



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL SILENZIO
a cura di Massimiliano Fierro
settembre 2012

RICCARDO ANTONIANI

D'un silence à l'autre.

Il linguaggio *messo a nudo* in Marcel Duchamp e William Seward Burroughs

I. June the 15th, 1958, *Rendez-vous du dimanche*

Depuis l'éternité [...]

l'Archet qui sur nos nerfs pince ses tristes gammes
appelait pour ce jour nos atomes charmés.

J. Laforgue, *Sieste éternelle*

Così come precedentemente accadde con New York, San Francisco e Tangeri, tra l'autunno del 1957 e la primavera del 1963 la Ville Lumière divenne progressivamente meta di pellegrinaggio e fucina creativa per alcuni dei più illustri protagonisti della *Beat Generation*, la cui avventura parigina, diversamente dall'immagine mediatica consolidatasi nel corso degli anni, assunse i tratti caratteristici di un rinnovato Bloomsbury group, di fatto svolgendosi essenzialmente - ad eccezione delle brevi quanto sporadiche escursioni in qualche comune limitrofo - lungo le poche decine di metri che separano l'allora albergo di Madame Rachou, ubicato al 9 di rue Git-le-Cœur, prontamente battezzato "Beat Hotel", e la *Librarie Mistral* di George Whitman (l'odierna *Shakespeare and Company*), al 37 di rue de la Bûcherie.

Vi giunse per primo Allen Ginsberg accompagnato da Peter Orlovsky e Gregory Corso, a due settimane dalla celebre sentenza del 3 ottobre del 1957 che scagionava *Howl* e l'amico editore Lawrence Ferlinghetti dall'accusa di oscenità. Jack Kerouac sarebbe

arrivato dopo qualche giorno, ma solo di passaggio. Partito Orlovsky, a metà gennaio dell'anno successivo li raggiungeva Burroughs, reduce dalla cura disintossicante del Dr. John Y. Dent e portandosi appresso il celebre *Word hoard* – uno scartafaccio d'oltre mille pagine dattiloscritte, ulcerate da innumerevoli correzioni e ricoperte di muffa – compilato altalenante tra i vari divezzamenti e immancabili ricadute che caratterizzarono il suo pluriennale soggiorno marocchino.

Grazie anche all'assidua frequentazione della libreria di Whitman, in quei primi mesi del 1958 Ginsberg – che da sempre fu il promotore se non il vero “public relations man” del movimento – procurò e assicurò ai Beats una serie di incontri con molti artisti ed autori che negli stessi anni animavano o dominavano la vita culturale della capitale francese, tra cui Henry Michaux, Samuel Beckett, Tristan Tzara, Jean Genet o Luis Ferdinand Céline. Ed è nell'ambito di questa girandola di visite e tributi più o meno brillanti che si colloca un primo contatto tra alcuni protagonisti del surrealismo e questa nuova ondata di “bohémien” d'oltreoceano, avvenuto sostanzialmente per merito della preziosa mediazione – anche linguistica – del poeta Jean-Jacques Lebel, figlio del celebre collezionista, critico d'arte e romanziere Robert che fin dall'esilio newyorkese dei primi anni Quaranta vantava una profonda amicizia con molti esponenti della prominente avanguardia francese, *in primis* con il suo fondatore e per molti versi padre-padrone André Breton.

Un vivido ricordo di quanto accadde quella domenica sera di giugno in cui Ginsberg, Corso e Burroughs ebbero in sorte di conoscere gli artefici ed autori delle opere e delle pagine che fino ad allora avevano largamente catalizzato, influenzandola, la loro sensibilità artistica e le loro tribolazioni letterarie, lo ha fornito a distanza di più di trent'anni lo stesso Jean Jacques in un'intervista:

quando Duchamp ritornò a Parigi mio padre mi disse “Daremo una festa in suo onore, una serata in stile americano, porta qualcuno”.

[...] Informai mio padre del fatto che avrei quindi invitato qualche amico americano. [...] Passai a prenderli perché avremmo dovuto attraversare tutta Parigi e salimmo su due taxi. [...] Arrivammo e c'erano all'incirca cinquanta persone, tutte in piedi. Iniziai con il fare le presentazioni e Duchamp, Man Ray e Peret erano lì [...] e chiaramente nessuno di loro aveva mai sentito parlare di Allen Ginsberg o Gregory Corso o William Burroughs dal momento che i loro libri non erano ancora stati pubblicati o quantomeno tradotti. [...] Alla fine, quando gli invitati iniziarono a partire, li ho visti dirigersi verso Duchamp, Gregory e Allen mano nella mano. Duchamp se ne stava seduto su una poltrona a parlare con alcune persone. La prima cosa che ad Allen venne in mente di fare fu inginocchiarsi e baciare le ginocchia di Duchamp, convinto di fare qualcosa di surrealista. Duchamp era a dir poco sconcertato [...] Ma il peggio doveva ancora arrivare. Gregory aveva trovato un paio di forbici in cucina e tagliò la cravatta di Duchamp. [...] Mio padre mi prese da parte “ah, amici tuoi, vero? Ma dove li hai trovati questi *clochards*?” Non lo disse ma i suoi occhi parlarono per lui. Era furioso. Era un incontro tra menti geniali. Era sciocco prendersela tanto perché sia Duchamp che Man Ray adoravano questi ragazzi. Ogni volta che li incrociavo mi chiedevano “Che fine hanno fatto i tuoi *beatniks* americani? Li adoro! Alzano molto il gomito ma sono spensierati, stupendi, sono sicuro del fatto che siano degli eccellenti poeti!”. (Lebel 1994: 66)¹

Certo non stupisce la simpatia dei due surrealisti per quei giovani *hipsters*, soprattutto alla luce del ritratto che l'amico Roché fece dello scacchista iconoclasta che con un tratto di matita e un allografo irriverente sbeffeggiò la Gioconda. Nei loro exploits Duchamp riconobbe se stesso e – racconta Burroughs – stette al gioco “come qualcuno che fosse avvezzo allo stesso genere di *bravados* ed esperienze” (2001: 571). Nella monumentale biografia dedicata all'autore di *Junky*, Ted Morgan arricchisce l'episodio in questione con un prezioso dettaglio che trova un ulteriore riscon-

¹ Salvo diversa indicazione, le traduzioni si devono all'autore.

tro nella lettera che, non appena rincasato, Ginsberg indirizzò ad Orlovsky: “Allen chiese a Duchamp di baciare Burroughs per suggellare un emblematico passaggio di testimone dal sommo surrealista francese al suo degno successore americano, Duchamp acconsentì e baciò Burroughs sulla fronte” (Morgan, 1988:290-291); “molto probabilmente (Duchamp) non sapeva chi fosse Burroughs, ma gli abbiamo spiegato che era nostro amico e maestro; l’ho infatti presentato dicendo “*Cher Maître, this is another cher Maître*” (Ginsberg/Orlovsky 1980: 175).

