

# L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE  
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XXVIII 2020

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI  
LINGUISTICA E LETTERARIA

---

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE  
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XXVIII 2020

PUBBLICAZIONE QUADRIMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA  
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
Anno XXVIII - 2/2020  
ISSN 1122-1917  
ISBN 978-88-9335-697-8

---

*Comitato Editoriale*

GIOVANNI GOBBER, Direttore  
MARIA LUISA MAGGIONI, Direttore  
LUCIA MOR, Direttore  
MARISA VERNA, Direttore  
SARAH BIGI  
ELISA BOLCHI  
GIULIA GRATA  
CHIARA PICCININI  
MARIA PAOLA TENCHINI

*Esperti internazionali*

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg  
MICHAEL D. AESCHLIMAN, Boston University, MA, USA  
ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo  
STEFANO ARDUINI, Università degli Studi di Urbino  
GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem  
HANS DRUMBL, Libera Università di Bolzano  
JACQUES DÜRRENMATT, Sorbonne Université  
FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII  
ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki  
LORETTA INNOCENTI, Università Ca' Foscari di Venezia  
VINCENZO ORIOLES, Università degli Studi di Udine  
GILLES PHILIPPE, Université de Lausanne  
PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA  
ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana  
EDDO RIGOTTI, Università degli Studi di Perugia  
NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel  
MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK  
GIUSEPPE SERTOLI, Università degli Studi di Genova  
WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA  
THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA  
ANNA TORTI, Università degli Studi di Perugia  
GISÈLE VANHESE, Università della Calabria

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti  
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2020 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)  
web: www.educatt.it/libri

*Redazione della Rivista:* redazione.all@unicatt.it | *web:* www.analisinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di luglio 2020  
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

## INDICE

|   |     |
|---|-----|
| Le strutture matematiche del linguaggio nella teoria di Zellig Sabbetai Harris<br><i>Alberto Maria Langella</i> .....   | 7   |
| Die Präadverbien ‘ab’, ‘seit’, ‘von’<br><i>Patrizio Malloggi</i> .....  | 23  |
| Regali omofonici nel Cinese Moderno Standard (CMS)<br><i>Nazarena Fazzari</i> .....   | 37  |
| Formal theory-driven, psycholinguistic data and corpus-driven study<br>confirms the absence of a basic colour term for ORANGE<br>in Modern Standard Mandarin and elaborates<br>the syntaxico-semantic ‘distributional potential’ criterion for basicness<br><i>Victoria Bogushevskaya</i> ..... | 61  |
| Лексикология и переводоведение:<br>лексика интеллектуальных качеств человека<br>в <i>Вояжировом лексиконе</i> С. С. Волчкова (1755? – 1764)<br><i>Riva Evtifeeva</i> .....  | 73  |
| Acquisizione del russo L2 per motivi umanitari<br><i>Jacopo Saturno e Manuela Pavone</i> .....  | 85  |
| Students’ Perceptions and Attitudes on the Use of Literature<br>as a Tool for Learning English as a Foreign Language<br><i>Diego Sirico</i> .....   | 115 |
| La Rivoluzione Finanziaria a teatro: la rappresentazione del credito<br>(e il credito come rappresentazione) in alcune commedie inglesi<br>fra Sei e Settecento<br><i>Renato Rizzoli</i> .....  | 145 |
| Clothes Maketh the Gentleman: performance identitaria<br>e vestimentaria in <i>Great Expectations</i><br><i>Federica Perazzini</i> .....  | 177 |
| Il <i>cut-up</i> di William S. Burroughs come trasformazione bioniana<br><i>Riccardo Gramantieri</i> .....  | 195 |

|  |     |
|--|-----|
| Le pronom personnel sujet au 15 <sup>e</sup> siècle : domaines littéraire et juridique |     |
| <i>Daniela Puolato</i> .....   | 213 |
| Indice degli Autori  | 235 |

*Il Comitato Editoriale ricorda con affetto  
la collega Nazarena Fazzari,  
mancata durante la lavorazione  
di questo fascicolo.*



## IL *CUT-UP* DI WILLIAM S. BURROUGHS COME TRASFORMAZIONE BIONIANA

RICCARDO GRAMANTIERI  
INDEPENDENT RESEARCHER

Lo scrittore americano William Burroughs negli anni Sessanta usò una tecnica di composizione letteraria che chiamò *cut-up*. Essa consisteva nel destrutturare diverse fonti letterarie, per formare nuovi testi con significati simili o del tutto nuovi. Il *cut-up* può essere assimilabile al concetto di trasformazione bioniana, il quale descrive il cambiamento prodotto durante la situazione analitica che trasforma una condizione mentale precedente del paziente, in una nuova condizione psichica.

In 1960s American writer William Burroughs used a literary composition technique which he called 'cut-up'. That method consisted in deconstructing several literary sources, and reassembling them to form new texts with similar or new meanings. The 'cut-up' has some similarities with the concept of bionian transformation, which describes the change produced during the analytic situation that transforms a patient's and the analyst's previous mental condition into a new psychic condition.

*Keywords:* Wilfred R. Bion, William S. Burroughs, Cut-up, Funzione alfa, Trasformazioni

### 1. Premessa

I romanzi che formano la Trilogia Nova, *La morbida macchina* (*The Soft Machine*, 1961), *Il biglietto che è esploso* (*The Ticket that Exploded*, 1962), *Nova express* (*Nova Express*, 1964)<sup>1</sup>, sono stati scritti da William S. Burroughs (1914-1997) mediante una tecnica di composizione letteraria altamente sperimentale che egli chiamò *cut-up*. Questo metodo, e la sua variante *fold-in*, trovano la loro origine nel lavoro artistico di collage dell'amico pittore Brion Gysin. Il metodo consiste nel destrutturare diverse fonti letterarie, anche molto diverse fra loro, e nel riassembelarle per formare nuovi testi con medesimo senso, con loro varianti, o con significati del tutto nuovi. La destrutturazione avviene mediante la frammentazione di testi scritti precedentemente dallo scrittore stesso, o di testi di altri autori, attraverso il taglio delle pagine e la loro ricomposizione in un diverso ordine. È questo un metodo di scrittura che, seppur in diverso contesto e periodo storico, ricorda la poesia dadaista sviluppata da Tristan Tzara, la quale costituisce probabilmente il primo precedente come sistema 'alternativo' di composizione di un testo. Anche altri autori hanno composto

<sup>1</sup> Si segue qui la titolazione delle prime edizioni SugarCo, caratterizzate da una maggiore uniformità ed omogeneità nelle traduzioni. Le nuove edizioni Adelphi, affidate a traduttori diversi, hanno modificato in parte anche i titoli dei primi due romanzi, che sono divenuti *La macchina morbida* e *Il biglietto che esplose*.

testi seguendo proprie teorie compositive, ad esempio Samuel Delany con il suo ‘calcolo modulare’<sup>2</sup>, ma Burroughs è sicuramente colui che ha associato teoria compositiva e testo letterario in maniera più precisa.

Questo metodo può essere ben spiegato attraverso la teoria della trasformazione formulata dallo psicoanalista inglese Wilfred R. Bion (1897-1979). La trasformazione è quel cambiamento che avviene durante la situazione analitica che trasforma una condizione mentale precedente del paziente (e dell’analista), in una nuova condizione psichica. Analogamente, le tecniche letterarie del *cut-up* e del *fold-in*, andando al di là della mera applicazione di una tecnica letteraria sperimentale, permettono la trasformazione di una scena letteraria da un modello ‘prototipico’ ad uno più aderente alle intenzioni dell’autore. Mentre la tecnica surrealista poteva esprimere un semplice moto dell’inconscio causato dalla semplice associazione, il metodo di Burroughs presuppone invece un uso, a volte fin troppo spinto, della razionalità. Il *cut-up* e il *fold-in*, attraverso la scomposizione della pagina scritta, permettono la nascita di nuovi significati prima sconosciuti del testo originale.

