*. Si può subito affermare che la censura non ebbe altrettanto peso nella Germania Federale. Nella BRD dell'epoca una forma di censura esisteva, certo: basti ricordare ancora la gogna mediatica a cui Böll, fresco di Nobel, fu costretto da certa stampa solo per avere chiesto la concessione di un salvacondotto a un'altra grande intellettuale, seppur caduta in terribile errore, come l'amica Meinhof. Ma né figure della levatura di Böll o di Enzensberger né i semisconosciuti autori *underground* incorsero mai in forme di totale divieto del proprio pensiero e della propria arte. Ciò, a mio modo di vedere, ebbe un legame diretto con la situazione politica contingente: oltre a radicalizzare le posizioni di contestazione del movimento sessantottino, il quasi totale agglomerarsi delle istituzioni politiche nella *Große Koalition*, guidata dall'ex nazista Kiesinger, originò una forma di egemonia culturale che ben si sommava a quella preesistente del lungo cancellierato di Adenauer e che, già da sé, bastava per relegare nell'invisibilità qualsiasi critica politica e socio-culturale. Il *cut-up* emerse quindi come strumento di rottura di questa forma di egemonia pervasiva del "centro".

Se una tradizione austriaca, soprattutto d'impronta dadaista e surrealista, si era consolidata ormai dalla fine della guerra, la Germania – anche per via della sua divisione – non conobbe una viva fase di rinnovamento sperimentale fino agli anni immediatamente precedenti il Sessantotto, durante i quali ciò che sarebbe diventato un movimento iniziò a coagularsi nella protesta contro le politiche di riarmo e di dotazione atomica della BRD. Degli autori presi in considerazione da quest'opera solo Fauser, Vesper, Witzel e, in parte, Brinkmann furono membri attivi della *68er-Bewegung*, sebbene anche gli altri fossero ideologicamente e culturalmente vicini a essa. Più che nella situazione socio-politica in sé e nel decennale confronto con la DDR, tuttavia, le ragioni di questa maggiore ricezione possono essere a mio avviso ricollegate al pensiero che uno dei principali ideologi del Sessantotto tedesco-occidentale, Marcuse, espresse in *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Si è già accennato come nel concetto marcusiano di *Entfremdung* si possa riscontrare una relazione stretta con la cerchia del *cut-up* formatasi nella BRD, oltre che con il Sessantotto. L'"alienazione" dei "reietti", al tempo stesso problema e soluzione principale, per Marcuse era prodotta dalla "tolleranza repressiva" dei "tecnocrati" e già l'avanguardia situazionista l'aveva a sua volta attribuita all'imporsi della moderna società capitalista – proponendo, come reazione, l'abolizione della secolare linea se-



paratoria tra arte e vita. Marcuse vede, e Bürger con lui, un'“istituzione-arte” autonoma che permette alla società capitalistica e borghese d'incanalare, per così dire, la ribellione, il sogno di un mondo diverso, e continuare così a perpetrare le sue ingiustizie, usando l'istituzione-arte – anche di opposizione – a proprio vantaggio. Per Adorno invece, l'arte, nella sua specificità e autonomia, è garante di una resistenza, almeno residuale, nei confronti del sistema. La *Entfremdung* di Marcuse era la stessa “alienazione” dalla moderna società borghese che anche i neoavanguardisti del *cut-up* provavano, a cominciare dal pilota di linea Ploog, il quale trovò nella tecnica burroughsiana una decisiva via di sfogo, di espressione e quindi di auto-affermazione.

Il pensiero marcusiano, pure riferendosi più alle avanguardie storiche che non alle neoavanguardie, riguarda questo lavoro anche nella misura in cui consentì lo sviluppo di un'interessante dialettica, tutta interna alla Scuola di Francoforte, con le posizioni di Adorno. Innanzi al formalismo adorniano, a quell'adeguatezza contenutistica e formale che è ritenuta *conditio sine qua non* per una nuova rappresentazione artistica dopo l'orrore – concretizzato per sineddoche in “Auschwitz” –, Marcuse rivendica l'importanza dell'avanguardia. La ritiene essere l'unico strumento di rottura di quegli schemi capitalistici nei quali comunque anch'egli vede il limite e il problema della società moderna. Confrontarsi e talvolta comprometersi con ogni possibile tentativo di breccia nello *status quo* è pertanto l'unica possibilità che l'arte abbia, secondo Marcuse, di eludere l'omologazione critica a essa stessa imposta dalla società borghese e capitalista, fin dai tempi della meccanizzazione dell'opinione pubblica seguita alla Rivoluzione industriale. Bürger (1974) e Pierre Bourdieu (1992) hanno poi spostato il *focus* di questa discussione verso le neoavanguardie. Il primo formula una *teoria* marcatamente marcusiana, nella quale proprio il montaggio, tecnica consorella del *cut-up*, assurge a strumento più indicato per frazionare un'unità dell'arte che è causata dall'arte stessa o perlomeno da quella sua parte che, in quanto connivente con l'*establishment*, neutralizza l'elemento politico del lavoro individuale. Il secondo, invece, va oltre e pone l'attenzione sui limiti del processo di rottura avanguardistica: vengono formulate delle precise *regole*, soprattutto di natura sociale, che collegano avanguardie storiche e neoavanguardie nella comune forma di rapporto – definita “habitus” – con il “campo artistico”, l'istituzione socialmente in grado d'imporre il riconoscimento collettivo di un'opera d'arte. Nel difendere l'autonomia del campo di produzione artistica e letteraria, tra l'altro, Burroughs attualizza decisamente Adorno, richiamandosi esplicitamente a lui.

Sottolinea Heribert Tommek, nel suo studio che applica gli esiti delle teorie di Bourdieu al campo letterario della *Nachkriegszeit* tedesca, che fino ai primi anni Settanta è esistito in Germania Federale un campo sociale relativamente omogeneo, entro i cui confini la letteratura veniva prodotta, distribuita e recepita. Asse portante di tale campo sociale era quella formata da due quotidiani francofortesi, la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e

la *Frankfurter Rundschau*, e dal settimanale amburghese *Die Zeit*. Quanto emergeva dalle loro pagine creava una sorta di monopolio culturale che influenzava l'opinione pubblica. Dalla metà del decennio gli ambienti culturali d'estrazione borghese subirono una trasformazione che influenzò anche le modalità di produzione e ricezione della letteratura: la società letteraria, che rappresentava la cultura "alta", si disgregò in circuiti settoriali; questi ultimi, travalicando sempre più spesso i propri confini grazie ai *mass media*, conferirono alla cultura di massa una nuova forma di rappresentanza sociale, che si contrappose alla vecchia pretesa di rappresentatività globale della cultura "alta" (cfr. Tommek 2010, 32-33).

Al particolare triangolo formato da due quotidiani liberal-conservatori e da una rivista progressista si può secondo me aggiungere a maggior ragione la stampa conservatrice e populista di Springer, della quale si è detto. Non è un caso che, proprio nel momento in cui per Tommek si rompe questa forma di egemonia culturale e la *Große Koalition* di Kiesinger lascia spazio a Brandt, ex oppositore del passato regime e primo cancelliere socialdemocratico dall'avvento del nazionalsocialismo, la critica di lingua tedesca iniziò a parlare del *cut-up* di Burroughs e dei neoavanguardisti locali che vi si avvicinarono.

Se dunque il *cut-up* fu originariamente concepito come un'operazione più socio-critica che ideologica, fu questo carattere sovversivo a sposarsi perfettamente con quello del Sessantotto tedesco-occidentale, stimolando la diffusione della tecnica di Burroughs negli ambienti neoavanguardistici. L'assenza di un movimento di contestazione altrettanto significativo impedì invece un ulteriore diffondersi del metodo in terra britannica, laddove, peraltro, le principali conquiste dal punto di vista etico e sociale erano già state raggiunte dai giovani contestatori negli anni precedenti al 1968. Contrariamente ai giovani d'Inghilterra, che sullo slancio dei *Sixties* vedevano aprirsi una società da secoli ultra-conservatrice, i sessantottini della BRD osservarono un'ulteriore chiusura di quella società ben poco "post-nazista", rispetto alla quale si sentivano già da tempo *entfremdet*. Alcuni di loro reagirono con il *cut-up*.

Quando, alla fine degli anni Settanta, si esaurì in maniera definitiva la spinta di quella contestazione che nel frattempo si era radicalizzata ed era anche degenerata nell'eversione, l'istanza artistica riguadagnò terreno su quella socio-critica. Anche stavolta il territorio germanofono si confermò più fertile d'altri nel recepire e presentare gli effetti del passaggio dal *cut-up* all'arte *pop*, in particolar modo concretatosi nel *collage* multidisciplinare. Ciò nonostante, le teorie burroughsiane continuarono a essere un paragone fondamentale per tutti quegli autori a cominciare da Brinkmann, autentico teoreta anti-*establishment* del processo di rimassificazione cui furono sottoposti, nel diventare nuovo linguaggio per più di un ambito artistico, quei "frammenti" generatisi al tempo della rottura neoavanguardistica del *cut-up*.



## BIBLIOGRAFIA

### *Bibliografia primaria*

- Achleitner Friedrich, Artmann H.C., Rühm Gerhard (1959), *hosn rosn Baa* (calzoni rose ossa), Wien, Wilhelm Frick Verlag.
- Artmann H.C. (1958), *med ana schwoazzn dintn: gedichta r aus bradnsee* (con un inchiostro nero. poesie da breitensee), Salzburg, Otto Müller Verlag.
- (1976 [1974]), *Unter der Bedeckung eines Hutes. Montagen und Sequenzen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- (1979), *Grammatik der Rosen. Gesammelte Prosa in drei Bänden*, Salzburg, Residenz Verlag.
- Bachmann Ingeborg (1971), *Malina: Roman*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Trad. di M.G. Manucci (1973), *Malina*, Milano, Adelphi.
- Ballard J.G. (1962a), *The Drowned World*, New York, Berkeley Books. Trad. di Stefano Torossi (1963a), *Deserto d'acqua*, Milano, Mondadori.
- (1963b), *Passport to Eternity*, New York, Berkeley Books. Trad. di Hilia Brinis (pseud. Hilja Brinis) (1965), *Passaporto per l'eternità*, Milano, Mondadori.
- (1988), *Memories of the Space Age*, Sauk City, Arkham House Publishers. Trad. di Andrea Terzi (1993), *Memorie dell'era spaziale*, in J.G. Ballard (a cura di), *Febbre di guerra*, Milano, Rizzoli, 159-195.
- Bartol Vladimir (1938), *Alamut*, Ljubljana, Modra ptica. Trad. di Arnaldo Bressan (1989), *Alamut*, Trieste, Editoriale Stampa Triestina.
- Beach Mary, Weissner Carl (1977), "Das Komplott", *Gasolin* 23. *Story*, 5, 9-11, <<https://gasolinconnection.files.wordpress.com/2011/04/gasolin-5.pdf>> (06/2020).
- Beiles Sinclair, Burroughs W.S., Corso Gregory, Gysin Brion (1968 [1960]), *Minutes to Go*, San Francisco, City Lights Books.
- Bernhard Thomas (1963), *Frost. Roman*, Frankfurt am Main, Insel Verlag. Trad. di Magda Olivetti (1986 [1963]), *Gelo*, Torino, Einaudi.
- (1967), *Verstörung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Trad. e con un saggio di Eugenio Bernardi (1981), *Perturbamento*, Milano, Adelphi.
- Böll Heinrich (1974), *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*, Köln, Kiepenheuer & Witsch. Trad. di I.A. Chiusano (1975), *L'onore perduto di Katharina Blum o Come la violenza può svilupparsi e dove può portare*, Torino, Einaudi.
- Bowles Paul (1949), *The Sheltering Sky*, London, Lehmann. Trad. di Rosanna Molinari (1965), *Il tè nel deserto*, Milano, SugarCo.

