

**IL SABOTATORE SOTTO LA PELLE**  
**IL PARASSITISMO POLITICO IN WILLIAM BURROUGHS**

---

di Gioele P. Cima

*1.1 Leggere Burroughs: beatnik, postmoderni e parassiti*

Per molto tempo, la figura di William Burroughs è rimasta avvolta da una penombra a dir poco leggendaria, che ha spesso reso difficile e incerta la sua collocazione in un genere letterario preciso. Dopo la prima ondata dei suoi lavori – dal romanzo-reportage *Junkie* alle opere più mature e rappresentative come *Pasto nudo* e *La Trilogia Nova*<sup>1</sup> – la critica ha tentato di assimilare Burroughs alla corrente ribelle della *beat generation*, un movimento intellettuale *hipster* che ha sortito un ruolo fondamentale nel ripiasmare l'arte e la cultura americana degli anni '50 e '60. Ci sono diverse ragioni che favoriscono un simile accostamento. Circa dieci anni più vecchio degli autori *beat*, Burroughs è stato per questi giovani dissidenti un *guru* e, prima di affermarsi come scrittore, la sua presenza aleggiava già implicitamente nei romanzi di Jack Kerouac<sup>2</sup>. Ad accomunare Burroughs e la *beat* vi erano temi concettualmente comuni, come il ripudio di ogni perbenismo etico e morale, l'insistenza sulla "normalità" come follia irreggimentata, la concezione dell'artista come membro della «resistenza totale» al sistema (Douglas 2000, 8, trad. mia), ma soprattutto l'importanza di espandere la coscienza, la centralità simbolica delle scene di sesso esplicito e la discussa questione della droga. Eppure, la compatibilità tra le due parti era solo apparente e, come dichiarerà proprio Burroughs nel 1975, «in realtà, i lavori di Kerouac, Ginsberg, Corso e i miei [erano] molto, molto diversi» (Burroughs & Lotringer 2018, 437). La scrittura caustica di Burroughs spiccava per la sua insolita «torsione scientifica» (McCarthy 1991, 35, trad. mia), unita a una visione del mondo complessa, multi-stratificata, in cui ai proclami anarchici e libertari si affiancavano la biochimica, l'antropologia, l'ingegneria medica e le scienze cognitive, componendo una galassia decisamente più vasta della più "semplice" psichedelia *beat*. Appurata la dissonanza tra Burroughs e la cultura *beat*, dagli anni '60 in poi la critica ha virato principalmente verso due diversi approcci, ad oggi ancora influenti.

Il primo di questi, maturato con la pubblicazione statunitense del *Pasto nudo* (1962) e riaffermatosi con la diffusione della *Trilogia Nova*, sostiene il netto ripudio dell'opera di Burroughs su base umanistica, morale ed estetica. Colpiti dalla violenza, dalla spudoratezza sessuale e dalla frammentarietà del suo stile, questi critici considerano Burroughs un nichilista confuso, un *flâneur* preda di un'insanabile e pericolosa pigrizia critica. Gli scritti di Burroughs sarebbero portatori di un'exasperante perversione morale,

---

<sup>1</sup> Cfr. (Burroughs 2010a, 2003, 2009, 2008a).

<sup>2</sup> Cfr. (Kerouac 2016a, 2016b).

un malcostume osceno che degrada la dignità umana a un'ingloriosa matassa di appetiti, spasmi e voluttà fini a se stesse. In una società in cui il culmine della dissidenza era incarnato dagli "eccessi" hippie, il tecno-pessimismo e l'in-umanismo di Burroughs costituivano una vera e propria minaccia culturale, che doveva essere a tutti i costi debellata. Al contrario, il secondo approccio tende a riabilitare il pessimismo anti-umanista di Burroughs in chiave profetica, celebrando quest'ultimo come la più spietata incarnazione della decadenza occidentale. Tali commentatori non farebbero che recuperare le critiche del primo approccio, ma estremizzandole nel loro estetismo distopico e post-umano: i mondi e i costrutti psichici che hanno contraddistinto la modernità sono inesorabilmente giunti al collasso, e sarebbero proprio opere lungimiranti e dal retrogusto *sci-fi* come *Pasto Nudo* e *La macchina morbida* a riflettere al meglio questo inerme "godimento" della fine, l'amara consapevolezza che l'umano è dopotutto un fragile e transeunte granello spazzato dal divenire storico. Se il primo dei due approcci accordava il moralismo dell'opinione pubblica con l'indifferenza del mondo accademico, il secondo avrebbe trovato ampia diffusione tra i pori della cultura *underground*, tra quegli emarginati che inveivano contro l'ipocrisia della società e la barbarie del capitalismo.