## 2. *Le trasformazioni bioniane*

Bion è stato uno dei grandi innovatori della psicoanalisi post-freudiana. Ai concetti freudiani e kleiniani lo psicoanalista ha affiancato nozioni matematiche quali la teoria dei numeri del matematico Gottlob Frege, le teorie dei fattori e delle funzioni, i fatti scelti di Henri Poincaré<sup>3</sup>, le trasformazioni e le invarianti<sup>4</sup>. Questo rende il modello bioniano fra i più affascinanti della psicoanalisi, ma anche fra i più complessi e astratti.

Secondo Bion il pensiero si forma a partire dal primitivo elemento-beta che, attraverso la funzione-alfa, diviene il più complesso e pensabile elemento-alfa. All’avvenire di ogni esperienza emotiva, la persona recupera esperienze simili in memoria al fine di riuscire a comprenderle (cioè a pensarle). Nella nuova situazione che gli si presenta, l’esperienza diventa pensabile quando è trasformata in un insieme di comprensibili elementi-alfa. La funzione-alfa è dunque l’attività mediante la quale è possibile formare la rappresentazione di un oggetto mentale prima assente, sia esso un affetto, una funzione corporea o una pulsione istintuale, raffrontandola per analogia a esperienze precedentemente vissute.

Il modello bioniano può essere rappresentato in due modi. Dal punto di vista del fenomeno, esso può essere assimilato ad un processo digestivo. Partendo dalla teoria delle relazioni oggettuali di Melanie Klein, Bion definisce il pensiero come un prodotto che as-

<sup>2</sup> Anche il metodo compositivo di Delany è assimilabile ad una trasformazione bioniana; si veda in merito R. Gramantieri, *The Creative Process: from Wilfred Bion’s “Container” to Samuel Delany’s “Modular Calculus”*, poster session al *Creative Processes in Psychotherapy and Psychiatry*. XXXI International Symposium of the German Academy for Psychoanalysis (DAP). 18th World Congress of the World Association for Dynamic Psychiatry (WADP). Florence, Italy – April 20th to 22nd, 2017.

<sup>3</sup> Jules-Henri Poincaré (1854-1912), filosofo e matematico francese. In *Scienza e metodo* (1908) asseriva che per creare una nuova formulazione matematica, si dovessero unire elementi noti da tempo ma non legati fra loro da precedenti teorie. La nuova formulazione sarebbe quindi il frutto dell’unione di fatti scelti prima slegati cui viene dato un nuovo ordine.

<sup>4</sup> R.S. White, *Bion and Mysticism: The Western Tradition*, American Imago, s.l. 2011, p. 68.

somiglia alla pre-digestione che gli animali adulti fanno nutrendo i piccoli: la madre con il bambino, e l'analista con il paziente, prima metabolizza quegli elementi che risultano indigesti (impensabili) e poi, diventati essi digeribili (pensabili), li utilizza per 'nutrire' il bambino, o il paziente. Dal punto di vista matematico Bion parte dalla Teoria dei Modelli (*Model Theory*) di Alfred Tarski (Skelton, 1995)<sup>5</sup>, la quale asserisce che un modello è composto da un dominio e da una funzione-interpretazione<sup>6</sup>. Bion pone la sua teoria all'interno del dominio degli elementi simbolici ed utilizza proprio il termine 'funzione' per indicare l'operazione che consente una trasformazione da una condizione elementare di partenza ad una finale più complessa. Più precisamente, mediante la funzione-alfa pensieri e sensazioni impossibili da comprendere al bambino o all'analizzato (elementi-beta), divengono comprensibili e pensabili (elementi-alfa). Dunque, usando le parole di Bion, gli elementi-beta non possiedono, ma prefigurano l'elemento-alfa<sup>7</sup>. Riprendendo la metafora della digestione, l'elemento-beta viene 'digerito' e diviene pensiero solo se esiste un apparato per pensare ('digerente'), che è definito da Bion anche mediante l'espressione "contenitore-contenuto". Bion usa le espressioni contenitore (♀) e contenuto (♂) indicandole con i simboli di femminile e maschile, ma non dà loro un significato sessuale. Il contenitore equivale alla madre che ha contenuto il bambino e che dopo la nascita accoglie gli agiti del piccolo per dar loro un significato. È un rapporto di accogliimento che simbolizza anche la relazione fra l'analista (♀) e l'analizzando (♂), ma che descrive anche il rapporto esistente fra il pensatore (♀) e le idee (♂). Nel rapporto madre-bambino (o analista-analizzando), la madre (o l'analista) 'contiene' gli elementi-beta proiettati dal bambino (o dall'analizzando) e dà loro una forma accettabile, consentendo al piccolo (all'analizzando) di comprendere ciò che prima non aveva per lui significato. L'espressione 'contenitore-contenuto' può scriversi anche come ♀♂.

La capacità di assimilare le impressioni sensoriali, cioè le informazioni che giungono dal mondo esterno, dà il via alle trasformazioni. Bion definisce le trasformazioni in *Apprendere dall'esperienza* (1962) come forme concise dei processi mentali e si riferisce ad esse in termini strettamente analitico-matematici, usando un linguaggio scientifico che egli auspica possa venir utilizzato in psicoanalisi. Una trasformazione modifica informazioni incomprensibili (stati emotivi, ricordi, fatti) in pensieri mentalizzabili. La formazione del pensiero, che è il primo passo verso la creazione artistica, è essa stessa una trasformazione che può essere espressa nella forma  $x Ky$ . Essa non va intesa come  $x$  che possiede qualcosa di  $y$ , ma come  $x$  che sta cercando di conoscere  $y$ . La funzione-alfa può essere considerata come un caso particolare della proposizione  $x Ky$ , dove  $K$  indica conoscenza (*knowledge*).

Per comprendere meglio il concetto di trasformazione Bion fa l'esempio del pittore che vede un campo di papaveri e lo dipinge. Nel passaggio dal campo di papaveri reale a quello prodotto sulla tela ci sono alcuni elementi che rimangono inalterati. Da queste invarianti

<sup>5</sup> R.M. Skelton, *Bion's Use of Modern Logic*, "The International Journal of Psycho-Analysis", 76, 1995, p. 2.

<sup>6</sup> Il concetto di funzione-alfa ha diversi punti di contatto con il concetto di funzione trascendente teorizzato da Carl Gustav Jung nel 1916 e pubblicato nel 1958; anch'essa è paragonata dall'autore a una funzione matematica. Si veda in merito: R. Gramantieri, E. Neri, *Psicoide e protomentale: Jung e Bion, in Il Minotauro-problemi e ricerche di psicologia del profondo*, s.e. 2017, vol. XLIV, 1, pp. 33-47.

<sup>7</sup> W.R. Bion, *Apprendere dall'esperienza*, Armando Editore, Roma 1972.

dipende il riconoscimento dell'immagine sulla tela da parte di chi guarda il quadro: "quanto più grande sarà la loro [degli osservatori] esperienza in campo artistico, tanto maggiori probabilità avranno di interpretare correttamente il quadro"<sup>8</sup>. Contemporaneamente il pittore dovrà avere anch'egli un'esperienza di pittura tale da poter riuscire a dipingere sulla tela quegli elementi che facciano comprendere la scena all'osservatore. Il termine di trasformazione dunque:

describe the process, whatever it is, by which the painter has transformed his experience into oil and pigment disposed on the canvas. But I don't wish the term to mean what it would mean if I said a building had been transformed by a painter and decorator – that the field of poppies has been used as raw material for the manufacture of canvas, oil, and pigment. Nor do I mean to suggest that the observer of the painting thinks he has discovered the source of the raw material if he describes the painting as a field of poppies.<sup>9</sup>

Il quadro risultante dalla trasformazione deve essere dipinto in modo da poter rendere intellegibile e comunicabile il messaggio che il pittore vuol dare con esso. A livello mentale la trasformazione avviene attraverso l'utilizzo della funzione-alfa. Nel rapporto analista-paziente (ma anche madre-bambino) la funzione-alfa dell'analista trasforma gli elementi-beta del paziente in elementi-alfa mediante la propria funzione-alfa. Questa operazione è una trasformazione nel dominio di  $K$ , essendo  $K$  la somma totale degli elementi-alfa e elementi-beta, e cioè l'ambito dell'apprendimento; essa permette il passaggio dall'astrazione alla comprensione pratica. In contrapposizione si parla di trasformazioni in  $-K$  quando avviene una perdita di informazioni, un'astrazione senza ragionamento. Il segno "–" indica una condizione di distruzione del legame fra i vari elementi psichici, cioè una condizione di non-conoscenza.