- Brinkmann R.D. (1968), *Keiner weiß mehr: Roman*, Köln, Kiepenheuer & Witsch.
- (1972), “To a World Filled with Compromise, We Make No Contribution”, *Manuskripte*, XII, 36, 38-45.
- (1975), *Westwärts 1 & 2. Gedichte*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.
- (1979), *Rom, Blicke*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.
- (1980), *Standphotos. Gedichte 1962-1970*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.
- (1982), *Der Film in Worten. Prosa. Erzählungen. Essays. Hörspiele. Fotos. Collagen. 1965-1974*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.
- Brinkmann R.D., Rygulla Ralf-Rainer, Hrsgg. (1969), *ACID: Neue amerikanische Szene*, Darmstadt, März Verlag.
- Burgess Anthony (1962), *A Clockwork Orange*, London, Heinemann. Trad. di Floriana Bossi (1969), *Un'arancia a orologeria*, Torino, Einaudi. Trad. di Floriana Bossi (1996), *Arancia meccanica*, Torino, Einaudi.
- Burns Alan (1961), *Buster*, London, John Calder.
- (1965), *Europe After the Rain*, London, John Calder.
- (1967), *Celebrations: A Novel*, London, Calder & Boyars.
- (1970 [1969]), *Babel: A Novel*, New York, The John Day Company.
- (1972), *Dreamerika! A Surrealist Fantasy*, London, Calder & Boyars.
- Burns Alan, Marowitz Charles (1974), “Palach”, in Charles Marowitz (ed.), *Open Space Plays. Selected by Charles Marowitz*, Harmondsworth, Penguin, 191-251.
- Burns Peter (2014), “Alan Burns obituary”, *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/books/2014/jan/13/alan-burns-obituary>> (06/2020).
- Burroughs W.S. (pseud. di William Lee) (1953), *Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict*, New York City, Ace Books. Trad. di Bruno Oddera (1962a), *La scimmia sulla schiena*, introduzione di Fernanda Pivano, Milano, Rizzoli.
- (1959), *The Naked Lunch*, Paris, Olympia Press. Trad. di Claudio Gorlier, Donatella Manganotti (1964), *Il pasto nudo*, prefazione di Oreste Del Buono, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1961), *The Soft Machine*, Paris, Olympia Press. Trad. di Donatella Manganotti (1978 [1965]), *La morbida macchina*, Milano, SugarCo Edizioni. Trad. di Katia Bagnoli (2003), *La macchina morbida*, Milano, Adelphi.
- (1962b), *The Ticket That Exploded*, Paris, Olympia Press. Trad. di Giulio Saponaro (1970a), *Il biglietto che è esploso*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1963a), *Dead Fingers Talk*, London, John Calder.
- (1963b), “From H.B. William S. Burroughs”, *My Own Mag*, 2, *an odour-fill periodical*, <[https://rpull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic\\_bunker/jeff\\_nuttall/my\\_own\\_mag/pdf/my\\_own\\_mag.02.pdf](https://rpull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic_bunker/jeff_nuttall/my_own_mag/pdf/my_own_mag.02.pdf)> (06/2020).
- (1964a), *Nova Express*, New York, Grove Press. Trad. di Donatella Manganotti (1967), *Nova Express*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1964b), “The Burrough. Editor: William Burroughs. Afternoon Ticker Tape”, *My Own Mag*, 6, *Cut up Issue*, <[https://rpull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic\\_bunker/jeff\\_nuttall/my\\_own\\_mag/pdf/my\\_own\\_mag.06.pdf](https://rpull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic_bunker/jeff_nuttall/my_own_mag/pdf/my_own_mag.06.pdf)> (06/2020).
- (1964c), “The Moving Times. Editor: William Burroughs”, *My Own Mag*, 5, *Special Tangier Edition*, <[https://rpull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic\\_bunker/jeff\\_nuttall/my\\_own\\_mag/pdf/my\\_own\\_mag.05.pdf](https://rpull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic_bunker/jeff_nuttall/my_own_mag/pdf/my_own_mag.05.pdf)> (06/2020).
- (1964d), “WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING WARNING”, *My Own Mag*, 4, *Price One Penny*,

- <[https://rspull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic\\_bunker/jeff\\_nuttall/my\\_own\\_mag/pdf/my\\_own\\_mag.04.pdf](https://rspull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic_bunker/jeff_nuttall/my_own_mag/pdf/my_own_mag.04.pdf)> (06/2020).
- (1965), “The Moving Times. Tomorrow’s News Today Dec. 28”, *My Own Mag*, 11, <[https://rspull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic\\_bunker/jeff\\_nuttall/my\\_own\\_mag/pdf/my\\_own\\_mag.11.pdf](https://rspull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic_bunker/jeff_nuttall/my_own_mag/pdf/my_own_mag.11.pdf)> (06/2020).
- (1970b), *The Last Words of Dutch Schultz*, London, Cape Goliard Press. Trad. di Giulio Saponaro (1971a), *Le ultime parole di Dutch Schultz*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1971b), *The Wild Boys: A book of the Dead*, New York, Grove Press. Trad. di Giulio Saponaro (1973a [1971]), *Ragazzi selvaggi*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1973b), *Exterminator!*, New York, The Viking Press. Trad. di Giulio Saponaro (1969), *Sterminatore! e altri testi*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1973c), *Port of Saints*, London, Covent Garden Press. Trad. di Giulio Saponaro (1978), *Porto dei Santi. Romanzo*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1974), “Die Foto-Falle”, *Gasolin* 23, 3, 38-39, <<https://gasolinconnection.files.wordpress.com/2011/04/gasolin-3-1.pdf>> (06/2020).
- (1977), “Doppelgänger”, *Gasolin* 23. *Story*, 5, 7-8, <[https://rspull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic\\_bunker/jeff\\_nuttall/my\\_own\\_mag/pdf/my\\_own\\_mag.05.pdf](https://rspull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic_bunker/jeff_nuttall/my_own_mag/pdf/my_own_mag.05.pdf)> (06/2020).
- (1979), *Blade Runner (a movie)*, Berkeley, Blue Wind Press. Trad. di Giulio Saponaro (1985b), *Blade Runner. Progetto di un film*, Caneggio, Stamperia della Frontiera.
- (1981), *Cities of the Red Night*, New York, Holt, Rinehart and Winston. Trad. di Giulio Saponaro (1982), *Città della notte rossa*, introduzione di Fernanda Pivano, Milano, Arcana Edizioni.
- (1983), *The Place of Dead Roads*, New York, The Viking Press. Trad. di Giulio Saponaro (1984), *Strade morte*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1985a), *Queer*, New York, The Viking Press. Trad. di Katia Bagnoli (1998), *Chec-ca*, Milano, Adelphi Edizioni.
- (1987), *The Western Lands*, New York, The Viking Press. Trad. di Giulio Saponaro (1990), *Terre occidentali. Romanzo*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1995), *My Education. A Book of Dreams*, New York, Viking Press.
- (2009 [1959]), *Naked Lunch: The Restored Text*, ed. by James Grauerholz, Barry Miles, New York, Grove Press.
- (2014a [1961]), *The Soft Machine: The Restored Text*, ed. and with an introduction by Oliver Harris, New York, Grove Press.
- (2014b [1962]), *The Ticket That Exploded: The Restored Text*, ed. and with an introduction by Oliver Harris, New York, Grove Press.
- (2014c [1964]), *Nova Express: The Restored Text*, Oliver Harris, New York, Grove Press.
- Burroughs W.S., Ginsberg Allen (1963), *The Yage Letters*, San Francisco, City Lights Books. Trad. di Donatella Manganotti (1967), *Le lettere dello Yage. In Amazzonia alla ricerca di una droga allucinatoria*, Milano, SugarCo.
- Burroughs W.S., Gysin Brion (1967 [1960]), *The Exterminator*, San Francisco, Auerhahn Press.
- (1978), *The Third Mind*, New York, The Viking Press.
- Burroughs W.S., Pélieu Claude, Weissner Carl (1967), *So Who Owns Death TV?*, San Francisco, City Lights Books.
- eds (1969), *Fernseh-Tuberkulose*, Frankfurt am Main, Nova Press.
- Burroughs W.S., Ploog Jürgen et al. (1974), Einleitung zu *Gasolin* 23, 3, 3, <<https://gasolinconnection.files.wordpress.com/2011/04/gasolin-3-1.pdf>> (06/2020).

- Dick P.K. (1968), *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, New York, Doubleday. Trad. di M.T. Guasti (1971), *Il cacciatore di androidi*, Piacenza, La Tribuna.
- Dos Passos John (1930), *The 42nd Parallel*, New York, Harper&Brothers Publishers. Trad. di Cesare Pavese (1934), *Il quarantaduesimo parallelo*, Milano, Mondadori.
- (1932), *Nineteen Nineteen*, London, Constable&Co. Trad. di Glauco Cambon (1951), *Millenovecentodiciannove*, Milano, Mondadori.
- (1936), *The Big Money*, London, Constable&Co. Trad. di Cesare Pavese (1938), *Un mucchio di quattrini*, Milano, Mondadori.
- Eliot T.S. (1922), *The Waste Land*, Horace Liveright, New York. Trad. di Alessandro Serpieri (2013), *La terra desolata*, Milano, BUR Rizzoli.
- Enzensberger H.M. (1970), *Das Verhör von Habana*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Trad. di Bruna Bianchi, Mario Rubino (1971), *Interrogatorio all'Avana*, Milano, Feltrinelli.
- (1972), *Der kurze Sommer der Anarchie. Bonaventura Durrutis Leben und Tod. Roman*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Trad. di Renato Pedio (1973), *La breve estate dell'anarchia. Vita e morte di Buenaventura Durruti*, Milano, Feltrinelli.
- Fausser Jörg (2009 [1971]), *Aqualunge: Ein Report*, in Id., *Alles wird gut: Gesammelte Erzählungen und Prosa I*, hrsg. von Alexander Wewerka, mit einem Vorwort von Helmut Krausser und einem Nachwort von Jürgen Ploog, Zürich, Diogenes Verlag, 302-306.
- (2009 [1972]), *Tophane: Roman*, in Id., *Alles wird gut: Gesammelte Erzählungen und Prosa I*, mit einem Vorwort von Helmut Krausser und einem Nachwort von Jürgen Ploog, Zürich, Diogenes Verlag, 307-425.
- (1973), “Die ersten Tageder Raumfahrt”, *Gasolin* 23, 2, 23-26, <<https://gasolin-connection.files.wordpress.com/2011/04/gasolin-2-1.pdf>> (06/2020).
- (1984), *Rohstoff: Roman*, Frankfurt am Main-Berlin-Wien, Ullstein. Trad. di Daria Biagi (2017), *Materia prima*, Roma, L'orma editore.
- Ginsberg Allen (1963), *Reality Sandwiches: 1953-60*, San Francisco, City Lights Books.
- Gleba Kerstin, Schumacher Eckhard, Hrsgg. (2007), *POP: seit 1964*, Köln, Kiepenheuer & Witsch.
- Handke Peter (1970), *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Trad. di Bruna Bianchi (1971), *Prima del calcio di rigore*, Milano, Feltrinelli.
- (1972), *Wunschloses Unglück: Erzählung*, Salzburg, Residenz Verlag. Trad. di Bruna Bianchi (1976), *Infelicità senza desideri*, con una nota critica di Giorgio Cusattelli, Milano, Garzanti.
- Hausmann Raoul (1919), “Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?”, *Der Dada*, 1, Juni. Trad. in Mario De Micheli (2005 [1959]), “Che cos'è il dadaismo e che cosa vuole in Germania?”, in Id. (a cura di), *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 318-319.
- Herman Jan, Ploog Jürgen, Weissner Carl, eds (1972), *Cut Up or Shut Up*, tickertape introduction by W.S. Burroughs, Paris, Editions AGENTZIA.
- Jelinek Elfriede (1970a), *wir sind lockvögel baby!: roman*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.