Fu il solo ed unico incontro tra l'*anartiste* e il *literary outlaw*. Da lì a un anno, i primi di luglio del 1959, usciva il *Pasto Nudo*, l’opera con cui Burroughs inaugura un lungo viaggio al termine della parola a favore di una scrittura del silenzio: una sorta di romanzo corale, frutto di un assemblaggio casuale di alcune “routines” sortite dal *Word Hoard* che l’autore – aiutato prima da Kerouac a Tangeri, poi a Parigi da Ginsberg, Gysin, Sinclair e altri *aficionados* del Beat Hotel – aveva trascritto per i tipi dell’Olympia Press di Girodias. In quegli stessi giorni Robert Lebel – il solo insieme ad Arturo Schwarz ad aver insistito su una lettura in chiave alchemica della traiettoria artistica di Duchamp – riceveva tre scatole sigillate ermeticamente, tre opere che l’amico Marcel gli mandava da Cadaqués dove insieme alla moglie Teeny soggiornava presso i Dalì. Un anno prima, un editore parigino aveva commissionato al critico e all’artista un libro da prepararsi separatamente, senza accordarsi sul suo contenuto. Uno dei tre *moulages* viventi – queste “impronte auratiche” in cui, scrive Didi-Hubermann (2009: 268-306), sotto l’egida dell’*infrasottile* si consuma un connubio tra ottico e tattile – era *With My Tongue in My Cheek*² [Fig. 1], un lavoro che Michèle Humbert ha definito nei termini di “iniziazione al silenzio [...] indizio che concorre a descrivere l’epopea del silenzio (1999: 87)” di



Fig. 1:
Marcel Duchamp, *With My Tongue in My Cheek*, 1959, Parigi, Centre Georges Pompidou.

cui Duchamp si è servito per più di vent’anni, sino al miraggio postumo *Étant donnés*, per amministrare uno scacco matto al mondo e al mercato dell’arte.

Accomunati da un eroico individualismo stirneriano e nonostante il fatto che tanto Duchamp quanto Burroughs non abbiano mancato nel corso di svariate interviste di rimarcare la distanza che li separava uno dal Surrealismo l’altro dalla Beat Generation, le loro figure si distinsero proprio per il rilevante magistero intellettuale esercitato in seno ai movimenti in cui rispettivamente si trovarono ad interagire. Responsabile della loro educazione letteraria prima ancora che tossicologica – fu la sua ragguardevole inclinazione per la letteratura europea a iniziarli alle opere di Sterne, Genet, Kafka, Sade, Dostoevskij e il prediletto Céline – l’ascendente che Burroughs esercitò sui *beats* fu pressoché immediato e destinato, con il passare degli anni, a diventare tanto più profondo quanto a rima-

² Letteralmente “Con la lingua nella guancia”, il titolo allude a un’espressione idiomatica inglese traducibile con “Da non prendersi sul serio”, “pungente” o “ironico”.

nere invariato. Sebbene romanzato, il ritratto che ne fa l'autore di *On the Road* è in questo senso esemplare:

diciamo solo che faceva l'insegnante, e a buon diritto, si può dire, perché passava tutto il tempo a imparare; e le cose che imparava erano quelle che considerava e chiamava «i fatti della vita»; le imparava non solo per necessità, ma per scelta. Aveva trascinato quel suo corpo lungo e sottile in giro per tutti gli Stati Uniti, e in gran parte dell'Europa e del Nordafrica, ai suoi tempi, solo per vedere cosa succedeva; [...] Faceva tutte queste cose solo per sperimentarle. (Kerouac 2010: 179-180)

Parimente, l'influenza che con il suo intermittente operare Duchamp proiettò sulle diverse avanguardie, dapprima attraversate e poi ispirate, fu proporzionalmente costante alla centralità che la sua esigua produzione progressivamente guadagnò in seno a quella riflessione dell'arte su se stessa che tanto caratterizzò il Novecento, ponendolo così ad essere un riferimento che ha spesso obbligato i suoi colleghi e detrattori a un imprescindibile e sovente irrisolvibile confronto. Quel movimento per molti versi imperscrutabile che ha spesso fatto coincidere vita ed opera in questi due autori ci suggerisce le tante sfaccettature che accomunano i loro lavori così come le loro biografie. Volendo qui rubricarne non tanto quelle più evidenti ma piuttosto le più significative, basterebbe iniziare sottolineando come la mania degli scacchi operò in Duchamp similmente alla dipendenza di cui Burroughs fece esperienza con gli oppiacei³ [Vi-

³ Si leggano a questo proposito le lettere che nel 1919 Duchamp scrisse all'amico e mecenate Arensberg nonché alle sorelle Stettheimer: "Sono assolutamente pronto a diventare un maniaco degli scacchi [...] attorno a me ogni persona assume le sembianze di un re o di una regina e il mondo esterno mi interessa esclusivamente per le configurazioni delle posizioni di vincitore o vinto"; "È da molto che volevo scrivervi, ma non ho trovato mai il tempo. La mia attenzione è completamente assorbita dalla scacchiera, gioco giorno e notte e niente può distrarmi dal trovare la giusta mossa. Dipingere mi interessa sempre di meno" (R. Kuenzli/F. Neumann 1990: 218-219). Si veda inoltre la dichiarazione resa dall'artista a Drot quando gli venne chiesto se ci fosse un qualche simbolismo nel gioco degli scacchi: "Tendono ad operare come una droga. Le droghe non sono simboliche, ma la dipendenza è la stessa" (1964).

Video 1:
Jean-Marie Drot,
*Jeu d'échecs avec
Marcel Duchamp*,
1963.



deo 1]; come una simile ambiguità identitaria investì la questione dell'autorialità nei rispettivi lavori⁴ e come ciascuno di questi venne concepito e inteso quale frammento di un'unica produzione,⁵ un solo *opus magnum*.

