



L'inconscio

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

l'inconscio letterario

ISSN 2499-8729

Lucilla Albano
Dario Alparone
Pierandrea Amato
Maddalena Bergamin
Michel Bousseyroux
Nicola Copetti
Lorenzo Curti
Giuseppe Donadio
Veronica Frigeni
Nadia Fusini
Alessandra Ginzburg
Micaela Latini
Caterina Marino
Arturo Mazzarella
Alessandro Mazzi
Fabio Domenico Palumbo
Giovambattista Vaccaro
Viviana Vozzo

UNIVERSITÀ
DELLA CALABRIA

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 6 - L'inconscio letterario
Dicembre 2018

Rivista pubblicata dal
"Centro di Ricerca Filosofia e Psicoanalisi"
dell'Università della Calabria
Ponte Pietro Bucci, cubo 28B, II piano -
87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

ISSN 2499-8729

L'inconscio.

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

N. 6 - L'inconscio letterario
Dicembre 2018

Direttore

Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico

Felice Cimatti (Presidente)

Charles Alumi, Sidi Askofaré, Pietro Bria, Antonio Di Ciaccia,
Alessandra Ginzburg, Burt Hopkins, Alberto Luchetti, Rosa Maria
Salvatore, Maria Teresa Maiocchi, Bruno Moroncini, Francesco
Napolitano, Mimmo Pesare, Rocco Ronchi, Francesco Saverio
Trincia, Nicla Vassallo, Olga Vishnyakova

Caporedattore

Deborah De Rosa

Redazione

Lucilla Albano, Filippo Corigliano, Claudio D'Aurizio, Giusy Gallo,
Giulia Guadagni, Micaela Latini, Ivan Rotella, Emiliano Sfara

I contributi presenti nella rivista sono stati sottoposti a double blind peer review.

Indice

Editoriale

Della psicoanalisi letteraria

Micaela Latini, Fabrizio Palombi.....p. 8

L'inconscio letterario

L'inconscio a partire da Shakespeare. Intervista a Nadia Fusini

Claudio D'Aurizio, Fabrizio Palombi.....p. 20

L'inconscio e la letteratura. Intervista ad Arturo Mazzarella

Micaela Latini, Fabrizio Palombip. 30

«I freudiani sono dei semplicioni»: D.H. Lawrence e la psicoanalisi

Lucilla Albano.....p. 41

Il comico in Kafka tra psicoanalisi e politica

Dario Alparone.....p. 69

Spettri autobiografici. Ipotesi sull'indicibile e la guerra

Pierandrea Amato.....p. 95

Pour une approche lacanienne du texte poétique

Maddalena Bergamin.....p. 122

William Burroughs e il pasto nudo. Riflessioni su corpo e scrittura

Lorenzo Curti.....p. 150

<i>Letteratura e psicoanalisi. Wiesel lettore di Freud</i>	
Giuseppe Donadio.....	p. 182
<i>Unconscious Motifs and Modes in Tabucchi's Il gioco del rovescio and Notte, mare o distanza</i>	
Veronica Frigeni.....	p. 213
<i>L'inconscio proustiano e la ricerca in direzione sbagliata</i>	
Alessandra Ginzburg.....	p. 240
<i>Dall'isteria alla perversione: la Bella e la Bestia tra Lacan e Deleuze</i>	
Fabio Domenico Palumbo.....	p. 264
<i>Desiderio e letteratura minore. Il Kafka di Deleuze</i>	
Giovambattista Vaccaro.....	p. 293

Inconsci

<i>La psychanalyse de Georges Bataille</i>	
Michel Bousseyroux.....	p. 318
<i>La responsabilità dell'inconscio. Lacan e i paradossi dell'etica</i>	
Caterina Marino.....	p. 334

Recensioni

Rambeau, F. (2016), <i>Les secondes vies du sujet. Deleuze, Foucault, Lacan</i> , Hermann, Paris.	
Nicola Copetti.....	p. 368
Thabet, S. (2017), <i>Arte e follia tra Sette e Ottocento. Lo strano caso del dottor Büchner e del signor Lenz</i> , Aracne, Roma.	

Micaela Latini.....	p. 375
<i>AA.VV. (2018), Jung e il cinema. Il pensiero post-junghiano incontra l'immagine filmica, a cura di C. Hauke, I. Alister, Mimesis, Milano-Udine.</i>	
Alessandro Mazzi.....	p. 379
<i>Denunzio, F. (2018), L'inconscio coloniale delle scienze umane. Rapporto sulle interpretazioni di Jules Verne dal 1949 al 1977, Orthotes, Napoli-Salerno.</i>	
Viviana Vozzo.....	p. 386
Notizie biobibliografiche degli autori.....	p. 392

William Burroughs e il pasto nudo. Riflessioni su corpo e scrittura.

Lorenzo Curti

Provare a scrivere di William Burroughs, figura *cult* del '900 letterario e politico americano, attraverso una chiave di lettura psicoanalitica, potrebbe sollevare dei dubbi. *In primis*, perché lo stesso Burroughs aveva avanzato una serie di critiche nei confronti di quelli che chiamava, in linea con un certo odio popolare, gli strizzacervelli - nonostante utilizzi frequentemente lemmi freudiani, come libido, e sembri a suo agio con il modello economico-energetico della psiche. In *Appendice a «La Macchina Morbida»* lo scrittore americano fa un esplicito riferimento a Freud:

Prendendo a prestito il gergo del professor Freud senza per questo smettere di deplorare la diffusione del suo lettino, visto che nessuno è più pericoloso di chi fa qualcosa sentendosi in colpa: “Triste Veleno Brava Persona” più velenoso che bravo quel che Freud chiama «Es», un'invasione parassitaria dell'ipotalamo, e visto che la funzione dell'ipotalamo è quella di regolare il metabolismo (Burroughs, 1961, p. 55)

Si può presumere che il lettino che ha conosciuto Burroughs sia stato quello dell'*Ego-Psychology* americana, corrente de-psicoanalizzata, psichiatrizzata e fautrice delle famigerate e

perniciose terapie riparative per l'omosessualità, di cui fu vittima anche Burroughs (Gramantieri, 2012); ma bisogna pur tenere di conto di questa dichiarazione così esplicitamente critica nei confronti della clinica psicoanalitica¹. O ancora, in un capitolo di *Naked Lunch*, lo scrittore stravolge il processo psicoanalitico:

Ma all'Invitato succede qualcosa così come in psicoanalisi qualcosa succede quando succede se succede. Se mi permettete una piccola digressione... un analista di mia conoscenza parla soltanto lui - i pazienti ascoltano pazientemente o no... Lui rievoca ricordi... racconta barzellette sporche (vecchie) raggiunge contrappunti di idiozia che il Funzionario di Contea manco si sogna. Illustra con dovizia di particolari che nulla si può ottenere a livello verbale... E giunto a questo metodo osservando che l'Ascoltatore - l'Analista - non leggeva nella mente del paziente... Era il paziente - il Parlante - a leggere nella sua... il paziente, ciò ha una coscienza extrasensoriale dei sogni e dei piani dell'analista mentre l'analista entra in contatto con il paziente solo attraverso la corteccia cerebrale... Molti agenti usano questo approccio. (Burroughs, 1959, p. 84)

Un secondo motivo, che fa problema a una lettura psicoanalitica di Burroughs, è il suo pervicace e rivendicato utilizzo di sostanze stupefacenti. E, come se non bastasse,

¹ Un'eccezione è la passione di Burroughs per Wilhelm Reich, in particolar modo per la sua teoria degli orgoni, che ricorre spesso nell'opera dello scrittore. Inoltre, parrebbe che Burroughs stesso si fosse costruito una macchina accumulatrice di orgoni (fatta di materiale vegetale).

