

Dall'America, al Nord Africa, all'Europa: William Burroughs migrante in cerca di auto-definizione

Gabriele Bacherini

Università degli Studi di Firenze (<gabriele.bacherini@unifi.it>)

Abstract

Can someone who does not come from areas which are afflicted by war and/or famine – but, on the contrary, from the upper class of a rich and powerful country like the United States of America – be considered a “migrant” writer? How many kinds of migration and “migrant” literature actually exist? Following biographical, psychological and literary paths, this article will attempt to answer these questions by analysing one of the most iconic but also least understood personalities of the twentieth century, William Burroughs: the inner reasons of his travels across four continents and several countries, and the consequent meaning of “travel” in his writing.

Keywords: *avant-garde, biography, Burroughs, cut-up, migration*

1. Introduzione

La mobilità di scrittori e intellettuali in ambito europeo è un fenomeno antico, che ritroviamo in Omero, Erodoto, Cicerone, Seneca, Ovidio e Boezio. [...] A partire dal Medioevo era piuttosto normale che letterati e studiosi si spostassero all'interno della parte centrale e occidentale del continente, poiché esisteva una rete di comunicazione che ne facilitava la mobilità e delle istituzioni (università, conventi e corti) pronte ad accoglierli. Come si noterà, le motivazioni a spostarsi – studio, esilio, attrazione per un altro paese, ricerca di una sistemazione economica più proficua o migliori condizioni di lavoro o di vita – non sono cambiate molto nel corso dei tempi. (Gnisci 2006, 42)

La citazione di uno dei massimi esperti non solo italiani di letteratura della migrazione si rende necessaria per comprendere come il concetto di “migrazione” – al pari del fenomeno che rappresenta – sia più poliedrico e di difficile interpretazione rispetto all'odierna immagine, frequente quanto

stereotipata, dei migranti o “clandestini” in fuga. Questa è solo *una* forma di migrazione.

Fra i tanti artisti che hanno migrato in cerca di una maggiore definizione di se stessi e delle proprie capacità si può a pieno titolo collocare anche William Burroughs. Obiettivo di questo contributo è gettare luce su parte della vita di una delle più controverse ed autorevoli voci del Novecento, a lungo oggetto di interpretazioni semplificanti e distorte che lo riducono a *uno dei beat*. Per divenire non solo ciò, ma qualcosa di ben più complesso, Burroughs dovette abbandonare lo stringente formalismo borghese del Missouri per il mondo esterno. Un percorso migratorio che a prima vista sembra ricalcare il classico *grand tour* dell'ex studente americano, in giro per il mondo a divertirsi senza pretese nel periodo sabbatico tra laurea e specializzazione. Per un certo periodo, probabilmente, lo fu davvero. E, però, si sarebbe presto rivelato itinerario interiore, più profondo. Il viaggio, le esperienze e le conoscenze da esso prodotte, avrebbero influenzato Burroughs più di qualsiasi riflessione di carattere artistico.

La migrazione, in effetti, si configura *in primis* quale esperienza interiore. Coloro che ritenessero le forme di letteratura legate a tale fenomeno come obbligatoriamente dipendenti da un preciso percorso “dal punto A al punto B”, ove quasi sempre il punto A è situato nel Terzo Mondo, rischierebbero di fuorviarsi e fuorviare. Parimenti ingannevole è il ritenere necessaria, per lo svolgersi della narrazione, la presenza della minaccia di un conflitto e/o di uno stato d'indigenza vissuti dal protagonista quali impulsi per l'atto migratorio. Il concetto di guerra, anche in casi come quello di Burroughs, è comunque ben presente. Così come la fuga da un certo tipo di povertà. Si tratta di una forma oscura di guerra contro il lato più recondito di se stessi, quello che Burroughs definirà “Ugly Spirit”, e dell'evasione da una pochezza soprattutto morale che quel medesimo “Spirito del Male” ha ingenerato in lui. Di fatto però, sebbene per vie traverse, questi impulsi esistono, e costituiscono un qualcosa di più rispetto alla necessità di “andare”, senza un perché ma pure senza fermarsi fino alla meta, con cui Kerouac aveva lanciato lo slogan della narrativa *on the road*¹. Saranno anzi, a tale proposito, i dati salienti che distingueranno il “viaggio” autobiografico-letterario di Burroughs dalla mistica *beat* della fuga a tutti i costi. Scrive Allen Hibbard nell'introduzione a una raccolta di interviste rilasciate dall'autore americano:

¹ Nella traduzione italiana di Marisa Caramella: “dobbiamo andare e non fermarci mai finché arriviamo” (2010, 296; “we gotta go and never stop going till we get there”, Kerouac 2000 [1955], 217).

There are, first of all, the Burroughs legends: his various connections to the Beats, the famous William Tell incident in Mexico which left his wife dead, his mystique as an outlaw, the time he spent in Tangier, his associations with various rock stars [...] What is more, so much biographical detail is tangled and twisted in the fabric of his fiction, creating among readers and fans the wish to determine what is autobiographical and what is fabrication. Finally, the outlines of Burroughs's life narrative and the kind of life he lived might represent to some the ultimate in freedom, situating his personal journey at the very center of a long-standing American tradition stretching back to Thoreau. [...] What some may forget, of course, in their adulation and worship, is the tremendous price he paid for freedom: the pain and loneliness he suffered frequently and intensely. But, perhaps that, too, is part of it. (Hibbard 1999, IX)