- (1970b), “wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums”, *Protokolle. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik*, 1, 129-134.
  - (1972), *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.
  - (1975), *Die Liebhaberinnen*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag. Trad. di Valeria Bazzicalupo (1992), *Le amanti*, Milano, ES Edizioni.
  - (1980), *Die Ausgesperrten. Roman*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.
  - Johnson B.S. (1963), *Travelling People*, London, Constable.
  - (1964a), *Albert Angelo*, London, Constable.
  - (1964b), frammenti senza titolo, *My Own Mag*, 6, *Cut up Issue*, <[https://rpull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic\\_bunker/jeff\\_nuttall/my\\_own\\_mag/pdf/my\\_own\\_mag.06.pdf](https://rpull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic_bunker/jeff_nuttall/my_own_mag/pdf/my_own_mag.06.pdf)> (06/2020).
  - (2007 [1969]), *The Unfortunates*, an introduction by Jonathan Coe, New York, New Directions. Trad. di Enrico Terrinoni (2011), *In balia di una sorte avversa*, prefazione di Jonathan Coe, Milano, BUR Rizzoli.
- Kafka Franz (1927), *Amerika: Roman*, München, Kurt Wolff Verlag. Trad. di Alberto Spaini (1945), *America*, Torino, Einaudi.
- (1931), “Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg”, in Max Brod, Joachim Schoeps (Hrsgg.), *Beim Bau der Chinesischen Mauer: Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß*, Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag. Trad. di Anita Rho, I.A. Chiusano (1972), *Lettera al padre; Gli otto quaderni in ottavo; Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via*, introduzione di Roberto Fertonani, Milano, Mondadori.
- Kerouac Jack (1957), *On the Road*, New York, The Viking Press. Trad. di Magda de Cristoforo (1959), *Sulla strada*, introduzione di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori.
- Kerouac Jack, Burroughs W.S. (2008), *And the Hippos were Boiled in Their Tanks*, New York, Grove Press. Trad. di Andrew Tanzi (2011), *E gli ippopotami si sono lessati nelle loro vasche*, Milano, Adelphi Edizioni.
- Nuttall Jeff (1964), *Mr. Watkins Got Drunk and Had to be Carried Home. A Party Piece Cut-up by Jeff Nuttall from an Idea by William Burroughs*, London-Finchley, Writers' Forum Poets.
- (1966), “The Moving Times. Nut Note on the Column Cutup Thing”, *My Own Mag*, 15, <[https://rpull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic\\_bunker/jeff\\_nuttall/my\\_own\\_mag/pdf/my\\_own\\_mag.15.pdf](https://rpull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic_bunker/jeff_nuttall/my_own_mag/pdf/my_own_mag.15.pdf)> (06/2020).
  - (1972 [1968]), *Bomb Culture*, London, Paladin.
- Orwell George (1949), *Nineteen Eighty-Four: a Novel*, London, Secker & Warburg. Trad. di Gabriele Baldini (1950), 1984, Milano, Mondadori.
- Osborne John (1956), *Look Back in Anger*, London, English Stage Company. Trad. di Alvis Saporì (1959), *Ricorda con rabbia*, prefazione di Luciano Codignola, Torino, Einaudi.
- Ploog Jürgen (1967), “London 2001”, *Klacto '23 International*, 1, <[https://rpull-supervert.netdna-ssl.com/images/people/carl\\_weissner/klacto/klactoveedsedsten-23-international.btm.jpg](https://rpull-supervert.netdna-ssl.com/images/people/carl_weissner/klacto/klactoveedsedsten-23-international.btm.jpg)> (06/2020).



- (1969), *Cola-Hinterland*, Darmstadt, Joseph Melzer Verlag.
- (1970), *Die Fick-Maschine: Ein Beitrag zur kybernetischen Erotik*, Göttingen, Verlag Udo Breger.
- (1973), “Café Nirwana”, *Gasolin* 23, 2, 27-30, <<https://gasolinconnection.files.wordpress.com/2011/04/gasolin-2-1.pdf>> (06/2020).
- (1975), *Sternzeit* 23, Göttingen, Verlag Udo Breger.
- (1976), *Radar Orient*, West-Berlin, Verlag Jakobsohn.
- Ploog Jürgen, Hartmann Walter (1977), premessa a *Gasolin* 23. *Story*, 5, 2, <<https://gasolinconnection.wordpress.com/2011/04/26/gasolin-23-5/>> (06/2020).

Quin Ann (1972), *Tripticks*, London, Marion Boyars.

Trochi Alexander (pseud. di Frances Lengel) (1954), *Young Adam*, Paris-New York, Olympia Press. Trad. di Silvana Vitale (1970), *Giovane Adamo*, Milano, Olympia Press Italia.

Tzara Tristan (1918), “Manifeste Dada 1918”, *DADA*, 3, 1-3.

— (1921), “Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer”, *La vie des lettres*, 4, p.n.n.

Vesper Bernward (2003 [1977]), *Die Reise. Romanessay*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag. Trad. di Bruna Bianchi (1980), *Il viaggio. Romanzo-saggio*, Milano, Feltrinelli.

Warhol Andy (1968), *A: a Novel*, New York, Grove Press. Trad. di Pietro Meneghelli (1998), *A: un romanzo*, Roma, Newton & Compton Editori.

Weissner Carl (1965), “The Moving Times 19-10-65”, *My Own Mag*, 14, *Interrogation Unit*, <[https://rspull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic\\_bunker/jeff\\_nuttall/my\\_own\\_mag/pdf/my\\_own\\_mag.14.pdf](https://rspull-supervert.netdna-ssl.com/images/bibliographic_bunker/jeff_nuttall/my_own_mag/pdf/my_own_mag.14.pdf)> (06/2020).

— (1967), “Is Bonn Burning?”, *Klacto '23 International*, 1, <[https://rspull-supervert.netdna-ssl.com/images/people/carl\\_weissner/klacto/klactoveedsedsteen-23-international.btm.jpg](https://rspull-supervert.netdna-ssl.com/images/people/carl_weissner/klacto/klactoveedsedsteen-23-international.btm.jpg)> (06/2020).

— Hrsg. (1969), *Cut UP. Der sezierte Bildschirm der Worte*, Darmstadt, Joseph Melzer Verlag.

— (1970), *The Braille Film*, with a counterscript by W.S. Burroughs serving as an introduction and with facing page of a photo from a happening by Vostell Wolf, San Francisco, The Nova Broadcast Press.

Witzel Frank (1980), *Tage ohne Ende. Ein Poème Cinématique mit 249 Fotos und einem Nachwort des Autors*, Hamburg, Edition Nautilus.

Wolf Christa (1968), *Nachdenken über Christa T.*, Halle-Saale, Mitteldeutscher Verlag. Trad. di Amina Pandolfi (1973), *Riflessioni su Christa T.*, Milano, Mursia.

Wondratschek Wolf (1971), *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels. Hörspiele*, München, Carl Hanser Verlag.

### **Bibliografia secondaria**

Ahlers Conrad, Schmelz Hans (1962), “Bundeswehr: Bedingt abwehrbereit”, *Der Spiegel*, 41, 32-53, <<https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/25673830>> (06/2020).

Allmer Patricia, Sears John, eds (2014), *Taking Shots: The Photography of William S. Burroughs*, New York-London, Prestel.

- Alloway Lawrence (1958), "The Arts and the Mass Media", *Architectural Design*, XXVIII, 2, 84-85.
- Arnold H.L., Schäfer Jörgen, Hrsgg. (2003), *Pop-Literatur*, München, Edition Text + Kritik.
- Arp Jean (1966), *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs, 1920-1965*, préface de Marcel Jean, Paris, Gallimard.
- Aust Stefan (1985), *Der Baader Meinhof Komplex*, Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag.
- Ballard J.G. (1962b), "Which Way to Inner Space?", *New Worlds*, 118, 2-4.
- Barthes Roland (1953), *Le degré zero de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. di Giuseppe Bartolucci (1960), *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici.
- Baxter Jeannette (2015), "Accident and Apocalypse in Alan Burns's *Europe After the Rain*", in Gavin Parkinson (ed.), *Surrealism, Science Fiction and Comics*, Liverpool, Liverpool UP, 155-173.
- Bernardi Auro (1984), *L'arte dello scandalo: "L'âge d'or" di Luis Buñuel. Premio Pasinetti "Cinema nuovo"*, Bari, Edizioni Dedalo.
- Birmingham Jed (2006), "My Own Mag: A Bibliographic Nightmare", *RealityStudio*, <<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/my-own-mag/my-own-mag-a-bibliographic-nightmare/>> (06/2020).
- (2008), "The Exterminator - Reports from the Bibliographic Bunker", *RealityStudio*, <<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/the-exterminator/>> (06/2020).
- (2009), "William Burroughs and Norman Mailer: Reports from the Bibliographic Bunker", *Reality Studio*, <<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/william-burroughs-and-norman-mailer/>> (06/2020).
- Bockris Victor (2014), "Burroughs with Beckett in Berlin", in S.E. Gontarski (ed.), *On Beckett: Essays and Criticism*, London, Anthem Press, 313-317.
- Böll Heinrich (1972), "Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?", *Der Spiegel* 3, 54-57, <<https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/43019376>> (06/2020).
- Booth Francis (2012), *Amongst Those Left: The British Experimental Novel 1940-1980*, Raleigh, lulu.
- Bourdieu Pierre (1992), *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. di Anna Boschetti, Emanuele Bottaro (2005), *Le regole dell'arte: Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore.
- Bradley Laura (2003), "Bertolt Brecht on Expressionism and Dadaism", in Tom Kuhn, Steve Giles (eds), *Brecht On Art & Politics. Diaries, Letters and Essays*, London, Methuen-Bloomsbury, 24-26.
- Brandstädter Mathias (2010), *Folgeschäden: Kontext, narrative Strukturen und Verlaufsformen der Väterliteratur 1960 bis 2008*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Breakwell Ian (1997), "Fine Cut: Alan Burns's Collage Prose", *The Review of Contemporary Fiction*, XVII, 2, 184-185, <<https://www.thefreelibrary.com/Fine+cut%3A+A+Alan+Burns's+collage+prose.-a019666668>> (06/2020).
- Bridgett Rob (2003), *The Cinematic Experiments of William Burroughs, Brion Gysin and Antony Balch*, Coventry, The Beat Scene Press.
- Briegleb Klaus, Weigel Sigrid, Hrsgg. (1992), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Band XII, *Gegenwartsliteratur seit 1968*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Brumann Isabel (2009), "Wirkliche Wirklichkeit in ‚Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft‘: Jelineks Dekonstruktion der Wirklichkeit und Kritik am Medium Fernseher", *Jelinetz*, Deutsches Seminar, Universität Basel, <<https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/brumann.pdf>> (06/2020).