Burroughs non intende proporre in alcun modo un'immagine di sé fragile e contrita (anche se nella sua opera facciamo difficoltà a ritrovare una raffigurazione del sé burroughsiano) che rivelerebbe quella personalità dipendente celata sotto “la roba”. Burroughs non mostra mai – come invece ha fatto il Kerouac alcolista di *Big Sur* – il suo lato debole e sofferente. Anzi, Burroughs ostinatamente e sadicamente rivolge al lettore il boccone amaro del pasto nudo sulla punta della forchetta, senza imbellettare niente: l'orrore e l'orgasmo, il pulsare vegetale della vita e l'odore incolore della morte, il sesso (per lo più omosessuale) e la violenza, la simbiosi e il parassitismo del virus, l'eroina e l'apomorfina, il complotto della Mafia Nova e la resistenza partigiana, appaiono al lettore nudi, mostrati e mischiati per associazione come carne maleodorante. Infine, Burroughs infastidisce perché – come tutti i paranoici e i teorici del complotto – dà l'idea di saperne davvero qualcosa; soprattutto, riguardo le dimensioni che sono specifico oggetto di studio della psicoanalisi: i processi psichici, la sessualità, il corpo, il linguaggio. Eppure, la posizione da cui dice di parlare è puramente ricettiva-sensoriale:

Uno scrittore può scrivere soltanto di una cosa: di quello che c'è davanti ai suoi sensi al momento di scrivere... Sono uno strumento di registrazione... Non presumo di imporre una “storia”, una “trama”, una “continuità”... Finché riesco a registrare direttamente certe aree del processo psichico posso avere funzioni limitate (*ivi*, p. 199).

Lo scrittore, dunque, si limita a fungere da “strumento di registrazione” della realtà. Non dobbiamo, però, fare l'errore di

sovrapporre ricettività con passività; piuttosto, lo scrittore-strumento di registrazione sembra sfruttare una caratteristica del “notes magico” di cui parla Freud (1924). Sul notes magico, tavoletta composta da uno strato di cera e uno strato di celluloidi, si potevano appuntare delle frasi o delle immagini che successivamente venivano cancellate per permettere al proprietario del notes di riscriverci; nonostante ciò, Freud faceva notare che ciò che veniva cancellato (rimosso) rimaneva come traccia sottostante, ravvisabile in controtuce. Burroughs sembra proprio lavorare con la sovrapposizione-sovrascrittura di queste tracce reali - onnipresenti ma semi-invisibili - radicalizzando questa caratteristica e portandola al centro della sua esperienza di scrittore tramite il metodo del *cut-up*, di cui parleremo più approfonditamente in uno dei prossimi paragrafi. Burroughs-strumento di registrazione non è, dunque, una semplice superficie recettiva plasmabile dagli stimoli esterni. Burroughs taglia, sovrappone e giustappone le sue sensazioni, attraverso quella che, ne *Il Biglietto che Esplose*, chiama “operazione riscrittura”, un sovvertimento politico attivo della passività della registrazione.

Se ha scandalizzato masse di lettori, Burroughs ha però anche attirato l’attenzione (spesso tardiva) di numerosi studiosi. Deleuze (1990), nelle sue riflessioni su Foucault riconosce a Burroughs l’invenzione della nozione di “controllo”, mentre più recentemente Bolton (2014), fra gli altri, ha dedicato un articolato libro sulla “soggettività” nell’opera dello scrittore americano, attraverso una lettura derrido-lacanianiana. Noi cercheremo di dedicarci, invece, a due dei complessi protagonisti dell’anti-epica burroughsiana: la droga e il corpo, a partire da *Pasto Nudo* e dalla *Trilogia Nova*. Intendiamo approfondire il tema della sostanza perché ci sembra che, nella

ricezione critica dell'opera dell'artista statunitense, la droga sia vista come uno spiacevole - e problematico - inciampo, mentre essa gioca un ruolo fondamentale, non tanto nel fatto - inoppugnabile - che Burroughs assumesse sostanze, quanto nella funzione attante che riveste nella struttura dispersa e disseminata dell'opera burroughsiana. Come vedremo, questi due *tòpoi*, il corpo e la droga, sono strutturali e fondanti di tutta la sua opera. Burroughs non verrà trattato solo come scrittore e artista; infatti, la complessità del suo pensiero e l'utilizzo continuo di materiale scientifico e teoretico (Gramantieri, 2012) ci costringerà anche a prenderlo, a suo modo, come teorico.

I *pharmaka* di Burroughs.

William Seward Burroughs nacque negli Stati Uniti nel 1914 in una famiglia ricca, ereditando il nome del nonno inventore di una delle prime "macchine addizionatrici scriventi" (a cui fu intitolata la *Burroughs Adding Machine Company*), antenate dei moderni calcolatori elettronici e *notes magici* all'americana: per il *business* e far di conto. In quegli anni, e in generale nel periodo a cavallo fra l'800 e il '900, dapprima alcuni letterati, come De Quincey e Baudelaire, e poi molti intellettuali e scienziati stavano (auto)sperimentando nuove sostanze provenienti da paesi esotici. Tra gli altri, Sigmund Freud (1974), a partire dal 1884, prima di fondare la psicoanalisi, si dedicò allo studio di una pianta, l'Erythroxylon Coca, e dell'alcaloide derivato, la cocaina. Allora l'autosperimentazione era una normale pratica medica e Freud non si fece problemi nell'autosomministrarsi della cocaina. Egli non ebbe particolari effetti collaterali (anche per via dei dosaggi contenuti e

dilazionati cui si sottoponeva); anzi, nei suoi testi sulla coca ne elogia continuamente le doti terapeutiche. I problemi sorsero quando l'allora neurologo, che voleva farsi un nome con la scoperta e la diffusione di questo farmaco, la consigliò al suo amico Fleischl-Von Marlow per risolvere la sua amosa dipendenza da oppiacei. La storia si risolse con la drammatica morte dell'amico di Freud, che fu costretto a ritrattare *in toto* l'utilizzo della cocaina a scopo medico: al futuro psicoanalista rimarrà della droga solo un'ombra che tornerà nei sogni (come quello dell'iniezione di Irma e della monografia botanica).

Freud non era di certo l'unico scienziato interessato alle droghe: Havelock Ellis, uno dei fondatori della moderna sessuologia, testimoniò delle sue esperienze con «il nuovo paradiso artificiale» della mescalina (Ellis, 1897; 1898), allucinogeno contenuto in alcune piante cactacee (la più nota è il peyote). Persino Sartre provò la mescalina, parrebbe in un dosaggio eccessivo che lo portò ad avere delle allucinazioni marine permanenti e che lo avrebbero condotto a un'analisi con Lacan; invece Walter Benjamin (1972) si dedicò negli anni Trenta al piacere estetico dell'hashish. In questa fase, la droga godeva appieno dell'ambiguità e dell'ambivalenza semantica² del *pharmakon* di platonica memoria: farmaco e veleno, rimedio e droga, motivo di gioia e potenziale dipendenza. Le sostanze si trovavano in un limbo fra la medicina e la farmacologia scientifica (che si era innamorata in particolar modo degli oppiacei, a tal punto che nel 1897 la Bayer mise a punto una versione "eroica" della morfina, l'eroina) e un utilizzo estetico

² In inglese questa ambivalenza strutturale è mantenuta nel termine *drug*, che significa sia farmaco che droga.

non ancora regolamentato, spesso influenzato da racconti esotici sull'utilizzo delle sostanze nelle terre di provenienza.