Tuttavia, per quanto apparentemente agli antipodi, entrambe le ricezioni tradiscono una segreta complicità. Difatti, che si consideri il lavoro di Burroughs «l'abominio di desolazione della generazione hippie» o un «testo sacro» (McConnell 1991, 91, trad. mia) sull'orrore della vacuità capitalista, la loro *impasse* rimane comune: condannando aprioristicamente la scrittura di Burroughs o santificando il suo estetismo apocalittico, entrambe le letture finiscono per neutralizzare il valore *politico* dei suoi romanzi, confinandoli in un puro e opinabile esercizio stilistico postmoderno<sup>3</sup>. Per i primi, Burroughs sarebbe semplicemente un provocatore, per i secondi i suoi lavori costituirebbero un'amara e inerme consolazione davanti all'imminente sfacelo della società occidentale. Ma fino a che punto si può scagionare Burroughs dall'accusa di essere un autore postmoderno? Del resto, alcuni dei temi più peculiari dei suoi romanzi sembrano a volte pericolosamente inclini ai canoni della postmodernità. Pur essendo permeate da una marcata componente autobiografica, le narrazioni di Burroughs ruotano puntualmente attorno a una radicale destrutturazione di concetti come il Sé e l'identità, polverizzando qualunque ideale di responsabilità e sostituendolo con un cinismo spietato. L'identità dei personaggi che popolano l'universo burroughsiano non appare mai piena, incollata alla loro pelle, ma sempre larvale, dispersa in una frammentazione infinitesimale: queste figure sono spesso più persone nel medesimo tempo, o strane creature che si sottopongono a mutazioni incessanti, in cui cambiano repentinamente nome, sembianze e forma. E laddove tale processo di sgretolamento identitario non si verifichi, ci sono ologrammi o meri stereotipi (si pensi al pittoresco e ubiquo dottor Benway). Analogamente, il Sé spicca per la sua pallida inconsistenza: esso può essere tanto l'ultima e più potente delle droghe, un'allucinazione protratta che irrita la coscienza, quanto un oggetto casuale, inane, di quelli che le persone dimenticano distrattamente nelle camere d'albergo, o sui sedili marci di un taxi. Anche tempi e luoghi della narrazione sono spesso liquefatti, entità in costante sconfinamento, con *sketches* che tracimano ossessivamente da

---

<sup>3</sup> Come sottolineato da Fredric Jameson, la postmodernità si contraddistinguerrebbe per la sparizione del soggetto individuale (sia esso autoriale o narrativo) e per la rarefazione dello stile personale: pur mimando l'incisività delle avanguardie d'inizio secolo, le narrazioni postmoderne svuoterebbero ogni enunciato del suo contenuto politico, trasformando temi nevralgici di denuncia in meri contenitori stilistici, ambienti scenografici immobili, di cui si può essere solo spettatori passivi. Si veda (Jameson 1992).

una scena all'altra, senza alcuna apparente organizzazione logica. Ad aggravare questa presunta complicità col postmodernismo c'è il fatto che Burroughs non nutrisse alcuna simpatia per l'ideologia politica, in nessuna delle sue forme: per lui, i proclami della giovane sinistra pacifista erano chiacchiere inutili di «un movimento irresponsabile, non-praticabile» (Burroughs & Lotringer 2018, 617), e i sistemi politici capitalista e sovietico erano semplicemente dei *regimi*, due potenze equivalenti che perseguivano lo stesso obiettivo, il controllo globale totale. Dovremmo forse rassegnarci a considerare Burroughs un autore postmoderno dunque? E se invece la sua scrittura fosse una subdola critica della postmodernità? E se, in altre parole, gli scenari di inquieta e ridondante automazione dei suoi libri proponessero un'inedita rappresaglia *contro* la neutralizzazione politica imposta dalla sonnolenta cultura postmoderna?