Vi sono, prima di tutto, le leggende legate a Burroughs: i suoi numerosi legami con i Beat, il famoso incidente alla Guglielmo Tell che in Messico costò la vita a sua moglie, la sua mistica del fuorilegge, il tempo trascorso a Tangeri, i suoi legami con numerose *rock star* [...] Ma tanta dovizia di particolari è intrecciata al tessuto della sua narrativa, creando tra lettori e ammiratori il desiderio di distinguere ciò che è autobiografico da ciò che è invenzione. Tutto sommato, il racconto che Burroughs fa della propria vita e il tipo di vita che egli ha vissuto potrebbero per alcuni rappresentare il *non plus ultra* della libertà, situando il suo viaggio personale proprio al centro di una lunga tradizione americana che risale a Thoreau. [...] Ciò di cui tuttavia qualcuno potrebbe dimenticarsi, nella propria adorazione e nel proprio culto, è l'enorme prezzo da lui pagato per questa libertà: il dolore e la solitudine che ha frequentemente ed intensamente sofferto. Ma, forse, anche quello ne è parte.²

Seguendo piste ora biografiche, ora psicologiche, ora letterarie, qui cercheremo di individuare il vero e proprio atto migratorio di Burroughs, distinguendolo dalla mera evasione giovanile. Quindi tenteremo di stabilire cosa sia che “si intreccia” nella finzione letteraria, contribuendo, in un processo di auto-definizione, a formare al tempo stesso la personalità e la dimensione artistica di questo notevole scrittore contemporaneo.

2. *Dagli Stati Uniti all'America Latina: “writing his way out”*

William Seward Burroughs II era nato il 5 febbraio 1914 a St. Louis, Missouri³. La famiglia, per quanto attiva in un settore del tutto diverso

² Se non diversamente specificato, le traduzioni italiane dei passi citati sono di chi scrive.

³ Per le notizie biografiche si sono consultate le opere di Barry Miles, uno dei principali biografi di Burroughs tanto per la notevole mole di documenti da egli reperiti, quanto per la personale amicizia stretta con lo scrittore (Miles 2012, 2014a, 2014b).

rispetto a quello agroalimentare, tradizionale del Midwest⁴, viveva nel lusso e nello stile delle classe abbienti della “città indipendente” al confine con l’Illinois. In un tale ambiente la “diversità” – l’omosessualità, certo, ma non solo quella – di Burroughs entrò presto in contraddizione con l’universo borghese della famiglia; si rafforzava così l’istanza di fuga da una sorta di prigione, quale ormai Burroughs percepiva essere il suo ambiente. La fuga fu favorita dal sostanzioso aiuto economico della famiglia: non solo e non tanto un investimento sul futuro del figlio, quanto una mossa per allontanare la pecora nera dai salotti buoni di St. Louis.

Diplomatosi tra il Nuovo Messico e la stessa St. Louis, brillantemente laureatosi in antropologia a Harvard, dopo un breve periodo di specializzazione alla Columbia University di New York il giovane Burroughs si recò per la prima volta in Europa, studiando all’antica Scuola di Medicina di Vienna fino alla vigilia dell’*Anschluss* hitleriano. Rientrato negli Stati Uniti, li girò in lungo e in largo: Chicago, Palm Beach e New Orleans, fino a stabilirsi, nel 1943, nell’atmosfera *bohémienne* del Greenwich Village newyorkese, dove entrò in contatto con la nascente cerchia *beat* dei Kerouac e dei Ginsberg, per i quali sarebbe divenuto modello di vita, ancorché artistico. In Burroughs essi trovarono 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, per esempio, di amputarsi volontariamente una falange per poi mostrarla al proprio analista – che lo fece internare – o di varcare senza scrupolo i confini della legalità⁵, se i soldi dei numerosi lavori onesti che nel frattempo tentava⁶ non bastavano più a soddisfare il crescente bisogno di droghe. Fino a quel punto, tuttavia, si era trattato di fughe giovanili volte più al divertimento personale che all’esplorazione di se stesso. Lo suggerisce anche l’assai esiguo numero di opere letterarie fin lì date alla luce, per lo più estemporanei esperimenti tentati con Kerouac e soci: per leggere il primo capolavoro, *Junkie* (1953), scritto sotto lo pseudonimo – tratto dal cognome materno – di William Lee e poi tradotto in italiano con l’iconico titolo de

⁴ La compagnia fondata da William Seward Burroughs I, inventore e nonno dello scrittore, brevettò e commercializzò a fine Ottocento il primo prototipo di macchina calcolatrice con sistema di stampa dei dati. I genitori dello scrittore, l’antiquario Mortimer Perry Burroughs e Laura Hammond Lee, rampolla di un affermato studio pubblicitario che aveva lavorato soprattutto per Rockefeller, cedettero il brevetto ereditato alla morte del capostipite per quasi tre milioni di dollari attuali, alla vigilia del crollo di Wall Street. La famiglia visse perciò nel lusso anche durante la Grande Depressione.

⁵ Contraffazione di ricetta – reato per il quale venne anche arrestato –, gestione di un giro di prostitute, spaccio, rapine.

⁶ Disinfestatore, reporter e perfino detective privato.

La scimmia sulla schiena (1962)⁷, furono infatti necessari altri due anni dall'evento che gli avrebbe cambiato la vita.

Tra i tanti pregiudizi che hanno gravato sull'apprezzamento di Burroughs, uomo e scrittore, ha avuto il suo peso la sua, peraltro mai nascosta, omosessualità. Va però ricordato che, oltre a relazioni come quelle con Allen Ginsberg e con Brion Gysin, Burroughs ne ebbe anche con donne, due delle quali sposò. E se la prima relazione, quella con Ilse Herzfeld von Klapper, nacque da circostanze d'emergenza e non andò oltre una tenera amicizia⁸, la seconda, con Joan Vollmer Adams, assunse i caratteri più complessi della grande storia d'amore.