- Bürger Peter (1974), *Theorie der Avantgarde*, Berlin, Suhrkamp Verlag. Trad. di Andrea Buzzi, Paola Zonca (1990), *Teoria dell'avanguardia*, a cura di Riccardo Ruschi, Torino, Bollati Boringhieri.
- Burglind Urbe (1985), *Lyrik, Fotografie und Massenkultur bei Rolf Dieter Brinkmann*, Frankfurt am Main-Bern-New York, Peter Lang Verlag.
- Burns Alan (1972b), *To Deprave and Corrupt: Technical Reports of the United States Commission on Obscenity and Pornography*, London, Davis-Poynter Ltd.
- Burns Alan, Sugnet Charles, eds (1981), *The Imagination on Trial: British and American Writers Discuss Their Working Methods*, London, Allison & Busby.
- Burroughs W.S. (1984), *The Burroughs File*, San Francisco, City Lights Books.
- Burroughs W.S. (1982), *A William Burroughs Reader*, ed. by John Calder, London, Picador.
- Cernat Paul (2007), *Avantgarda românească și complexul periferiei: primul val* (L'avanguardia rumena e il complesso periferico: la prima ondata), București, Cartea Românească.
- Christadler Martin, Hrsg. (1973), *Amerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, Kröner.
- Christiansen S.L. (2014), "Biopoetics of Control and Resistance in William Burroughs' The 'Nova' Trilogy", *Prospero. Rivista di letteratura e culture straniere*, XIX, 165-184.
- Coe Jonathan (2004), *Like a Fiery Elephant: The Story of B.S. Johnson*, London, Picador. Trad. di Silvia Rota Sperti (2011), *Come un furioso elefante: La storia di B. S. Johnson in 160 frammenti*, Milano, Feltrinelli.
- Corso Gregory, Ginsberg Allen (1961), "Interview with William Burroughs", *Journal for the Protection of All Beings*, 1, 79-83.
- Cummiskey Gary, Kowalska Eva (2014 [2009]), *Who Was Sinclair Beiles?*, Johannesburg, Dye Hard Press.
- Dangerfield George (1997 [1935]), *The Strange Death of Liberal England*, Stanford, Stanford UP.
- Darby Matthew (1999), "Klactoveedsedsteen: An Inventory of Its Records in the Manuscript Collection at the Harry Ransom Humanities Research Center", Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, <<https://norman.hrc.utexas.edu/fasearch/findingAid.cfm?eadid=00334&kw=klactoveedsedsteen>> (06/2020).
- Darlington J.A. (2014), *Contextualising British Experimental Novelists in the Long Sixties*, Ph.D. Thesis, University of Salford, Manchester, <<http://usir.salford.ac.uk/31430>> (06/2020).
- Debord Guy (1967), *La Société du spectacle*, Paris, Les Éditions Buchet-Chastel. Trad. di Valerio Fantinel, Miro Silvera (1968), *La società dello spettacolo*, Bari, De Donato Editore.
- De Micheli Mario (2005 [1959]), *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli.
- Dobler Franz (2006), "Ein Exagenträumt auf. Die Übersetzerlegende Carl Weissner hat mit Sean Penn den Sarg von Bukowski getragen und viel mehr zu erzählen", *junge Welt*, 25 Februar, <<https://www.jungewelt.de/loginFailed.php?ref=/artikel/62986.ein-exagent-r%c3%a4umt-auf.html>> (06/2020).
- Durzak Manfred, Hrsg. (1971), *Die deutsche Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen*, Stuttgart, Reclam Verlag.

- Enzensberger H.C. (1970), "Baukastenzueiner Theorie der Medien", *Kursbuch*, XX, 5, 159-186.
- Fahrer Sigrid (2009), *Cut-up: Eine literarische Medienguerilla*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Fallows Colin, Genzmer Synne, Hrsgg. (2012), *Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs: The Art of William S. Burroughs*, Nürnberg, Verlag Für Moderne Kunst.
- Flint F.S. (1919), "French War Poetry", *The Times Literary Supplement*, 2 October, 521-522.
- (1920), "The Dada Movement", *The Times Literary Supplement*, 29 January, 66.
- Flood Alison (2012), "Edinburgh Festival to Recreate Books World-Changing Event of 1962", *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/books/2012/mar/09/edinburgh-festival-books-world-changing-1962>> (06/2020).
- Fortini Franco, Binni Lanfranco (1991 [1977]), *Il movimento surrealista: gli autori, le opere, i testi. Profilo storico, cronologie, bibliografie, illustrazioni*, Milano, Garzanti.
- Foster Hal (1996), *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press. Trad. di Barbara Carneglia (2006), *Il ritorno del reale: l'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia Books.
- Galenza Ronald, Havemeister Heins, Hrsgg. (2005), *Wir wollen immer artig sein...: Punk, New Wave, HipHop und Independent-Szene in der DDR von 1980 bis 1990*, Berlin, Schwarzkopf und Schwarzkopf.
- Galli Matteo (2004), "Das Blutige Halsband der Marie: il mito della 'Rote Armee Fraktion' nel teatro tedesco", in Hermann Dorowin, Rita Svandriik, Uta Treder (a cura di), *Il mito nel teatro tedesco: studi in onore di Maria Fancelli*, Perugia, Morlacchi, 385-413.
- Geiger J.G. (2005), *Nothing is True Everything is Permitted: The Life of Brion Gysin*, New York, Disinformation.
- Goeman J.R. III (2000), *Happiness Is a By-Product of Function: William Burroughs and the American Pragmatist Tradition*, Ph.D. Thesis, Denton, University of North Texas, <[https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2719/m2/1/high\\_res\\_d/Disser-tation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2719/m2/1/high_res_d/Disser-tation.pdf)> (06/2020).
- Gordon Giles, ed. (1975), *Beyond the Words. Eleven Writers in Search of a New Fiction*, London, Hutchinson.
- Grauerholz James (1991), "On Burroughs' Art" (1988), in Jenny Skerl, Robin Lydenberg (eds), *William S. Burroughs At the Front: Critical Reception, 1959-1989*, 239-249.
- Groß Thomas (1993), *Alltagserkundungen: Empirisches Schreiben in der Ästhetik und in den späten Materialbänden Rolf Dieter Brinkmanns*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Gurr J.M. (2017), "B.S. Johnson, *The Unfortunates* (1969)", in Christoph Reinfandt (ed.), *Handbook of the English Novel of the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Berlin-Boston, Walter de Gruyter, 323-343.
- Halasz Piri (1966), "Great Britain: You Can Walk Across It On the Grass", *TIME Magazine*, 15 April.
- Haralampeva Veneta, Hodgson John (2016), "Mapping the friends and collaborators of Jeff Nuttall", *The John Rylands Library Special Collections Blog*, <<https://rylandscollections.com/2016/09/08/mapping-the-friends-and-collaborators-of-jeff-nuttall/>> (06/2020).

- Harris Oliver (2010 [2004]), “ ‘Burroughs Is a Poet Too, Really’ : The Poetics of *Minutes to Go*”, *The Edinburgh Review*, 114, <<https://realitystudio.org/scholarship/burroughs-is-a-poet-too-really-the-poetics-of-minutes-to-go/>> (06/2020).
- Hassan Ihab (1991 [1963]), “The Subtracting Machine: The Work of William Burroughs”, in Jenny Skerl, Robin Lydenberg (eds), *William S. Burroughs At the Front: Critical Reception, 1959-1989*, 53-57.
- Hibbard Allen, ed. (1999), *Conversations with William S. Burroughs*, Jackson, Mississippi UP.
- Higgins Dick (2004 [1965]), “Synesthesia and Intersenses: Intermedia. Dick Higgins with an Appendix by Hannah Higgins”, *UbuWeb*, <[http://www.ubu.com/papers/higgins\\_intermedia.html](http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html)> (06/2020).
- Hinderer Walter (1971), “Zur Situation der westdeutschen Literaturkritik”, in Manfred Durzak (Hrsg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen*, Stuttgart, Reclam Verlag, 300-321.
- Hobsbawm E.J. (1990), *Nations and Nationalism Since 1870: Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge UP. Trad. di Piero Arlorio (1991), *Nazioni e nazionalismi dal 1870: Programma, mito, realtà*, Torino, Einaudi.
- Horkheimer Max, Adorno T.W. (1947), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam, Querido. Trad. di Lionello Vinci (1966), *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi.
- Hufer Holger (2007), *Intermedialität – Photographie und Literatur bei Rolf Dieter Brinkmann*, München, GRIN Verlag.
- Jankowski Martin (2006), “Halbschlafphantasien. Jürgen Ploog, der Meister klarer Sätze, führt gekonnt literarische Traditionen fort”, *junge Welt*, 21 Juni.
- Jenkins Henry (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York-London, New York UP. Trad. di Vincenzo Susca, Maddalena Papacchioli (2014 [2007]), *Cultura convergente*, prefazione di Wu Ming, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore.
- Jelinek Elfriede (pseud. di Felice Jelinek) (1991), “Infelix Austria”, *La Repubblica.it*, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/11/14/infelix-austria.html>> (06/2020).
- Jones Jonathan (2011), “Joe Orton’s defaced library books and the death of rebellious art”, *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/oct/14/joe-orton-defaced-library-books>> (06/2020).
- Jones Josh (2015), “How David Bowie, Kurt Cobain & Thom Yorke Write Songs With William Burroughs’ Cut-Up Technique”, *Openculture*, <<http://www.openculture.com/2015/02/bowie-cut-up-technique.html>> (06/2020).
- Jonze Tim (2014), “William S Burroughs: the naked photographer”, *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jan/16/william-s-burroughs-photographs>> (06/2020).
- Kaplan Fred (2009), “The Red Army Faction – A Match That Burned the Germans”, *The New York Times*, <[https://www.nytimes.com/2009/08/16/movies/16kapl.html?\\_r=1](https://www.nytimes.com/2009/08/16/movies/16kapl.html?_r=1)> (06/2020).
- Kittlaus Bernd (2004), “Jörg Fauser: Alles wird gut”, *single-generation.de*, <[http://www.single-generation.de/kohorten/78er/joerg\\_fauser.htm](http://www.single-generation.de/kohorten/78er/joerg_fauser.htm)> (06/2020).
- Köhlmeier Michael (2013), “Rede zur Eröffnung des Ingeborg-Bachmann-Wettbewerbs”, *Österreichischer Rundfunk (ORF), Ingeborg-Bachmann-Preis, Archiv*, <[http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/presse/tddl2013/koehlmeier\\_rede.pdf](http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis.eu/presse/tddl2013/koehlmeier_rede.pdf)> (06/2020).

