

Subversive fragments The evolution of the cut-up method in the German speaking area throughout the 1960s and the 1970s

Gabriele Bacherini

Abstract

The article analyses from a comparative point of view the influence of William S. Burroughs' cut-up method on the 1960s and 1970s neo-avant-gardes in the German speaking area. The article contains several excerpts from both journals and experimental works that were written by the three most important cut-up authors in the German speaking area. It shows the connections between the Dada and post-Dada movement, the cut-up movement and the pop movement. Works like Ploog's *Cola-Hinterland* or Fauser's *Tophane*, as well as Weissner's many collaborations, proved to be some really interesting historical and sociocritical documents: the results show that the movement grew strong because the technique it had adopted proved to be the best artistic instrument to depict the subversive spirit and at the same time the alienation from the bourgeois society actually felt by the young generations of the late Sixties.

Keywords Dada; cut-up; pop art; collage; neo-avant-gardes; terrorism

Frammenti sovversivi Il *cut-up* di lingua tedesca negli anni Sessanta e Settanta

Gabriele Bacherini

1. Introduzione: dal dadaismo a Burroughs in ambito germanofono

William Seward Burroughs è forse più noto per *The Naked Lunch* (1959; *Il pasto nudo*, 1964) che non per la trilogia che funge da seguito ed è formata da *The Soft Machine* (1961; *La morbida macchina*, 1965), *The Ticket That Exploded* (1962; *Il biglietto che è esploso*, 1970) e *Nova Express* (1964, it. tr. 1967). Opere fortemente autobiografiche, Burroughs le scrisse con la tecnica del cut-up, mediante cui frazionava fisicamente un testo in più parti fino a giungere a singole unità con cui costruire una nuova entità testuale di diverso significato. In essa, Burroughs vide l'arma più efficace per proporre una rivoluzione socioculturale nel mondo borghese dal quale lui per primo era fuggito. Il linguaggio, identificato nel più ampio concetto di word, è visto come uno strumento di controllo culturale sulle masse e, quindi, come il bersaglio da colpire per liberare l'umanità. Burroughs narrava la fantascientifica saga di guerriglieri opposti a un alieno virus mutante, quello appunto della parola, che controlla le menti umane. Nel farlo, l'autore estese le prerogative di frammentarietà e cripticità del cut-up all'intera trilogia, realizzando opere sperimentali che negavano ogni elemento costitutivo della narrativa tradizionale, dalla trama conclusiva all'intreccio, dalla gerarchia dei personaggi alle marche temporali.

Il cut-up non fu un'invenzione e Burroughs non se ne attribuì mai la paternità. Esso rivisitò quanto prodotto da Dada nella Zurigo anni

Venti. Oltre alla cerchia franco-elvetica di Tristan Tzara, dell'originario nucleo dadaista faceva parte anche un gruppo tedesco che ruotava intorno a Richard Huelsenbeck e Hugo Ball, e che proseguì l'opera in una Repubblica di Weimar alle cui vicissitudini politiche si legò entrando nella Lega spartachista. L'opera di dadaisti berlinesi come Raoul Hausmann, Hannah Höch e i fratelli John Heartfield e Wieland Herzfelde, di quelli di Colonia – Hans Arp, Max Ernst e Johannes Theodor Baargeld – e di Kurt Schwitters a Hannover, incentrata sul rapporto tra parola e immagine anticipando di decenni la pop art sulla tecnica del collage, sopravvisse poi al nazionalsocialismo grazie all'azione intrapresa nel secondo dopoguerra austriaco dalla Wiener Gruppe. Figure come Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Oswald Wiener e soprattutto Hans Carl Artmann ripulirono da ogni deriva ideologica il dadaismo berlinese, legando ancor più fotomontaggio e letteratura.

Nacque così l'invenzionismo metodico, evoluzione della prassi dadaista che mirava a ricrearne le basi demistificando e deformando la "logica", ossia le convenzioni linguistico-narrative. Ciò aveva luogo inserendo termini forestieri e intere sezioni scritte in *Wienerisch*, il criptico dialetto della Vienna di cui H. C. Artmann era originario. Dall'*erweiterte Poesie*, la poesia "ampliata" infrangendo i canoni stilistici della lingua tedesca, si passò poi all'interesse multidisciplinare per il montage, derivato dal collage weimariano.

Jaap van der Bent rileva una chiara somiglianza tra ciò che i beat chiamavano cut-up e collage e ciò che gli austriaci definivano invenzionismo metodico, ricordando che i primi esempi pratici di quest'ultimo risalgono al 1954 (van der Bent in Grace e Skerl 2012: 172): essi, quindi, precedono di sei anni gli iniziali esperimenti di cut-up che Burroughs e il suo compagno Brion Gysin, surrealista anglo-svizzero-canadese, pubblicarono nei pamphlet del 1960 *Minutes to Go (Minuti alla fine)* e *The Exterminator (Il disinfestatore)*. Non v'è un legame diretto tra le due correnti, ma l'invenzionismo viennese era noto a Gysin, grande conoscitore delle neoavanguardie dell'epoca.

Il contenuto dei due pamphlet, sviluppato da Burroughs nella successiva trilogia, godé di particolare eco in tre aree linguistiche e nei

rispettivi scenari underground. Quello francofono si limitò a uno studio scientifico del fenomeno. Quello anglofono vide i vari Alan Burns e B. S. Johnson sviluppare il cut-up da una prospettiva personale, improntata più a surrealismo e visual writing, senza riuscire a “fare rete” nonostante le pubblicazioni di Jeff Nuttall. Solo il *côté* germanofono unì l’attenzione per le novità stilistiche del cut-up a uno sviluppo tematico delle sue istanze sociopolitiche, favorite dall’influsso del Sessantotto sul retroterra ideologico dadaista e postdadaista.

A differenza di Austria e Svizzera, nella BRD la questione politico-ideologica prevalse ancora sull’interesse formale. Il coagularsi di quasi tutti i partiti nella prima Große Koalition, guidata da un ex tesserato della NSDAP come il cristianodemocratico Kurt Georg Kiesinger, spinse gli studenti a riunirsi nell’APO, Opposizione extraparlamentare. L’emanazione dei *Notstandsgesetze*, “leggi d’emergenza” volute dagli Alleati per evitare golpe comunisti anche a costo di limitare con forza le libertà d’opinione e associazione, portò tuttavia alla nascita di gruppi eversivi d’estrema sinistra, il più influente e strutturato dei quali, la Rote Armee Fraktion (RAF) o Banda Baader-Meinhof, non si sarebbe sciolto prima del 1998.