Già compagna di studi della moglie di Kerouac, la Vollmer si avvicinò alla cerchia *beat* del Village ed al relativo uso e abuso di droghe. Molto più giovane della Herzfeld, aveva nove anni meno di Burroughs e, però, era anch'essa divorziata, dopo essere stata abbandonata da un *ex marine* che mal sopportava i suoi stravizi. Pure stavolta il futuro scrittore si affezionò alla donna e alla sua figlia di primo letto, Julie. La sposò nel 1946, concepì con lei un figlio, William Jr. detto "Billy"⁹, e con lei si trasferì dapprima in Texas, dove si improvvisò agricoltore, e poi in Louisiana. Qui, accusato nel 1948 di possesso e traffico di droga, rischiò il carcere, dati i suoi precedenti penali.

L'occasione di fuggire da New Orleans arrivò tempestivamente sotto forma di una borsa di studio dell'Università Nazionale Autonoma di Città del Messico. Guidato da Robert Hayward Barrow, eminente antropologo e linguista americano, Burroughs avrebbe dovuto dedicarsi a studi linguistico-antropologici sulle civiltà azteca e maya¹⁰. Una permanenza di cinque anni in Messico gli avrebbe guadagnato la remissione della condanna, ma già alla fine del 1951 era di nuovo in fuga. Al rapporto con Joan, deterioratosi fino dall'inizio del soggiorno messicano a causa delle sue frequenti assenze e di quella del figlio, affidato ai nonni paterni in Florida, Burroughs pose

⁷ L'espressione "avere la scimmia sulla schiena" è ben presto entrata nell'uso gergale per descrivere quello che è pure l'argomento del romanzo, gli effetti della dipendenza da droghe pesanti, osservati da Burroughs con il classico stile tagliente e l'occhio clinico derivato dagli anni viennesi. Il romanzo, poi ripubblicato anche con i titoli alternativi di *Junky* o *Junk*, è il primo vergato di proprio pugno dall'autore.

⁸ Intraprendente ebrea amburghese di buona famiglia e di quattordici anni più anziana, Burroughs la conobbe a Dubrovnik, dov'era stata abbandonata dal marito, durante un tour per alcune città mitteleuropee. I due si sposarono ai primi di agosto del 1937 per consentire alla donna, il cui visto jugoslavo era in scadenza non prorogabile, di ottenere la cittadinanza americana e non dover tornare nel *Reich*. Una volta a New York, i due divorziarono, ma sarebbero rimasti grandi amici.

⁹ Anch'egli scrittore, morì di cirrosi ad appena trentatré anni, dopo una vita sregolata quanto quella del padre.

¹⁰ Tuttavia, girò il Centro America più alla ricerca di nuove droghe che di reperti delle civiltà precolombiane.

fine sparandole. Dopo una controversa diatriba penale la morte di Joan fu giudicata accidentale¹¹. Ma Burroughs era già lontano, sulle Ande al confine tra Colombia, Ecuador e Perù, in cerca dello *yagé*, il devastante allucinogeno che gli sciamani indigeni ricavano da una liana per le proprie cerimonie rituali. Qualcosa di molto importante, tuttavia, era scattato nel profondo. Non si trattava più di una semplice fuga e la riflessione contenuta in *Queer* lo conferma:

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 1985, XXIII)

Sono costretto a giungere alla spaventosa conclusione che, se non fosse stato per la morte di Joan, non sarei mai diventato uno scrittore, e non avrei mai compreso in quale misura quell'evento abbia motivato, dato forma ed espressione alla mia scrittura. Convivo con la costante minaccia dell'essere posseduto, e con il costante bisogno di fuggire dalla possessione, dal controllo. Così, la morte di Joan mi ha fatto entrare in contatto con l'invasore, lo Spirito del Male, e mi ha guidato a una vita di lotta, in cui non ho avuto altra scelta che scrivere la mia via d'uscita.

3. *Tangeri, Parigi, Londra: i campi di battaglia contro il virus della parola*

Fu dunque necessaria una tragedia, la dissoluzione – oltretutto per sua stessa mano – di quell'unico surrogato di famiglia tradizionale che fin lì fosse riuscito a creare, per generare il Burroughs che oggi si conosce non certo grazie ai viaggi giovanili per le Americhe e l'Europa centro-orientale, ma per la sua controversa grandezza artistica. In questi casi ci si domanda di rado da dove essa derivi. Nel viaggiare da un luogo all'altro, Burroughs migrò 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 una catabasi, un "sub-viaggio" di espiazione e purificazione all'interno

¹¹ Il delitto avvenne il 6 settembre 1951. Di ritorno da un viaggio in Guatemala, probabilmente ubriaco e drogato, Burroughs sparò alla testa della 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 di Bernabé Jurado, il suo avvocato messicano che, peraltro, pochi giorni dopo fuggì sotto analoga accusa, avendo sparato a un ragazzo che cercava di penetrare nella sua proprietà. Risolutivo fu l'intervento del fratello maggiore con ingenti somme di denaro atte a pagare le spese processuali, ma in realtà probabili tangenti per le guardie. Burroughs fu condannato in contumacia a due anni di carcere per omicidio colposo e si vide togliere la custodia dei figli.

del proprio animo, intrapreso 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. Difatti, da quel momento in avanti essa sarebbe stata donata alla scrittura, unica via e insieme unico vettore verso l'uscita.