- Kramer Andreas (2003), "Von Beat bis 'Acid'. Zur Rezeption amerikanischer und britischer Literatur in den sechziger Jahren", in H.L. Arnold, Jörgen Schäfer (Hrsgg.), *Pop-Literatur*, 26-40.
- (2010), "Westwärts – und zurück. Zu London Texten von Jörg Fauser und Rolf Dieter Brinkmann", *Angermion. Yearbook for Anglo-German Literary Criticism, Intellectual History and Cultural Transfers/Jahrbuch für britisch-deutsche Kulturbeziehungen*, 3, 51-68.
- Krauskopf Thomas (2004), *Das „verrissene“ Ich: Rolf Dieter Brinkmann und Bernward Vesper; literarisch-essayistische Reisen zu Beginn der 70er Jahre*, PhD Dissertation, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main.
- Leșcu Christine (2016), "Il poeta Tristan Tzara", *Radio România Internațional (RRI)*, <[https://www.rri.ro/it\\_it/il\\_poeta\\_tristan\\_tzara-2547218](https://www.rri.ro/it_it/il_poeta_tristan_tzara-2547218)> (06/2020).
- Levi Della Vida Giorgio (1929), "Assassini", *Treccani.it*, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/assassini\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/assassini_(Enciclopedia-Italiana)/>) (06/2020).
- Lodge David (1991 [1966]), "Objections to William Burroughs", in Jennie Skerl, Robin Lydenberg (eds), *William S. Burroughs At the Front: Critical Reception, 1959-1989*, 75-84.
- Lotringer Sylvère, ed. (2001), *Burroughs Live 1960-1997. The Collected Interviews of William S. Burroughs*, Los Angeles-New York, Semiotext(e).
- Lücke Bärbel (2008), *Elfriede Jelinek: Eine Einführung in das Werk*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag.
- Lydenberg Robin (1978), "Cut-up: Negative Poetics in William Burroughs and Roland Barthes", *Comparative Literature Studies*, XV, 4, 414-430.
- (1987), *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burrough's Fiction*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press.
- Madden D.W. (1997a [1978]), "A Conversation with Alan Burns", *The Review of Contemporary Fiction*, XVII, 2, <<http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-alan-burns-by-david-w-madden/>> (06/2020).
- (1997b), "Alan Burns: An Introduction", *The Review of Contemporary Fiction*, XVII, 2, 108-121, <<https://www.csus.edu/indiv/m/maddendw/burns%20intro.pdf>> (06/2020).
- Mann Paul (1991), *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington, Indiana UP.
- Marcuse Herbert (1964), *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, Beacon Press. Trad. di Luciano Gallino, Tilde Giani Gallino (1999 [1967]), *L'uomo a una dimensione: l'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi.
- Mayer Hans (1971), "Zur aktuellen literarischen Situation", in Manfred Durzak (Hrsg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen*, Stuttgart, Reclam Verlag, 63-75.
- Maynard Joe, Miles Barry (1978), *William S. Burroughs: A Bibliography, 1953-73. Unlocking Inspector Lee's Word Hoard*, Charlottesville, Virginia UP.
- McCrum Robert (2014), "William Burroughs's Drugs Cure Inspires Alzheimer's Researcher", *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/science/2014/oct/26/william-burroughs-drugs-cure-inspires-alzheimers-researcher>> (06/2020).
- Metzger Richard (2017), "An Unexpected William S. Burroughs/Beatles Connection", *Dangerous Minds*, <[https://dangerousminds.net/comments/an\\_unexpected\\_william\\_s.\\_burroughs\\_beatles\\_connection](https://dangerousminds.net/comments/an_unexpected_william_s._burroughs_beatles_connection)> (06/2020).

- Meyer-Sickendiek Burkhard (2014), “‘creating a spontaneous bop prosody’: US-Import und literarische Rhythmik im Werk Rolf Dieter Brinkmanns”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, LXXXVIII, 3, 369-391. DOI: 10.1007/BF03374734.
- Meyn Rolf (1989), “Foreign Scholarship: III, German Contributions”, *American Literary Scholarship: An Annual / 1987*, 1, 445-467.
- Miles Barry (2002 [1992]), *William S. Burroughs: El Hombre Invisible*, London, Virgin Publishing.
- (2010), *London Calling: A Countercultural History of London since 1945*, London, Atlantic Books. Trad. di Anna Lovisolo (2012), *London Calling. La controcultura a Londra dal '45 a oggi*, Torino, EDT edizioni.
- (2011), *In the Seventies: Adventures in the Counterculture*, London, Serpent's Tail. Trad. di Luca Fusari (2014a), *I Settanta. Da William Burroughs ai Clash, da Allen Ginsberg a Patti Smith. Avventure nella controcultura*, Milano, Il Saggiatore.
- (2014b [2013]), *Call me Burroughs: A Life*, New York, Twelve.
- Millner Alexandra, Schuster Marc-Oliver, Hrsgg. (2018), *Acht-Punkte-Proklamation des Poetischen Actes. Weiteres zu H. C. Artmann*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Moll Andreas (2006), *Hamburger Beiträge zur Germanistik*, Bd. XLIII, *Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann: Intermedialität im Spätwerk*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag.
- Moore Nathan (2007), “Nova Law: William S. Burroughs and the Logic of Control”, *Law and Literature*, XIX, 3, 435-470, <<https://www.jstor.org/stable/10.1525/lal.2007.19.issue-3>> (06/2020).
- Morgan Ted (2012 [1988]), *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*, New York-London, W.W. Norton & Company.
- Motherwell Robert, ed. (1951), *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, with the collaboration of Jean Arp, Wittenborn, Schultz.
- Mottram Eric (1977 [1971]), *William Burroughs: The Algebra of Need*, London, Marion Boyars.
- Müller-Dannhausen Lea (2011), *Literaturwissenschaft*, Bd. XXIV, *Zwischen Pop und Politik: Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in 'wir sind lockvögel baby!'*, Berlin, Frank & Timme.
- Nelson Cary (1991 [1973]), “The End of the Body: Radical Space in Burroughs”, in Jennie Skerl, Robin Lydenberg (eds), *William S. Burroughs At the Front: Critical Reception, 1959-1989*, 119-132.
- Pabisch Peter (1974), “Distanzierung und Engagement in deutscher Nachkriegsliteratur aus Österreich”, *Modern Austrian Literature*, VII, 1-2, 69-78.
- Patrick C. (1974), “Fragment of an Interview with Allen Ginsberg”, *RealityStudio*, <<https://realitystudio.org/interviews/1974-ginsberg-re-burroughs/>> (06/2020).
- Paetel K.O., Hrsg. (1962), *Beat: Eine Anthologie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.
- Parkes Stuart, Preece Julian, Williams Arthur, eds (1996), *Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language*, Bern, Peter Lang Verlag.
- Pehlemann Alexander, Galenza Ronald, Hrsgg. (2006), *Spannung. Leistung. Widerstand. Magnetbanduntergrund. DDR 1979-1990*, Berlin, Verbrecher Verlag.
- Penzel Matthias (2005), “Hinter den Worten. Eine umfangreiche Textsammlung würdigt den Underground-Literaten Jürgen Ploog”, *Rolling Stone*, 1, 74-75.

- Penzel Matthias, Waibel Ambros (2004), *Rebell im Cola-Hinterland. Jörg Fauser – Eine Biographie*, Berlin, Edition TIAMAT.
- Ploog Jürgen (1983), *Straßen des Zufalls: Über William S. Burroughs & für eine Literatur der 80er Jahre*, mit einem Vorwort von Carl Weissner, Bern, Lichtspuren Verlag.
- (1995), *Rückkehr ins Coca & Cola Hinterland*, Ostheim von der Rhön, Peter Engstler Verlag.
- Rautenberg Arne (2005), “Im Hinterland der Worte. Jürgen Ploog – Deutschlands letzter Beatnik-Poet”, *Neue Zürcher Zeitung*, 16 Juli.
- Riha Karl (1996), “Cut-up ‘Shortest Stories’: The Examples of Helmut Heißenbüttel and Ror Wolf”, in Stuart Parkes, Julian Preece, Arthur Williams (eds), *Contemporary German Writers, Their Aesthetics and Their Language*, Berlin, Peter Lang Verlag, 125-139.
- Robinson E.S. (2010), “Flesh Film: A Cut-Up Novella by Jürgen Ploog. With an Introduction by Edward S. Robinson”, *Reality Studio*, <<https://realitystudio.org/publications/flesh-film/>> (06/2020).
- (2011), *Shift Linguals. Cut-up Narratives from William S. Burroughs to the Present*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Rothschild Thomas (1992), “Österreichische Literatur”, in Klaus Briegleb, Sigrid Weigel (Hrsgg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Band XII, *Gegenwartsliteratur seit 1968*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 667-700.
- Rühm Gerhard, Hrsg. (1967), *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener: Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.
- Rümmele Klaus (2012), *Zeichensprache: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann und Pop-Autoren der Gegenwart*, Karlsruhe, KIT Scientific Publishing.
- Schäfer Jörgen (1998), *Pop-Literatur: Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*, Stuttgart, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung.
- (2003), “,Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit’. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968”, in H.L. Arnold, Jörgen Schäfer (Hrsgg.), *Pop-Literatur*, 7-25.
- Schmitt Stephanie (2012), *Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann: Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Text, Bild und Musik*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- Schumacher Eckhard (2003), *Gerade Eben Jetzt: Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt am Mein, Suhrkamp Verlag.
- Schuster Marc-Oliver (2010 [2004]), *H.C. Artmann's Structuralist Imagination. A Semiotic Study of His Aesthetic and Postmodernity*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Serres Michel (1980), *Le Parasite*, Paris, Grasset.
- Skerl Jennie (1985), *William S. Burroughs*, Twayne, Boston.
- Skerl Jennie, Lydenberg Robin, eds (1991), *William S. Burroughs At the Front: Critical Reception, 1959-1989*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois UP.
- Stompor Tomasz (2000), “Schriftsteller H. C. Artmann starb in Wien”, *Der Spiegel Online*, <<https://www.spiegel.de/kultur/literatur/schriftsteller-h-c-artmann-starb-in-wien-a-106289.html>> (06/2020).
- (2013), “Stimme der Mimeo-Revolution. Carl Weissner und die Undergroundpresse - Tomasz Stompor im Interview mit Jan Herman und Jürgen Ploog”, *Fabrikzeitung*, special issue, 289.