Bion distingue tre tipi di trasformazioni e per definirle riprende i concetti della geometria analitica: trasformazioni a moto rigido, trasformazioni proiettive e trasformazioni in allucinosi. Nella pratica terapeutica, la trasformazione a moto rigido coincide con il fenomeno del transfert, nel quale il paziente attualizza i propri desideri inconsci, trasportandoli uguali (rigidamente), nell'ambito terapeutico; quella proiettiva descrive una comunicazione nevrotica del paziente, il quale non rispetta i tempi del dialogo con il terapeuta e localizza in lui alterando (cioè li proietta) quegli aspetti di sé che rifiuta o non riconosce; quella in allucinosi è caratterizzata da *acting-out*, deliri e allucinazioni.

Come già detto, le trasformazioni avvengono in un dominio, generalmente  $K$ , che esprime tutte le esperienze emotive.  $K$  non implica la conoscenza di qualcosa, quanto la capacità di conoscere, cioè di stabilire un legame: ad esempio, l'attività dell'analista, che vuole entrare in contatto con l'analizzando per aiutarlo nell'interpretazione del materiale che emerge durante la seduta, è un legame in  $K$ .

<sup>8</sup> W.R. Bion, *Trasformazioni. Il passaggio dall'apprendimento alla crescita*, Armando Editore, Roma 2001, p. 9.

<sup>9</sup> Id., *The Grid*, in *Taming Wild Thoughts*, Karnac Books, London 1997, p. 12

Con il termine *O* si intende la natura del paziente esposta all'analista, e viceversa. Più in generale, *O* rappresenta tanto la realtà ultima e assoluta, quanto il divenire continuo dell'inconscio. Più che l'origine, *O* rappresenta l'originale, il non evoluto e il non differenziato; ma anche la realtà ultima e definitiva. *O* ha quindi una doppia polarità, specialmente nell'analista: egli, nel rapporto con il paziente, parte da uno stato di non conoscenza, per arrivare alla completa comprensione dei fatti.

A completamento dell'esposizione della metapsicologia bioniana occorre ricordare la griglia. Essa è:

una matrice contenente il tipo di pensiero (asse verticale) e l'uso che se ne fa (asse orizzontale). La griglia, con le molteplici caselle ottenute dagli incroci dei vari elementi di riga e colonna, costituisce l'insieme dei processi mentali possibili. In particolare, l'asse verticale della griglia comprende i vari stadi di sviluppo del pensiero, dalla forma più primitiva a quella più astratta. Passa cioè dagli elementi-beta agli elementi-alfa, ai pensieri onirici, sogni e miti, alle pre-concezioni, alle concezioni, ai concetti, e infine al sistema scientifico-deduttivo<sup>10</sup>.

Con l'uso della griglia è possibile visualizzare in un'unica immagine il processo terapeutico e la sua evoluzione. Di particolare importanza è la fila C della griglia bioniana. Essa è quella che segue cronologicamente la formazione degli elementi beta e alfa (file A e B della griglia) e che contiene gli elementi del sogno, del mito e del pensiero onirico, tutte componenti che vengono 'narrate' dal paziente durante la seduta d'analisi.

### 3. *William S. Burroughs e il metodo del cut-up*

All'inizio degli anni Sessanta Burroughs scrisse la Trilogia Nova, una *gangster story* galattica nella quale i Criminali Nova e la Polizia Nova si combattono su fronti contrapposti. Ambientata in diversi contesti (le giungle dell'America centrale, il pianeta Venere, i bassifondi di New York e Saint Louis), la storia non ha un andamento lineare ma si sviluppa come una serie di episodi grotteschi (che l'autore chiama *routine*<sup>11</sup>), apparentemente slegati e a

<sup>10</sup> R. Gramantieri, F. Monti, *Sogno mito pensiero: Freud Jung Bion*, Persiani Editore, Bologna 2014, p. 129. L'opera di Bion è stata oggetto di profondo interesse da parte di storici e analisti negli ultimi anni. Fra i molti contributi ricordiamo i volumi scritti o curati da Giuseppe Civitarese (*La violenza delle emozioni: Bion e la psicoanalisi postbioniana*, Raffaello Cortina, Milano 2011; H.B. Levine, *The W.R. Bion Tradition*, Karnac, London 2015; A. Ferro, *Il campo analitico e le sue trasformazioni*, Raffaello Cortina, Milano 2015), da Antonino Ferro (*Tecnica e creatività: il lavoro analitico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006; A. Ferro, *Tormenti di anime: passioni, sintomi, sogni*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010) e l'ormai classico lavoro di J. e N. Symington, *Il pensiero clinico di Bion*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998. Sull'applicazione delle teorie bioniane ai campi della creatività si ricorda il volume M. Rossetti, *Mito, mistica e filosofia nel pensiero di Bion*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2008. Per una disanima dei singoli concetti bioniani si può far riferimento a: R.E. Lopez-Corvo, *Dizionario dell'opera di Wilfred R. Bion*, Borla, Roma 2006; P.C. Sandler, *The Language of Bion: a Dictionary of Concepts*, Karnac, London/New York 2005.

<sup>11</sup> Sulla *routine* burroughsiana si può vedere R. Gramantieri, *Grottesche deformazioni del corpo. Le routine di William S. Burroughs*, in *Guida al grottesco*, C. Bordoni – A. Scarsella ed., Odoja, Bologna 2017, pp. 245-260.

volte incomprensibili, nei quali emergono e prendono progressivamente coscienza delle proprie capacità l'ispettore William Lee della Polizia Nova e lo spacciatore e informatore Mr Bradley Mr Martin dei Criminali Nova<sup>12</sup>. Per la scrittura della Trilogia Nova Burroughs utilizzò una tecnica letteraria chiamata *cut-up*. L'uso di questa tecnica doveva permettergli di distribuire ai lettori messaggi in codice. Le affermazioni fatte dai personaggi dei romanzi sono avvertimenti dati al lettore. Come tali non devono essere scoperti dai controllori, i persuasori occulti della nostra società che agiscono attraverso i Criminali Nova:

Lo scopo dei miei scritti è di smascherare e di arrestare i Criminali Nova. Ne *Il pasto nudo*, *La morbida macchina* e in *Nova express* ho mostrato chi sono e che cosa stanno facendo e che cosa faranno se non verranno arrestati. Mancano pochi minuti. Anime imputridite dalle loro droghe dell'orgasmo, carne che rabbrivisce dai loro forni nova, prigionieri della terra *uscite fuori*. Con il vostro aiuto possiamo occupare lo Studio della Realtà e rifilmare il loro universo di Paura Morte e Monopoli<sup>13</sup>.

I Criminali Nova influenzano subliminalmente le persone per alterarne il comportamento. Gli agenti della Polizia Nova sono infiltrati sotto copertura fra i Criminali Nova; sono tossicomani, spacciatori, omosessuali, scrittori. Affinché i rapporti dei Poliziotti Nova vengano recepiti senza essere intercettati e decodificati dal nemico, essi devono essere scritti in codice. Burroughs parte dal presupposto che il lettore sia come l'agente di Polizia Nova: deve saper leggere il messaggio in codice che è il romanzo stesso. "I lettori diventano le figure primarie dell'arte non spontanea delle marionette e devono essere liberati dal ventriquo attraverso il metodo del *cut-up*, che li libera dal linguaggio che controlla le loro menti e i loro corpi"<sup>14</sup>.