Burroughs eredita l'atteggiamento della generazione di scienziati e intellettuali che lo precedono in un mondo a cavallo fra l'epoca degli sperimentatori e quella che sarebbe arrivata, l'era del proibizionismo e della *war on drugs*. A testimonianza della lucidità di tutte le sue esperienze e della notevole capacità di descriverle con un linguaggio scientifico (anzi, quasi psichiatrico), Burroughs invia nel 1957 una lettera al *British Journal of Addiction*, dove elenca tutte le sostanze sperimentate con effetti, dosaggi, posaggi. L'occhio vitreo di Burroughs diviene allora un cicerone, sia nei suoi romanzi che nei suoi testi politici sulla droga, in un mondo per noi oggi inconcepibile: tossicodipendenti³ in fila nelle farmacie o piagnucolanti di fronte a un medico, che non si fa pregare tanto e stacca una ricetta per un po' di laudano o di morfina. Contemporaneamente alla disinvolta presenza di oppioidi in ogni angolo degli States, Burroughs inizia a registrare anche la violenza della repressione dei *junkies* da parte delle politiche statunitensi: prima vengono sfamati dal loro mortale bisogno di droga, e poi incarcerati, picchiati, uccisi, negati. È in questo contesto che emerge una delle figure chiave della narrativa burroughsiana (soprattutto di *Pasto Nudo*): il dottor Benway, una delle sue invenzioni letterarie più note e uno dei personaggi più crudeli della storia della letteratura.

Ben distante dall'immagine del medico rassicurante, Benway viene descritto come «un manipolatore e un coordinatore di

³ Quando parliamo di tossicodipendenza, utilizziamo il termine nel senso indicato da Burroughs, quindi riferendoci unicamente alla dipendenza da oppiacei (Burroughs, 1959, pp. 213-214).

sistemi simbolici, un esperto delle varie fasi di interrogatorio, lavaggio del cervello e controllo» (Burroughs, 1959, p. 26); è, insomma, uno psichiatra senza scrupoli (ma non privo di un certo pragmatismo e economia) dedito al controllo del corpo del tossicomane tramite pratiche eminentemente simboliche.

Il soggetto non deve capire che i maltrattamenti costituiscono un attacco premeditato alla sua identità personale da parte di un nemico antiumano. Deve essere indotto a pensare che merita le terapie cui viene sottoposto perché in lui c'è qualcosa di spaventosamente sbagliato (senza mai specificare che cosa). Il bisogno evidente dei tossicomani sotto controllo deve essere discretamente coperto da una burocrazia arbitraria e complessa. (*ibidem*)

Il dottor Benway appare come la personificazione del paradosso del discorso della medicina rispetto al farmaco oppioide (alla "roba"): distributore e controllore, medico e torturatore, dà e toglie la sostanza in maniera scientificamente burocratica e crudele; angelo della morte subdolo perché non ha bisogno di campi di concentramento. Egli è «una voce disincarnata» (*ivi*, p. 30): funziona esattamente come la roba, insidiandosi anche quando non è fisicamente presente. Oltretutto, il medico sembra occuparsi direttamente della distribuzione della Carne Nera, una sostanza derivata da centopiedi, paragonabile per effetto all'eroina. Egli descrive accuratamente (e sembra dar spazio alla voce competente e disincantata di Burroughs) il funzionamento della tossicodipendenza: «Se tutto il piacere consiste nel provare sollievo dalla tensione, la droga consente di provare sollievo dall'intero processo vitale, disconnettendo l'ipotalamo, cioè il

centro dell'energia psichica e della libido [...]. È più probabile che la droga interrompa l'intero ciclo di tensione, scarica e riposo» (*ivi*, p. 37).

La teoria benwayana-burroughsiana sulla tossicomania è quasi metapsicologica e sembra basarsi sul principio di piacere freudiano. Per lo scrittore, l'eroina è la droga del controllo per eccellenza, proprio perché si innesta sull'elemento strutturale - addirittura biologico - del soggetto. Chi volesse leggere nei testi burroughsiani, soprattutto del periodo di *Pasto Nudo*, un'esaltazione degli oppiacei, sbaglierebbe di grosso; sebbene Burroughs non ne stigmatizzi l'utilizzo, non ci concede alcuna narrazione idilliaca o romantica della sostanza. Essa viene mostrata in tutto il suo devastante effetto - appunto, come un pasto nudo. In effetti Burroughs, essendo stato eroinomane per quindici anni, conosceva bene la "Malattia". In *Deposizione: testimonianza di una malattia* (che si trova nell'edizione di *Pasto Nudo* curato da Adelphi) descrive la sua esperienza con gli oppioidi, il virus della droga, delineando quella che definisce l'Algebra del Bisogno. È interessante notare che Burroughs si concentra sul termine Bisogno, «un bisogno spettrale» (*ivi*, p. 24), termine che compare insieme al termine Mancanza (Burroughs, 1962, p. 34); poteva, infatti, sceglierne altri, come desiderio. Eppure, Burroughs sa - per esperienza - come questa sostanza si innesti sui canali del bisogno, in maniera cellulare, scrivendosi sul corpo, ben prima che il sistema di gratificazione-ricompensa (il circuito dopaminergico su cui agiscono gli oppioidi) venisse studiato approfonditamente dalle neuroscienze.

L'Algebra del Bisogno viene ben descritta da *Obsolete Capitalism* (2016): *merce + virus + corpo = Dipendenza (desiderio + bisogno)*. Il sistema della merce, su cui si basa lo

spaccio del virus fra strada e farmacie, parassitando il corpo genera il sistema complesso della dipendenza, composto dall'articolazione di desiderio e bisogno. Ma cosa produce sulla scrittura di Burroughs l'effetto dell'eroina e degli oppioidi in genere (che, come vedremo, non sono l'unica sostanza-paradigma burroughsiana)? Si può dire che essi istituiscano il regno di una paratassi paradossalmente scoordinata, dominata da un "e" che reincatena pezzi con un procedimento *non-sense* da cui emerge progredendo (e non volendo) un senso. Lo stesso "e" è qualcosa di cui si può rinunciare e viene soppresso, scomparendo sotto asettici e avocalici segni, come trattini o puntini. I testi, soprattutto *Naked Lunch*, *Nova Express*, *Soft Machine* e *The Ticket that Exploded* (pubblicati successivamente rispetto alla "Malattia" ma composti a partire da testi redatti durante la tossicomania – cfr. Caronia, 2016), si reggono, anche per via dell'utilizzo del metodo del *cut-up*, su associazioni, contiguità, spostamenti, metonimie. Non c'è spazio per la metafora o, per meglio dire, non c'è proprio spazio: «E così naturalmente ho cercato di tenervi fuori dallo spazio – Cioè la fine del tempo» (Burroughs, 1964, p. 55).

Sicuramente, l'autore si sposta per luoghi diversi (Tangeri, l'Amazzonia, l'Interzona, Annexia, lo spazio celeste), ma non come nel picarismo di *Queer* (Burroughs, 1985) dove l'autore ci mostra dei passaggi spazio-temporali in luoghi diversi e in termini "logici". Lo spazio-tempo burroughsiano istituito dall'eroina e dall'Algebra del Bisogno è piatto, un piano di un *corpo senza organi* (Deleuze, Guattari, 1980; Wood, 1996), animato da un paradossale «bisogno senza sensazioni e senza corpo» (Burroughs, 1959, p. 24) che si riversa nella scrittura: si passa da una dimensione all'altra scivolando, come per inerzia, mentre le vesti delle varie soggettività cadono via da una riga

all'altra, trasformandosi ma rimanendo sempre intrappolate. I legami fra gli oggetti sono simmetrici, si reggono su logiche e relazioni completamente diverse rispetto a quelle della logica causale. Il «regno dell'illogico» di Freud (1938) e della simmetrizzazione di Matte Blanco (1975) vengono rivelati nel loro funzionamento, senza rifiniture né imbellettamenti. Domina, solo, coazione a ripetere *interminabile e incessante* (Blanchot, 1955), «l'odore incolore della morte», il riconoscibilissimo odore della Malattia e del Virus, opacamente sinestesica onnipresente pulsione di morte, a un livello profondo e cellulare.