La galassia letteraria underground derivò dal Sessantotto, tanto che molti dei suoi protagonisti provenivano proprio da quelle fila. Non faceva eccezione il cut-up, uno dei tre filoni d’interesse della neoavanguardia dell’epoca insieme alla *Väterliteratur*, “letteratura sui padri” accusati di connivenza con il nazismo, e alla letteratura documentaria. L’apolitico Burroughs non ispirò il Sessantotto né vi partecipò, ma le comunanze con il movimento nella *Weltanschauung* e nelle soluzioni proposte sono notevoli.

2. Burroughs, Ploog, Fauser e le riviste di Weissner

Nato il 19 giugno 1940 a Karlsruhe, Carl Weissner è uno dei principi della traduzione letteraria contemporanea dall’inglese al tedesco, con particolare attenzione alle opere di Charles Bukowski, Allen Ginsberg, J. G. Ballard e Burroughs. In un’intervista riportata da Sigrid Fahrer

(2009: 61), Weissner conferma l'importanza dei suoi interessi per l'avvicinamento al cut-up:

Es gab 1964 zwei dicke Sondernummern von ‚Times Literary Supplement‘, zum literarischen Underground, weltweit. Da war auch ein Essay von Burroughs drin, über seine Cut-up-Methode. Ich hab' mich nur platt auf den Arsch gesetzt. Das war unfassbar. Ich wußte nicht, daß es so etwas gibt. Es wurden Literaturzeitschriften vorgestellt, mit Anschrift, in denen prominente Namen schrieben, Ginsberg und so weiter. Abonnieren konnte ich die nicht, zu teuer, also, dachte ich, am billigsten und elegantesten wäre, ich mache eine eigene Zeitschrift und tausche die dann immer mit denen aus.¹

L'anno seguente Weissner fondò una casa editrice e la sua prima rivista, chiamata *Klactoveedsedsteen* dal titolo di un'improvvisazione jazz – genere molto in voga tra i neoavanguardisti – che fu resa popolare a fine anni Quaranta dal Charlie Parker Quintet e poi da Miles Davis. Dall'estate 1965 all'autunno 1967, di *Klactoveedsedsteen* o più semplicemente *Klacto* furono pubblicati soli sei numeri più uno speciale, ove però trovarono spazio molti nomi noti della neoavanguardia. Arrivarono così ai giovani tedeschi occidentali, oltre a Bukowski, Ginsberg, Ballard, a Mary Beach, al beat Harold Norse, al poeta sonoro Henri Chopin e ad altri ancora, anche i pionieri del cut-up: Burroughs e Gysin, ovviamente, ma pure il sudafricano Sinclair Beiles, il francese

¹ «Nel 1964 c'erano due grossi numeri speciali del 'Times Literary Supplement' sul movimento letterario underground a livello internazionale. Dentro c'era anche un saggio su Burroughs, sul suo metodo del cut-up. Mi ci sono letteralmente fatto venire il culo piatto. Era da non credere. Non immaginavo che potesse esistere qualcosa del genere. Venivano presentate riviste letterarie, con tanto d'indirizzo, nelle quali scrivevano nomi importanti, Ginsberg e così via. Abbonarmi non potevo di certo, troppo care, così pensai che sarebbe stato più conveniente ed elegante farmi una mia rivista e scambiarla con le loro». Dove non diversamente specificato, le traduzioni sono mie. [NdA]

Claude Pélieu, lo stesso Weissner e quel Nuttall la cui *My Own Mag* fu oggetto di un forte scambio con la controparte tedesca.

Significativo è lo speciale conclusivo *Klacto '23 International*, così denominato perché si puntava alla sua massima diffusione. Vi è innanzitutto un cut-up dello stesso Weissner, "Is Bonn Burning?" (1967; *Bonn sta bruciando?*):

Return to Germany- -Land anchored in the dead meat of the
past by the weight of its mass graves- -Eldorado of insidious
alchemists who synthetized the facist [sic.] virus- - -
(Tuberkulöse Gewebe alter NS-Wochenschauen wie ein
rostiger Nebel über der Stadt)- - -Braunstichige [sic.]
Aufnahmen von rituellen Exekutionen in U-Bahn Schächten-
- -²

Weissner sviluppa una tipica critica sessantottina al passato nazionalsocialista della BRD, evidente nelle esecuzioni di massa "brune" come le camicie e nei rimandi burroughsiani al virus, questa volta fascista, e alla "carne". Ora, però, essa non è "nera" come la droga bramata dall'Agente Lee in *The Naked Lunch*, ma "morta", privata della forza vitale dai crimini nazisti. Le "trame tubercolose" del virus minacciano la città attraverso "vecchi cinegiornali nazisti": l'aggettivo *tuberkulös* rimanda all'antologia pubblicata due anni dopo da Weissner, Burroughs e Pélieu, *Fernseh-Tuberkulose* (1969; *Tele-tubercolosi*), e dedicata al controllo dei nuovi media sulle masse.

Subito accanto al cut-up di Weissner vi è quello di un'altra figura chiave per il movimento tedesco-occidentale, Jürgen Ploog. In "London 2001" (1967; *Londra 2001*) tornano dal punto di vista tematico la polemica antiborghese e da quello stilistico un'ancor più aderente traccia

² «Ritorno in Germania- - -Paese ancorato nella morta carne del passato dal peso delle sue tombe di massa- - -Eldorado d'insidiosi alchimisti che hanno sintetizzato il virus fascista- - -(Trame tubercolose di vecchi cinegiornali nazisti come una nebbia rugginosa sulla città)- - -Mefitiche istantanee brune di esecuzioni rituali nella metropolitana Sgozzare- - -»

burroughsiana, sita nei riferimenti all'“Interzona”, luogo del vizio in *The Naked Lunch* e nella trilogia, al “perdersi nello spazio” e agli allucinogeni.