Un comune approccio scientifico ed una simile ironia – cui sottintendeva un'identica brutalità e precisione – guidò le sperimentazioni verso cui indirizzarono l'orizzonte delle proprie ricerche e il rifuggire la tirannia del gusto dell'uno è speculare a un divezzamento dal controllo dell'altro.

La loro opera attinse ad una stessa "extraterritorialità" in rapporto all'ambito in cui operarono – l'*anartiste* ispirandosi a procedi-

⁴ Da *Rose Selavy* passando per *Richard Mutt* fino a *Marchand du Sel*, gli pseudonimi di cui Duchamp si servì per suggellare diversi ready-mades richiamano da vicino la problematica sull'invisibilità dell'autore che Oliver Harris evoca per Burroughs in *The Secret Fascination*, Southern Illinois Press, Chicago 2003.

⁵ Così come Burroughs ha voluto insistere sul fatto che "tutti i miei libri sono un'unica opera, un solo e continuo libro" (Miles 1993: 177), a partire dal *Grande Vetro* – nella cui iconografia si esplicita un chiaro assemblaggio di molti lavori precedentemente eseguiti – Duchamp introduce nella propria opera una struttura a scatole cinesi, a un artificio di natura letteraria a cui ricorse ai fini di una tenuta del carattere unitario con cui volle investire la propria produzione e la cui estrinsecazione venne successivamente resa più palese nelle celebri serie di *Boîtes en valise* e poi di *Green Boxes* e *White Boxes*.

menti di natura squisitamente letteraria (Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé, Alfred Jarry, Jean-Pierre Brisset e Raymond Roussel saranno i suoi interlocutori privilegiati⁶), il romanziere colmando con le proprie pagine “il ritardo della scrittura sulla pittura” (1992: 148) – a un punto tale che assai raramente in altri autori l’oraziano monito *ut pictura poesis* si risolse nel felice matrimonio tra i celebri *topoi* simonidei di una *pictura loquens* e una *muta poesis*. Nella tensione che animò la sua ricerca al di là del retinico, dai titoli delle sue opere fino alle note che le accompagnarono, Duchamp si volse verso una espressività sempre più verbale, da cui ne deriva l’interpretazione – da Octavio Paz a Robert Lebel fino François Le Peven – oramai largamente condivisa che il corpo dei suoi lavori appartenga innanzitutto al fatto letterario e che il suo autore sia *in primis* un poeta. Allo stesso modo, denunciando l’anacronismo del romanzo naturalista, Burroughs non esitò a incorporare nella propria scrittura delle tecniche e strategie pittoriche tipiche delle avanguardie storiche, sovente approdando ad un ambito in cui il narrativo lasciò il posto al figurativo. E queste tecnologie della scrittura, come l’*Operation rewrite*, di cui Burroughs si servì per aggredire l’impianto aristotelico del romanzo moderno americano e che comportarono l’abbandono della “geometria piana della fiction a favore di una geometria dello spazio” atte a far passare “la prosa attraverso le sfere, dei cubi e degli esagoni, polverizzandoli, affinché l’uomo, questo animale che annoda il tempo, possa infine comprendere di essere entrato nell’era spaziale” (Lemaire 1994: 10) riflettono da vicino quelle disquisizioni duchampiane sulla quarta dimensione – così debitorie delle pagine di Gaston Pawlowski – che scandirono dapprima la genesi e successivamente l’epopea della sposa, questo “viaggio silenzioso attraverso lo spazio” (Paz 2000: 109), nel *Grande Vetro* e in *Étant donnés*.

⁶ Si legga a questo proposito la conversazione in inglese raccolta da James Johnson Sweeney in *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. XIII, n. 4-5, New York 1946, pp. 19-21.

L’insieme di queste operazioni comportò una progressiva adozione, in seno alle rispettive produzioni, di elementi e tematiche di volta in volta più impuri (almeno nell’accezione resa celebre dal saggio di Carla Benedetti del 1998), veri e propri corpi estranei – come i *readymades* o come i *cut-ups* o i *fold-ins* di trasmissioni radiofoniche o articoli di giornale nei romanzi di Burroughs – che introdotti e volontariamente mai del tutto disciplinati potenziarono significativamente il loro discorso artistico arrivando ad insinuarsi fin dentro il corpo dei loro autori. Nel caso di Duchamp, il suo lungo e ritualizzato addio al mondo dell’arte si risolse in un ostentato silenzio che non a caso fu scandito da una serie di gesti – e non di opere – che progressivamente portarono l’arte nella sua vita: lo colse lucidamente Jean-Marie Drot quando affermò che fu “molto probabilmente il solo artista a comprendere che nel suo secolo l’arte aveva abbandonato le tele, e spinse questa epifania fino al punto estremo in cui la sua arte divenne vita; e abbandonando la tela, divenne la sua stessa vita” (1963).

Parimenti, se dappriincipio la congerie di tecniche a cui l’autore del *Pasto Nudo* fece ricorso fu veicolare a una fedele traduzione dello stato delirante prodotto da una pluriennale intossicazione del corpo, a partire dal momento in cui Burroughs – con la celebre formula dell’*algebra del bisogno* – sviluppò l’equazione tra dipendenza e controllo, la sua riflessione sullo statuto del linguaggio assunse una valenza politica in virtù della quale il corpo veniva designato come territorio privilegiato di una dottrina coercitiva dell’individuo e insieme del suo diritto al libero arbitrio per cui il *corpus* delle suddette strategie scritte – ponendosi a garanzia di quel “lungo, immenso e ragionato sregolamento di tutti i sensi” (2000: 143) formulato d’Arthur Rimbaud – si rivelò presto quale efficace pratica resistenziale.

Ed è nel solco di questa stessa *impurità* che si colloca quella tassonomia del caso che, in ultima istanza, tanto in Duchamp quanto in Burroughs risulta essere uno dei tratti più originali dei rispettivi lavori, nonché l’elemento che più li avvicina e che in entrambi i casi li condusse ad un’*afasia*.