Lo scrittore compone dunque i suoi libri come fossero *manuali di sopravvivenza*<sup>15</sup> che non devono farsi leggere troppo facilmente dal nemico. Il manuale dell'agente della Polizia Nova che combatte i Criminali Nova, è scritto in codice, pena la sua inefficacia. Conformemente a questo scopo, la linearità del linguaggio viene spezzata, le frasi diventano monche e ripetute o reiterate in varianti sempre diverse, in modo da assicurare la sopravvivenza del

<sup>12</sup> Per una descrizione ed un'analisi dei romanzi si può far riferimento, rimanendo nell'ambito delle pubblicazioni italiane, a V. Amoroso, *La letteratura beat americana*, Laterza, Bari 1980; D. Gabutti, *Fantascienza e comunismo*, La Salamandra, Milano 1979; R. Gramantieri, *William Burroughs. Manuali di sopravvivenza, tecniche di guerriglia*, Mimesis, Milano 2012; A. Amendola, M. Tirino, *Saccheggiate il Louvre: William S. Burroughs tra eversione politica e insurrezione espressiva*, Ombre corte, Verona 2016. La saggistica angloamericana sull'opera di Burroughs è molto estesa e, a titolo esemplificativo, si può far riferimento a R. Lydenberg, *Word Cultures*, University of Illinois Press, Chicago 1987; T.S. Murphy, *Wising up the Marks*, University of California Press, Berkeley 1997; J. Skerl, R. Lydenberg, *William S. Burroughs at the front: Critical reception 1959-1989*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1991; D. Schneiderman, P. Walsh, *Retaking the Universe*, Pluto Press, Londra 2004; O. Harris, *William Burroughs and The Secret of Fascination*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2006; B. Morgan, *The Typewriter Is Holy*, Free Press, New York 2010.

<sup>13</sup> W.S. Burroughs, *Nova express*, SugarCo Edizioni, Milano 1982, p. 15.

<sup>14</sup> T. Bradway, *Queer Experimental Literature. The Affective Politics of Bad Reading*, Palgrave Macmillan, New York 2017, p. 19.

<sup>15</sup> R. Gramantieri, *William Burroughs. Manuali di sopravvivenza, tecniche di guerriglia*, p. 82.

messaggio. Questa trasformazione della lingua avviene con due tecniche narrative: il metodo del taglio (*cut-up*) e del ripiegamento (*fold-in*).

Il *cut-up* consiste nel tagliare e incollare testi eterogenei. L'idea venne al pittore Brion Gysin<sup>16</sup> quando, mentre stava ritagliando delle fotografie, accidentalmente tagliò anche le pagine di giornale che ricoprivano il tavolo. Questi frammenti di giornale, accidentalmente accoppiati uno all'altro avevano formato un testo con un significato completamente nuovo rispetto a quello contenuto nell'articolo originale. A Burroughs sembrava che i testi tagliati e riassemblati fossero più sferzanti, avessero un significato più profondo rispetto al testo di partenza e addirittura potessero connettere le esperienze del presente a predizioni del futuro o connessioni col passato<sup>17</sup>. Il *fold-in* è una tecnica simile al *cut-up*, anche se più lineare. Si prende una pagina di testo e la si piega a metà. Questa metà la si giustappone su un'altra pagina in modo da ottenere due colonne di testo. Il testo globale ottenuto viene riscritto e riarrangiato. Burroughs dichiarò che se le pagine giustapposte sono testi di uno stesso libro e argomento, il testo finale conterrà in maniera più chiara l'argomento stesso. Se il testo è l'assemblaggio di un'azione narrativa, esso consente una sorta di andirivieni temporale simile al flashback cinematografico, oppure di *deja-vu*<sup>18</sup>. Usando un parallelismo con l'*action painting* che Jackson Pollock aveva sperimentato una decina di anni prima, qui si può parlare di *action writing*<sup>19</sup>. Tuttavia il *cut-up* è anche l'equivalente dell'associazione verbale della psicoanalisi (non a caso è stato definito "un linguaggio pre-edipico"<sup>20</sup>), come pure la rappresentazione testuale di quello che registra il nostro cervello mentre si legge qualcosa<sup>21</sup>. Per esempio:

Quando si legge una colonna di un giornale, il nostro occhio capta anche le parole della colonna vicina, magari il titolo del taglio in basso e, contemporaneamente, il nostro orecchio sente un treno o una macchina passare. La contemporaneità di eventi o frasi, è il *cut-up*<sup>22</sup>.

Burroughs utilizzò il metodo partendo sia da testi propri sia da pagine prese da altri autori. Il testo ottenuto è poi soggetto a riscrittura, un'operazione fondamentale sia per la composizione del libro, sia a livello concettuale (nella finzione romanzesca l'*operazione riscrittura*

<sup>16</sup> Gysin (1916-1986) e Burroughs si conobbero a Tangeri negli anni Cinquanta e lì nacque il loro sodalizio artistico. Gysin, di padre svizzero e madre canadese, dopo aver cominciato gli studi in Inghilterra, decise di volare a Parigi ad incontrare i Surrealisti. Breton lo cacciò dal movimento e lui, dopo aver vissuto per qualche anno in Grecia, si trasferì a Tangeri dove si immerse completamente nella cultura marocchina. La relazione intellettuale con Burroughs spinse il pittore alla scrittura. Oltre ai testi di *cut-up* scritti con Burroughs, Gysin scrisse anche il romanzo *The Process* (1969).

<sup>17</sup> T. Robinson, *Rub Out the Past: Nostalgia and the Cut-Up Works of William S. Burroughs*, "Comparative American Studies An International Journal", 14, 2016, 2, pp. 109-125.

<sup>18</sup> R. Lydenberg, *Word Cultures*, p. 48.

<sup>19</sup> W.S. Burroughs, *Rub Out The Words; The Letters of William s. Burroughs 1959-1974*, Harper Collins, New York 2012, p. 217.

<sup>20</sup> T. Bradway, *Queer Experimental Literature*, p. xliii.

<sup>21</sup> V. Amoroso, *La letteratura beat americana*, p. 114.

<sup>22</sup> R. Gramantieri, *William Burroughs. Manuali di sopravvivenza, tecniche di guerriglia*, p. 86.

viene effettuata dalla Polizia Nova per modificare i messaggi pubblicitari delle Industrie Trak, la multinazionale che impersona l'espressione tecnologica e burocratica dei Criminali Nova). Burroughs ha ammesso le sue fonti in più occasioni: ad esempio *Un americano tranquillo* di Graham Greene per descrivere il cittadino americano fuori dagli Stati Uniti; *Loro, i terrestri* di Poul Anderson per quanto riguarda la diffusione di popolazioni mutanti; *Furia* di Henry Kuttner per la rappresentazione fantascientifica del pianeta Venere; *Lord Jim* e *Vittoria* di Joseph Conrad per i caratteri di determinati personaggi controversi o misogini; *Erediteranno la terra* di Conrad e Ford Madox Ford per l'evoluzione della razza umana. Queste opere sono da considerarsi modelli quasi 'archetipici' da utilizzare quando l'autore vuole risolvere intrecci narrativi in cui accadono scene simili a quella già rappresentate nei testi originali, o nella quale sono presenti particolari tipi di personaggi o di ambienti. Ad esempio nel capitolo *Ricordati che ero anidride carbonica* in *Nova express*, Burroughs utilizzò pagine da *Lord Jim* di Conrad, dal racconto *I morti* di Joyce, e versi da *La terra desolata* di Eliot.

L'individuazione delle frasi usate come fonti originali è impossibile: lo scrittore sottopone il collage ottenuto dal *cut-up* a riscrittura. Per di più i tre libri che compongono la trilogia Nova hanno subito, dopo la prima pubblicazione avvenuta presso la Olympia Press, una ulteriore revisione in vista dell'edizione americana<sup>23</sup>.

Il lettore legge pertanto il testo già trasformato dallo scrittore, il quale è la 'somma' di molti testi. Questa opera 'definitiva' è come se fosse prodotta da un altro autore 'virtuale', un terzo scrittore che interviene dopo l'autore originale dei testi. Il *cut-up* e il *fold-in* creano, nelle intenzioni di Burroughs e Gysin, una terza mente. In un'intervista del 1972 condotta da Robert Palmer per *Rolling Stone* i due autori hanno affermato che con tale termine:

Gysin: si indica quando tu metti assieme due menti...

Burroughs: ... c'è sempre una terza mente...

Gysin: ... una mente terza e superiore...

Burroughs: ... un collaboratore invisibile<sup>24</sup>.

È questa ipotetica terza mente che 'scrive' il *cut-upped text*. Significativamente *The Third Mind* è il titolo del libro che raccoglie tutti i testi brevi scritti con questa tecnica da Burroughs con l'aiuto di Gysin, parallelamente e successivamente alla pubblicazione della *Nova Trilogy*, e pubblicato in Francia nel 1976 e negli Stati Uniti nel 1978<sup>25</sup>.