Am Notting Hill Gate steigt man aus der U-Bahn und ist in INTERZONE- - -Düsenlärm im Hintergrund, Sauerstoffatem-
- -explodierende Landschaft am Samstagabend, Raumvisionen- - -tötet Geschwindigkeit? hat sich unser Kreislauf/haben sich unsere Nerven an die planetarische Geschwindigkeit gewöhnt? Hirn läßt Sinne hinter sich...Amphetamin/Methedrin - - - paranoische Halluzinationen - - - der seelische Arsch der bürgerlichen Ära ist fett geworden- - -wir haben uns im All verirrt - - - Freunde werden zu Feinden- - - der Verfolgungswahn hat begonnen ...
// Wir flogen auf einem 3-D ILS an....die Luft zitterte in der Hitze der Triebwerke... Düsenlärm hinter Glasscheiben...³

Il ricorso al gergo aeronautico ricorda che Ploog, nato a Monaco di Baviera il 9 gennaio 1935, è stato per trentatré anni pilota di linea della Lufthansa. Per chiare ragioni non ha dunque partecipato al Sessantotto, ma nella sua sperimentazione alita lo stesso spirito sovversivo della letteratura sessantottina. Quella del giovane Ploog era un'esistenza, come nota lo stesso scrittore che oggi si divide tra Francoforte sul Meno e la Florida, rappresentata in metafora dal cut-up: il disorientamento

³ «Alla Stazione di Notting Hill si scende dalla metropolitana e ci si ritrova nell'INTERZONA- - -Rumore di motori d'aereo in sottofondo, respiro dalle maschere a ossigeno- - -paesaggio che sta per esplodere di sabato sera, visioni spaziali- - -uccide la velocità? la nostra circolazione sanguigna si è abituata/i nostri nervi si sono abituati alla velocità planetaria? Il cervello lascia i sensi dietro di sé...Anfetamina/metedrina - - - allucinazioni paranoiche - - - il culo spirituale dell'era borghese è diventato grasso - - -ci siamo tutti persi nello spazio - - - Gli amici diventano nemici- - - la mania di persecuzione è iniziata ... // Atterrammo con un sistema tridimensionale ILS...l'aria tremolava nel calore dei propulsori... rumore di motori d'aereo dietro ai vetri...»

prodotto dal continuo viaggiare da un capo all'altro del pianeta indusse Ploog a cercare una forma esteticamente adeguata a esprimere tale fardello, così da liberarsene.

Conosciuto Weissner grazie a *Klactoveedsedsteen*, Ploog collaborò con lui alla stessa rivista, alla fugace – da giugno a ottobre 1971 – esperienza successiva di UFO e alla terza, ultima e più importante pubblicazione, *Gasolin 23*, che uscì per quasi quattordici anni e traghettò il movimento ben oltre la fine della sua fase produttiva. Con Weissner, Ploog e Walter Hartmann, grafico appassionato di scrittura creativa, vi collaborò la terza figura di riferimento per il cut-up nella BRD, Jörg Christian Fauser.

Nato il 16 luglio 1944 a Bad Schwalbach vicino Wiesbaden, Fauser proveniva da una famiglia di artisti costretta a fuggire in Italia dal nazismo. Aspirante giornalista, obiettore di coscienza, la pesante tossicodipendenza lo spinse più volte a Tophane, l'antico arsenale e uno tra i più malfamati quartieri di Istanbul, preda del colera e di uno spaccio d'oppio che lo rese meta di migliaia di hippie. Nella sua semi-autobiografia, Fauser ricorda il momento in cui scoprì il cut-up insieme al pittore Ede, suo coinquilino a Istanbul:

Wir mußten neue Inhalte suchen und für sie neue Ausdrucksmöglichkeiten. Eine neue Literatur. 1945 wäre es dafür auch Zeit gewesen, aber was hatten wir in Deutschland (West) dafür bekommen? Die Gruppe 47. [...] Die fand ich nur bei den Amerikanern. Burroughs, zum Beispiel. [...] ich las auch mit meinem Straßenenglisch die amerikanische Ausgabe von Soft Machine, und ich entdeckte, daß das die Sprache und die Ästhetik einer neuen Literatur sein konnte – und was das Thema der Sucht betraf, ging Burroughs direkt in die Vene. / Stamboul Blues mußte im Deutschen eine Pionierarbeit darstellen wie Soft Machine. Der traditionelle Roman war für das, was ich beschreiben wollte, einfach untauglich. Sucht zerstört Individualität, also über Bord mit individuellen Figuren, und die lineare Story gleich hinterher. Und da wir schon dabei sind: der klassische Satzaufbau, Subjekt, Prädikat,

Objekt, damit lässt sich nicht beschreiben, was passiert, wenn
das Opiat die grauen Zellen sprengt. (Fauser 1984: 42-43)⁴

La denominazione *Gasolin 23* traeva ispirazione da una poesia di Gregory Corso. Il numero 23, per l'appassionato d'esoterismo Burroughs, celava un significato rituale legato alla morte. La prima uscita risale all'inizio del 1971, ma non fu mai diffusa all'esterno del movimento. Trascorsero oltre due anni prima del secondo numero, pubblicato nell'aprile 1973. All'interno vi è un fold-in di Fauser, "Die ersten Tage der Raumfahrt" (1973; *I primi giorni del viaggio aerospaziale*). Il fold-in è una variante meno ardita del cut-up, che evita la totale assenza di significato usando parti di frasi e non singole unità, per una versione più logica del testo. Con il tempo, esso prese il posto del radicale cut-up degli esordi in cima alle preferenze dei vari autori.

Nel 1968 Fauser tornò una prima volta in patria ed entrò nel gruppo di squatter francofortesi guidato da un futuro politico di spicco come Joseph "Joschka" Fischer. L'incipit richiama tale esperienza:

WESTEND-SZENE. Sequenz aus einem Fat-City-
Underground Film der 60er Jahre. Blick auf Abbruchhäuser
im Westend. Pergolas aus der Gründerzeit, Müll in den

⁴«Dovevamo trovare nuovi contenuti e nuove forme per esprimerli. Una letteratura nuova. Anche nel 1945 i tempi sarebbero stati maturi, ma cosa ne avevamo ricavato in Germania (Ovest)? Il Gruppo 47. [...] Quella la vedevo solo negli americani. Burroughs, per esempio. [...] con il mio inglese abborracciato lessi anche l'edizione americana di *The Soft Machine*, e mi resi conto che quelle potevano essere la lingua e l'estetica di una letteratura nuova – e quando toccava il tema della dipendenza, Burroughs entrava dritto nelle vene. / *Stamboul Blues* doveva rappresentare in tedesco un'opera pionieristica come *The Soft Machine*. Per quello che volevo raccontare, il romanzo tradizionale era inservibile, tutto qui. La droga distrugge l'individualità: dunque buttare a mare i personaggi individualizzati e lasciarsi alle spalle ogni plot lineare. E già che ci siamo: anche la struttura classica della frase, soggetto, predicato, oggetto – così non puoi descrivere quello che succede quando gli oppiacei ti fanno saltare le cellule cerebrali.» (Fauser 2017: 47)

Vorgärten, der Stuck rieselt, an den Wänden die komplette Kriminalstory der Besitzbürger. Der Bulle schlief über der Bildzeitung ein und im Hinterhof gaben halbnackte Araberjungen eine imaginistische Sex-Vorstellung. [...] Spärlich eingerichtetes Apartment, dünne Matratzen, mexikanische Decken, überall Comic-Hefte und Science-Fiction-Taschenbücher, an der Klotür eine Aufnahme aus dem Film "Opium Jones". (Ibid.: 23)⁵

Interessante il riferimento, nella descrizione di una comune abusiva, a quei tascabili di fantascienza ispirati dalla narrativa di Ballard e presto divenuti best seller tra i giovani: le illimitate opportunità di (auto)esplorazione offerte dal viaggio spaziale ne fecero uno dei topoi preferiti dell'epoca.