L'eroina non è, però, l'unico *pharmakon* burroughsiano. Anzi, delle varie sostanze provate e raccontate dallo scrittore, questa è quella che presenta maggiormente il volto del Virus e dell'epidemia. La tossicomania ha, infatti, un antidoto, un suo *speculum*, l'apomorfina, che Burroughs provò in una clinica in Inghilterra, uscendone, a suo dire, completamente guarito. Anche Bolton (2014) rintraccia nell'apomorfina le caratteristiche di un «*nice virus*», di un «*counter-virus*», opposto all'eroina.

È interessante spendere due parole su questa sostanza a oggi ancora poco nota. Partiamo col registrare l'insistenza con cui Burroughs si mostrava critico nei confronti del proibizionismo relativo alla gestione statunitense del problema della tossicomania, rivolgendosi duramente nei confronti dei sistemi di controllo del *junkie*, imprigionato nelle carceri o normativizzato tramite altre sostanze che inducono dipendenza (come il metadone). L'apomorfina, invece, è una molecola che «agisce sui centri sottocorticali per regolarizzare il metabolismo e normalizzare il flusso sanguigno in modo da distruggere il processo enzimatico della tossicodipendenza nell'arco di

quattro o cinque giorni [...]. (Nessuno la prenderebbe per il gusto di prenderla. Non è mai stato riscontrato nemmeno un caso di dipendenza da apomorfina)» (Burroughs, 1959, p. 217). O meglio, nella versione di *Nova Express*: «L'apomorfina combatte le invasioni dei parassiti stimolando i centri regolatori a normalizzare il metabolismo - Una variante potente di questo farmaco potrebbe disattivare tutte le unità verbali e ricoprire la Terra di silenzio» (Burroughs, 1964, p. 30).

L'apomorfina "toglierebbe" direttamente dalle cellule l'effetto dell'oppioide, disinnescando l'assuefazione e la dipendenza su un piano biologico (e, in questo senso, per Burroughs la dipendenza da eroina è una malattia da metabolismo, dunque, prevalentemente biologica). L'apomorfina è un *pharmakòn* che si pone sul lato semantico del rimedio, anche perché può ridurre la Terra al silenzio liberandola dal peso della parola (Gramantieri, 2012): l'apomorfina cura, proprio in quanto «assenza di parole e immagini» (*ivi*, p. 36), «Virus del silenzio. Che Copre gli schemi di parole» (*ivi*, p. 45). Nonostante ciò questa sostanza, che lo scrittore ebbe modo di sperimentare in una clinica inglese gestita dal dr. Dent, non attirò l'attenzione degli psichiatri (a cui Burroughs suggeriva, provocatoriamente, di fare i veterinari), nonostante gli sforzi di Dent di diffondere l'utilizzo della sostanza all'estero (per i medici, secondo Burroughs, la migliore cura per il tossico rimaneva il carcere)⁴.

Lo *yagé* è la terza delle sostanze sia attanti che protagoniste della narrativa di Burroughs e fa parte di quelle sostanze che non inducono dipendenza, fra cui anche l'hashish e l'LSD, che

⁴ Nonostante tutt'oggi l'apomorfina non sia utilizzata a livello clinico nella cura della tossicodipendenza, un neurologo inglese, Andrew Lees (2017a), sollecitato e "guidato" dalla lettura di Burroughs ha potuto sperimentare i benefici effetti dell'apomorfina nel trattamento del Parkinson.

egli oppone fortemente alla “roba”. Si può dire che questa sostanza, un’antica bevanda rituale delle popolazioni amazzoniche composta da due piante (la *Psychotria Viridis* e il *Banisteriopsis Caapi*), sia stata la scoperta più interessante dello scrittore⁵. La sua ricerca è descritta in *Queer* (1985), dove Burroughs è impegnato in una *quest* amazzonica dello *yagé*, ma anche in *Lettere dello Yagé*, dove lo scrittore rivela all’amico Ginsberg le doti di questa bevanda, che rimarrà per Burroughs la sostanza più potente che abbia mai conosciuto. A oggi più nota come *ayahuasca*, sta attirando l’attenzione di neuroscienziati, filosofi e clinici ben più dell’apomorfina. Rimane, all’interno della narrazione, una sostanza profondamente enigmatica, ma allo stesso tempo fonte vitale della scrittura. Anche lo *yagé* sembra raccogliere e condensare i vari significati del *pharmakòs*; infatti, da un certo punto di vista fa parte di una teoria del complotto in cui sarebbe studiata dai russi per approfondire il fenomeno della telepatia (in linea con una certa tradizione che aveva denominato lo *yagé* una *plante télépathique*, come Rouhier, 1924); dall’altro, però, è anche la sostanza in grado di sbloccare la piatezza scritturale indotta dall’eroina producendo quegli effetti caleidoscopici, quei lanci astrali e quelle incursioni maya che mostrano il lato più vitale, più “organico”, della scrittura burroughsiana.

⁵ Ancora Lees (2017a; 2017b) praticamente attribuisce a Burroughs la scoperta e la diffusione dell’ayahuasca e della DMT (uno dei due principi attivi principali dello *yagé* insieme agli I-MAO) in Occidente. Oggi sta avendo un certo successo in trial clinici per disturbi psichiatrici. Si rimanda, per un approfondimento ad alcuni recenti articoli scientifici internazionali: Frecska e colleghi (2016), Galvão et al. (2018), Inserra (2018).

Insomma, le sostanze creano - nella scrittura burroughsiana - degli spazi, delle fenditure, dei tagli, degli abissi. Operano in maniera complessa e non riducibile, in un'ultima analisi, a un unico elemento. Lavorano, appunto, come *pharmaka*, ovvero, come ambiguità ed eccedenze che continuano a rimandare ad altro. L'alterazione degli stati di coscienza (con la loro complessità), porta direttamente, senza metafora, nel regno della psiche e delle sue regole. Ed è qui che la riflessione di Burroughs sembra incontrare quella di Derrida (1972) sul *pharmakon*. Infatti, tutte queste sostanze finora elencate sono soltanto preliminari al vero virus-parassita della riflessione dello scrittore: la parola, *Word Virus* («Il *pharmakon* è compreso nella struttura del *logos*» - *ivi*, p. 109). «La parola genera l'immagine e l'immagine è un virus» (Burroughs, 1964, p. 36). Il vero strumento di controllo contro il quale tutta la scrittura di Burroughs si batte è proprio la parola, definita virus proprio per la caratteristica dell'autoreplicabilità in un soggetto ospite che, nella fattispecie, è il nostro corpo (Wood, 1996). Eppure, è come se Burroughs sia potuto arrivare solo per analogia alla terribile scoperta di questo parassita che ci scava *davvero*, nel *reale*, la carne: è dovuto passare dallo sconvolgente effetto del *pharmakòn junk* per arrivare a sentire sulla propria pelle la potenza incisiva della parola: «Cos'è che vi ha spaventato tanto e vi ha spinto nel tempo? Nel corpo? Nella merda? Ve lo dico io: la parola "the". La Parola Aliena "the". La parola "the" del Nemico Alieno imprigiona "thee" nel Tempo. Nel Corpo. Nella Merda. Prigioniero, esci fuori» (*ivi*, p. 8).