Sembra così di scorgere i tratti di ciò che Burroughs sarebbe divenuto 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, s'impone la violenza. Qualcosa di simile al 1984 del suo contemporaneo George Orwell, ma molto più in grande: una nuova *Waste Land*, o forse sempre la stessa, da millenni, per fare eco a quell'Eliot suo maestro di gioventù a Harvard. Occorreva perciò una soluzione radicale, la creazione di una "nuova mitologia" collettiva da fornire al posto di quelle già esistenti, tutte ormai "malridotte ed inadeguate al presente", per venire a patti con lo "Ugly Spirit" che la fine del rapporto con Joan aveva liberato nel suo animo al punto da *invaderlo*, verbo che ritornerà con forte impatto metaforico nelle opere successive.

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.¹²

In *The Naked Lunch* e *The Soft Machine* ho diagnosticato una malattia, e in *The Ticket That Exploded* e *Nova Express* è suggerita una cura. In questo lavoro sto cercando di creare una nuova mitologia per l'era spaziale. Sento che le vecchie mitologie sono chiaramente inutilizzabili e non adeguate ai tempi attuali. [...] L'amore gioca un ruolo marginale nella mia mitologia, che è la mitologia di una guerra, di un conflitto.

La soluzione fornita da quello strumento salvifico che era la scrittura fu, di nuovo, il viaggio: inteso come fuga, o meglio autentica migrazione verso un ambiente maggiormente amico. Per trovarlo, Burroughs varcò di nuovo l'Atlantico. Come primo rifugio scelse una Tangeri che nel 1953 viveva gli ultimi momenti di quell'atmosfera libertina data dal proprio regime di "città internazionale", zona commercialmente strategica dichiarata franca dopo

¹² Risposta tratta da "Rencontre avec William Burroughs", intervista di Eric Mottram pubblicata in origine su *Les Langues Modernes* (Parigi, gennaio/febbraio 1965, 79-83), poi in Hibbard 1999, 11.

decenni di ingerenze europee sfociate anche in alcune scaramucce militari, e non ancora riammessa alle rigide tradizioni islamiche del Marocco. Nel 1957 Burroughs si trasferì a Parigi, dove abitò per circa tre anni nel “Beat Hotel”, stambergata in pieno Quartiere latino così soprannominata perché tutti i grandi del movimento vi si sarebbero via via stabiliti, e infine visse per quasi quindici anni a Londra, nel più signorile *borough* di Westminster da cui avrebbe però dominato la scena di quella che già all’epoca iniziava ad essere la vera capitale della controcultura mondiale.

A Tangeri, ove giunse affascinato da *The Sheltering Sky* (1949; *Il tè nel deserto*, 1989) del connazionale Paul Bowles, lo scrittore espatriato che più di ogni altro la elesse a proprio rifugio¹³, anche Burroughs trovò quell’aura di libertinismo fondamentale per giungere alla definizione della propria natura, confrontandosi con lo “Ugly Spirit” a stento trattenuto fino alla tragedia di Città del Messico. Essendo la scrittura strumento e al tempo stesso via per giungere alla sconfitta del medesimo, quindi al riscatto personale, il prodotto di tutto ciò fu un’impressionante mole di lavoro. Tra i caffè e le viuzze di Tangeri Burroughs scrisse 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* (1954-1958), una “scorta di parole” realizzata con la scoordinata veemenza¹⁴ di colui che lotta per sopravvivere, e forse per questo mai pubblicata nella propria forma originale. La si ritrova però in tutte le opere immediatamente successive.

Trattandosi di una guerra, occorre la creazione di una strategia efficace.

¹³ Collocato da Bowles in un fatiscente caffè all’inizio del romanzo, il protagonista Port Moresby sottolinea all’amico Tanner la differenza tra “turista” e “viaggiatore”: al contrario del primo, questi non appartiene a nessun luogo e si sposta con più lentezza, finché non trova la propria vera casa (Bowles 1989, 12-13). Nella prima scena della sua rivisitazione cinematografica (*The Sheltering Sky / Il tè nel deserto*, 1990), Bernardo Bertolucci affida questa stessa osservazione a Kit, moglie di Port, dopo lo sbarco dei tre a Tangeri. La donna aggiunge che il viaggiatore non pensa già al ritorno prima di partire, com’è solito fare il turista; egli, non ritenendo di avere una vera casa, può decidere di non tornare e di stabilirsi nel luogo di destinazione. Si nota perciò una netta differenza tra le due figure di espatriato americano: Bowles elesse Tangeri a sua nuova dimora, vi trascorse gli ultimi cinquantadue anni di vita e cercò di adattarsi alle sue antiche tradizioni, tanto da rimanervi anche dopo l’avvento dell’amministrazione marocchina; Burroughs fu attratto sì dalle cronache tangerine di Bowles, ma solo per quell’accentuato libertinismo che gli avrebbe reso più semplice la vita rispetto alle chiusure americane. Si capisce così perché Burroughs non sia stato né un turista – la sua intenzione era semmai quella di fuggire dalle proprie origini – né un viaggiatore, ma un migrante, per quanto atipico, che non si adattò all’ambiente e seguì invece le regole della propria necessità interiore. La variazione negativa delle condizioni esterne, come quella che si verificò con la fine del regime “internazionale” e l’imposizione della morale islamica, generò l’impulso a un nuovo spostamento.

¹⁴ In effetti, il sostantivo “hoard” si traduce anche con “ammasso”, “mucchio”: parole che rendono ancora meglio l’idea della forma originale di questa “scorta” cui Burroughs avrebbe attinto a piene mani.