La terza uscita, datata settembre 1974, è la prima di *Gasolin* a contenere un testo di Burroughs, "Die Foto-Falle" (*La trappola delle foto*). È la prima opera di Burroughs a essere stata pubblicata solamente in tedesco, che però l'autore conosceva ben poco; la traduzione è adespota, ma è presumibile che sia di Weissner. "Die Foto-Falle" è la breve e serrata cronaca di un inseguimento che gli "sbirri" stanno conducendo nei confronti del protagonista narratore e di un certo Johnny, braccati per un reato in flagranza del quale sono stati fotografati: è la tipica visione burroughsiana della lotta contro un'aggressiva forma di controllo. Significativo è l'impatto avuto sui giovani che leggevano *Gasolin*, in una BRD di metà anni Settanta in cui la RAF riscuoteva

⁵ «SCENA DEL WESTEND. Sequenza da un film underground 'Fat City' degli anni Sessanta. Occhiata alle case in demolizione del Westend. Pergolati della Gründerzeit, spazzatura nei giardini antistanti, un pezzo si sta lentamente staccando, sulle pareti la completa storia criminale dei proprietari borghesi. Lo sbirro si abbioccava sulla Bild-Zeitung e nel cortiletto interno ragazzotti arabi mezzi nudi davano un immaginifico spettacolino sessuale. [...] Appartamento arredato in modo spartano, materassi quasi privi d'imbottitura, coperte messicane, ovunque riviste di fumetti e tascabili di fantascienza, sulla porta del cesso una scena dal film 'Opium Jones'».

successo nonostante i suoi fondatori fossero già alla sbarra nel carcere di massima sicurezza di Stoccarda-Stammheim, dove sarebbero morti suicidi nel giro di tre anni. Nella premessa, Burroughs e Ploog affermano che «Wir mögen nur das nicht, was hier Literatur genannt wird. Wir mögen keine Leute, die sich für etwas halten. Statt dessen schreiben wir wie auf der Flucht (wie Kerouac sagte)» (Burroughs, Ploog et al. 1974: 3)⁶. Burroughs e Ploog ribadiscono l'indole sovversiva della rivista, inserendo *Gasolin* nel solco di una discussione sul destino della letteratura iniziato nel dopoguerra con la *innere Emigration*.

Nonostante il progressivo e fisiologico esaurirsi del movimento del cut-up, la funzione aggregante delle riviste che Weissner creò con Ploog, Fauser e Hartmann fu assai significativa. Se in terra britannica *My Own Mag* funse più da piattaforma di confronto stilistico con le novità burroughsiane, nella BRD le riviste mirarono a unire gli autori, aggiungendosi allo scambio epistolare nel creare una rete decisamente duratura.

Weissner abbandonò per primo il cut-up e portò avanti l'attività di traduttore fino alla morte, avvenuta il 24 gennaio 2012 a Mannheim.

Fauser fu quello dei tre più largamente accolto in ambito mainstream. Abbandonato il cut-up, iniziò una fortunata carriera da autore di *Krimi*, genere assai popolare in Germania. Tradusse dall'inglese, ai gialli aggiunse poesia, romanzo breve, testi teatrali e musicali e perfino una biografia del suo idolo, Marlon Brando, entrando infine nello Schriftstellerverband, l'Associazione degli scrittori. All'alba del 17 luglio 1987, poche ore dopo la conclusione del suo quarantatreesimo compleanno, rimase ucciso in circostanze alquanto controverse presso Monaco di Baviera, dove si era stabilito con la moglie: fu investito da un camion mentre camminava senza motivo in autostrada; a quanto pare, stava portando avanti un'inchiesta – altro suo genere prediletto – sui rapporti tra narcotraffico, politica e industria.

⁶ «Non ci piace ciò che in questa sede viene definito letteratura. Non ci piace la gente che si dà delle arie. Al contrario, noi scriviamo come se fossimo in fuga (come ebbe a dire Kerouac)».

Unico ancora in vita, Ploog è anche quello dei tre che meno si sia discostato dall'originale burroughsiano. Proprio quest'aderenza al modello di riferimento ha condotto a una sottovalutazione dell'opera di Ploog, spesso considerato imitatore di un Burroughs che tuttavia interpretò solo in parte, se si pensa alle sue diverse istanze autobiografiche e ideologiche.

Il valore di Ploog, Fauser e Weissner emerge ancora meglio dallo studio delle sperimentazioni d'esordio in ambito letterario; analizzate le riviste, si farà un passo indietro per valutare gli esperimenti di prosa e i pamphlet con cui si era fondato il movimento del cut-up germanofono.

3. Prose e *pamphlet* sperimentali

3.1 Differenti modelli imitativi in Ploog e Fauser

Occorse quasi un decennio affinché nella Repubblica Federale di Germania s'iniziasse a lavorare con il cut-up. Il primo tentativo è anche il più riuscito, *Cola-Hinterland* (I sobborghi della Coca-Cola), prosa sperimentale pubblicata da Ploog nel 1969. L'ex pilota, che dalle difficoltà di questo mestiere si voleva emancipare, non a caso dedicò l'opera alle dimensioni di tempo e spazio, «Für Zeit und Raum» (Ploog 1969: 4). La concepì come un diario di bordo, che forse per questo manca della numerazione progressiva delle pagine: l'aggiungerò io, per rendere rintracciabili le citazioni, iniziando dall'antiporta com'è consuetudine in editoria. Il tema di fondo è ancora quello del viaggio interstellare di una brigata di combattenti, i quali devono liberare un universo che ruota intorno al *Coca-Cola-Planet*:

Wir bewegen uns unsichtbar durch kaputte Systeme... von außen erreichen uns Nachrichten über chiffrierte Frequenzen: »Letzte Position N.Y. Auroville/// Trient-Hotel- - - Gespräch mit dem Portier: ›Kann ein Mädchen mit aufs Zimmer?‹ Er entschuldigt sich/ nie was von Inter-Sex gehört/« ANKUNFT IN INTERZONE- - -Buster wollte seinen