Il gioco di parole mostra come la particella più elementare, il significante fonatorio "the" (da sé articolo privo di senso), imprigiona la parola nascosta "thee", l'antica parola inglese per "tu", "voi" (un ammonimento al lettore, "attento alle parole sul

tuo corpo!"). Il *the* appare un significante primario, prima traccia che scava e segna indelebilmente il corpo, producendo - di fatto - l'organismo. La Parola Virus, al pari di una molecola psicotropa, è in grado di penetrare il corpo e di agire direttamente su di esso:

Cosa fa il virus ovunque riesca a praticare un foro e ad aderire? Inizia a mangiare - E cosa ne fa di quello che mangia? Crea copie esatte di se stesso che iniziano a mangiare per produrre altre copie che iniziano a mangiare per produrre altre copie [...] - Programmare un corpo svuotato (*ivi*, p. 52)

Il parassita-virus non permette al corpo ospite di liberarsi di esso. Infatti, un passo de *Il Biglietto che Esplose*, dove Burroughs aggiunge al *Word Virus* anche il parassita sessuale - sottolineando la profonda relazione fra linguaggio e sessualità - recita: «Cioè il parassita cerebrale t'impediva di beccare con le mani nel sacco il parassita sessuale - Perché nessuno s'è mai chiesto "Cos'è il sesso?" [...] - È stato il parassita cerebrale a impedirlo» (Burroughs, 1962, p. 124). Allora, l'agente Nova Lee (uno dei vari *alter ego* di Burroughs), lottando contro la Mafia Nova e il suo utilizzo di parole e immagini virus, sarà costretto a prendere nuove parole, reinserirne altre, modificarle, tagliarle, perché il desiderio di resistenza si articoli e risponda al controllo della parola, del sesso e della droga sul corpo.

Il corpo e la scrittura. Parola che cade - Immagine che cade

Riflettere sui testi burroughsiani comporta, necessariamente, per chi ci si inoltra, delle difficoltà, compensate soltanto dalla *tremenda* fascinazione indotta dallo scrittore americano in chi lo legge, come nota giustamente Oliver Harris (2003) in un testo dedicato al «*secret of fascination*» di Burroughs. La sua scrittura, almeno a partire da *Naked Lunch*, è problematica per definizione: non esiste una linea narrativa continua; i personaggi vivono un'esplosiva serie di metamorfosi e scissioni; scene di sesso e droga vengono rappresentate senza filtri né censura. Eppure, il lettore rimane incastrato nei testi, forse proprio perché viene costretto a ri-costruire delle linee, a fornire delle interpretazioni, a riempire quelle lacune e quei tagli che sono il vero centro diramante della scrittura di Burroughs. Come sottolinea giustamente Bolton (2014), il lettore affronta un'esperienza che è sia del livello dell'intratestualità che dell'intertestualità: il *corpus* è diffuso, disseminato, sia fra i libri che all'interno dei libri stessi. Il lettore può ricostruire - anche se tenuamente - delle linee e degli intrecci solo a partire dalla giustapposizione di parti diverse all'interno del testo o addirittura di parti di libri differenti.

Il già citato *cut-up* è il metodo che permette a Burroughs di condurci in uno spazio completamente altro, in una sospensione alterata delle nostre funzioni psichiche, di indurre nel lettore dei cortocircuiti psicotropi nelle nozioni di spazio-tempo e di soggettività. Il *cut-up* sembra dunque diventare, sul piano del metodo scritturale, la traduzione immediata delle esperienze alterate di Burroughs. Ma cos'è il *cut-up*? Tecnica

inventata dall'artista e sperimentatore americano Bryon Gysin⁶, essa consiste semplicemente nel taglio e nel riassettaggio di brani già scritti (non importa da chi, al punto che il concetto stesso di autorialità viene leso da questa operazione) secondo logiche che possono essere visive, grafiche o semplicemente casuali. Si tratta di avere una concezione completamente diversa della scrittura, dove non si segue una logica di assemblaggio di significanti, lettere e parole per far emergere il senso; piuttosto la carta stampata diventa una carne che può essere tagliata, rimodellata, attaccata: Burroughs è un chirurgo o un macellaio che dispone delle parole come dei brandelli o dei pezzi. In questo senso, la rappresentazione di macchine da scrivere di carne, pensanti (a loro modo, delle macchine morbide) che fa Cronenberg nel film *Naked Lunch* diventa estremamente pregnante. L'influenza di Burroughs sul cinema è stata ampiamente riconosciuta e, peraltro, lui stesso ha contribuito come attore e sceneggiatore nella cinematografia (Amendola, Tirino, a cura di, 2016a; Id., 2016b; Tirino, 2016), ma il regista più segnato dalle atmosfere burroughsiane è sicuramente Cronenberg. Il *Naked Lunch* cronenberghiano, direttamente ispirato al testo dello scrittore (che fu peraltro presente durante la realizzazione del film), è una sorta di *cut-up* fra l'esperienza biografica di Burroughs (nel film *William Lee*) alle prese con la scrittura del libro del testo (nella quale si incastra l'episodio

⁶ Insieme a Bryon Gysin, Burroughs ha scritto *The Third Mind* (1978), dove vengono esposti il metodo *cut-up* e alcuni esperimenti artistici con questa tecnica. È interessante notare che gli autori elaborano una teoria per la quale, a partire da una collaborazione di due menti, emerge una terza mente che è qualcosa di completamente diverso rispetto alle due precedenti. Questa teoria presenta delle forti analogie con le teorie del campo analitico (Baranger, Baranger, 2008) e dell'*analytic third* (Odgen, 1994).

reale dell'uccisione della moglie di Burroughs, Joan Vollmer, durante la simulazione di un "Guglielmo Tell") e le dinamiche narrate in *Pasto Nudo*. Ne esce fuori una lettura di *Pasto Nudo*, dove le abiezioni e mostruosità costruite dal *body horror* di Cronenberg sono dirette proiezioni (nel senso psicoanalitico) delle ambivalenze e delle angosce dello scrittore (Hart, 2017). Non è un caso che il mostruoso Mugwump, «oggetto bizzarro» (Bion, 1957) proiettato da William Lee, si metamorfizzi poi in una macchina da scrivere di carne e pensante, capace di controllare il soggetto. Tutta la cinematografia di Cronenberg, comunque, è attraversata da un'estetica burroughsiana (Tirino, 2016), e *Videodrome*, forse, con la centralità ossessiva della mutazione fisica, del controllo mentale tramite immagini, montaggi di torture e violenza pornografica, e soprattutto col tema cyber-biblico della "Video-parola che si fa carne", sembra essere un vero e proprio condensato dei temi dello scrittore americano.

L'esperienza della scrittura burroughsiana è immediatamente *concreta*, parente ravvicinata, in questo, al lavoro dadaista del *ready-made* (Robinson, 2011) o all'arte del montaggio cinematografico. Proprio per questo, si può dire che l'autore concepisca il testo scritto come un quadro e che le sue tecniche compositive siano costitutivamente metamediali (Tirino, 2016). Burroughs può lavorare con blocchi concreti di parole, che possono essere giustapposti e associati per contiguità: si crea un "*mosaic of juxtaposition*", definizione di Burroughs e assunta a elemento strutturale della sua ricerca linguistica da Bolton (2014). Lo scrittore segue una logica associativa, posta in diretta

analogia con la logica onirica⁷: «I don't know about where fiction ordinarily directs itself, but I am quite deliberately addressing myself to the whole area of what we call dreams. Precisely what is a dream? A certain juxtaposition of word and image» (Burroughs, 1966). Il suo procedimento creativo sembra avere notevoli punti in comune con la concezione freudiana del sogno, a sua volta costruito su associazioni fra rappresentazioni verbali e d'immagine. Si tratta, dunque, di un metodo di scrittura che procede in maniera simile all'inconscio freudiano, più vicino alla concretezza della carne e alla frammentarietà della dimensione onirica che alla linearità del disegno narrativo - in un movimento che satura la carta, da cui esalano miasmi sadici, lasciando però delle fessure penetrabili dal lettore.