- Supprian Elena (2013), *'Perfect lovers' oder nur 'two alien bodies' ? Zur Konzeption von Liebe in ausgewählten Beispielen der Literatur der neuen Sachlichkeit und der Pop-Literatur*, Hamburg, Bachelor + Master Publishing.
- Svandrlík Rita, a cura di (2008), *Elfriede Jelinek: Una prosa altra, un altro teatro*, Firenze, Firenze UP, <<https://fupress.com/catalogo/elfriede-jelinek/1716>> (06/2020).
- Tanner Tony (1991 [1971]), "Rub Out the Word", in Jennie Skerl, Robin Lydenberg (eds), *William S. Burroughs At the Front: Critical Reception, 1959-1989*, 105-113.
- Terigi Elisabetta (2013), *Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa*, Firenze, Firenze UP.
- Tillmann Markus (2013), *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- Tommek Heribert (2011), "Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur: Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000", in Heribert Tommek, Klaus-Michael Bogdal (Hrsgg.), *Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur – Diskurse – Medien-Ökonomien – Autorpositionen*, Heidelberg, Synchron. Trad. di Michele Sisto (2010), "Il lungo viaggio verso la letteratura contemporanea. Trasformazioni del campo letterario tedesco dagli anni '60 a oggi", *Allegoria*, 62, 29-56, <<http://www.allegoriaonline.it/PDF/36.pdf>> (06/2020).
- Travis Alan (2000), "Student Rebels were 'frighteningly radical' ", *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/uk/2000/may/31/freedomofinformation.politics>> (06/2020).
- Tus Mark (1998), "Jürgen Ploog – Straßen des Zufalls", *Frankfurter Rundschau*, 4. März.
- Tuschik Jamal (1997), "Flaneur im Fluge. Eine Gedenkveranstaltung für Jörg Fauser mit Jürgen Ploog", *Frankfurter Rundschau*, 1. Oktober.
- van der Bent Jaap (2012), "Beating Them to It? The Vienna Group and the Beat Generation", in N.M. Grace, Jennie Skerl (eds), *The Transnational Beat Generation*, New York, Palgrave MacMillan, 165-178.
- Vangi Michele (2005), *Letteratura e fotografia: Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortázar, W. G. Sebald*, Pasian di Prato, Campanotto.
- von Steinaecker Thomas (2007), *Literarische Foto-Texte: zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- Wandrey Uwe (1992), "Ozonschild und Underground. Auf Atlantikflug mit LH-Flugkapitän und Autor Jürgen Ploog", *Die Tageszeitung*, 9. Mai.
- Weber Martina (2016), "Die Literatur schottet sich ab". Gespräch", *poetenladen*, <<http://www.poetenladen.de/martina-weber-juergen-ploog.htm>> (06/2020).
- Weiss Walter (1971), "Die Literatur der Gegenwart in Österreich", in Manfred Durzak (Hrsg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen*, Stuttgart, Philipp Reclam, 386-399.
- Weissner Carl, Köhler Michael (1994), *Burroughs: eine Bild-Biographie. Mit Beiträgen von Glen Burns, Timothy Leary und Jürgen Ploog*, Berlin, Nishen.
- Wright Mills Charles (1960), "Letter to the New Left", *New Left Review*, I, 5, <<https://www.marxists.org/subject/humanism/mills-c-wright/letter-new-left.htm>> (06/2020).

Young Alan (1981), *Dada and After: Extremist Modernism and English Literature*, Manchester, Manchester UP.

### ***Apparato audiovisivo***

2001: *A Space Odyssey* (1968), regia di Stanley Kubrick. Stati Uniti d'America: Metro-Goldwyn-Mayer Studios.

*Blade Runner* (1982), regia di Ridley Scott. Stati Uniti d'America: The Ladd Company e Warner Bros. Entertainment.

*Blow-Up* (1966), regia di Michelangelo Antonioni. Stati Uniti d'America: Metro-Goldwyn-Mayer Studios; Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda del Nord: Bridge Films; Italia: Carlo Ponti Productions.

Burroughs W.S., Cobain Kurt (1992), "The 'Priest' They Called Him", Portland, Tim/Kerr.

*Decoder* (1984), regia di Muscha, Repubblica Federale di Germania: autoprodotta.

*Deutschland im Herbst* (1978), regia di Alf Brustellin, Hans Peter Cloos, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Beate Mainka-Jellinghaus, Edgar Reitz, Katja Rupé, Volker Schlöndorff, Peter Schubert e Bernhard Sinkel. Repubblica Federale di Germania: Filmverlag der Autoren.

*Metropolis* (1927), regia di Fritz Lang. Reich Repubblicano Tedesco: Universum Film AG (UFA).

Osterberg Jr. James Newell (pseud. di Iggy Pop) (1977), *Lust for Life*, New York, RCA Records

Paul Kantner and Jefferson Starship (1970), *Blows Against the Empire*, Los Angeles, RCA Victor.

Pink Floyd (1967), *The Piper at the Gates of Dawn*, London-Los Angeles, Columbia Gramophone Company/EMI – Tower Records/Capitol Records.

— (1968) *A Saucerful of Secrets*, London, Los Angeles, Columbia Gramophone Company/EMI, Tower Records/Capitol.

— (1975), *Wish You Were Here*, London-New York, Harvest – Columbia.

The Rolling Stones (1968), *Beggar's Banquet*, London, Decca Records – London Records.

The Beatles (1966), *Revolver*, London, Parlophone.

— (1967), *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, London-Los Angeles, Parlophone – Capitol Records.

*The Cut-Ups* (1967), regia di Antony Balch, Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda del Nord: autoprodotta.

The Jimi Hendrix Experience (1967), *Are You Experienced*, London-Paris-New York, Track Records – Polydor Records – Barclay Records – Warner/Reprise Records.

*Towers Open Fire* (1963), regia di Antony Balch, Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda del Nord: autoprodotta.

Zimmerman R.A. (pseud. di Bob Dylan) (1963), *The Freewheelin' Bob Dylan*, New York, Columbia Records.



## INDICE DEI NOMI

- Achleitner Friedrich 40, 42, 235, 247  
Adorno T.W. 156, 157n., 232, 244  
Adrian Marc 43  
A.G. Geige 46  
Ahlers Conrad 150n., 240  
Allmer Patricia 202n., 240  
Alloway Lawrence 218-219, 218n.,  
241  
Althaus Lukas 4, 199  
Althaus Markus 4, 199  
Ansen Alan 18  
Antonioni Michelangelo 90, 249  
Aragon Louis 31  
Arlorio Piero 244  
Arnold H.L. 201, 241, 245, 247  
Arp Hans (pseud. di Jean Arp) 28-  
29, 37, 37n., 241, 246  
Artmann H.C. 40-46, 40n.-41n., 48-  
49, 208, 220, 230, 235, 246-247  
Asher Pete 91  
Aust Stefan 155, 241
- Baader Johannes 34  
Baargeld J.T. 37  
Bachmann Ingeborg 47-48, 235  
Baez Joan 178n.  
Bagnoli Katia 236-237  
Baker N.J. (pseud. di Marilyn  
Monroe) 98  
Balch Antony 3, 225, 241, 249  
Baldini Gabriele 239  
Ball Hugo 28, 41  
Ballard J.G. vi, 87, 87n., 93, 95-96,  
115, 120, 159-160, 181, 196,  
196n., 211, 235, 241  
Banham Reyner 219
- Bardot Brigitte 131  
Barrès Maurice 31  
Barrett Syd 23, 59  
Barrow R.H. 15  
Barthes Roland 59-60, 241, 245, 248  
Bartol Vladimir 67n., 235  
Bartolucci Giuseppe 241  
Baudelaire Charles 98  
Bauer Thomas 224  
Baxter Jeannette 122, 126, 241  
Bayer Konrad 40, 43, 45, 247  
Bazzicalupo Valeria 239  
Beach Mary 57-58, 160, 175, 177, 235  
Beach Sylvia 57n.  
Beckett Samuel 24, 40, 241  
Beiles Sinclair 57, 60-63, 62n., 64n.,  
67n.-68n., 74, 160, 235, 242  
Benn Gottfried 173  
Bernardi Eugenio 31, 235, 241  
Bernhard Thomas 47-48, 235, 249  
Beuys J.H. 149  
Biagi Daria 238  
Bianchi Bruna 238, 240  
Biermann Wolf 45, 149, 154n.  
Binni Lanfranco 30, 243  
Binnyon M.A. 51  
Birmingham Jed 21, 64-65, 68, 100,  
241  
Blake Peter 218-219  
Bockris Victor 24, 241  
Böll Heinrich 48, 154, 154n., 231, 235,  
241  
Booth Francis 6, 93, 94n., 112-114,  
117, 117n., 120n., 121, 124n., 132,  
134-135, 241  
Borchert Wolfgang 40

- Boschetti Anna 241  
 Bossi Floriana 236  
 Bottaro Emanuele 241  
 Boty Pauline 218  
 Bowie David 53n., 80n., 85, 226, 244  
 Bowles Paul 18, 18n., 53, 53n., 235  
 Brando Marlon 131, 178  
 Brandstädter Mathias 210, 241  
 Breakwell Ian 3, 115, 125n., 241  
 Breger Udo 198-199, 240  
 Bremer Claus 48  
 Bressan Arnaldo 235  
 Breton André 30-31, 53, 55, 71  
 Bridgett Rob 3, 241  
 Briegleb Klaus 39n., 241, 247  
 Brinis Hilia 235  
 Brinkmann R.D. vi, 4-6, 5n., 8, 185, 200, 206, 212-214, 216-225, 230-231, 233, 236, 242, 244-248  
 Bruegel "il Vecchio" Peter 130-131  
 Brumann Isabel 208, 241  
 Brus Günter 148  
 Bukowski Charles 159-160, 168, 242  
 Bürger Peter 25-26, 232, 242  
 Burgess Anthony 118, 236  
 Burglind Urbe 5, 242  
 Burns Alan vi, 3, 7-8, 113-115, 116n.-118n., 117-118, 120-137, 123n.-125n., 133n., 139, 140n., 141, 157, 159, 180, 183, 202-208, 229, 236, 241-242, 245, 248  
 Burroughs W.S. (pseud. di William Lee) iv, v, vi, 1-9, 1n., 11-26, 11n.-12n., 14n., 16n.-20n., 22n.-23n., 29-31, 36n., 38, 42-43, 45, 49, 49n., 52-55, 52n.-53n., 55n., 57-65, 58n., 60n.-61n., 64n., 66n.-68n., 67-88, 73n.-74n., 77n.-83n., 85n.-87n., 90-113, 93n., 98n., 107n.-108n., 115-118, 119n., 121, 126-127, 129-133, 135-136, 139-141, 143-145, 148-151, 155, 158-164, 165n., 166-167, 167n., 169-189, 175n., 184n., 192-193, 195-198, 196n., 201-202, 201n.-202n., 204-206, 211, 213, 216, 220-233, 235-249  
 Buselmeier Michael 200  
 Cadavre Exquis 46  
 Cage John 3  
 Cailloux Bernd 200  
 Calder John 52n., 54, 114, 116, 130n., 236, 242  
 Cambon Glauco 238  
 Camus Albert 51  
 Carneglia Barbara 243  
 Carnell John 95  
 Carr Lucien 13, 13n.-14n.  
 Carter Angela 118  
 Cartwright H., Mrs. 131  
 Cassidy Neal 168  
 Cernat Paul 27n., 242  
 Chandler Raymond 95n., 173  
 Charlie Parker Quintet 160  
 Chiusano I.A. 235, 239  
 Chopin Henri 160  
 Christiansen S.L. 21, 242  
 Christie Agatha 22n., 118n.  
 Clapton Eric 218  
 Cobain Kurt 226, 244, 249  
 Codignola Luciano 239  
 Coe Jonathan 139, 139n., 239, 242  
 Cohen Ira 163  
 Coleridge S.T. 105, 105n., 228  
 Connery Sean 90  
 Conrad Joseph 52n., 150n., 167, 240  
 Corso Gregory 19n., 57, 59-61, 63, 64n., 67n.-68n., 168, 235, 242  
 Coward Noël 131  
 Cream 89  
 Cumiskey Gary 60, 242  
 Dahlmeyer Jörg-André 200  
 Dalí Salvador 53  
 Dangerfield George 50-51, 242  
 Darby Matthew 160, 161n., 242  
 Darlington J.A. 6, 93, 114-118, 116n., 127, 129, 133n., 140, 242  
 Davis Miles 160  
 Day John 120n., 130n., 236  
 De Chirico Giorgio 53  
 de Ghelderode Michel 40  
 de Hollanda Sylvia (pseud. di