Già da tempo Burroughs studiava con grande interesse il dadaismo di Tristan Tzara. Buona parte di *The Word Hoard* venne dunque destinata a questo nuovo tentativo di “anti-letteratura”. Ne nacque, completato sul finire del soggiorno parigino dopo una tribolata vicenda editoriale, quel romanzo – o presunto tale, alla luce di quanto detto – che avrebbe consegnato Burroughs alla fama mondiale: *The Naked Lunch* (1959; *Il pasto nudo*, 1964)¹⁵. La sovversione delle convenzioni spazio-temporali della narrativa tradizionale attuata da questo testo rappresentava di per sé un’innovazione, per quanto non assoluta. In un’epoca di paura dell’apocalisse serviva però una “bomba atomica” da sganciare definitivamente su quell’America maccartista che Burroughs a suo tempo aveva già sfidato, sventolando apertamente la propria omosessualità e le proprie dipendenze. Serviva qualcosa di più, un’arma abbastanza affilata da poter essere usata contro il nemico, ormai 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.¹⁶

Penso che il principale strumento di monopolio e controllo, il quale impedisce l’ampliamento della coscienza, sia rappresentato dalle linee di parole che controllano i sentimenti e, per quel che è dato vedere, le impressioni sensoriali dell’umano che le ospita. [...] le parole sono insite in voi – nella morbida macchina da scrivere del grembo [...] per esempio, quando leggete questa pagina, i vostri occhi si spostano irresistibilmente da sinistra verso destra, seguendo le parole a cui siete stati abituati. Adesso provate a fare a pezzi parte della pagina.

La deliberata infrazione della sequenzialità narrativa che la fa da padrone in *The Naked Lunch* assume così una precisa dimensione stilistica nei tre successivi romanzi, pubblicati durante gli anni londinesi e racchiusi nella *Nova* o *Cut-up trilogy*. Essa, a sua volta, è considerabile come estremizzazione delle abrupte dislocazioni spazio-temporali del precedente romanzo¹⁷. Il *cut-up* definisce una particolare tecnica di frammentazione testuale creata

¹⁵ Il titolo fu scelto da Kerouac.

¹⁶ Risposta tratta da “Interview with William Burroughs”, intervista di Gregory Corso e Allen Ginsberg pubblicata in origine sul *Journal for the Protection of All Beings* (1961, 1, 79-83), poi in Hibbard 1999, 2-3.

¹⁷ *The Soft Machine* (1961; *La morbida macchina*, 1965), *The Ticket That Exploded* (1962; *Il biglietto che è esploso*, 1970) e *Nova Express* (1964; *Nova Express*, 1967).

insieme a Gysin, eclettico artista visivo svizzero-canadese-britannico che già sperimentava qualcosa di simile in ambito figurativo. Essa consiste nel tagliare fisicamente un testo – di qualunque genere, dalla narrativa tradizionale finanche all’inserzione pubblicitaria – in entità sempre più piccole, fino a creare singole unità che, una volta ricombinate, dessero origine a un testo nuovo e diversamente significativo. Rispetto al dadaismo tzariano non si tratta di una creazione originale come era stata nel proprio campo la calcolatrice del nonno¹⁸, ma, certo, il *cut-up* rappresenta uno strumento dal potenziale creativo e sovversivo fino ad allora inesplorato.

(“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 2014, 34-44)

(“Vieni con me, Señore?”) [...] “Vagos Jugadores de Pelota, *sola esperanza del mundo*, portatela a Cut City–Bande di strada nate uraniane nonostante le condizioni di nova, tagliate le linee della parola, tagliate le linee del tempo–Portatela a Cut City, *muchachos*–Mancano pochi minuti–” [...] “Periferia di Città del Messico–Non ce la faccio proprio, con tutte le guardie in giro–Sei davvero in grado di insegnarmi la lingua? [...] “Questo brutto posto, Señore [...]”.

Da alcuni erroneamente uniti in un’unica tetralogia¹⁹, *The Naked Lunch* e la *Novel/Cut-up trilogy* sono accomunati 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 abitato 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 amorale. Esso prende il nome di *word*, concetto in cui Burroughs

¹⁸ Lo stesso Burroughs risponderà così a una domanda di William Bates circa la popolarità che il *cut-up* gli aveva fatto guadagnare: “Non vedo perché. Eliot fa cut-up. *La terra desolata* è un cut-up” (“I don’t see why. Eliot does cut-ups. *The Wasteland* is a cut-up”, Hibbard 1999, 92).

¹⁹ Anche la dichiarazione di Burroughs riportata a p. 4 lo farebbe supporre, e la comune origine da *The Word Hoard* potrebbe suonare come ulteriore conferma. A livello stilistico, il capitolo iniziale della trilogia *The Soft Machine* nacque tuttavia dai primi esperimenti pratici di *cut-up* che l’autore aveva condotto con Gysin, Corso e lo sperimentista sudafricano Sinclair Beiles, contemporaneamente alle fasi finali della pubblicazione di *The Naked Lunch*. Degli esiti di tali esperimenti, raccolti nel volumetto *Minutes to Go* (Beiles, Burroughs, Corso, Gysin, 1960), la più famosa opera di Burroughs – uscita l’anno prima – non poté quindi usufruire.

racchiude l'intero linguaggio, specie quello usato dal mondo borghese al fine di conquistare il potere politico, economico e culturale, per poi preservarlo con il controllo delle masse. Tagliare le loro *word lines*, divenute linee di comando, sarà l'unica speranza di salvezza. Un resistente è a suo modo anche il Lee protagonista autobiografico di *The Naked Lunch*, disinfestatore che, tra un episodio e l'altro, dovrà comunque guardarsi da quegli scarafaggi i quali lo spingeranno a dare il peggio di sé, fino all'omicidio della moglie.