Ma cosa ci porta a sostenere in maniera così forte, nell'esperienza dello scrittore americano, la tesi di una scrittura vissuta come corpo? Ci risponde Burroughs direttamente in *Nova Express*: «La parola è carne umana e la parola è due cioè il corpo umano è composto da due organismi e dove ce ne sono due lì c'è la parola e la parola è carne» (Burroughs, 1964, p. 55). Un'ulteriore spiegazione di questo concetto chiave è rintracciabile ne *Il Biglietto che Esplose*, nel capitolo *Operazione riscrittura*:

L'«Altra Metà» è la parola. L'«Altra Metà» è un organismo. La parola è un organismo. La presenza dell'«Altra Metà» un organismo a parte che ti agganciano a sistema nervoso lungo una linea aerea di parole ora può essere dimostrata scientificamente [...].

⁷ Si veda anche il discorso pubblico di Burroughs alla School of Disembodied Poetics sul sogno del 1980: <https://www.youtube.com/watch?v=Aob-8Ho3T5U->

Una volta forse la parola era una cellula neurale sana. Ora è un organismo parassita che invade e danneggia il sistema nervoso centrale. L'uomo moderno ha perso la facoltà di scegliere il silenzio. Prova a frenare il linguaggio subvocale [...]. Ti confronterai con un organismo antagonista che *ti costringe a parlare*. Quell'organismo è la parola. (Burroughs, 1962, p. 47)

La parola non è solo lettera morta, e non può non colpire la ravvicinata somiglianza con certe riflessioni lacaniane: «La parola infatti è un dono di linguaggio, e il linguaggio non è immateriale. È corpo sottile, ma è corpo. Le parole sono prese in tutte le immagini corporee che imprigionano il soggetto» (Lacan 1956, p. 294). Anche in Lacan, difatti, la parola non è immateriale e scrive direttamente il corpo, *macchina morbida* animata e controllata dal linguaggio. Non solo. La prospettiva burroughsiana della parola insidiata dentro le cellule (come, d'altronde, l'eroina) e l'evocazione dell'impossibilità di «frenare il linguaggio subvocale» ci conducono inevitabilmente all'idea lacaniana, tramutata apocalitticamente in una prospettiva parassitistica, di un inconscio strutturato come un linguaggio, di un'inevitabile sedimentazione della parola nella nostra carne. Lo scrittore ci conduce non tanto nel regno Simbolico della parola (dove, comunque, regna il Controllo), ma dritto nel Reale di una parola che è Carne. Sia per Burroughs che per Lacan, in fin dei conti, è il discorso dell'Altro - «la linea aerea di parole» - che si incista nel soggetto producendo al suo interno una divisione: la «struttura duale dei mammiferi» (Burroughs 1964, 55). La nascita dell'organismo - come oggetto dentro il soggetto - a partire dal contagio della parola ricorda quest'altro passo lacaniano: «Io m'identifico nel linguaggio, ma

solo perdendoci come un oggetto» (Lacan 1956, p. 293). Il momento storico-strutturale che, secondo Burroughs, ha permesso alla parola di divenire questo temibile strumento di controllo e di trasformare l'animale in uomo è l'invenzione della scrittura. Ne *Il Libro della Respirazione* (Burroughs, 1971) viene così parafrasato il Vangelo di Giovanni: «Al principio era la parola. Al principio di cosa esattamente? Al principio della scrittura» (*ivi*, p. 80). La parola si deve incidere, letteralmente inscrivere, per diventare immagine e, dunque, essere soggetta a replicabilità. Fuor di metafora, è il significante che si iscrive nella carne, nel tessuto neuronale, lasciando di sé come traccia la lettera come parola inscritta, immagine, nello stesso modo in cui, nella *Lituraterra* di Lacan (1971), la pioggia di significanti che dilava il litorale lascia lettere-marchi del suo passaggio. Il punto di riferimento teorico per Burroughs è, però, Alfred Korzybski, filosofo sostenitore di una prospettiva per la quale l'essere umano è strutturalmente, e neurologicamente, limitato e definito dal linguaggio (Gramantieri, 2012). Korzybski fondò la *General Semantics*, disciplina che ebbe una certa eco negli Stati Uniti, influenzando anche metodi come la Programmazione Neuro-Linguistica e sistemi religiosi come Scientology. Burroughs si richiama esplicitamente a *Science and Sanity* (Korzybski, 1933) nel suo *Libro della Respirazione* (Burroughs, 1971) inserendosi sulla linea antiaristotelica di Korzybski e criticando la presunta assolutezza del Principio di Identità (modulato dalla copula “è”) e del Principio del Terzo Escluso, fondativi della logica “scientifica” e razionale (Barone, Guarino, 2016; Antoniani, 2012). Sempre questi principi sono quelli che, secondo le intuizioni di Freud (1938) e le successive elaborazioni di Matte Blanco (1975), “cadono” all'interno del pensiero inconscio,

dove le identità e le contraddizioni perdono quel valore costitutivo che la logica e il pensiero scientifico da Aristotele in poi gli hanno attribuito.

È proprio questa rottura interna alla logica che permette ai testi burroughsiani di essere costantemente attraversati da scissioni e frammentazioni (cui tanta attenzione ha dedicato Bolton nel cercare di analizzare la soggettività in Burroughs): Will & Iam, gioco di parole sul primo nome dello scrittore, diviso in Will e un ironico Iam (*Ioson*), o Mr Bradly Mr Martin, sorta di crudele Giano bifronte⁸. Lo scrittore mostra una condizione di continua, instabile e irriducibile scissione, quasi quantistica, nella possibilità stessa del soggetto di esistere:

Io non sono due - Io sono uno - Ma per mantenere il mio stato di unicità ho bisogno della duplicità in altre forme di vita - Altri devono parlare affinché io possa rimanere in silenzio - Se un altro diventa uno allora io sono due - Ciò che crea due uno crea due e io non sono più uno (Burroughs, 1964, p. 55)

L'autore sembra ridurre la nozione di identità a quella carnale, quasi eliminando la possibilità di una soggettività non-corporea: «è col sesso e col dolore che si *forma* l'identità carnale» (Burroughs 1962, 113). Si ritrova così sulla stessa linea del Freud dei *Tre Saggi* (1905), per quanto riguarda la sessualità, e de *L'Io e l'Es* (1922) quando lo psicoanalista attribuisce al dolore un ruolo fondamentale nell'emergere dell'Io corporeo. Allo stesso tempo, però, nei testi di Burroughs è possibile rompere con l'identità carnale e attraversare più corpi,

⁸ Il tema della scissione e del doppio in Burroughs viene sviluppato, a partire dal testo tardivo *Il Gatto in Noi*, anche da Lucci (2016).

passando da una pelle all'altra, per pura associazione, come avviene in *The Soft Machine*. La scrittura diviene la superficie trasformativa dove lo scrittore può sperimentare metamorfosi corporee, dissolvenze e riaddensamenti: «Le mie mani affondarono nel suo corpo. Ci addormentammo nella carne di un altro» (Burroughs, 1961, p. 153); «mi svegliai in un'altra carne, con una prospettiva diversa, un ragazzo nudo nel vento dell'alba panamense» (*ivi*, p. 88).