Geschwindigkeitskater auskurieren/ nahm D 777B=X(-7y)
gegen Konzentrationsstörungen beim Koitus/ ›alles drin‹/ der
Weltraum ist der beste Abort der ERDE/ wie ist der Zustand
der Zellen? Der Tag roch nach biologischen Experimenten/
dem Zustand physiologischer Folgen von
Hotelzimmerwänden- - -schraffierte Vorstellungen
menschlicher Wirklichkeit in schwankender Musik des
sphärischen WIEDER: verloren unbekannt erschlagen überm
Oxford Circus damals in anonymer Kif-Atmosphäre aus
Gehirn-Zellen vegetativer Fauna gefärbten Nachrichten &
undurchschaubaren Dimensionen- - - (ibid.: 6)⁷

Nell'incipit è riconoscibile la struttura stilistico-tematica dei cut-up di Burroughs. Torna l'Interzona, calata in un universo nel quale però il vizio non serve da mero strumento sociocritico. Come in Burroughs, esso è arma di rivolta contro le convenzioni. Come in Burroughs, sesso e droghe sono strumenti di evasione e al tempo stesso sovversione delle convenzioni borghesi, buoni per rompere i tabù della società borghese ma al tempo stesso estraniarsi da un contesto cui si è alieni.

⁷ «Ci muoviamo senza farci vedere tra sistemi planetari morti... dall'esterno ci raggiungono messaggi su frequenze cifrate: 'Ultima posizione N.Y. Auroville/// Hotel Trento- - - Discorso con il portiere: 'Può salire in camera con me una ragazza?' Si scusa/ mai sentito parlare di Inter-sesso/' ARRIVO NELL'INTERZONA- - -Buster voleva riprendersi dalla grande sbornia della velocità/ prese D 777B=X(-7y) contro i disturbi della concentrazione durante il coito/ 'tutto dentro'/ lo spazio è il miglior cesso della TERRA/ in quale stato sono le cellule? Il giorno odorava di esperimenti biologici/ lo stato delle conseguenze fisiologiche delle pareti della stanza d'albergo- - -Rappresentazioni tratteggiate della realtà umana in musica oscillante dello sferico ANCORA: spacciato sconosciuto accoppato allora in Oxford Circus in un'anima atmosfera di fumo sulle cellule cerebrali dei messaggi colorati & dimensioni imperscrutabili della fauna vegetativa- - -»

Il Pianeta della Coca-Cola è quindi a tutti gli effetti la Terra, vista dalla prospettiva sociocritica di un mondo preda dello sfruttamento commerciale massificante di cui la nota bevanda è uno dei simboli. *Cola-Hinterland* rappresenta anche un'evoluzione rispetto a Burroughs. Essendo stata pubblicata a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, l'opera risente già del passaggio dal cut-up al romanzo-collage tipico dell'arte pop: il corpo grafico del testo è spesso interrotto da immagini decontestualizzate, siano esse fotografie, disegni, riproduzioni grafiche o ritagli d'altro materiale iconico.

A *Cola-Hinterland* seguirono altri tre esperimenti di prosa scritti da Ploog con il cut-up: *Die Fick-Maschine. Ein Beitrag zur kybernetischen Erotik* (1970; *La macchina per scopare. Un contributo all'erotismo cibernetico*), *Sternzeit 23* (1975; *Tempo siderale 23*) e *RadarOrient* (1976; *RadarOriente*). Nessuno di questi deviò dal cut-up e dai temi originali che ormai erano stati superati dallo stesso Burroughs.

Benché non abbia niente da invidiare a quello di Ploog, il contributo di Fauser al movimento del cut-up si concretizzò soprattutto nelle riviste. Fauser scrisse solo due opere sperimentali, rispetto a *Cola-Hinterland* ridotte nella ricezione, nelle dimensioni e negli slanci d'inventiva più simili al pamphlet.

Nel 1971 uscì *Aqualunge: Ein Report (Autorespiratore: un resoconto)*, ispirato all'*APO-33 Bulletin: A Metabolic Regulator. A Report On The Synthesis Of The Apomorphine Formula* (1966) di cui Burroughs aveva donato una copia a Fauser in occasione della visita di quest'ultimo a Londra, per un reportage apparso su *twen-Magazine*. Stile e contenuti rimandano infatti allo pseudo-trattato a suo tempo dedicato da Burroughs, in gioventù studente di medicina a Vienna, alle mai verificate doti inibitorie delle tossicodipendenze possedute dall'apomorfina, principio attivo che invece trova effettivo impiego nella terapia del Parkinson. Non si tratta insomma di un romanzo, né di un'opera di finzione. È piuttosto un testo semi-autobiografico incentrato sul tema della dipendenza.

Poco dopo, Fauser pubblicò *Tophane: Roman* (1972; *Tophane: romanzo*), ambientato come da titolo nel quartiere dell'oppio istanbuliota. Gli argomenti sono di nuovo l'esperienza turca e l'osservazione degli effetti della dipendenza su se stesso. Rispetto ad *Aqualunge*, tuttavia, *Tophane* si avvicina di più al genere della letteratura di viaggio o, in tedesco, *Reiseliteratur* che gli autori di cut-up hanno reinterpretato in chiave introspettiva. L'avvicinamento a *Tophane* pare un viaggio di liberazione, un percorso catartico non a caso intrapreso in direzione di quell'Oriente che sempre secondo Burroughs era caricato di forti significati esoterici. Più si avvicina a *Tophane* e più Harry Gelb, l'antieroe che Fauser userà sempre come alter ego nelle sue opere semi-autobiografiche, sembra liberarsi dai retaggi borghesi. Si tratta però di una falsa impressione che l'autore volontariamente trasmette al lettore.