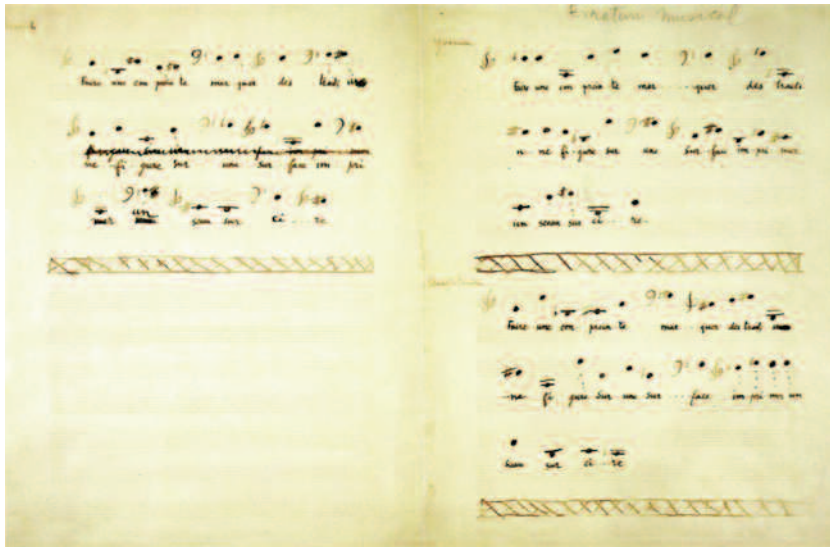


Fig. 2, in alto: Marcel Duchamp, *Erratum Musical*, 1913. Facsimile riprodotto nella *Green Box*, 1934, Parigi, Centre Georges Pompidou.

Fig. 3, in basso: Marcel Duchamp, *Tre rammendi tipo*, 1913, New York, The Museum of Modern Art.



Fig. 4: La trama di fratture nel *Grande Vetro* visibile in un ritratto di Duchamp dei primi anni Sessanta.

Comporre – secondo la migliore tradizione dadaista – un'aleatoria partizione a tre voci estraendo delle note a caso da un cappello (*Erratum musical*, [Fig. 2]); fabbricare tre metri da sarto sulla traccia di tre fili lunghi un metro fatti cadere casualmente (*Tre rammendi tipo*, [Fig. 3]) per ritrovarne, a distanza di decenni, l'esatta traccia nella trama di fratture creatasi sul *Grande Vetro* a causa di un maldestro trasposto [Fig. 4]; dare un *rendez-vous* compilando un testo in cui fosse escluso "ogni richiamo al mondo materiale" (D'Harmoncourt 1973: 278) per tagliarlo in quattro sezioni, ricomporlo a caso su altrettante cartoline, inviarle e successivamente incollarle tra loro con un nastro adesivo (*Rendez-vous de Dimanche*, [Fig. 5]); non sono che alcuni *exempla* di come, dal 1912 in poi, l'esplorazione e la conseguente accettazione dell'*hasard* assunse un posto centrale nell'opera di Duchamp.

Dalle varie fonti biografiche e bibliografiche, non risulta che Burroughs conoscesse i *readymades* sopra citati così come – almeno

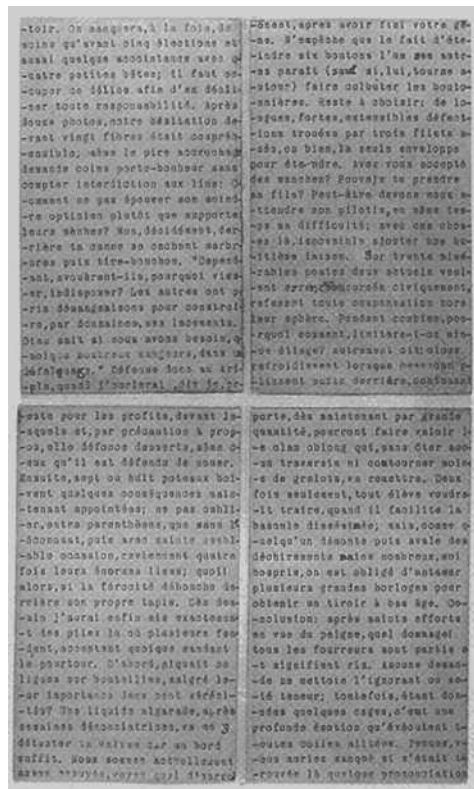
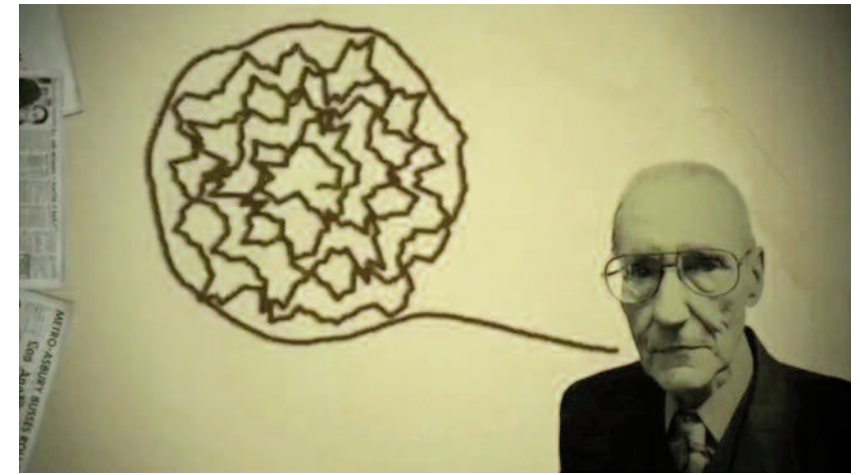


Fig. 5:
Marcel Duchamp, *Rendez-vous de Dimanche*, 1916, Philadelphia, The Museum of Modern Art.

stando alla diligente classificazione che Marc Decimo fece della biblioteca dell'*anartiste* a Neully – si può ragionevolmente escludere che Duchamp lesse mai l'opera del romanziere americano: non è scoraggiante ai fini di questa analisi comparativa giacché – come scrisse Umberto Eco – “pare un buon procedimento [...] assumere che i libri parlino tra loro e non è necessario che gli autori (che i libri usano per parlare – la gallina è l'artificio che l'uovo usa per produrre un altro uovo) si conoscano l'un l'altro” (1985: 166). Sul versante verbale come su quello figurativo, le incursioni di Burroughs nel dominio della casualità furono inizialmente ispirate dallo studio delle civiltà precolombiane – nello specifico quella Maya – cui lo scrittore si dedicò negli anni universitari trascorsi ad Har-



Video 2: Matti Ninimäki, *Cut Ups*, 2010.