La scrittura assume il ruolo di piano inerte, puro Reale attraversato da fantasmi di godimento acefalo, dove un corpo-senza-organi, controrisposta all'organismo istituito dalla parola (*the Other Half*), può scivolare in quello che Deleuze (1980) avrebbe definito un divenire, divenir-insetto, divenire-vegetale, divenir-impercettibile. Burroughs, infatti, mostra un continuo fluire dove più regni, più territori, si fondono e si sovrappongono, dove Popoli Insetti e Popoli Vegetali passano in maniera nomade. La narrativa di Burroughs appare come lo sforzo di un'inarrestabile alternanza fra soggettivazioni e desoggettivazioni, territorializzazioni e deterritorializzazioni: i personaggi si condensano tutto d'un tratto nel testo per poi riframmentarsi (nella moltiplicazione dei nomi) o dissolversi, per poi comparire di nuovo, metamorfizzati e stremati. Quella di Burroughs è una lotta continua ingaggiata con la parola, Virus capace di inchiodare il soggetto in una forma e controllarlo con la ripetizione, dalla quale l'americano fugge facendo uso dello strumento a sua disposizione: la scrittura. Nei suoi testi, infatti, Burroughs rifiuta la compattezza del soggetto e si pone sempre negli interstizi ibridi e di passaggio degli emarginati e degli esclusi, costruendo un'alterità fluida e irriducibile, *junkie* o

queer.⁹ Il suo essere scrittore (o meglio, divenir-scrittore) è, perciò, per quanto instabile e metamorfica, un'esperienza di resistenza vissuta direttamente, senza metafora, nel Reale, corporeo e sanguigno, dei suoi testi, in fiera opposizione all'effetto manipolatorio e di controllo della «Parola che cade - [...] - Carne che cade - Foto che Cade - Immagine che cade» (Burroughs, 1964, p. 93), che è uno dei *leitmotiv* dei suoi testi. Le parole, le foto, le immagini, giuntate *in un certo modo* - tramite, ad esempio, i film pornografici che «i drogati di carne terminali» (Burroughs, 1962, p. 50) sono costretti a guardare - sono uno strumento di controllo fondamentale di cui Burroughs vuole liberarsi, attraverso la sua stessa scrittura, rappresentando un altro modo per rigiuntare le parole e le immagini e resistere al controllo: «Ricordati che è possibile separarsi dall'«Altra Metà» della parola. La parola è giuntata col suono degli intestini e del respiro col battito del cuore. Anzitutto devi registrare i suoni del tuo corpo e giuntarli dentro di te [...]. Fa' saltare in aria scuoti fa' vibrare l'«Altra Metà» giù in strada» (Burroughs, 1962, p. 48). Anche per Burroughs, come per Joyce, la scrittura svolge la funzione di *sinthomo* (Lacan, 1975-1976); essa permette al soggetto monitorato e controllato dalla Parola e dal sistema di ricostruirsi, di tagliare direttamente il Reale per riappropriarsene - la (ri)scrittura come

⁹ Burroughs si sposò con Joan Vollmer, tragicamente e involontariamente uccisa dallo scrittore (fatto che lo condusse, a suo dire, al mestiere di scrivere). Nonostante ciò, Burroughs è stato prevalentemente omosessuale. Lo scrittore, però, rifiutò sempre l'etichetta di gay, e non è un caso che abbia preferito - profeticamente - il termine *queer*, che andrà poi a indicare la rivendicazione di una soggettività fluida. In questo senso, la ripresa di certe tematiche burroughsiane in Preciado (2008), in particolare le nozioni di controllo e di farmaco, ci sembra perfettamente logica e naturale.

pharmakòn per difendersi dalla parola, insomma. Allora, il desiderio di resistenza, incarnato dalla presenza-massa dei Partigiani che combattono la manipolazione e l'epidemia del Virus apportata dalla Mafia Nova, si può articolare e il soggetto può rispondere all'attacco dei parassiti. Rimane un interrogativo: Burroughs vuole liberarsi della carne?

Secondo il critico Cary Nelson (1973) la risposta è 'sì'. Egli evoca, così, in chiusura a un suo articolo, l'immagine di un astronauta che fluttua libero nello spazio celeste. Eppure, se in Burroughs spesso si trova una spinta alla liberazione dal peso del corpo e della carne («*Words - at least the way we use them - can stand in the way of what I call nonbody experience. It's time we thought about leaving the body behind*» - Burroughs, 1966), è sempre presente l'impossibilità di uscire dalla condanna dell'esperienza corporea: «La vita senza carne è ripetizione parola per parola» (Burroughs, 1962, p. 161), tragica condizione del rimanere incastrati nella parola senza corpo. Nel testo, i personaggi possono metamorfizzarsi, cambiare corpo, dissolversi, ma hanno sempre una sostanza di corpo residuale, testimoniata dal fatto che sono *li*, di fatto, nella carta, superficie Reale di un corpo-senza-organi. Burroughs, però, sembra suggerirci, in alcuni punti e contraddittoriamente, una via di fuga stranamente *corporea* dal corpo: il *dream body* o la carne di sogno. Si leggono, infatti, disseminati nell'opera di Burroughs, frammentari richiami a questa condizione come: «È rimasta solo carne di sogno mezzo rimarginata da cui si schiude la storia di un freddo *adiòs*» (*ivi*, p. 150), mentre in altri punti viene descritto come «corpo di sogno invisibile e tenace» (Burroughs, 1961, p. 8). Lo scrittore non approfondisce e non definisce mai in maniera univoca il *dream body*, eppure le sue fugaci apparizioni nel testo, spesso connesse a scene erotiche,

sembrano alludere alla persistenza della corporeità in una dimensione parzialmente disincarnata, eppure, perciò, fisicamente diffusa e diffondibile nello spazio, fuori e dentro dal soggetto.

Alcuni chiarimenti sul *dream body* ci provengono da un già citato discorso pubblico di Burroughs dell'11 agosto 1980 alla School of Disembodied Poetics (cfr. nota 7), in cui viene definito anche *astral body*. Nel corso della *lecture*, lo scrittore ci introduce direttamente in un suo sogno nel quale, guardandosi allo specchio, si trova con la pelle nera. Nello sforzo di rendere lucido il sogno, coscientemente Burroughs rivolge lo sguardo in basso per vedere una parte precisa del suo corpo: le mani, simbolo pregnante della fisicità. E così trova le sue vere mani, bianche, segno che anche il suo corpo è dentro il sogno, di una sostanza completamente nuova. Per lo scrittore, che si rifà alle teorie sul sogno di Robert Monroe e John W. Dunne, questo sembra diventare la promessa di un alleggerimento finale, dopo il dramma carnale della vita, di un corpo svuotato dal peso dell'organismo e della parola, capace di librarsi in un mondo astrale. Se per Burroughs, il sogno è una necessità biologica, lo è allora anche e soprattutto in vista del futuro, come preparazione alla liberazione dal peso della carne e alla possibilità del volo cosmico dopo la morte. I sogni non ci direbbero dunque solo del passato, ma sarebbero uno strumento per esplorare il futuro e rompere con la dimensione lineare del tempo. La carne di sogno diviene la speranza di un rifugio da un Reale inafferrabile e indomabile che neanche la forza della scrittura era riuscito a dominare davvero, anzi, si era costretta a rivelarlo come tale: un pasto nudo.