- Pociao) 200  
 De Micheli Mario 27-29, 27n.-28n.,  
 33-35, 36n., 37, 238, 242  
 de Sade Marchese Donatien-  
 Alphonse-François 98-99  
 Debord Guy 157, 157n., 242  
 DEKAdance 46  
 Del Buono Oreste 236  
 Der Expander des Fortschritts 46  
 Dick P.K. 87n., 204, 238, 244  
 Die Skeptiker 46  
 Dobler Franz 159, 242  
 Dorowin Hermann 155, 243  
 Dos Passos John 3, 25, 52, 54-55,  
 55n., 238  
 Dostoevskij F.M. 131  
 Dubbe D.O. 200  
 Ducasse I.L. (pseud. di Conte di  
 Lautréamont) 55  
 Duchamp Marcel 53, 70  
 Dunbar John 91  
 Durzak Manfred 42n., 44, 242, 244-  
 245, 248  
  
 Eisendle Helmut 200  
 Eliot T.S. 3, 12n., 17, 25, 54-55, 55n.,  
 71, 131, 238  
 Elsaesser Thomas 155  
 Eluard Paul 55  
 Engstler Peter 199, 247  
 Enzensberger H.M. 151, 157n.-  
 158n., 162, 192, 231, 238, 243  
 Ernst Max 37, 53, 70, 119-121,  
 119n., 123-124  
  
 Fahrer Sigrid 3-4, 7n., 158-159, 161,  
 163, 168, 178, 213, 243  
 Fallows Colin 54, 59, 63, 64n., 243  
 Fantinel Valerio 242  
 Fassbinder R.W. 154n., 249  
 Fauser Arthur 164  
 Fauser Jörg i, iii, iv, v, vi, vii, 1-9,  
 1n., 5n.-8n., 11-141, 11n.-20n.,  
 22n.-24n., 27n.-28n., 35n.-37n.,  
 39n.-42n., 44n., 46n., 49n.-50n.,  
 52n.-53n., 55n., 57n.-58n., 60n.-  
 62n., 64n., 66n.-70n., 73n.-83n.,  
 85n.-87n., 93n.-95n., 97n.-98n.,  
 101n.-103n., 105n.-109n., 111n.,  
 114n., 116n.-126n., 129n.-133n.,  
 136n.-140n., 143-233, 145n.,  
 147n.-148n., 150n.-154n., 157n.-  
 162n., 165n.-172n., 174n.-176n.,  
 178n., 180n.-184n., 186n.-194n.,  
 196n.-198n., 201n.-203n., 206n.-  
 207n., 218n., 235-249  
 Fauser J.C. vi, 4, 159, 165, 187, 238,  
 244-245, 247-248  
 Feeling B 46  
 Ferlinghetti Lawrence 13, 19n., 59,  
 121, 195  
 Fiedler L.A. 220  
 Figes Eva 118  
 Fitzgerald F.S. 13, 131, 203  
 Fleming Ian 90  
 Flint F.S. 51, 243  
 Flood Alison 93n., 243  
 Forsyth Frederick 131  
 Fortini Franco 30, 243  
 Foster Hal 26, 243  
 Foucault Michel 147  
 Frost David 47, 131, 235  
 Fry Varian 119  
 Fusari Luca 246  
  
 Galenza Ronald 46, 243, 246  
 Galli Matteo 155, 243  
 Gallino Luciano 245  
 Gemünden Gerd 217  
 Genet Jean 40  
 Genzmer Synne 5, 54, 59, 63, 64n.,  
 243  
 Gerry and the Pacemakers 89  
 Giani Gallino Tilde 245  
 Ginsberg Allen 12, 13n.-14n., 14,  
 16n., 18, 18n.-19n., 21, 59, 98-99,  
 121, 159-160, 163, 168, 237-238,  
 242, 246  
 Girodias Maurice 60, 74  
 Gleba Kerstin 4, 8n., 189, 189n., 197,  
 207, 238, 243  
 Goeman III James Robert 20-21, 243  
 Goll Yvan 31, 248  
 Golyscheff Jefim "Jef" 33-34

- Gontarski S.E. 241  
 Gordon Giles 121, 243  
 Gorlier Claudio 236  
 Gosling Ray 99, 105  
 Grace N.M. 248  
 Grass Günter 48, 243  
 Grauerholz James 19, 36n., 54, 237, 243  
 Greene Graham 167  
 Groß Thomas 223, 243  
 Grosz George 34, 35n.  
 Guasti M.T. 238  
 Gurr Jens-Martin 134-136, 243  
 Gysin Brion v, 3-4, 20, 22, 25-26, 38, 42-43, 45, 52-55, 52n.-53n., 55n., 57-65, 64n., 67-72, 67n.-68n., 80, 84, 91-92, 94, 97, 103, 127, 132, 141, 160, 163, 167-168, 197-198, 201, 211, 228, 230, 235, 237, 241, 243  
 Halasz Piri 89-90, 243  
 Haley Bill 98  
 Hamilton Richard 51, 219  
 Hanak Gerhard 4, 199  
 Handke Peter 47-48, 238  
 Haralampeva Veneta 98n., 243  
 Harris Oliver 62-63, 75-76, 80n., 84-85, 87, 237, 244  
 Harrison George 131  
 Hartmann Walter 4, 164, 168, 173, 176, 240  
 Haselwood Dave 64-65, 64n.  
 Hass Harry 200  
 Hassan Ihab 70, 73, 73n., 79-80, 79n., 244  
 Hausmann Raoul 33, 35-38, 36n., 238  
 Havemeister Heinz 46, 243  
 Heißenbüttel Helmut 48, 247  
 Hemingway Ernest 13, 57n.  
 Hendrix Jimi 90, 95, 95n., 98, 148, 249  
 Hennings Emmy 28, 41  
 Henri Adrian 51  
 Heppenstall Rayner 118, 133, 135, 202  
 Herman Jan 8n., 177, 195-196, 198, 238, 247  
 Herzfeld Helmut (pseud. di John Heartfield) 35  
 Herzfeld Wieland (pseud. di Wieland Herzfelde) 34  
 Hibbard Allen 17, 19, 20n., 71, 80, 244  
 Higgins Dick 204, 244  
 Hinderer Walter 44, 244  
 Höch Hannah 35-36  
 Hockney David 218  
 Hodgson John 98n., 243  
 Hollo Anselm 99, 105  
 Holt Thelma 118, 237  
 Hopkins John "Hoppy" 91  
 Horkheimer Max 156, 157n., 244  
 Horowitz Michael 91  
 Hovick R.L. (pseud. di Gypsy Rose Lee) 131  
 Hübsch Hadayatullah (prima Paul Gerhard Hübsch) 199  
 Huelsenbeck Richard 28, 33-35, 35n., 38  
 Hufer Holger 5, 244  
 Ionesco Eugène 40  
 Jagger Mick 53n.  
 Janco Marcel 27-28  
 Jandl Ernst 40n., 48  
 Jankowski Martin 4, 244  
 Jarry Alfred 67n.  
 Jean Marcel 28, 40, 220, 246  
 Jefferson Airplane (poi Jefferson Starship) 95, 249  
 Jelinek Elfriede vi, 4, 7-8, 7n.-8n., 47-49, 159, 197-200, 206-208, 227, 230, 238, 244-245, 248  
 Jenkins Henry 204, 216, 244  
 Jenny Matthias 4, 199, 243-244  
 Jethro Tull 89  
 Johnson B.S. 104-106, 106n., 117, 133-135, 139, 139n.  
 Johnson Samuel 114  
 Johnson Uwe 151  
 Jones Allen 218

- Jones Brian 98  
 Jones Jonathan 118n., 244  
 Joyce James 57n., 131, 135  
 Jürgens Udo 207  
  
 Kafka Franz 124, 132, 203, 203n.,  
 239  
 Kagel M.H. 217  
 Kammerer David 13, 13n.  
 Kantner Paul 95, 249  
 Kaplan Fred 155, 244  
 Kerouac Jack 12-14, 14n., 18, 18n.,  
 98, 168, 173-174, 205, 215, 239  
 Kittlaus Bernd 166n., 244  
 Klein Yves 36  
 Kluge Alexander 154n., 249  
 Knickerbocker Conrad 52n.  
 Köhlmeier Michael 178n., 244  
 Kollmann Karl 4, 199  
 Kostelanetz Richard 72  
 Kowalska Eva 60, 242  
 Kramer Andreas 5n., 49n., 245  
 Krauskopf Thomas 6, 245  
 Krausser Helmut 238  
 Kubrick Stanley 95, 118n., 249  
  
 Lacan Jacques 147  
 Lamantia Philip 111  
 Lang Fritz 34, 124n., 242, 246-247,  
 249  
 Leary Timothy 98, 248  
 Led Zeppelin 89  
 Lennon John 91, 98  
 Leşcu Christine 27, 245  
 Levi Carlo 22n.  
 Levi Della Vida Giorgio 67n., 245  
 Lévi-Strauss Claude 146  
 Lichtenstein Roy 217  
 Lodge David 73, 88, 245  
 London Jack 145  
 Lovisolo Anna 246  
 Lücke Bärbel 207-208, 245  
 Lydenberg Robin 36n., 54, 60, 72,  
 73n., 74, 76-80, 83n., 85, 243-248  
  
 Madden David W. 3, 114, 121-122,  
 126, 128, 130, 133, 202, 245  
  
 Magritte René 53  
 Mailer Norman 21, 93n., 241  
 Manganotti Donatella 74n., 77n.,  
 85n.-87n., 236-237  
 Manucci M.G. 235  
 Marcuse Herbert 26, 116, 219, 231-  
 232, 245  
 Marinetti F.T. 163  
 Marowitz Charles 118, 118n., 236  
 Master Musicians of Jajouka 53n.  
 Mayer Hans 42n., 245  
 Maynard Joe 20n., 33, 245  
 Mayröcker Friederike 40n.  
 McCarthy Mary 93n.  
 McCartney Paul 91, 226  
 McCrum Robert 22n., 245  
 McEwan Ian 113  
 Meinhof U.M. 150, 153, 153n.-154n.,  
 155-156, 172, 209, 231, 241  
 Melville Herman 66, 66n.  
 Meneghelli Pietro 240  
 Merrill Judith 94n.  
 Metzger Richard 226, 245  
 Meyer-Sickendiek Burkhard 5-6,  
 160n., 246  
 Miles Barry 11n.-12n., 14n., 15-16,  
 19, 20n., 59, 91-92, 97, 160, 237,  
 245-246  
 Miller Henry 93n.  
 Milligan Spike 98  
 Mimieux Yvette 131  
 Moll Andreas 216, 246  
 Moorcock Michael 95  
 Moore Nathan 58n., 90, 246  
 Morricone Ennio 154n.  
 Morshäuser Bodo 200  
 Motherwell Robert 54, 246  
 Mottram Eric 16, 17n., 71, 80, 96,  
 246  
 Muehl Otto 148  
 Müller-Dannhausen Lea 8n., 197-  
 198, 246  
 Murnau F.W. 34  
 Muschalek Jürgen (pseud. di  
 Muscha) 225  
  