»Nach Istanbul« hatte sie gesagt – / »Warum nicht.« / Wir passieren die bulgarische Grenze – spärliche Grasbüschel verdorrt und verdorben die Straße entlang – Von weitem der Geruch der Herden und sonst nichts – Ein paar Touristen im Niemandsland – [...] Gasolin und Colagesichter im Staubwind auf der heißen Straße – [...] WELCOME IN TURKEY / WILLKOMMEN IN TÜRKEI / TÜRKIYE HOŞGELDİNİZ // [...] »Türkiye schön?« – / »ja ja« – / »du nix Turist eh?« – immer dieses Lächeln, gezuckert und geölt, auf die Lippen gespritzt, und die kalten Vogelaugen unter schweren Lidern – / »Turist« – / »na gut – aber nix Hash-hash eh?« – (Fauser 1972 in Fauser e Wewerka 2009 [2005]: 313-314)⁸

⁸ «'A Istanbul' aveva detto – / 'Perché no?' / Passiamo il confine bulgaro – Ciuffi d'erba qua e là rinsecchiti appassiscono lungo la strada – Da lontano l'odore delle mandrie e nient'altro – Un paio di turisti nella Terra di nessuno – [...] Carburante e facce da Coca-Cola nel vento polveroso sulla strada incan-

Anche in quest'opera Burroughs è visibile: Achmed, la guida turca reclutata da Gelb attraversato il confine, si esprime con un curioso idioma misto di tedesco e inglese maccheronici, lingua locale e improvvise espressioni in *Spanglish*, insolite per un turco poco acculturato che si sta rivolgendo a turisti tedeschi e tipiche invece della guida, metà umana e metà troll, che in *The Naked Lunch* conduceva l'Agente Lee attraverso una surreale Città del Messico. C'è pure un richiamo a Ploog nelle "facce da Coca-Cola", anonime e omologate. Procedendo verso il centro di Istanbul lo scenario si fa sempre più buio e sotterraneo, onirico e catabatico, sino a una fognatura che Gelb intuisce essere il proprio sistema venoso, intasato da liquidi marcescenti i cui effetti riducono allo stato vegetativo: ovvero l'oppio grezzo che Gelb s'inietta come Fauser era solito fare nella realtà, in quantità tali da preoccupare lo stesso Burroughs. L'introspezione tipica del viaggio burroughsiano viene dunque amplificata da un Fauser che non riesce a porre una fine a tale autoanalisi, negandola pure all'opera.

Anche Fauser, come Ploog, si confrontò con il tema comune alle neoavanguardie tedesche, la ricerca di una forma di letteratura che si potesse estrarre dalle macerie della *Stunde Null*, l'"ora zero" di quel totale annientamento che non aveva risparmiato neppure l'arte. Anche Fauser, come Ploog, ritenne che il cut-up fosse l'unica soluzione proponibile. A differenza di Ploog, però, Fauser riuscì con il tempo a smarcarsi dall'underground e riproporsi in una veste di successo, quella dell'autore di gialli e di reportage.

descente – [...] WELCOME IN TURKEY / BENVENUTI IN TURCHIA / TÜRKIYE HOŞGELDİNİZ // [...] 'Türkiye bella?' – / 'Sì sì' – / 'Tu no turista eh?' – sulle labbra sempre quel sorrisetto, zuccherato e oliato, e gli sguardi freddi sotto palpebre pesanti da uccelli – / 'Turista' – / 'va be' – ma no hash-hash eh?' –».

3.2 Collaborazioni e influssi nell'opera di Weissner: Elfriede Jelinek

Weissner non fu uno "scrittore tedesco" in senso compiuto: quasi mai produsse opere in prosa e quasi sempre usò l'inglese anziché la lingua madre. Peraltro, assai di rado lavorò da sé. Oltre che una scelta, le collaborazioni furono una diretta conseguenza della rete di contatti creata.

Tema d'elezione fu la critica alla televisione, il nuovo mezzo di comunicazione già riconosciuto come il mostro a tre teste dell'obnubilazione di massa. Weissner attaccò l'ammansimento e la manipolazione del pubblico per scopi politici o commerciali. Fu il suo cut-up a inaugurare il filone tematico in cui si collocò ad esempio anche l'Hans Magnus Enzensberger di *Das Verhör von Habana* (1970; *Interrogatorio all'Avana*, 1971).

So Who Owns Death TV? (*Allora, di chi è la TV della morte?*) fu un primo breve pamphlet pubblicato da Weissner con Burroughs e Pélieu nel 1967, seguito da alcune antologie sul tema tra cui la già ricordata *Fernseh-Tuberkulose*. In *So Who Owns Death TV?* il televisore si trasforma nella death-TV, la "TV della morte" che bombarda con le radiazioni del tubo catodico il telespettatore, avvelenandolo fino all'assoggettamento psicofisico. Le radiazioni mutano in «TV organisms running in generic botulism» (ibid.: 7)⁹ che ricordano molto da vicino il virus della parola.

Ancor più interessante è *The Braille Film* (1970; *Il film in Braille*). Unica opera scritta di proprio pugno da Weissner, eccezion fatta per alcuni contributi di Burroughs, nel tema essa è affine a *So Who Owns Death TV?*:

WHAT DIES IN SILVER NETS OF VIRUS RADIATION? [...] DEATH TV. THIS MONITORED BEAM OF ELECTRONIC SHIT INTO THE ROOM YOU ARE IN. [...] WHO OWNS DEATH TV? /// WHO OWNS YOUR VOICE /// YOUR

⁹ «organismi televisivi che corrono in un generico botulismo».

NERVOUS SYSTEM? /// THIS CRAP GAME HAS GONE FAR
ENOUGH (ibid.: 31)¹⁰

Dal punto di vista formale, inoltre, *The Braille Film* propone per la prima e unica volta un'altra variante del cut-up, il fade-in. Si tratta di una lunga teoria di materiali anche di scrittori differenti, dei quali però il fade-in tende a far "svanire" le personalità in un unico pensiero.

NO DON'T...don't put me out...if you do I won't wake
up...my body's
programmed.....
.....get moving man for the sake of
god!.....ROLL CREDITS AND FADE TO BLACK.....Doc
this is it...¹¹

La tecnica di Weissner e Burroughs favorisce la riproduzione del flusso di coscienza del parlante. Le parole di quest'ultimo vengono celate dietro a segni grafici, stavolta punti di sospensione; momenti d'incertezza, pause, interruzioni e quant'altro ne risultano dunque evidenziati.

The Braille Film fu la più innovativa opera di cut-up in lingua tedesca. In molti s'interessarono per questo motivo a Weissner, che pure avrebbe esaurito la produzione propria di cut-up pubblicando nel 1972 *Cut Up or Shut Up (Taglia a pezzi o taci)* con Ploog e l'americano Jan

¹⁰ «COSA MUORE NELLE RETI D'ARGENTO DELLE RADIAZIONI VIBRANTI? [...] TV DELLA MORTE. QUESTO MONITORATO RAGGIO DI MERDA ELETTRONICA NELLA STANZA IN CUI SIETE. [...] DI CHI È LA TV DELLA MORTE? /// DI CHI È LA VOSTRA VOCE /// IL VOSTRO SISTEMA NERVOSO? /// QUESTO GIOCHINO DEL CAZZO È DURATO ANCHE TROPPO».

¹¹ «NO, NON MI...non mi disturbare...se lo fai non mi risveglierò...il mio corpo è programmato.....dat ti una mossa ragazzo per l'amor di Dio!.....FAI SCORRERE I TITOLI DI CODA E SFUMA SUL NERO.....Dottore questo è tutto...»