Il termine 'terza mente' non è originale di Burroughs e Gysin ma proviene dal libro di psicologia applicata alla finanza *Think and Grow Rich* (1937) scritto da Napoleon Hill. In

<sup>23</sup> Scrive Oliver Harris che "La morbida macchina originale [la prima edizione Olympia Press] era il libro più estremo di tutti i libri di *cut-up* di Burroughs, il più intransigente" (O. Harris, *Introduction: Sola Esperanza del Mondo*, in W.S. Burroughs, *The soft Machine. The Restored Text*, Grove Press, New York 2014).

<sup>24</sup> R. Palmer, *Rolling Stone Interview*, in *Conversations with William S. Burroughs*, Allen Hibbard ed., University of Mississippi Press, Jackson 1999, p. 77.

<sup>25</sup> Fra i libri di *cut-up* va ricordato anche *Minutes to Go* (1959) che contiene *cut-upped texts* di Sinclair Beiles, Burroughs, Gregory Corso, e Brion Gysin. Si veda in merito C. Weidner, *The Glorious Plagiarism, Trash Aesthetics, and Ecological Entropy of Cryptic Cut-Ups from Minutes to Go*, "Humanities" 8, 2019, 2, pp. 116-127.

esso egli scriveva del principio del *Master mind*, quella fase psichica dell'individuo che nasce dall'unione di due menti considerate come forme di energia: "Mai due menti possono incontrarsi senza che si crei una terza forza invisibile e intangibile che può essere paragonata ad una terza mente"<sup>26</sup>. Alla frase di Napoleon Hill, Burroughs e Gysin aggiungono il verso tratto da *La terra desolata* di T.S. Eliot "Chi è il terzo che sempre ti cammina accanto?"<sup>27</sup>. Colui che cammina accanto allo scrittore è l'autore virtuale del testo riscritto.

Un'ulteriore elaborazione testuale di Burroughs è la griglia (*grid*). L'autore afferma di trovare in essa un formato particolarmente adatto per la letteratura sperimentale. Essa è ottenuta unendo tanti testi uno accanto e sotto l'altro, in modo da formare una pagina divisa in tanti riquadri, o griglia. In questo modo il lettore ha una visione complessiva di più testi e/o immagini:

Here the units [of the grid] are square for convenience on the typewriter but this need not be adhered to. No doubt the mathematically inclined could progress from plane to solid geometry and put prose through spheres and cubes and hexagons.<sup>28</sup>

#### 4. *Il cut-up inteso come trasformazione bioniana*

Burroughs effettuava la composizione del *cut-upped text* attraverso la giustapposizione di testi eterogenei scelti per associazione di temi. Ad esempio, i primi due capitoli de *La morbida macchina*, nei quali è descritta la fuga di due americani da Saint Louis al Messico, sono ispirati a Conrad e Greene i quali nelle proprie opere hanno spesso descritto americani fuggiti nelle giungle coloniali:

Scelsi trenta giovani che sotto tutti i punti di vista fossero i più idonei e i più adatti e ci dirigemmo di nuovo verso il sud attraverso le montagne e giù dall'altra parte della giungla e poi su di nuovo diventava monotono – Traendo il maggior vantaggio dalla situazione si poteva anche fare un po' di questo e un po' di quello – Ogni tanto dovevo sopportare dei terremoti ma tutto sommato mi sentivo un ladro apprendista – Beh, tra febbri e serpenti e rapide e ragazzi che restavano indietro qua e là per stabilirsi con gli indigeni, quando mi imbattei in questa cosa veramente infame ero rimasto senza nessuna ganga – I Chimu erano un altro affare – E così ci fermammo in questa città e fin dal primo momento non mi piacque affatto<sup>29</sup>.

Per descrivere un Messico esotico come una colonia asiatica, Burroughs dunque prende le scene convenute dai romanzi di Conrad e di Greene (elementi-beta) e con il metodo del *cut-up* le trasforma in analoghi ambienti e situazioni del Messico burroughsiano (elementi-alfa).

<sup>26</sup> N. Hill, *Think and Grow Rich*, American Liberty Press, Rutherfordton, N.C. 2010, p. 200.

<sup>27</sup> T.S. Eliot, *Poesie*, Guanda, Parma 1949, p. 83.

<sup>28</sup> W.S. Burroughs, *Formats: The Grid*, in W.S. Burroughs, B. Gysin, *The Third Mind*, Viking Press, New York 1979, p. 125.

<sup>29</sup> W.S. Burroughs, *La morbida macchina*, SugarCo Edizioni, Milano 1991, p. 24.

Stessa cosa accade per le descrizioni dei bassifondi del pianeta Venere descritte ne *Il biglietto che è esploso*:

Bene, per tornare al caso di Johnny Yen – uno dei tanti fattorini del genere – Verdi Ragazzi-Fanciulle delle fogne terminali di Venere – Allora scrivi indietro alle strade, Johnny, indietro ad Ali Dio dei Ragazzi di Strada e degli Scroconci – Scrivi fuori dalle fogne di Venere alle strade di neon di Saturno – Come alternativa Johnny Yen può essere riscritto a verde ragazzo pesce – Ci sono sempre soluzioni alternative – Niente è vero – Tutto è permesso –<sup>30</sup>.

Qui Burroughs intende descrivere i luoghi malfamati del pianeta Venere. Egli conosce bene la malavita americana (elemento-beta), ma per descrivere i bassifondi venusiani fa riferimento a materiale già esistente (pensato), ricorrendo alle ambientazioni riprese dal romanzo di Henry Kuttner *Furia* (*Fury*, 1943-47) nel quale le città sorgono nel fondo dei mari di Venere (elementi-beta): “Le luci subacquee brillavano ancora chiare, conferendo alle grandi Riserve l’aspetto di cittadelle fatate sul letto poco profondo del mare”<sup>31</sup>. Le fogne Venusiane descritte ne *Il biglietto che è esploso* sono l’elemento-alfa prodotto dal *cut-up* e ottenuto assemblando le immagini dei bassifondi di Saint Louis agli scenari del pianeta Venere. Lo scrittore compì queste associazioni anche durante la scrittura dei propri diari di viaggio e poi le utilizzò nei romanzi. Quando attraversò il confine con il Messico, egli associò materiale ripreso dal romanzo western *Il meraviglioso paese* (*The Wonderful Country*, 1952) di Tom Lea; quando viaggiò fra Tangeri e Gibilterra scelse ad esempio *Un americano tranquillo* (*The Quiet American*, 1955) di Graham Greene<sup>32</sup>. Alcuni protagonisti di opere burroughsiane sono poi gli stessi di opere già scritte: Stein di *Lord Jim* di Conrad è lo stesso Stein di *They Just Fade Away* di Burroughs; Mr Jones di *Vittoria* di Conrad è Opium Jones, un personaggio che ricorre in diverse opere burroughsiane<sup>33</sup>.

Per quanto riguarda le ‘teorie’ burroughsiane, anch’esse sono oggetto di trasformazione bioniana. Ad esempio Burroughs ha spesso affermato, nei suoi romanzi e in alcune interviste, che le donne sono una specie aliena. Questa teoria fantascientifica (elemento-alfa) è il risultato dell’unione fra la speculazione fantascientifica e il commento fatto da un personaggio del romanzo *Vittoria* (*Victory*, 1915) di Conrad (elementi-beta). Da quest’ultimo romanzo si evidenziano due scene. Nella prima viene detto:

<sup>30</sup> Id., *Il biglietto che è esploso*, SugarCo Edizioni, Milano 1983, pp. 56-57.

<sup>31</sup> H. Kuttner, *Furia*, Editrice Nord, Milano 1972, p. 3.

<sup>32</sup> W.S. Burroughs, *White Junk*, in *Burroughs Live 1960-1997. The Collected Interviews of William S. Burroughs*, Sylvère Lotringer ed., Semiotext(e), Los Angeles 2001.