vard tra il 1932 e il 1936 e di fatto, a pochi anni dalla morte, accanto alla matrice dadaista rivendicava per propri esperimenti sul caso un'appartenenza al *Nagul*, “un universo sconosciuto, imprevedibile e incontrollabile” il cui accesso è consentito a condizione di “spalancare la porta al caso [...] colui che voglia evocare l'imprevedibile, deve coltivare l'incidente e la casualità” (1992: 181-83). Nei mesi trascorsi al “Beat Hotel”, Burroughs in tandem con Gysin si dedicò infaticabilmente al celebre procedimento di Tzara rinominandolo *cut-up* [Video 2] e si accorse che “praticando questa tecnica per un certo lasso di tempo, sembra che una volta ritagliati e ricomposti, questi testi sembrano riferirsi a degli eventi futuri” (Burroughs 1986: 52), cogliendo – a sua insaputa – un carattere con cui Duchamp, in una nota della *Green Box*, aveva investito i suoi *readymades precisati*, ovvero si proiettava in un “momento futuro” la cui funzione risiede in “questo orologismo” che “è una specie di appuntamento” (2005: 37-38). E nel corso di queste sistematiche sforbiciate di testi che non avrebbero potuto essere tra loro più eterogenei, scoprì una nuova tecnica che battezzò *fold-in* [Video 3], ignaro del fatto che da più di quarant'anni



Video 3: Chuck Workman, *The Source*, 1999.

Duchamp l'avesse già praticata nel *Rendez-vous de Dimanche*. Ineludibile coincidenza o ironia della sorte, poco importa. Perché se è vero, come scrisse Octavio Paz, che l'*hasard* "è solo una delle forme in cui si manifesta un disegno che ci oltrepassa [...] di cui ignoriamo tutto o quasi [...] salvo il suo potere su di noi (2000: 37), la tentazione che ne ricaviamo allora è che l'incontro tra l'*artista* e il *literary outlaw* quella domenica sera del 1958 in cui con un bacio sulla fronte si consumò un simbolico passaggio di testimone, non sia stato fortuito ma ascrivibile, piuttosto, a un'imprescindibile futuribilità contemplata da quegli stessi meccanismi verbali con cui entrambi – l'uno trovandoli, l'altro sistematizzandoli – suscitarono il caso.

2. Lo schiaffo e il silenzio

Les mots sont comme les verres
qui obscurcissent tout ce qu'ils n'aident pas à voir.
J. Joubert, *Carnets*

In Duchamp come in Burroughs, il linguaggio si svolge lungo un perimetro i cui estremi sono la rottura e il silenzio. Il *nominalisme pictural* come i testi distillati dai *cut-ups* e i *fold-ins* rivelano una fisionomia plastica della pratica scrittoria soggetta ad un costante movimento tra significante e significato e il cui nucleo incandescente potrebbe trovare una sua esemplificazione in un passaggio di George Bataille:

ho voluto invitarvi a diffidare del linguaggio [...] ho voluto usare un linguaggio uguale a zero, un linguaggio che sia l'equivalenza del nulla, un linguaggio che torni al silenzio. Io non parlo del nulla che mi sembra a volte un pretesto per aggiungere al discorso un capitolo specialistico [...] ma della soppressione di ciò che il linguaggio aggiunge al mondo. (1997: 220)

Le ragioni che portarono a questa comune concezione e relativa sofisticazione di una scrittura fine al silenzio furono assai diverse. Nell'introduzione a *Queer* – il suo secondo romanzo scritto tra il 1953 e il 1955 ma che per l'esplicito contenuto omoerotico venne pubblicato solo nel 1985 – Burroughs stabilisce il principio della sua logomachia nell'uxoricidio:⁷

sono obbligato a giungere alla terrificante conclusione che senza la morte di Joan io non sarei mai diventato uno scrittore, e a rendermi

⁷ Durante una replica alcolica del *Guglielmo Tell*, Burroughs uccise accidentalmente la moglie Joan Vollmer con un colpo di pistola nel corso di una festa tra amici svoltasi nella loro casa in Mexico City. Ginsberg vide nello *shogun-painting* cui l'amico scrittore si dedicò per tutti gli anni Ottanta un ulteriore tentativo, nell'ambito delle arti figurative, di esorcizzare il tragico accaduto.

conto di quanto questo evento abbia motivato ed espresso la mia scrittura. Vivo sotto la minaccia costante della possessione, un bisogno costante di sfuggire alla possessione, al Controllo. La morte di Joan messo in contatto con l'invasore [...] e mi ha trascinato in una battaglia lunga un'intera vita, in cui non ho avuto altra scelta che scrivere la mia via d'uscita. (1998: 25)

Questa orfeica redenzione si sostanziò nella formulazione di una teoria linguistica in cui Burroughs accusava il carattere virale della parola e per cui gli si rivelarono basilari i corsi che da esterno seguì presso il Dipartimento di Egittologia e di Semantica generale alla Chicago University nell'autunno del 1939. Se in seguito lo studio dei geroglifici fu utile alla formulazione di una scrittura ideogrammatica a favore di un "silenzio interiore" cui Burroughs approdò nel 1974 con il *Book of Breathing*, la critica serrata che il Prof. Alfred Korzybsky muoveva alle astrazioni generate attorno all'aristotelico principio d'identità e del terzo escluso⁸ fu il fondamento teorico su cui il romanziere, a partire dal *Pasto Nudo* e ancor di più nella *Trilogia Nova*,⁹ edificò la propria mitologia della scrittura. Per molti versi questa concezione della parola ricalca lo scetticismo che nel *Fedro* Platone esemplifica con il mito di Theuth e Burroughs, come Thamus, ha insistito sul carattere adulteratore ed alienante intrinseco al segno scritto. Per l'autore

la parola è un organismo separato [...] congiunto al sistema nervoso che per diversi anni ha interagito con l'organismo su una base sim-

⁸ Nel celebre *Science and Sanity* Korzybsky affermava che "Nella vita reale molte problematiche non sono facilmente definibili, ragione per cui un sistema che postula la rigida accettazione di un out-out, è senza dubbio limitato [...] Deve essere rivisto e reso più flessibile e richiede un approccio psico-matematico implicito a un sistema non-aristotelico. Nell'ottica del sistema aristotelico che in maniera pervasiva concorre a schematizzare la vita quotidiana, qualsiasi relazione, struttura ed ordine asimmetrico è di fatto impossibile (1933: 62-63).