Norman Mailer affermò già nel 1962 che "Burroughs è l'unico scrittore americano vivente che sia plausibilmente posseduto dal genio"²⁰. Torna perciò anche nelle parole di altri, non certo in modo casuale, il concetto di "possessione", autentica ossessione di Burroughs. Lo "Ugly Spirit", quell'essere orrido nelle fattezze – siano quelle di una blatta o di un virus mutante – e malevolo già nella voce da *troll* ispanico con cui guida il "señore" per un mondo alieno in cui Città del Messico è però ben riconoscibile, altri non è che il proprio passato, da cui liberarsi *scrivendo la propria via d'uscita*. È un male non solo borghese, forse anche capitalistico, il quale nasce con il viaggio e che ad altri spostamenti poi induce Burroughs, come un vero migrante in cerca di una soluzione alle proprie afflizioni, solo adesso divenutegli evidenti.

Il passo che abbiamo citato da *Queer*, un testo la cui quarantennale gestazione si completò dodici anni prima della morte dell'autore, e quindi molto tardo, 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 processo intentato per la presunta oscenità di *The Naked Lunch*, Burroughs avrebbe esplicitamente ripudiato la droga come "a sickness", "a virus" – *topos burroughsiano per eccellenza* –, definendo la dipendenza con la limpida metafora di "Algebra del Bisogno" (Burroughs 1991). Nondimeno, le parole riportate dalla prefazione a *Queer* sono inequivocabili. Burroughs continuò ad essere per anni un *unredeemed drug addict*²¹. L'uso di droga rimase lo sfogo esteriore di una mancanza di direzione interiore, nonché uno dei temi principali della sua narrativa, ma l'ancora più frequente riferimento della stessa al periodo latino-americano che da lì in poi si manifestò è eloquente. James Robert Goeman III ravvisa una forte valenza

²⁰ "Burroughs is the only American novelist living today who may conceivably be possessed by genius" (Birmingham 2009). Circa due anni prima, e nove dopo il delitto di Città del Messico, Mailer aveva vissuto un dramma simile: durante un alterco, ubriaco come spesso gli capitava di essere, il noto intellettuale aveva quasi ucciso a pugnale la seconda moglie Adele.

²¹ Sottotitolo di *Junkie*.

pragmatica in tutta la narrativa di Burroughs, includendo nella propria analisi anche i più arditi tentativi sperimentali degli anni Sessanta senza mai scindere il forte elemento di critica socio-politica dal puro dato stilistico. Egli cita un passo da quello che è forse l'ultimo capolavoro di Burroughs, il romanzo del 1973, *Port of Saints* (*Porto dei Santi*, 1978), ove si parla di un "American Moral Disease" che Goeman III riformula in "Ugly American Spirit", la malvagia malattia morale di 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). Questa importante parte di opinione pubblica che si estende in modo trasversale dalle classi altolocate ed acculturate a quelle maggiormente "subalterne", i cui componenti Burroughs non si fa problemi ad accomunare sotto l'etichetta di *Shits*, oscura sistematicamente ogni forma di diversità in un contesto storico come quello dell'epoca, derivato da quella contrapposizione tra i due blocchi tipica degli anni Cinquanta, nel quale 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 chimica né tantomeno di un vezzo stilistico passeggero, ma soprattutto di una certa strategia socio-politica. Quel senso di "possessione" che Mailer per primo connotò come genialità artistica non scaturì dal puro e inesplicabile genio, ma da una reazione al dolore "borghese" esplosivo 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" (Christiansen 2014, 165-166), ovvero la fusione tra corpo e parola – compresa la letteratura, 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 questo 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, paragonandolo a un quasi vittoriano "esploratore" che ha bisogno "di risalire alla fonte del lavaggio del cervello" imposto dal controllo sulle masse, per liberare la coscienza delle stesse dal giogo e creare così una nuova umanità, contestualmente alla "nuova mitologia" destinata alla medesima²². Così, il Lee di *The Naked Lunch* vaga senza meta tra

²² "Burroughs vuole scoprire la sorgente da cui proviene l'originale imposizione del lavaggio del cervello. Egli considera il proprio lavoro come quello di un esploratore ed inventore di manuali su come combattere il lavaggio del cervello, come liberare la coscienza dal

luoghi inventati e altri – *in primis* Città del Messico – effettivamente visitati dallo scrittore, mentre la trilogia narra di autentiche guerre spaziali. Una sorta di *Star Wars ante litteram*, dove l'universo esplorato in cerca del nemico da invasori alieni e resistenti umani non fa da semplice sfondo alla battaglia tra Bene e Male, ma è l'animo – descritto con fare da diario di bordo – di chi, nel cammino, sta finalmente prendendo coscienza di sé.

4. Conclusione

Buona parte della letteratura americana è letteratura di migrazione, seppure nei canoni particolari dei quali si è trattato finora. Dai primordi, con le quotidiane sfide dei Padri Pellegrini e dei successivi coloni contro un ambiente inesplorato, ai viaggi ottocenteschi, nella raffinata Europa di Henry James come sulle baleniere oceaniche di Melville; dal nomade per eccellenza, Hemingway, da un altro esponente della *lost generation* come Fitzgerald e da ulteriori voci esuli come Eliot, Pound e Steinbeck, all'emergere dei primi figli di immigrati che raccontano dei loro piccoli e ben poco gloriosi mondi all'ombra del sogno americano, come John Fante. Più che "migranti" li si potrebbe allora, più correttamente, definire "espatriati"; e però la necessità di trovare un ambiente culturalmente diverso, nel quale fare (ri)emergere le proprie doti artistiche e donare una precisa forma alla propria individualità, li riconduce sotto l'ampio ventaglio delle possibili migrazioni, non per forza indotte da una condizione personale indigente o minacciata. Anche se, per esempio, l'orrore bellico è alla base del vissuto e quindi dell'opera di Hemingway o di Dos Passos.