<sup>33</sup> Jones fa una fugace apparizione ne *La morbida macchina* quando incontra Johnny a Puerto Joselito. In *Città della notte rossa* (1981) è il Capitano Jones dalla faccia pallida e gli occhi vitrei. Jones è stato anche un personaggio nel film *Chappaqua* (1967) di Conrad Rooks e interpretato dallo stesso William Burroughs.

Non fa meraviglia, gli passò come un baleno attraverso la mente, che le donne posano ingannare così completamente gli uomini. Questa facoltà è inerente ad esse; sembra che siano state create con una speciale attitudine<sup>34</sup>.

Nella seconda, Martin Ricardo, parlando con Schomberg, dice: “Se sa stare al suo posto, tutto bene. Non posso sopportare donne vicino a me. Mi fanno spavento”, dichiarò l’altro. “Sono una vera maledizione!”<sup>35</sup>. E ancora Ricardo, immaginando i pensieri di Jones: “Le donne sono da evitare”<sup>36</sup>.

L’idea che l’umanità sia destinata a mutare, e che l’ambiente adatto a tali mutanti sia lo spazio cosmico e vuoto dove non esiste la parola e quindi anche il controllo da parte di governi occulti, è un’idea originale che, per essere espressa al suo meglio, deve usare i mezzi della fantascienza. Ne *La morbida macchina* Burroughs aveva auspicato quale evoluzione naturale il silenzio: “Uscite una volta per tutte dalla Parola Corporea ‘Tu’. Non c’è niente da temere. Non c’è niente nello spazio. Non c’è nessuna parola da temere. Non c’è nessuna parola nello spazio”<sup>37</sup>. Il concetto viene rielaborato alla luce di quanto letto in *The Star Virus* di Barrington Bayley. In questo racconto viene descritta una specie di uomini geneticamente modificati per vivere nello spazio:

Sono stati chiamati *deadliner*, perché la loro totale rimozione del calore umano ha dato loro una stretta affinità con la morte. Non avevano più le normali ragioni che spingevano un uomo a rimanere in vita: non avevano altro che la loro esistenza in questo mausoleo di astronave mercantile<sup>38</sup>.

Burroughs riprende questi ‘elementi-beta’ fantascientifici e li rielabora producendo un nuovo testo: ne *Il biglietto che è esploso* un *deadliner* è Mr Lineamorta<sup>39</sup>; in *Nova express*

<sup>34</sup> J. Conrad, *Vittoria*, Garzanti, Milano 2009 (1915), pp. 88-89.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>37</sup> W.S. Burroughs, *La morbida macchina*, p. 144.

<sup>38</sup> B. Bayley, *The Star Virus*, “New Worlds”, 1964, 142, pp. 84-120, p. 104.

<sup>39</sup> Nei romanzi successivi alla Trilogia Nova Burroughs abbandonò il *cut-up*. Dolan ha scritto che dopo la Trilogia Nova Burroughs si è “in qualche modo riconciliato con il linguaggio” (F.M. Dolan, p. 537). Egli continuerà però a ‘trasformare’, cioè a riprendere ambienti e situazioni da altri scritti, ma in maniera meno ‘meccanica’. Ad esempio nella trilogia dei ragazzi selvaggi (*Ragazzi selvaggi – The Wild Boys*, 1971; *Porto dei santi – Port of Saints*, 1973; *Sterminatore! – Exterminator!*, 1973) è la descrizione di una rivoluzione organizzata da una popolazione di giovani mutanti ed è scritta riprendendo scenari fantascientifici da altri romanzi. Gli elementi-beta sono costituiti dagli scritti dello stesso Burroughs sulla Convention democratica e sulla relativa marcia pacifista tenuta a Washington del 1968, e da scene da *Loro i terrestri (Twilight World)*, 1961 di Poul Anderson: “Può darsi che gli uomini normali finiscano come razza, dato che i mutanti saranno in stragrande maggioranza, e che la razza umana si divida in gruppi ognuno con una sua particolare specializzazione. Potranno verificarsi conflitti fra i vari tipi di mutanti, o fra i i mutanti e gli umani” (P. Anderson, *Loro, i terrestri*, Mondadori, Milano 1962, p. 24). Anche in un romanzo della maturità quale è *Terre occidentali (The Western Lands)*, 1987 Burroughs ricorre ad una tecnica ‘trasformativa’: egli deve descrivere le sette diverse personalità che, come virus, possiedono i protagonisti del romanzo; per farlo ricorre alla descrizione delle sette anime teorizzate dagli antichi miti egiziani così come sono descritte nel romanzo *Antiche sere (Ancient Evenings)*, 1983 di Norman Mailer

viene scritto che “Una potente variante di questa sostanza potrebbe deattivare tutte le unità verbali e ricoprire la terra di silenzio, disinnestando l’intera sindrome da calore”<sup>40</sup>, cioè la nova, l’esplosione stellare. E ancora:

Il mortale Virus del Silenzio. Che ricopre gli schemi delle parole. Che blocca gli orifizi respiratori addominali del Popolo Insetto di Minraud.

Il fumo grigio fece vagare il grigio che blocca spostare tagliare ingrovigliare essi respirano medium della parola tagliare spostare gli schemi delle parole tagliare l’insetti-fero groviglio tagliare spostare che ricopre la parola tagliare respiro silenzio spostare addominali tagliare aggrovigliare bloccare gli orifizi delle parole<sup>41</sup>.

Proprio come avviene durante la seduta psicoanalitica, nella quale l’analista invita il paziente ad effettuare associazioni verbali, così l’utilizzatore della tecnica di *cut-up* associa testi altrui alla propria narrazione. Burroughs è nella stessa condizione dell’analista che “deve essere in grado di cogliere, usando le proprie intuizioni, tutti quei pensieri che non hanno pensatore”<sup>42</sup>. Le scene ‘tagliate’ da testi altrui sono assimilabili a pensieri senza pensatore o, in altre parole, a testi senza autore. Con il metodo associativo del *cut-up* questi testi diventano di un ‘terzo autore’.

Questo processo di composizione del testo a partire da elementi già scritti e pubblicati da altri scrittori (e cioè già pensati), destrutturati e poi reintegrati in una forma capace di avere un nuovo significato, si può configurare come una trasformazione bioniana. Significativamente Antonino Ferro parla di questo tipo di trasformazione come “trasformazione narrativa” che l’analista compie:

Tutte le volte che, assumendo elementi- $\beta$ , riesce a darne una costruzione interpretativa originale, che sia un mettere in narrazione quanto urgeva come forma di turbolenza emotiva, di evacuazione di elementi- $\beta$  in una delle forme qualsiasi in cui ciò può avvenire<sup>43</sup>.

L’urgenza nell’opera di Burroughs è esemplificata dall’espressione posta nell’iniziale capitolo programmatico e interpretativo di *Nova express – Prigionieri, uscite fuori*<sup>44</sup>. I prigionieri sono i lettori inconsapevoli dei messaggi. Attraverso la lettura dei romanzi, intesi come manuali di guerriglia, i lettori prendono coscienza delle problematiche dei tempi moderni. La trasformazione in senso bioniano avviene quindi su due livelli: prima a livello della scrittura, fra Burroughs e la ‘terza mente’; successivamente a livello di lettura nella mente del lettore.

(R. Gramantieri, *Ancient Egypt in William S. Burroughs’ novels*, in *Ancient Egypt in the Modern Imagination: Art, Literature and Culture*, E. Dobson – N. Tonks ed, I.B. Tauris, London 2020, pp. 75-88).

<sup>40</sup> W.S. Burroughs, *Nova express*, p. 49.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 71-72.

<sup>42</sup> J.M. Lutenberg, *Alpha-Transformation, Mental Void, and Edition*, “International Forum of Psychoanalysis”, 18, 2009, 2, p. 88.

<sup>43</sup> A. Ferro, *La psicoanalisi come letteratura e terapia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999, p. 35.

<sup>44</sup> W.S. Burroughs, *Nova express*, p. 13.

Volendo riassumere il procedimento attuato da Burroughs ed evidenziare all'interno di esso i diversi tipi di trasformazioni, si prenda qui per ipotesi che la relazione fra scrittore e testo sia un rapporto 'ideale', cioè che avvenga nell'ambito della conoscenza (*knowledge*). Si assume che il dominio in cui avviene la 'trasformazione letteraria' sia quello di  $K$  o  $-K$ . A questo punto si possono descrivere i metodi del *cut-up* e del *fold-in* come le esemplificazioni di tre trasformazioni: in  $-K$ , in  $K$  e infine in  $O$ .