⁹ La *Trilogia Nova* è costituita da *La Morbida macchina* (1961), *Il biglietto che esplose* (1962) e *Nova express* (1964) e venne sostanzialmente compilata esaurendo le pagine del *word hoard* non incluse ne *Il Pasto Nudo* che per questa ragione funziona duplicemente quale prologo e cerniera tra i testi della trilogia.

biotica [...] Dalla simbiosi al parassitismo il passo è breve. La parola è ora un virus. Una volta il virus dell'influenza poteva essere stato una cellula polmonare sana. Ora non è altro che un organismo parassitario che attacca e danneggia il sistema nervoso centrale [Burroughs, 1994: 159]; la parola è letteralmente un virus [...] e in quanto tale essa mantiene il carattere specifico di ogni virus: è un organismo che oltre alla replicazione di se stesso è privo di qualsiasi funzione interna. (Burroughs 1986: 47-48)

Se il concetto di possessione, insito ad un imprescindibile carattere di proliferazione, è qui evidente, l'incarnazione del Controllo invece si esplicita ulteriormente nell'impalcatura cristianologica sottostante della sua teoria, "in principio era il verbo e il verbo si è fatto carne" (Odier 1979: 110). Ma il fatto che in questa Burroughs incorpori il celebre prologo del vangelo di Giovanni, è esclusivamente funzionale a una torsione epistemologica atta a mistificare la nozione di storia e, *tout court*, l'autoreferenzialità di ogni espressione del potere che tanto nella sua organizzazione come nella sua narrazione fonda in essa la propria ragion d'essere: "Se in principio era il verbo, ciò che chiamiamo storia è la storia del verbo [...] la storia è una finzione" (Burroughs 1994: 13-14). Per Burroughs, il potere, in ogni sua declinazione, è un sistema distruttivo¹⁰ il cui monopolio e controllo è fondato su precise associazioni verbali – dai palinsesti dei media, passando per la retorica politica, fino alle "catene dei libri di stato" – finalizzate a omologare, plasmandoli, i pensieri e la percezione sensoriale dell'ospite umano. Dato che la parola scritta non è che un'immagine, un'astrazione mendace dell'oggetto o concetto a cui fa riferimento, il compito

¹⁰ In un'intervista rilasciata a Daniel Odier, Burroughs affermava "L'esercizio del potere per amore del potere è ciò in cui consiste la macchina della distruzione. Il potere antiquato, del *generalissimo* che spara a un governatore di provincia attraverso la scrivania ha fini limitati. Confondere questo potere antiquato con la manifestazione della follia di controllo che vediamo ora su questo pianeta è come confondere una verruca in via di sparizione con un cancro che esplose. Ciò che si vede adesso è il potere esercitato per scopi puramente distruttivi. Che ne siano o no consapevoli, coloro che praticano il controllo adesso sono indirizzati alla distruzione" (Odier 1979: 44).

dello scrittore nella società contemporanea è allora quello di pervenire ad una riprogrammazione del sistema nervoso umano attraverso una sovversiva commistione dei codici:

vorrei che quello che sto per dire venisse preso alla lettera, affinché le persone siano consapevoli della vera criminalità del nostro tempo e tengano gli occhi aperti. Tutto il mio lavoro è rivolto contro coloro che sono intenti, per stupidità o per fine, a far saltare in aria il pianeta o a renderlo inabitabile. Come i pubblicitari di cui parlavamo prima, a me interessa la precisa manipolazione della parola e dell'immagine per creare un'azione – non per uscire a comprare una coca-cola, ma per creare un'alterazione nella consapevolezza del lettore. (Knickerbocker 1965: 71)

Il *cut-up* e il *fold-in* non sono allora che gli strumenti privilegiati di

un ricercatore in un laboratorio, un chirurgo chino sul corpo inorganico della pagina, un biologo il cui campo di osservazione è egli stesso. L'autoanalisi, che non può attuarsi senza una metodologia fredda – *uno scrittore non può descrivere se non una cosa che i suoi sensi percepiscono nel momento in cui scrive. Io non sono altro che un registratore. Nella misura in cui riesco a effettuare una registrazione diretta di certi aspetti del processo psichico, posso svolgere un minimo ruolo* – si riduce per forza di cose in una ricerca sulle regioni sconosciute dimoranti nell'inconscio: *scrivendo, agisco a guisa di un cartografo, di un esploratore delle zone psichiche.* (Lemaire 1994: 11)

Il referto di queste esplorazioni della vita dall'interno, di queste diagnosi attorno a un corpo intossicato dal *logos* – così simile al corpo suppliziato di cui riferisce Antonin Artaud nei suoi ultimi scritti¹¹ – è la constatazione di un'impossibile *afasia*, ovvero del

¹¹ La traiettoria poetica dell'ultimo Artaud si fonda risaputamente su una critica del corpo, inteso come organismo che, ad opera di un dio-demiurgo, è costretto a tutta una serie di limitazioni - anche somatiche - inflitte dal linguaggio, dal pensiero che in esso si formula e dalla coercizione di una società che attorno a questo pensare si coagula. Tra i

fatto che "l'uomo moderno ha perso l'opzione del silenzio. Provate a fermare il processo di sub-vocalizzazione. Provate ad ottenere dieci secondi di silenzio interiore. Vi imatterete in un organismo resistente che vi costringerà a parlare. Quell'organismo è la parola" (Burroughs 1994: 160).

Se l'insieme delle tecniche giustappositive sviluppate nelle opere degli anni Sessanta si prefigurano allora nei termini di una prognosi, una lunga pratica omeopatica nel dominio della scrittura che si serve della parola per disinnescare la parola, che ritorce il verbo contro se stesso, a partire dagli anni Settanta Burroughs si dedicherà alla formulazione di un linguaggio ideogrammatico, all'affinazione di "un sistema di scrittura geroglifica semplificata" che bypassando il processo di verbalizzazione implicito alle lingue sillabiche, "consentirà di pensare per immagini silenziose" (Odier 1979: 119). Ed è con questa palingenesi linguistica in cui si sancisce un definitivo divezzamento dal logocentrismo e dalle trappole ontologiche e le possibilità coercitive in esso proliferate, che in ultima istanza secondo Burroughs si porranno le basi per quel processo conoscitivo attraverso cui un soggetto ha la possibilità di trasformarsi in un individuo liberato e quindi libero.