Herman, editor di Lawrence Ferlinghetti alla “City Lights Bookstore” di San Francisco. Tra gli interessati v’era anche un’esordiente Elfriede Jelinek, ancora lontana dal divenire la prima e finora unica vincitrice del Nobel nella storia della letteratura austriaca. *wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums* (1970b; *siamo infilati l’uno sottopelle dell’altro. concetto di una televisione dello spazio interiore*) è un pamphlet ispirato a *So Who Owns Death TV?*, tali sono i riferimenti della ventiquattrenne stiriana a Weissner e Burroughs:

im anfang war das wort & das sitzt euch schon viel zu lange
im fleisch. ich lösche das WORT aus. ihr im wort & das wort
in euch: ein wort kombinations schloss [sic.] wie das an einem
tresor. wenn ihr euch in eurem tresor wohlfühlt dann hört
lieber nicht weiter zu. denn ich beginne di kombination am
tresor eures innen raums einzustellen. gefangene des worts:
steigt AUS! (brian [sic.] gysin) [...] ich mache jedem seine
eigenen innenraum jedem seinen eigenen bildschirm seine
eigene kinoleinwand in den kopf. (in den kopf). [...] DIE
TELEVISION EURES INNEN RAUMS. (Jelinek 1970b in Gleba
e Schumacher 2007: 74-75)¹²

Nel testo, Jelinek abolisce la punteggiatura come da prassi contraria ai canoni stilistici, ma ripete l’esperimento del fade-in weissneriano, strutturando l’intero pamphlet su una serie di citazioni

¹² «all’inizio fu la parola & l’avete avuta fin troppo a lungo nella vostra carne. io cancello da essa la PAROLA nella parola & la parola in voi: una serratura di combinazioni di parole come quella di una cassaforte. Se vi trovate bene nella vostra cassaforte allora è meglio che non ascoltiate oltre. perché voglio iniziare a impostare la combinazione della cassaforte del vostro spazio interiore. prigionieri della parola: Scendete DA LÀ DENTRO! (brian [sic.] gysin) [...] creerò nella testa (nella testa) di ciascuno il suo spazio interiore il suo teleschermo il suo grande schermo. [...] LA TELEVISIONE DEL VOSTRO SPAZIO INTERIORE».

degli scrittori di cut-up riarrangiate dall'autrice. Fu un'opera imitativa, tuttavia innescò un interesse che non si sarebbe esaurito rapidamente.

4. Conclusione: dal *cut-up* alla *pop art*. Brinkmann e gli altri

Il movimento di lingua tedesca non si limitò agli autori analizzati: ad esempio, si cimentarono con il cut-up anche Paul Gerhard "Hadayatullah" Hübsch e Wolf Wondratschek tra i tedeschi, Gerhard Hanak e Karl Kollmann tra gli austriaci, Matthyas Jenny e i fratelli Lukas e Markus Althaus tra gli svizzeri. Avvicinatesi sporadicamente al cut-up, queste figure goderonο di una non frequente visibilità grazie alle riviste di Weissner, Fauser e Ploog. Il conto, che già rende l'idea della complessità della cerchia germanofona, aumenta ancora aggiungendovi tre autori tedeschi che non usarono il cut-up originale, ma ne svilupparono i principi anche quando ormai la spinta propulsiva del movimento si era esaurita.

Westwärts 1&2. Gedichte (1975; *Verso Ovest 1&2. Poesie*) fu la prima di numerose raccolte – l'unica pubblicata ancora in vita dall'autore, che poco tempo dopo sarebbe stato investito da un pirata della strada a Londra – contenenti esperimenti di collage condotti da Rolf Dieter Brinkmann sulla commistione tra letteratura ed elementi iconici di varia provenienza. Analogο percorso, coniugando parola e fotografie, fotogrammi e altri elementi iconici, fu seguito da Bernward Vesper in *Die Reise. Romanessay* (1977; *Il viaggio. Romanzo-saggio*, 1980), opera cardine della *Väterliteratur*, e da Frank Witzel in *Tage ohne Ende: Ein Poème Cinématique mit 249 Fotos und einem Nachwort des Autors* (1980; *Giorni senza fine: un poema cinematografico con 249 foto e una postfazione dell'autore*). Non vanno infine dimenticati i precedenti *wir sind lockvögel baby! : Roman* (1970a; *siamo esche, baby! : romanzo*) e *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972; *Michael. Un libro da ragazzi per la società infantile*) di Jelinek, unanimemente riconosciuti quali primi romanzi pop in lingua tedesca.

Nella sua tesi dottorale dedicata all'intermedialità in Brinkmann, Andreas Moll (2006: 86-87) conferma l'esistenza di un legame tra il cut-up di Burroughs e il nuovo collage. Nei frammenti utilizzati, siano essi di genere letterario o iconico, lo studioso vede la stessa matrice autobiografica esistente in Burroughs: ciascuno di essi genera nell'autore un ricordo e starà all'autore stesso scegliere la migliore sistemazione possibile per il frammento, così da rendere comprensibile anche al lettore il riferimento personale. L'interpretazione di Moll apre pertanto una nuova prospettiva analitica: nel cut-up che sta diventando pop legandosi ad altri ambiti artistici, il frammento non è più disposto in modo casuale. Vi è alle spalle un ragionamento da parte degli autori, i quali intendono creare una "superficie" – come amava definirla Brinkmann – comprensibile a tutti. Fu questa, secondo me, la principale mutazione che alla fine degli anni Settanta rimassicò il cut-up letterario, facendone strumento dell'arte pop. Dalla tensione verso il "senza senso" si passò alla volontà di trasmissione di un messaggio.

Il cut-up germanofono ebbe insomma vita ben più lunga di quella avuta altrove. Si diffuse alla filmografia di Jürgen "Muscha" Muschalek; ispirò la musica punk e new wave della Berlino anni Settanta e Ottanta, tanto all'Ovest, che annoverò gruppi come Einstürzende Neubauten o Notorsche Reflexe e richiamò stelle internazionali come David Bowie e Iggy Pop, quanto nell'insospettabile Est, dove Feeling B, Die Skeptiker e altre band sfidarono il regime per adattare al pentagramma l'idea dadaista. È questo un ultimo esempio che mostra la straordinaria duttilità e longevità del cut-up tedesco, finora largamente ignorata dalla critica.