Dall'episodio *Ricordati che ero anidride carbonica* contenuto in *Nova express* riportiamo il seguente testo come esempio:

Attraverso tutte le strade nessuno sfogo – Ti mostrerò il terrore su muri e finestre su persone e cielo – *Wo weilest du?* – Affretta per favore i suoi resoconti – Vuoto è il terzo che ti cammina accanto – Sottile aria di montagna qua e là e fuori della finestra – Si mise una camicia pulita e crepuscolo attraverso le strade strette – Zaffate della mia Spagna dai lotti da affittare – Cognac liscio – Vento d'aprile che fa roteare labbra e pantaloni – Sonno postprandiale sognando sulla pioggia – Il soldato non dà nessun riparo – La guerra del morto sole è una manciata di polvere – Sottile e tenue nella grigia nebbiolina tremolante di un vecchio film Western disse: "Tocca a te, Martin"<sup>45</sup>.

Seguendo quanto scrive Oliver Harris possiamo individuare alcuni elementi-beta quali "Wo weilest du?" e "il terzo che ti cammina accanto" che sono presi da *Sabato sera, domenica mattina* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960) di Alan Sillitoe e da *La terra desolata* (*The Waste Land*, 1922) di T.S. Eliot<sup>46</sup>.

La serie di trasformazioni può essere esemplificata in questo modo: all'inizio del processo di composizione, lo scrittore compone un proprio testo con un linguaggio comprensibile; contemporaneamente sceglie dei paragrafi da libri di altri autori che contengono elementi utili (quelli che Bion chiama invariati) affini a quello che l'autore vuole rappresentare. In questa fase egli opera in  $K$ , lavorando con la propria abilità di scrittore e utilizzando la memoria per scegliere i testi. Quando inizia l'azione di *cut-up* o di *fold-in* viene compiuta una trasformazione nel dominio  $-K$  in quanto il testo viene destrutturato mediante l'isolamento di singole frasi o paragrafi, di per sé significativi, ma non nel loro insieme. Questi elementi destrutturati sono l'equivalente dell'elemento-beta; usando la terminologia bioniana, i pezzi ritagliati del *cut-up* costituiscono il pensiero senza pensatore. In questo modo Burroughs sottrae significato ( $-K$ ) al testo di partenza. Successivamente viene creata la prima versione del *cut-upped text* e si ottiene un collage, uno pseudotesto simile al linguaggio dello schizofrenico<sup>47</sup>; a questo punto il testo spezzato è lì sul tavolo e ci vuole

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>46</sup> O. Harris, *Introduction*, in W.S. Burroughs, *Nova Express: the Restored Text*, Grove, New York 2014. 254, pp. IV-LV.

<sup>47</sup> Bruno Bettelheim nel suo *La fortezza vuota* scrive di autori di narrazioni 'schizofreniche' o 'autistiche', che hanno una visione non disintegrata ma comunque poco organizzata, e cita Burroughs come esempio: "Alcuni autori sono rimasti a questo livello di sviluppo della personalità, come lo fu, ai suoi tempi, il marchese de Sade. Come hanno sempre fatto i malati mentali, egli tentò di attuare nella realtà le sue fantasie sessuali, in un mondo che per questo si sentì tenuto a metterlo in galera. La differenza sta nel fatto che il malato mentale, mancando di

qualcuno che lo riveda dandogli nuovi significati capaci di rendere pensabile il significato ultimo e definitivo inteso dall'autore (*O*).

A questo punto avviene il processo di decodifica nel quale lo scrittore rende il testo comprensibile al lettore, proprio come l'analista rende comprensibile gli agiti al paziente. Esso avviene nell'ambito di *K* per poi arrivare ad *O*: l'autore scrive il testo a partire dal collage precedente. In questo modo il rapporto fra testo *cut-up* pre e post revisione è simile al rapporto fra  $-K$  e *K*. Scrive Bion:

Si può esprimere sinteticamente il rapporto tra  $-K$  e *K* se si dice che in *K* la particolarizzazione e la concretizzazione dell'astratto sono possibili, mentre in  $-K$  non lo sono perché l'astratto e il generale, nella misura in cui esistono, sono sentiti divenire cosa in sé. Per converso, in *K* il particolare può essere generalizzato e reso astratto, ma in  $-K$  esso viene spogliato di qualsiasi qualità con il risultato che, invece di un'astrazione, si ha questa espiazione<sup>48</sup>.

Lo scrittore ha usato la sua funzione-alfa che in questo caso, usando un termine di Antonino Ferro, diviene la "funzione narratrice", la quale deriva "dal funzionamento sinergico della funzione  $\alpha$  [...] e dell'apparato per pensare i pensieri ( $\varphi$ ♂ e  $PS \leftrightarrow D$ ) (che tesse la narrazione)"<sup>49</sup>.

Ciò che risulta alla fine dell'operazione di riscrittura definitiva è un testo finale il cui significato è più completo (*O*) di quello iniziale.

Con il lavoro di *cut-up* Burroughs ottiene un testo che, revisionato e poi pubblicato, veicola il messaggio che l'autore si proponeva di comunicare. Egli è arrivato al significato ultimo (*O*) con un testo che è il prodotto di una terza mente. Usando la similitudine bioniana, essa coincide con quella terza figura che emerge nell'analisi, il "terzo analitico" definito da Thomas Ogden su ispirazione della *rêverie* bioniana:

---

un sufficiente controllo dei suoi processi psichici interni, non è in grado di organizzarli in modo da consentire agli altri di comprenderli, quanto meno in parte. Per un singolare processo dialettico, alcuni autori contemporanei (Burroughs [sic], per esempio), rifiutano addirittura di vivere alla mercé dei loro processi primari non elaborati e ricorrono alla droga per ricrearsi uno stato psichico simile a quello del malato schizofrenico, quasi fossero orgogliosi di creare deliberatamente in se stessi una condizione mentale alla quale il malato mentale è invece condannato. Avendo perduto il contatto con la realtà o quanto meno la possibilità di agire in funzione delle sue esigenze, ma non avendo ancora perduto la ragione, tentando di perderla ricorrendo di tanto in tanto alla droga. Così facendo, essi sostengono, rifiutano un mondo che merita di essere rifiutato. Trovano che, di fatto, la vita sia carente e allora, o non hanno il coraggio di accettarla come carenza temporanea della loro personalità che potrebbe o dovrebbe essere corretta, oppure non riescono a convincersi che, se il mondo è cattivo, ci corre l'obbligo di migliorarlo. Essi tentano insomma di mascherare la loro inettitudine ad agire sul mondo o sulla loro stessa personalità o su entrambe, facendo passare per virtù la loro fuga nel mondo onirico della droga ("Non parlo di coloro che hanno preso droga a scopo di ricerca scientifica, anche se è probabile che le loro motivazioni siano le stesse" cit. B. Bettelheim, *La fortezza vuota*, Garzanti, Milano 1976, pp. 60n-61n). Bettelheim non vede nell'opera di Burroughs una trasformazione, ma solo l'esemplificazione di quanto c'è prima della trasformazione, cioè la scissione della personalità. È comunque significativo riportare il passaggio perché evidenzia come la narrativa burroughsiana sia stata recepita come esemplificazione di un processo mentale patologico.

<sup>48</sup> W.R. Bion, *Apprendere dall'esperienza*, p. 166.

<sup>49</sup> A. Ferro, *La psicoanalisi come letteratura e terapia*, pp. 37-38.

Questa terza soggettività, il terzo analitico intersoggettivo, è il prodotto di un'unica dialettica generata da/tra le soggettività separate dell'analista e dell'analizzando all'interno del setting analitico. È una soggettività che sembra assumere una propria vita nel campo interpersonale, generata tra analista e analizzando<sup>50</sup>.