Il ricorso al verbale in Duchamp si colloca nell'ambito di quel processo di abolizione del giudizio sottostante alla produzione dei *readymades* – a quella bellezza *indifferente* con cui questi oggetti scelti e firmati minarono il dominio dell'estetica e la cui nominazione, per parafrasare Rilke, non è che un'invocazione al silenzio – e lo scrivere fu funzionale a quella traversata dal retinico al mentale con cui, dal 1913 in poi, l'*anartiste* investì la propria opera. Accomunate dalla stessa *meta-ironia* ed *ottica della precisione* che caratterizzarono la produzione sul versante figurativo, le tante *notes* che accom-

surrealisti cui si dedicò, Artaud fu per Burroughs l'unico, con la sua critica radicale e le sue glossolalie, ad aver "portato fino alle estreme conseguenze la sovversione del linguaggio" (AA.VV. 1994: 48). Non è un caso che tanto l'opera di Artaud come quella di Burroughs furono funzionali alle celebri nozioni di "corpo senza organi" e "rizoma" sviluppata negli anni Settanta da Deleuze e Guattari in *Schizofrenia* e *capitalismo*.

pagnano la genesi dei suoi lavori e i giochi di parole – veri *readymades* verbali¹² – rivelano una concezione mistificatoria in relazione allo statuto del linguaggio non dissimile da quella del romanziere americano: "il verbo essere è per qualcosa di estremamente questionabile" (Drot 1963); "naturalmente, ogni volta che si dice una parola, questa non ha alcun senso. Dal momento in cui decidiamo di parlare, diciamo solo delle sciocchezze [...] Allo stesso modo, per la pretesa funzione comunicativa con cui investiamo le parole, tutto ciò che è scritto è falso. *Poesia finché volete* ma la parola fine alla comunicazione non ha alcun senso reale" (Juffory 1997: 59-60). Il cammino verso un linguaggio *altro*, il cui esercizio non poteva che essere poetico, si svolse all'insegna di un patafisico "perdere la possibilità di riconoscere 2 cose simili". Lo condusse dapprincipio ad una "ricerca delle *Parole prime (divisibili)* soltanto per se stesse e per l'unità" (Duchamp 2005: 36-37) e fu successivamente scandito dall'adulterazione dei dizionari: "comprare un dizionario e sbarrare le parole da sbarrare. Firmare: visto e corretto" oppure "sfolgiare un dizionario e cancellare tutte le parole indesiderabili. Forse aggiungerne alcune – Talvolta sostituire le parole cancellate con altre" (Duchamp 2005: 93). In virtù d'una progressiva economia del testo, questa attenzione per la scrittura si fece sempre più micrologica e Duchamp, come ha sottolineato Michel Sanouillet, "s'interessò esclusivamente alla funzione pura delle cellule verbali, poi allo sviluppo anarchico di queste cellule in presenza di determinati catalizzatori, infine sulla rottura del tessuto congiuntivo che le unisce una con l'altra dall'inizio della parola" (1999: 28). Lo stesso principio di sostituzione che avrebbe portato Burroughs dalla scrittura sillabica ai geroglifici del silenzio, condusse Duchamp alla concezione di un alfabeto ideogrammatico:

prendere un dizionario Larousse e copiare tutte le parole definite "astratte", ossia senza riferimento concreto. Creare un segno sche-

¹² Si pensi in merito della tematica qui trattata all'anagramma duchampiano "silent=listen".

matico che designi ognuna di tali parole (questo segno può essere creato con i rammenti tipo). Questi segni devono essere considerati come le lettere del nuovo alfabeto [...] un tale alfabeto non è consono che alla scrittura di questo quadro, molto probabilmente. (Duchamp 2005: 37)

Questo quadro era il *Grande Vetro*, la pittura si è fatta in esso scrittura e il complesso meccanismo della *Sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche* – iniziato nel 1915 e lasciato "definitivamente incompiuto" nel 1923 – non è che un poema da decifrarsi con l'ausilio di un'iconografia che paradossalmente è il corpus asistemato delle note, delle "istruzioni per l'uso" che verranno pubblicate solo nel 1935, all'interno della *Green box*. In questa commutazione dal verbale al visivo e dal visivo al verbale avrà inizio il silenzio dell'artista, questo *readymade* che Duchamp dirà essere "sempre alla portata del pubblico [...] la migliore produzione che si possa fare: non bisogna firmarlo e tutti possono approfittarsene [...] che esiste già di per sé e si propaga più velocemente della luce elettrica" (Charbonnier 1994: 69). Dal 1923 fino alla morte avvenuta nel 1968, una cortina di silenzio raramente interrotto accompagnerà prima la sua carriera scacchistica da professionista – una "scuola del silenzio" (Drot 1963) – e poi l'ideazione ed esecuzione in segreto di *Étant donnés*. Un silenzio che per quarantacinque anni non ha mancato di incuriosire, provocare e irritare il mondo e il mercato dell'arte e che tanto venne vituperato¹³ da Joseph Beuys in una celebre performance del 1964, *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*.

Strategico o funzionale che fosse, questo silenzio risulta essere in ultima istanza il precipitato cristallino e inconsumabile di una *mise à nu* del linguaggio operata dall'*anartiste* e dal *literary outlaw*. E se

¹³ Si legga a questo proposito "Diálogo sobre el arte, la arquitectura del mundo, con su arquitecto Joseph Beuys" Intervista con Achille Bonito Oliva, 9 aprile 1981, in *Joseph Beuys, Ensayos y entrevistas*, Editorial Síntesis, España.

la nudità a cui alluse Kerouac quando suggerì a Burroughs il titolo del suo romanzo è riferita all'“attimo congelato quando ognuno vede cosa c'è sulla punta della forchetta” (Burroughs 2006: 21), e in Duchamp la denudazione funziona come strumento di ricerca interiore poiché “incarna lo stesso ruolo dell'antico scorticato dei libri d'anatomia (Lebel 1959: 94), in entrambi i casi il ricorso all'afasia è funzionale a una “veridificazione” operata in seno al reale. È l'altro lato di una moneta volontariamente contraffatta (con il plagio di una Gioconda firmata o di una pagina di Conrad sforbiciata, poco importa) e messa in circolazione in un mondo dirà Duchamp – e che plausibilmente avrebbe sottoscritto Burroughs – di “imbecilli che, unendosi in lega contro gli individui liberi e inventivi, solidificano ciò che chiamano la realtà, l'universo materiale così come lo soffriamo; fa loro comodo; è lo stesso mondo che poi la scienza osserva e del quale decreta le pretese leggi” (DeRougemont 1991: 69).