 Nelson Cary 60, 81, 246



- Nirvana 170-171, 226  
 Nitsch Hermann 148  
 Norse Harold 160, 168  
 Nuttall Jeff vi, 3-4, 7, 96-100, 97n.-  
     98n., 102, 104-106, 107n., 109-  
     113, 111n., 141, 158, 160, 161n.,  
     176-177, 179, 206, 229, 239, 243  
  
 O'Hara Frank 216  
 Oddera Bruno 236  
 Off Jan 98n., 200  
 Olivetti Magda 235  
 Olivo Robert (pseud. di Ondine)  
     159n.  
 Ono Yoko 91, 98  
 Orlovsky Peter 18n.  
 Orton Joe 115, 118, 118n., 244  
 Orwell George 17, 239  
 Osborne John 91, 239  
 Osterberg jr. James (pseud. di Iggy  
     Pop) 249  
  
 Pabisch Peter 45, 246  
 Padgett Ron 216  
 Paetel K.O. 49n., 159, 246  
 Pandolfi Amina 240  
 Paolozzi Eduardo 219  
 Papacchioli Maddalena 244  
 Paris von Gütersloh Albert 39, 52,  
     52n., 54, 57, 70, 236, 238, 241-  
     242, 247, 249  
 Parkes Stuart 246-247  
 Parkinson Gavin 122, 126, 241  
 Pasolini Pierpaolo 147  
 Pavese Cesare 238  
 Peale N.V. 131  
 Pedio Renato 238  
 Pehlemann Alexander 46, 246  
 Pélieu Claude 7, 58, 160-161, 168,  
     177, 192-193, 197, 237  
 Penzel Matthias 4, 6, 165n., 246-247  
 Phillips Peter 218  
 Picasso Pablo 53  
 Pink Floyd 23, 23n., 59, 89, 91, 94,  
     249  
 Piscator Erwin 34, 38  
 Ploog Jürgen vi, 4-8, 8n., 159,  
     162-164, 166n., 168, 170-173,  
     176-185, 183n., 187, 189-190,  
     195-196, 198-201, 229-230, 232,  
     237-240, 244, 246-248  
 Plymell Charles 163, 168  
 Pound Ezra 51  
 Preece Julian 246-247  
 Presley Elvis 98  
  
 Quin Ann vi, 8, 115, 118, 140, 202,  
     205-206, 208, 213, 240  
  
 Radiohead 226  
 Rauschenberg Robert 36, 36n., 202  
 Razum Maria 165  
 Reed Lou 24  
 Reich-Ranicki Marcel 178n.  
 Reinfandt Christian 134-136, 243  
 Reinhardt Max 28, 34  
 Rho Anita 239  
 Ribemont-Dessaignes Georges 31  
 Rice Bill 225  
 Richter Dan 111  
 Richter Hans 34  
 Riefenstahl Leni 191  
 Riha Karl 49, 247  
 Rimbaud Arthur 59-60, 66, 66n.  
 Robinson E.S. 3, 54-55, 70, 81, 85,  
     162-163, 180, 247  
 Röhl K.R. 153n.  
 Rota Sperti Silvia 242  
 Rubino Mario 238  
 Rühm Gerhard 39-43, 39n., 41n.,  
     235, 247  
 Rühmkorf Peter 48  
 Rümmele Klaus 216-217, 220-224,  
     247  
 Ruschi Riccardo 242  
 Rygulla Ralf-Rainer 213, 220, 236  
  
 Sanders Ed 163  
 Saponaro Giulio 78n.-83n., 236-237  
 Saporì Alvise 239  
 Sartre Jean-Paul 51, 147n.  
 Schäfer Jörgen 5, 201, 219, 241, 245,  
     247  
 Schlöndorff Volker 154n., 249

- Schmelz Hans 150n., 240  
 Schmitt Stephanie 5, 247  
 Schoeps Hans-Joachim 132n., 239  
 Schramm Lutz 46n.  
 Schumacher Eckhard 4, 8n., 189,  
 189n., 197, 207, 221-222, 238,  
 243, 247  
 Schuster Marc-Oliver 42, 45, 246-  
 247  
 Schwarzkogler Rudolf 148  
 Schwitters Kurt 37, 37n., 111  
 Scott Ridley 87n., 249  
 Sears John 202n., 240  
 Sellers Peter 131  
 Serres Michel 79-80, 247  
 Shakespeare William 51, 57n., 59,  
 66, 66n.  
 Shaw G.B. 146  
 Shelley P.B. 60  
 Shepard Sam 168  
 Silvera Miro 242  
 Skerl Jennie 36n., 74, 243-248  
 Smith Patti 24, 53n., 145n., 246  
 Soergel W.A. 40  
 Solomon Carl 163  
 Sommerville Ian 22, 22n., 160, 226  
 Sontag Susan 24, 220  
 Soupault Philippe 31  
 Spaini Alberto 239  
 Springer Axel 152n., 154, 154n., 233  
 Stanshall Viv 98  
 Stern Anatol 69, 70n., 168  
 Stieglitz Alfred 30  
 Stompor Tomasz 40, 176-177, 247  
 Stramm August 40-41  
 Streisand Barbra 131  
 Sugnet Charles 115, 130, 242  
 Supprian Elena 48, 248  
 Susca Vincenzo 244  
 Svandrik Rita vii, 47, 155, 243, 248  
  
 Tanguy Yves 53  
 Tanzi Andrew 239  
 Tatlin V.E. 36  
 Terigi Elisabetta 31, 248  
 Terrinoni Enrico 137n.-138n., 239  
 Terzi Andrea 235  
  
 The Animals 89, 95n.  
 The Beatles 51, 89, 98, 207, 226, 245,  
 249  
 The Rolling Stones 53n., 89, 131,  
 148, 155, 249  
 The Who 7, 66, 78, 89, 91, 192-193,  
 197, 218, 237, 242  
 The Yardbirds 89  
 Themerson Stefan 118  
 Thenior Ralf 200  
 Theobaldy Jürgen 200  
 Thomas Dylan 5-6, 39n., 47, 131,  
 155, 223-224, 235, 243, 245,  
 247-248  
 Tillmann Markus 5, 248  
 Toller Ernst 34  
 Torossi Stefano 235  
 Townshend Pete 91  
 Treder Uta 155, 243  
 Trocchi Alexander 93, 96-97, 118,  
 240  
 Tus Mark 4, 248  
 Tuschik Jamal 4, 248  
 Tzara Tristan v, 3, 18, 20, 25-31, 27n.,  
 33, 49, 51-52, 55, 58, 63, 70-72,  
 99, 103, 111, 228, 240, 245  
  
 Ulin David 19  
  
 van der Bent Jaap 43-44, 248  
 Vangi Michele 224, 248  
 Vassiliakis Panayiotis (pseud. di  
 Takis) 60  
 Vesper Bernward 8, 153n., 158, 200,  
 208-211, 230-231, 240, 245  
 Vierte Wurzel aus  
 Zwitschermaschine 46  
 Vinci Lionello 119n., 244  
 Vinea Ion 27, 27n.  
 Vitale Silvana 240  
 von Hammer-Purgstall Joseph 67n.  
 von Steinaecker Thomas 5, 248  
 von Trotta Margarethe 154n.  
 Vostell Wolf 149, 240  
  
 Waibel Ambros 6, 165n.-166n., 247  
 Wandrey Uwe 4, 248

- Warhol Andy 24, 36, 98, 159n., 168,  
 202, 217, 240  
 Weigel Sigrid 39n., 241, 247  
 Weiss Walter 48, 248  
 Weissner Carl vi, 3-4, 6-7, 7n.-8n.,  
 100, 109-112, 109n., 159-164,  
 159n.-161n., 166n., 168, 171,  
 175-177, 179, 183, 190, 192-193,  
 195-200, 226, 229-230, 235, 237-  
 238, 240, 242, 247-248  
 Wenders Wim 47  
 Werfel Franz 34  
 Wewerka Alexander 238  
 Whiteley Gillian 3  
 Wiener Oswald 7n., 40-45, 40n.,  
 42n., 148-149, 208, 239, 247  
 Williams Arthur 128-129, 129n.,  
 246-247  
 Wintjes Josef "Biby" 164  
 Witzel Frank 8, 200, 208, 211, 213,  
 230-231, 240  
 Wobik Erni 43  
 Wolf Christa 12, 45, 149, 199, 240, 247  
 Wondratschek Wolf 199, 226, 240  
 Yorke Thom 226, 244  
 Young Alan 51, 91, 97, 114, 240, 249  
 Zappa Frank 159  
 Zimmerman R.A. (pseud. di Bob  
 Dylan) 249  
 Zola Émile 31

*Opere pubblicate*

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal  
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Formazione, Lingue,  
Intercultura, Letterature e Psicologia  
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscience/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini (a cura di), *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)

- Beatrice Tóttóssy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Tóttóssy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lectures anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo, *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)
- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)

- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, Luigi Meneghello. *La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi (a cura di), *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992, a cura di Andrea Giusti*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), «Still Blundering into Sense». *Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), «Granito e arcobaleno». *Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)

Riviste ad accesso aperto  
 (<<http://www.fupress.com/riviste>>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978



**Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il *cut-up* di Burroughs e la *pop art* negli anni Sessanta e Settanta** analizza, da un punto di vista comparativo, l'influsso della tecnica del *cut-up* di William Seward Burroughs sulle neoavanguardie anglo-germanofone degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, con particolare attenzione al contesto letterario della Germania Occidentale. In quattro capitoli dedicati al profilo dell'intellettuale e artista statunitense, alle origini, agli stilemi e alla ricezione del *cut-up*, l'autore del volume indaga i motivi del successo del procedimento riscoperto da Burroughs e finalizzato alla ricostituzione di testi frammentati in nuove entità testuali. Il capitolo finale passa in rassegna i più interessanti risultati dell'utilizzo del *cut-up* in ambiti artistici diversi da quelli della scrittura letteraria, documentando contestualmente la trasformazione di una tecnica di rottura in una nuova forma d'espressione, quella della nascente *pop art*.

**GABRIELE BACHERINI** si è formato all'Università di Firenze. Dopo la laurea e la laurea magistrale in Letteratura tedesca (2011, 2014), nel 2017 ha conseguito il Dottorato di ricerca in Lingue, Letterature e Culture Compare. Da principio si è interessato alla cultura letteraria della Germania Occidentale negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, lavorando prima sulla cosiddetta letteratura "sovversiva", dedicandosi successivamente alle relazioni tra W.S. Burroughs e le neoavanguardie tedesche, con ricerche estese anche alla corrente britannica. È autore di alcuni saggi sul tema (*Between* 19, 2020; *Studi Germanici* 13, 2018 e 9, 2016; *LEA* 5, 2016).