Bibliografia

- Amendola, A., Tirino, M. (a cura di) (2016a), *Saccheggiate il Louvre. William S. Burroughs tra eversione politica e insurrezione espressiva*, Ombre Corte, Verona.
- Id. (2016b), *William Burroughs, il fiume carsico dell'insurrezione mediale e cinematografica*, in *La furia umana*, n. 28.
- Antoniani, R. (2012), *D'un silence à l'autre. Il linguaggio messo a nudo*, in *Elephant & Castle, n. 6 - Il Silenzio*, pp. 5-29.
- Baranger, M., Baranger, W. (2008), *The analytic situation as a dynamic field*, in *International Journal of Psychoanalysis*, 89, pp. 795-826.
- Barone, L., Guarino, R. (2016), *The cut-up up the cut the up cut. Le rivoluzioni linguistiche e metodo-logiche di William S. Burroughs*, in (a cura di Amendola e Tirino) *Saccheggiate il Louvre*, pp. 107-123.
- Benjamin, W. (1972), *Sull'Hashish*, tr. it., Einaudi, Torino 1996.
- Bion, W. R. (1957), *Differentiation of the Psychotic from the Non-Psychotic Personalities*, in *International Journal of Psycho-Analysis*, 38, pp. 266-275.
- Blanchot, M. (1955), *Lo spazio letterario*, tr. it., Einaudi, Torino 1967.
- Bolton, S. M. (2014), *Mosaic of Juxtaposition*, Rodopi, New York.
- Burroughs, W. S. (1957), *Letter for a Master Addict to Dangerous Drugs*, in *British Journal of Addiction*, vol. 53 (2), pp. 119-132.
- Id. (1959), *Pasto nudo*, tr. it., Adelphi, Milano 2012.
- Id. (1961), *La Macchina Morbida*, tr. it., Adelphi, Milano 2013.

- Id. (1962), *Il biglietto che esplose*, tr. it. Adelphi, Milano 2013.
- Id. (1964), *Nova Express*, tr. it., Adelphi, Milano 2013.
- Id. (1966), *Interview with William Burroughs*, in Id., Gysin (1978), pp. 1-8.
- Id. (1971), *Il libro della respirazione*, tr. it., SugarCo Edizioni, Milano 1980.
- Id. (1985), *Queer*, tr. it., Adelphi, Milano 2013.
- Id., Gysin, B. (1978), *The Third Mind*, Viking Press, New York.
- Caronia, A. (2016), *Pasto Nudo. Storia di un testo*, in Amendola, Tirino (a cura di) (2016a), pp. 88-95
- Deleuze, G. (1990), *Pourparlers*, Minuit, Paris.
- Id., Guattari, F. (1980), *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it., Castelvecchi, Roma 1996.
- Derrida, J. (1972), *La farmacia di Platone*, tr. it., Jaca Book, Milano 2015.
- Ellis, H. (1897), *A note on the phenomena of mescal intoxication*, in *The Lancet*, June 5, pp. 1540-1542.
- Id. (1898), *Mescal: A New Artificial Paradise*, in *The Contemporary Review*, vol. 73, pp. 130-141.
- Frecska, E., Bokor, P., Winkelman, M. (2016), *The Therapeutic Potentials of Ayahuasca: Possible Effects against Various Disease of Civilization*, in *Frontiers in Pharmacology*, vol. 7 (35), pp. 1-17.
- Freud, S. (1905), *Tre Saggi sulla Teoria Sessuale*, in Id. (1967-1980), vol. IV.
- Id. (1922), *L'Yo e l'Es*, in Id. (1967-1980), vol. IX.
- Id. (1924), *Nota sul "Notes Magico"*, in Id. (1967-1980), vol. X.
- Id. (1938), *Compendio di Psicoanalisi*, in Id. (1967-1980), vol. XI.

- Id. (1967-1980), *Opere di Sigmund Freud*, 12 voll., Bollati Boringhieri, Torino.
- Id. (1974), *Sulla Cocaina*, tr. it., Newton Compton, Roma 1979.
- Galvão, A. C., de Almeida, R. N. et al. (2018), *Cortisol Modulation by Ayahuasca in Patients With Treatment Resistant Depression and Healthy Controls*, in *Frontiers in Psychiatry*, 9 (185), pp. 1-10.
- Gramantieri, R. (2012). *William Burroughs. Manuali di Sopravvivenza, Tecniche di Guerriglia*, Mimesis, Milano.
- Harris, O. (2003), *William Burroughs and the secret of fascination*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville.
- Hart, A. C. (2017), *Mugwump: projection, abjection, and Cronenbergian monstrosity in Naked Lunch*, in *New Review of Film and Television Studies*, 15:2, pp. 162-171.
- Korzybski, A. (1933), *Science and Sanity*, International Non-Aristotelian Library, New York.
- Inserra, A. (2018), *Hypothesis: The Psychedelic Ayahuasca Heals Traumatic Memories via a Sigma 1 Receptor-Mediated Epigenetic-Mnemonic Process*, in *Frontiers in Pharmacology*, 9 (330), pp. 1-13.
- Lacan, J. (1956), *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in Id. (1966), pp. 230-316.
- Id. (1966), *Scritti*, tr. it., 2 voll., Einaudi, Torino 1974.
- Id. (1971), *Lituraterra*, tr. it., in Id. (2003).
- Id. (2003), *Altri Scritti*, tr. it., Einaudi, Torino (2013).
- Id. (1975-1976), *Il Seminario. Libro XXIII: Il Sinthomo*, tr. it., Astrolabio, Roma 2006.
- Lees, A. J. (2017a), *From Sgt. Pepper to Dreamachines: My Scientific Odyssey With William Burroughs*, in *Journal of American Medical Association*, 318(22), pp. 2164-2266.

- Lees, A. J. (2017b), *William Burroughs: Sailor of the Soul*, in *Journal of Psychoactive Drugs*, vol. 49, no. 5, pp. 385-392.
- Lucci, A. (2016), *Sciarada gattesca. Schizotecnica della scrittura in William Burroughs*, in Amendola, Tirino (a cura di) (2016a), pp. 62-74.
- Lydenberg, R., Skerl, J. (a cura di) (1991), *William S. Burroughs At the Front: Critical Reception, 1959-1989*, Southern Illinois University Press, Carbondale.
- Matte Blanco, I. (1975), *L'inconscio come insieme infiniti*, tr. it., Einaudi, Torino 1981.
- Nelson, C. (1973), *The end of the body: radical space in Burroughs*, in Lydenberg, Skerl (a cura di) (1991), pp. 119-132.
- Odgen, T. H. (1994), *The Analytic Third: Working with Intersubjective Clinical Facts*, in *International Journal of Psychoanalysis*, 75, pp. 3-19
- Obsolete Capitalism (2016), *Controllo, modulazione e algebra del male in Burroughs e Deleuze*, in *La Deleuziana*, n. 3, pp. 121-141.
- Preciado, B. (2008), *Testo Tossico*, tr. it., Fandango, Roma 2015.
- Robinson, E. S. (2011), *Shift linguals. Cut-up narratives from William S. Burroughs to the present*, Rodopi, New York.
- Rouhier, A. (1924), *Le Yagé: Plante Télépathique*, in *Paris Médical*, vol. 52 (15), pp. 341-346.
- Tirino, M. (2016), *Junkie's Movies. Il cinema infetto di William S. Burroughs*, in Amendola, Tirino (a cura di) (2016a), pp. 157-190.
- Wood, B. (1996), *William S. Burroughs and the Language of Cyberpunk*, in *Science Fiction Studies*, vol. 23, no. 1, pp. 11-26.

Abstract

William Burroughs and The Naked Lunch. Remarks on Writing and Body

The paper aims to analyze some features of William S. Burroughs' narrative. Specifically, the notion of pharmakon is considered in relation to the psychoactive drugs described in Burroughs' novels and to the Burroughsian conception of the word. Furthermore, the relationship between body and writing (as between body and word) is investigated throughout Burroughs' novels through a psychoanalytical lens. In particular, it is considered how, also thanks to the cut-up technique, the text becomes a body and a Real surface for virtual transformation of the subject.

Keywords: William S. Burroughs; Pharmakon; Real; Psychoanalysis; Body