Burroughs, però, non appartiene a nessuna di queste categorie. È forse un espatriato, per quanto sia spesso tornato in America, durante le sue lunghe residenze all'estero. È però a pieno titolo un migrante della letteratura, o forse lo è anche più degli altri, come si è visto nel raffronto con Bowles. Una tale istanza introspettiva e autobiografica, chiaramente percepibile nella sua opera, fa dell'autore missouriano qualcosa di equiparabile, in maniera non forzata, ad un "vero" scrittore migrante: tutta la sua vita è stata viaggio, esplorazione esterna ma soprattutto interiore, ricerca di una casa invero mai del tutto trovata. Ogni luogo venne scelto con cura; il Village alternativo, la Città del Messico all'epoca capitale della droga, l'*Interzona* tangerina, il

condizionamento ad essa imposto dalle Forze di Controllo." ("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", <<http://realitystudio.org/interviews/1974-ginsberg-re-burroughs/>>, 11/2016). La predetta pagina online riporta uno stralcio dell'intervista concessa da Ginsberg all'edizione del 7 gennaio 1974 del "Berkeley Barb", fino al 1980 settimanale *underground* dell'ateneo californiano.

Beat Hotel parigino, per chiudere con la Londra cuore della controcultura d'Occidente²³: come il migrante “tradizionale” sceglie il luogo che, rispetto a quello d'origine, sembra fornirgli le migliori opportunità, anche Burroughs decise per tempo dove recarsi e solo dopo decenni si fermò, con il sopirsi dell'unico e mai del tutto raggiunto obiettivo di liberarsi dallo “Ugly Spirit”. Non è stato, insomma, il Faulkner che da Rowan Oak riusciva a dominare l'essenza più intima della sua America, borghese e benestante; ha dovuto girovagare per tre quarti della propria vita prima di essere in grado di “tagliare le linee di controllo” di quello stesso mondo. E anche se la guerra fu persa, il solo fatto di averla dichiarata risultò decisivo per liberare la personalità dell'uomo, e con essa il talento artistico dello scrittore.

William Burroughs lasciò Londra per l'America il 5 luglio 1974. Abbandonò presto anche l'avanguardia per l'esoterismo²⁴: svanito il suo “bellicoso” progetto di riforma del linguaggio e della società occidentali, non rimaneva che affidare l'anima ad un dio, qualunque esso fosse. La qualità artistica della relativa produzione è discutibile, ma ciò non sminuisce quel valore di icona pop, bastione della cultura definita “bassa” da una certa accademia e invece ispirazione per decine di star dei più disparati campi artistici²⁵, che nel 1983 fu a loro modo riconosciuto anche dalle polemiche seguite alla sua ammissione nell'Accademia e Istituto americano di Arti e Lettere: per criticarla e invano

²³ Inizialmente, Burroughs si era recato nella capitale britannica con il solo scopo di sostenere una cura che gli desse sollievo dalle condizioni cui era stato ridotto da anni di dipendenze. Una volta sul posto si accorse, grazie soprattutto all'aiuto di Gysin – con cui realizzò anche la *dreamachine*, macchina capace di proiettare immagini psichedeliche che altererebbero lo stato di coscienza dell'osservatore –, che l'ambiente avrebbe potuto essere fertile pure dal punto di vista artistico.

²⁴ La seconda trilogia – *Cities of the Red Night* (1981; *Città della notte rossa*, 1982), *The Place of Dead Roads* (1983; *Strade morte*, 1984), *The Western Lands* (1987; *Terre occidentali*, 1990) – osserva una progressiva evoluzione dal tema della critica sociale alla fascinazione per occultismo ed esotismo, così come dalla tecnica del *cut-up* – e del conseguente *fold-in*, che differisce solo nell'uso di intere metà di pagina, anziché di singole unità testuali – a uno stile di nuovo più convenzionale, per quanto frammentario. *Cities of the Red Night* può essere pertanto considerato, seppur in parte, l'atto conclusivo della fase sperimentale intrapresa da Burroughs con *The Naked Lunch*.

²⁵ Sono note le sue collaborazioni e amicizie con figure celebri del mondo musicale, da Kurt Cobain a Patti Smith, così come l'influsso sui primi Pink Floyd e Bruce Springsteen. Meno celebrati, invece, i legami con artisti non altrettanto *pop* quali i pur numerosi scrittori d'avanguardia che con Burroughs strinsero rapporti sia personali sia professionali: tra di essi si annoverano i tedeschi Jürgen Ploog e Carl Weissner – l'allora Germania Ovest fu forse il Paese che più recepì le sperimentazioni di Burroughs –, i britannici Jeff Nuttall e Alexander Trocchi, francesi come Claude Pélieu (Fahrer 2009, 9). Molti di loro furono pubblicati solo da case editrici *underground*, contribuendo a sviluppare la moda del *cut-up* senza però raggiungere la notorietà. Oggi, tuttavia, la critica sta iniziando a rivalutarli anche in chiave americana: per esempio, recenti studi (Calloway 2016) rilevano il valore del concetto di narrativa anti-oppressiva per la bellicosa retorica antirazzista di LeRoi Jones, controverso accademico, poeta, critico e polemist afroamericano convertitosi all'Islam – con il nome di Amiri Baraka – dopo l'assassinio di Malcolm X.