Bibliografia

- Beiles, Sinclair - Burroughs, William - Corso, Gregory - Gysin, Brion, *Minutes to Go*, San Francisco, California, Beach Books Texts & Documents, 1960.
- Brinkmann, Rolf Dieter, *Westwärts 1&2. Gedichte*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1975.
- Burroughs, William S., *The Naked Lunch*, Paris, Olympia Press, 1959, tr. it. *Il pasto nudo*, Milano, SugarCo Edizioni, 1964.
- Burroughs, William S., *The Soft Machine*, Paris, Olympia Press, 1961, tr. it. *La morbida macchina*, Milano, SugarCo Edizioni, 1965.
- Burroughs, William S., *The Ticket That Exploded*, Paris, Olympia Press, 1962, tr. it. *Il biglietto che è esploso*, Milano, SugarCo Edizioni, 1970.
- Burroughs, William S., *Nova Express*, Paris-New York, Olympia Press-Grove Press, 1964, tr. it. *Nova Express*, Milano, SugarCo Edizioni, 1967.
- Burroughs, William S., *APO-33 Bulletin: A Metabolic Regulator. A Report On The Synthesis Of The Apomorphine Formula*, San Francisco, California, Beach Books Texts & Documents, 1966.
- Burroughs, William - Gysin, Brion, *The Exterminator*, San Francisco, Dave Haselwood Books, 1960.
- Burroughs, William S. - Pélieu, Claude - Weissner, Carl, *So Who Owns Death TV?*, San Francisco, California, Beach Books Texts & Documents, 1967.
- Burroughs, William S. - Pélieu, Claude - Weissner, Carl (1969), *Fernseh-Tuberkulose*, Frankfurt am Main, Nova Press, 1969.
- Enzensberger, Hans Magnus, *Das Verhör von Habana*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970, tr. it. *Interrogatorio all'Avana*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Fahrer, Sigrid, *Cut-up: Eine literarische Medienguerilla*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009.
- Fauser, Jörg, *Aqualunge: Ein Report*, Göttingen, Verlag Udo Breger, 1971.
- Fauser, Jörg, *Tophane: Roman*, Gersthofen, Maro Verlag, 1972, anche in Fauser, Jörg e Wewerka, Alexander (ed.), *Alles wird gut. Gesammelte*

- Erzählungen und Prosa I*, Zürich, Diogenes Verlag, 2009 [2005]: 307-425.
- Fausser, Jörg, *Rohstoff. Roman*, Frankfurt/Main, Berlin und Wien, Verlag Ullstein, 1984, tr. it. *Materia prima*, Roma, L'orma editore, 2017.
- Herman, Jan - Ploog, Jürgen - Weissner, Carl, *Cut Up or Shut Up*, Paris, Editions AGENTZIA, 1972.
- Jelinek, Elfriede, *wir sind lockvögel baby! : Roman*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1970a.
- Jelinek, Elfriede, *wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums*, 1970b, in *Protokolle. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik*, 1 (1970): 129-134.
- Jelinek, Elfriede, *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1972.
- Moll, Andreas, *Hamburger Beiträge zur Germanistik Band 43: Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006.
- Ploog, Jürgen, *Cola-Hinterland*, Darmstadt, Joseph Melzer Verlag, 1969.
- Ploog, Jürgen, *Die Fick-Maschine. Ein Beitrag zur kybernetischen Erotik*, Göttingen, Expanded Media Editions, 1970.
- Ploog, Jürgen, *Sternzeit 23*, Göttingen, Shark Editions/Verlag Udo Breger, 1975.
- Ploog, Jürgen, *RadarOrient*, West-Berlin, Verlag Jakobsohn, 1976.
- van der Bent, Jaap (2012), "Beating Them to It? The Vienna Group and the Beat Generation", *The Transnational Beat Generation*, Eds. Grace, Nancy M. - Skerl, Jennie, New York, Palgrave MacMillan, 2012: 165-179.
- Vesper, Bernward, *Die Reise. Romanessay*, Jossa, März Verlag, 1977, tr. it. *Il viaggio. Romanzo-saggio*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Weissner, Carl, *The Braille Film*, San Francisco, The Nova Broadcast Press, 1970.
- Witzel, Frank, *Tage ohne Ende. Ein Poème Cinématique mit 249 Fotos und einem Nachwort des Autors*, Hamburg, Edition Nautilus, 1980.

Sitografia

- Burroughs, William Seward, "Die Foto-Falle", *Gasolin* 23 3, settembre 1974: 38-39, *Gasolin Connection*, <https://gasolinconnection.files.wordpress.com/2011/04/gasolin-3-1.pdf>, web (last accessed 28/02/2020).
- Burroughs William S. - Ploog, Jürgen, premessa a *Gasolin* 23 3, settembre 1974: 3, *Gasolin Connection*, <https://gasolinconnection.files.wordpress.com/2011/04/gasolin-3-1.pdf>, web (last accessed 28/02/2020).
- Fausser, Jörg, "Die ersten Tage der Raumfahrt", *Gasolin* 23 2, aprile 1973: 23-26, *Gasolin Connection*, <https://gasolinconnection.files.wordpress.com/2011/04/gasolin-2-1.pdf>, web (last accessed 28/02/2020).
- Ploog Jürgen, "London 2001", *Klacto '23 International*, autunno 1967: 1, *RealityStudio*, <https://cdn.realitystudio.org/images/people/carlweissner/klacto/klactoveedsedsteen-23-international.btm.jpg>, web (last accessed 28/02/2020).
- Weissner, Carl, "Is Bonn Burning?", *Klacto '23 International*, autunno 1967: 1, *RealityStudio*, https://cdn.realitystudio.org/images/people/carl_weissner/klacto/klactoveedsedsteen-23-international.btm.jpg, web (last accessed 28/02/2020).

L'autore

Gabriele Bacherini

Dott. Gabriele Bacherini, PhD. Istituzione: Università degli Studi di Firenze. Aree d'interesse: germanistica, letteratura comparata – neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta nella BRD. Pubblicazioni: *Bernward Vesper: il «Gesù della violenza» a confronto con la «letteratura sui padri»* (2016), *Dall'America, al Nord Africa, all'Europa: William Burroughs migrante in cerca di auto-definizione* (2016), *Jörg Fausser: Materia prima* (2018).

Email: gabriele.bacherini@unifi.it

L'articolo

Date invio: 23/03/2020

Date accettazione: 13/05/2020

Date pubblicazione: 30/05/2020

Come citare questo articolo

Bacherini, Gabriele, "Frammenti sovversivi. Il *cut-up* di lingua tedesca negli anni Sessanta e Settanta", *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, Eds. C. Pieralli – T. Spignoli, *Between* X.19 (2020), www.betweenjournal.it