Per quanto riguarda il lettore, nella sua relazione col testo, egli è simile al bambino o all'analizzando che ha bisogno di una guida per poter comprendere pensieri minacciosi o elementi senza significato. Nell'equivalenza col metodo di scrittura burroughsiano, gli episodi apparentemente slegati sono gli elementi-beta del testo che l'autore, con la sua funzione-alfa, trasforma in narrazione, situandolo nella fila C della griglia. Ai suoi occhi il testo *cut-up* può essere a prima vista incomprensibile. Quando Burroughs spiega le proprie intenzioni di romanziere nei romanzi della *Nova Trilogy*, egli afferma di essere come un Poliziotto Nova che deve avvertire il lettore del pericolo di invasione dei Criminali Nova e per farlo deve comporre libri-manuali scritti in un linguaggio che va interpretato durante la lettura, cioè 'trasformato' in senso bioniano. Grazie alle istruzioni dell'autore sul metodo del *cut-up* contenute nei romanzi stessi, il lettore diviene capace di comprendere il significato ultimo (O) del testo trasformato.

## 5. Conclusioni

In merito all'opera di Burroughs, la critica si è spesso concentrata sul rapporto esistente fra la narrazione burroughsiana e la tossicodipendenza oppure sull'omosessualità<sup>51</sup>, mentre gli studi sul *cut-up* si sono concentrati sull'aspetto innovativo e sperimentale del metodo<sup>52</sup>. Il tentativo di spiegare il metodo compositivo di Burroughs con le teorie di Bion può essere un modo interpretativo più aderente alle originali intenzioni dello scrittore. Egli affermava che dal *cut-up* emergevano testi che prefiguravano il futuro. Il futuro è ciò che segue dalla trasformazione analitica.

L'interpretazione dell'opera burroughsiana attraverso la teoria delle trasformazioni è maggiormente incisiva se si pensa che, secondo Bion, ogni volta che l'analista dà una costruzione interpretativa degli elementi-beta, compie una "trasformazione narrativa"<sup>53</sup>. Antonino Ferro ci ricorda che in analisi "il concetto di trasformazioni ha gradualmente sostituito quello di decifrazione e decodifica"<sup>54</sup>. Facendo un parallelismo con quanto accade durante l'analisi, i testi di Burroughs non devono essere più decodificati ma essere pensati come oggetto di trasformazione; l'invenzione letteraria burroughsiana non va intesa come una semplice operazione di traslitterazione ma come la metamorfosi di un pensiero che,

<sup>50</sup> T.H. Ogden, *The Analytic Third: Implications for Psychoanalytic Theory and Technique*, "Psychoanalytic Quarterly", LXXIII, 2004, p. 169.

<sup>51</sup> Si pensi, rispettivamente, a E. Mottram, *The Algebra of Need*, Intrepid Press, Buffalo 1971; e a J. Russell, *Queer Burroughs*, Palgrave Macmillan, New York 2001.

<sup>52</sup> In particolare R. Lydenberg, *Word Cultures*.

<sup>53</sup> A. Ferro, *La psicoanalisi come letteratura e terapia*, p. 35.

<sup>54</sup> Id., *Bionian and Post-Bionian Transformations*, "Romanian Journal of Psychoanalysis", 11, 2018, 2, pp. 47-56, p. 47.

rielaborato, diviene ‘pensabile’. Questa operazione è particolarmente calzante in riferimento ai testi sperimentali di Burroughs, ma anche alla sua opera in generale<sup>55</sup>. Con la tecnica del *cut-up* e del *fold-in* lo scrittore rende in forma scritta e tipografica la contemporanea formulazione dei pensieri e la descrizione degli stimoli sensoriali che arrivano al lettore, producendo un testo complesso a partire da elementi semplici. In questo modo il *cut-up* è l’equivalente dell’associazione verbale della psicoanalisi. In più esso produce non solo l’equivalente di quello che il nostro cervello registra mentre si legge qualcosa<sup>56</sup>, ma permette anche una diversa interpretazione dei testi originari. Il *cut-up* è “un metodo di ri-significazione testuale”<sup>57</sup> e si adatta ad essere descritta secondo il modello bioniano del pensiero in quanto l’azione dello scrittore è assimilabile alla funzione-alfa, che dà significato ad elementi testuali-beta eterogenei quali singole frasi o episodi altrimenti incomprensibili fuori dal contesto dal quale sono estrapolate.

Il concetto di trasformazione trova nei *cut-upped texts* un’emplificazione quasi perfetta. La capacità dell’autore di dare un nuovo significato al materiale letteralmente ritagliato corrisponde all’operazione dell’analista che dà un significato ad espressioni del paziente altrimenti incomprensibili. Il tagliare un testo pre-scritto, il riasssemblaggio e la successiva attribuzione di un nuovo significato corrispondono alle trasformazioni bioniane in  $-K$ ,  $K$  e  $O$  che avvengono durante la seduta psicoanalitica. Lo scrittore, quando esegue il *cut-up*, diviene contenitore ( $\varnothing$ ) in quanto dà un senso ad un testo-contenuto ( $\oslash$ ) inizialmente incomprensibile.

Quando Burroughs unisce al proprio testo frasi tratte dal libro di un altro autore e le riscrive, produce un terzo testo che sembra essere il frutto di una terza mente. Questa terza mente corrisponde a quella mente nata dal sistema complessivo che deriva dai due apparati mentali di Burroughs e dell’autore delle frasi o di concetti originali. Se si volesse riformulare la domanda ripresa da *La terra desolata* e cioè chiedersi chi è il terzo che cammina accanto al lettore, si dovrebbe rispondere che nel caso della seduta psicoterapeutica è la mente formata dal sistema analista-analizzando, mentre nell’opera narrativa è l’autore che ha prodotto il testo finale, cioè il Burroughs revisore che giunge alla condizione di  $O$ . A conferma di questa congruenza fra la tecnica del *cut-up* e il modello bioniano, si può ricordare anche un altro modello bioniano, quello della griglia. La griglia, quando utilizzata da Burroughs e Gysin dà, nella sua compattezza, un significato complessivo ottenuto dai singoli testi contenuti nelle diverse caselle in cui è divisa la pagina. Essa, benché sia essenzialmente uno strumento per guidare la seduta psicoanalitica, concretizza le “infinite estensibilità e divisibilità delle sue [della griglia] categorie”<sup>58</sup>.

Questa infinita estensibilità è una prerogativa del dominio di  $O$ , il significato ultimo, ma anche lo stato finale cui perviene l’analista, e per estensione, l’autore-revisore del *cut-up*

<sup>55</sup> Oltre alla produzione letteraria, Burroughs ha applicato il metodo del *cut-up* anche a materiale sonoro e cinematografico. Si veda in merito R. Gramantieri, *William S. Burroughs e la musica*, in *Fantaroock: stranezze spaziali e suoni da mondi fantastici*, M. Gazzola – E. Assante ed., Arcana, Roma 2018, pp. 415-435.

<sup>56</sup> V. Amoruso, *La letteratura beat americana*, p. 114.

<sup>57</sup> T. Bradway, *Queer Experimental Literature*, p. 112.

<sup>58</sup> V.L. Schermer, *Building on ‘O’: Bion and epistemology*, in *International library of group analysis 20. Building on Bion: Roots: Origins and context of Bion’s contributions to theory and practice*, R.M. Lipgar – M. Pines ed., Jessica Kingsley Publishers, London 2003, p. 236.

il quale giunge alla vera comprensione della realtà, quella realtà primaria che, secondo Bion “diventa rappresentata quando è trasformata o elaborata nella mente di qualcuno”<sup>59</sup>, cioè quando è oggetto di trasformazioni. Nella Trilogia Nova la realtà non alterata dai messaggi distorti dei Criminali Nova emerge al lettore solo con il *cut-up*, cioè con una trasformazione. Usando la terminologia bioniana, l'operazione di *cut-up* o di *fold-in* è definibile come processo di trasformazione che da testi  $T\alpha$  conduce al testo finale  $T\beta$ . Queste trasformazioni narrative, che avvengono in  $K$ , portano a conoscere il vero significato del testo, cioè  $O$ , che nel romanzo corrisponde al significato che l'autore voleva dare alla propria creazione.

---

<sup>59</sup> J. e N. Symington, *Il pensiero clinico di Bion*, p. 120.





FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE  
**L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA**

ANNO XXVIII - 2/2020

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)  
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)  
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917