cercare d'impedirla non ci si limitò a connotare in modo fin troppo negativo la casualità e il rischio di plagio connessi alle sue innovazioni, si rispolverò perfino quel vecchio repertorio puritano fatto di sodomia, tossicodipendenza e quant'altro. Sorvolando sull'infima valenza di queste critiche, va semmai rilevato come proprio nel considerare la casualità narrativa un difetto risieda il grande limite interpretativo non solo del Burroughs scrittore, ma anche del Burroughs "migrante". William Burroughs non era un esteta, tediato dai privilegi familiari e dalla scrittura tradizionale. È stato invece figlio e al tempo stesso massimo interprete di quel caos postmoderno, lo "Spirito del Male", scaturito da due guerre mondiali, a loro volta innescate proprio dal capitalismo borghese. Viaggiò fuori e dentro di sé per comprenderlo, e auto-definirsi come quel prismatico esegeta del Novecento che in effetti è stato.

Riferimenti bibliografici

- Beiles Sinclair, Burroughs William, Corso Gregory, Gysin Brion (1960), *Minutes to Go*, Paris, Two Cities Editions.
- Birmingham Jed (2009), "William Burroughs and Norman Mailer. Reports from the Bibliographic Bunker", *Reality Studio*, <<http://realitystudio.org/bibliographic-bunker/william-burroughs-and-norman-mailer/>> (11/2016).
- Bowles Paul (1949), *The Sheltering Sky*, London, Lehmann. Trad. it. di Hilia Brinis (1989 [1965]), *Il tè nel deserto*, Milano, Garzanti Editore.
- Burroughs William (1953) (pseud. di William Lee), *Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict*, New York City, Ace Books. Trad. it. di Bruno Oddera (1962), *La scimmia sulla schiena*, introduzione di Fernanda Pivano, Milano, Rizzoli.
- (1959), *The Naked Lunch*, Paris, Olympia Press. Trad. it. 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. it. di Donatella Manganotti (1965), *La morbida macchina. Romanzo*, introduzione di Giansiro Ferrata, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1962), *The Ticket That Exploded*, Paris, Olympia Press. Trad. it. di Giulio Saponaro (1970), *Il biglietto che è esploso*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1964), *Nova Express*, Paris-New York, Olympia Press-Grove Press. Trad. it. di Donatella Manganotti (1967), *Nova Express*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1973), *Port of Saints*, London, Covent Garden Press. Trad. it. di Giulio Saponaro (1978), *Porto dei Santi. Romanzo*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1981), *Cities of the Red Night*, New York, Holt, Rinehart and Winston. Trad. it. di Giulio Saponaro (1982), *Città della notte rossa*, introduzione di Fernanda Pivano, Milano, Arcana Editrice.
- (1983), *The Place of Dead Roads*, New York, Holt, Rinehart and Winston. Trad. it. di Giulio Saponaro (1984), *Strade morte*, Milano, SugarCo Edizioni.
- (1985), *Queer*, New York, Penguin.
- (1987), *The Western Lands*, New York, Viking. Trad. it. di Giulio Saponaro (1990), *Terre occidentali. Romanzo*, Milano, SugarCo Edizioni.

- (1991), “Deposition: Testimony Concerning a Sickness”, *Yardbird*, <http://www.yardbird.com/william_s_burroughs_deposition.htm> (11/2016).
- (2014 [1961]), *The Soft Machine. The Restored Text*, ed. by Oliver Harris, New York, Grove Press.
- Calloway Catherine (2016), “Fiction: the 1930s to the 1960s”, *American Literary Scholarship* 1, 279-307, <<http://als.dukejournals.org/content/2014/1/279.full.pdf+html?sid=217fe70d-1b57-449d-9da4-2d1acd9d54ec&addtocart=undefined>> (11/2016).
- Christiansen S.L. (2014), “Biopoetics of control and resistance in William Burroughs’ *The Nova Trilogy*”, *Prospero. Rivista di letteratura e culture straniere* 19, 165-184, <<https://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/10630>> (11/2016).
- Corso Gregory, Ginsberg Allen (1961), “Interview with William Burroughs”, *Journal for the Protection of All Beings* 1, 79-83.
- Fahrer Sigrid (2009), *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- “Fragment of an Interview with Allen Ginsberg” (1974), *RealityStudio*, <<http://realitystudio.org/interviews/1974-ginsberg-re-burroughs/>> (11/2016).
- Ginsberg Allen (2006 [1956]), “Howl”, in Allen Ginsberg, *Howl and Other Poems*, introduction by William Carlos Williams, San Francisco, City Lights Books, 9-23.
- Gnisci Armando, a cura di (2006), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta Edizioni.
- Goeman III R.J. (2000), “Happiness Is a By-Product of Function: William Burroughs and the American Pragmatist Tradition”, Ph.D. Dissertation, Denton, University of North Texas, <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2719/m2/1/high_res_d/Dissertation.pdf> (11/2016).
- Hibbard Allen, ed. (1999), *Conversations with William S. Burroughs*, Jackson, UP of Mississippi.
- Kerouac Jack (2000 [1955]), *On the Road*, introduction by Ann Chartres, London, Penguin Modern Classics. Trad. it. di Marisa Caramella (2010), *Sulla strada*, Milano, Oscar Mondadori.
- Miles Barry (2010), *London Calling: A Countercultural History of London since 1945*, London, Atlantic Books. Trad. it. di Anna Lovisolò (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. it. 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.
- Mottram Eric (1965), “Rencontre avec William Burroughs”, *Les Langues Modernes* 59, Janvier-Fevrier, 79-83.