In entrambi gli autori in questione, l'insieme di queste significazioni attribuibili al silenzio ricalca una specifica “forma aleturgica” così come delineata da Michel Foucault nell'ambito di quello slittamento dall'epistemologia alla genealogia del soggetto moderno degli ultimi corsi al College de France tra il 1983 e 1984 e che è in sostanza quella della “parresia cinica”: una strategia resistenziale assoluta e scevra da compromessi, una forma di militanza radicale costruita, non a caso, non attorno ad una dottrina scritta ma su una pratica di vita volutamente provocatoria e scandalosa, fine “a mettere in discussione abitudini collettive, opinioni, criteri del pudore e regole istituzionali [...] di impedimento alla libertà e all'indipendenza dei singoli” (Foucault 2005: 79-80).

Una traccia di questa “irruzione scandalosa della verità” secondo il filosofo francese era rinvenibile in quegli autori ed artisti moderni in cui la vita e l'opera si sono posti “a testimonianza di quello che l'arte è nella sua verità [...] come espressione di ciò che nella cultura non ha diritto o quantomeno non ha la possibilità di essere espresso [...] ovvero sia la messa a nudo dell'esistenza attraverso il rifiuto, il rigettare ogni forma già acquisita, della cultura che si ritor-

ce contro se stessa” (Foucault 2009: 173-174): una *défiguration*, per usare una nozione recentemente coniata da Evelyne Grosman, attraverso cui l'artista opera una sovversione “delle forme stratificate del senso e del significato per rianimarle [...] attraverso un infaticabile messa in questione delle forme del vero” (2004: 7-9). Se Burroughs viene esplicitamente additato da Foucault quale esempio contemporaneo di questa tradizione parresiatca, il cinismo di Duchamp venne evocato da Henri-Pierre Roché quando paragonò l'amico *anartiste* a un Diogene moderno la cui botte erano i *readymades*, un'immagine che Octavio Paz riprenderà in conclusione al suo celebre saggio quando scrive che

come il filosofo greco e come quei pochissimi uomini che hanno osato essere liberi, Duchamp è un *clown*. La libertà non è una conoscenza ma ciò che si trova *dopo* la conoscenza. Uno stato d'animo che non solo ammette la contraddizione ma che cerca in essa il suo fondamento. I santi non ridono né fanno ridere, ma i veri saggi non hanno altra missione che farci ridere con i loro pensieri e farci pensare con i loro scherzi. [...] Saggezza e libertà, vuoto e indifferenza si risolvono in lui in una parola chiave: purezza. Purezza è quello che resta dopo tutte le addizioni e sottrazioni [...]. *Le Néant parti, reste le Château de la pureté.* (Paz 2000: 77)

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1992), *William S. Burroughs – Bryon Gysin, ShaKe*, Milano.
 BATAILLE G. (1997), *L'erotismo*, ES, Milano.
 BURROUGHS W. (2001), *Burroughs Live/The Collected Interviews of W.S. Burroughs*, Semiotext(e), New York.
 BURROUGHS W. (1986), *The Adding Machine*, Seavers Books, New York.

- BURROUGHS W. (1994), *Il biglietto che è esploso*, SugarCo, Milano.
- BURROUGHS W. (1998), *Checca*, Adelphi, Milano.
- BURROUGHS W. (2006), *Il Pasto Nudo*, Adelphi, Milano.
- CHARBONNIER G. (1994), *Entretiens avec Marcel Duchamp*, André Dimanche, Marseille.
- DEROUGEMONT D. (1991), "Duchamp come se niente fosse", in AA.VV., *Marcel Duchamp*, Marcos y Marcos, Milano, pp. 69-76.
- D'HARNONCOURT A., MC SHRINE K. (1973), *Marcel Duchamp*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
- DIDI-HUBERMAN G. (2009), *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino.
- DROT J.-M. (a cura di) (1963), *Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp*.
- DUCHAMP M. (2005), *Scritti*, Abscondita, Milano.
- ECO U. (1985), *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano.
- FOUCAULT M. (2005), *Discorso e verità nella Grecia antica*, Donzelli, Roma.
- FOUCAULT M. (2009), *Le courage de la vérité*, Gallimard/Seuil, Paris.
- GINSBERG A., ORLOVSKY P. (1980), *Straight Hearts' Delight: Love Poems and Selected Letters 1947-1980*, Winston Leyland, San Francisco.
- GROSSMAN E. (2004), *La défiguration – Artaud, Beckett, Michaux*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- HUMBERT M. (1999), "Duchamp et les avatars du silence", in *Étant donné Marcel Duchamp*, n. 1, pp. 87-99.
- JOUFFROY A. (1997), *Marcel Duchamp*, Liancourt, Dumerchez.
- KNICKERBOCKER C. (1965), "William S. Burroughs, The Art of Fiction No. 36", in *The Paris Review*, n. 35, Fall, pp. 58-71.
- KORZYBSKI A. (1933), *Science and Sanity*, International Non-aristotelian Library Publishing, Lakeville.
- LEBEL J.-J. (1994), *Poésie directe*, Opus International, Paris.
- LEBEL R. (1959), *Sur Marcel Duchamp*, Trianon, Paris.

- LEMAIRE G.-G. (1994), "Introduzione", in W. BURROUGHS, *La scrittura creativa*, SugarCo, Milano, pp. 7-16.
- MILES B. (1993), *William Burroughs – El Hombre Invisible*, Hyperion, New York.
- MORGANT T. (1988), *Literary Outlaw – The Life and Times of William S. Burroughs*, Henry Holt and Company, New York.
- ODIER D. (1979), *Le Job – Entretien avec William Burroughs*, Belfond, Paris.
- PAZ O. (2000), *L'apparenza nuda – L'opera di Duchamp*, Abscondita, Milano.
- RIMBAUD A. (2000), *Opere*, Feltrinelli, Milano.
- ROCHÉ H.-P. (1998), *Écrits sur l'art*, André Dimanche, Paris.
- SANOUILLET M. (1991), "Marcel Duchamp et la tradition intellectuelle française", in *Étant donné*, pp. 21-34.