A un primo livello, l'immaginario di Burroughs sembrerebbe riflettere una realtà completamente drenata dalla partecipazione politica, con lo sgretolamento delle componenti identitarie in uno sciame di pezzi e schegge ronzanti. Ma a una più attenta analisi, questa costante reiterazione dell'incompletezza, questo eterno ritorno del non-uguale, non conducono affatto a un rassegnato trionfo dell'apolitica<sup>4</sup>. Piuttosto, essi costituiscono forse la più disperata e convincente riaffermazione di un tipo di partecipazione radicale, eterodossa e a tratti eretica: l'insistente ripresentarsi delle tematiche postmoderne certificherebbe in questo caso l'insopprimibilità della politica *tout court*, il fatto che, sebbene in forma flebile e subatomica, essa riesca a trapassare sempre e inesorabilmente il muro di gomma dell'ideologia. Più che l'indifferente chiasso postmoderno, le atmosfere carnevalesche di Burroughs richiamano il simbolismo bachtiniano<sup>5</sup>: la brutta oscenità delle immagini e l'impossibilità di ricostruire un qualsiasi approdo identitario servono il proposito di *liberare* l'oggetto dalle reti del linguaggio, di manomettere il meccanismo di omogeneizzazione perpetrato dalle narrazioni del potere. Contro il radicale diniego della responsabilità e l'evitamento di una presa di posizione politica, il lavoro di Burroughs mantiene fermo un punto inemendabile: che si militi dalla parte dell'*élite* e del potere, o che ci si schieri da quella degli oppressi e degli *outcasts*, occorre sempre riconoscersi *complici* della propria posizione, perché «tutto ciò che tocchiamo vive della nostra vita e del nostro volere» (Burroughs 2016).

Questo saggio si muove in direzione opposta ai due approcci appena descritti. La sua principale tesi è che non solo esisterebbe un'irriducibile componente politica nell'opera di Burroughs, ma che quest'ultima sia concentrata in una figura filosofica specifica, che sopravvive al di sotto di qualunque polveriera postmoderna e al di là di ogni scialbo irrigidimento ideologico: il parassita. Diversamente dagli altri numerosi elementi liquidi della prosa burroughsiana, ma in stretta concatenazione con essi, il parassita è un sintetizzatore logico polimorfo, che alimenta sotteraneamente ogni diramazione teorica, etica e programmatica dello scrittore di St. Louis. Per tutta la produzione letteraria di Burroughs, il parassita appare sotto forma di agente perturbatore, di entità aliena corrosiva, ma non solo. Seguendo questo tipo di lettura, infatti, è possibile codificare due distinte "facce" del parassita, che convivono in modo apparentemente contraddittorio: da un lato, abbiamo i parassiti *passivi*, riconducibili allo stato di costitutiva alienazione della coscienza umana, ma anche all'ultimo baluardo di resistenza del tritacarne capitalista; dall'altro, esiste anche una forma *attiva* di parassita, più sfumata ed elusiva, che funge da vettore di

---

<sup>4</sup> Uso qui il termine "apolitica" così come lo descrive de Sutter, e cioè come una soppressione *strumentale* della componente politica a opera di un dato sistema ideologico o socioeconomico. Cfr. (de Sutter 2018, 79).

<sup>5</sup> Cfr. (Bachtin 1979, 481-483).

de-stratificazione e di sabotaggio. In quest'ultimo e più complesso caso, lungi dall'irretire l'umano e servirsene unilateralmente, il parassita diventa un "flusso", un agente che opera per disinnescare delle forme dominanti e propagazione di nuovi enunciati. Per dirla con lo stesso Burroughs, il parassita è quel germe non-umano che permette di sovrascrivere il «film» dell'umano, un'unità atomica destabilizzante e iperstizionale<sup>6</sup> che, veicolando elementi virtualmente latenti nel presente, desta la politica dalla sua letargia postmoderna, riaprendola al futuro e all'invenzione. Pur essendo «cellule deteriorate» (Burroughs 2010a, 227), i parassiti possiedono regimi di dittatura universali, composti da sedimentazioni molecolari virali. E poiché «ogni specie ha un Virus Dominante», la virologia non è altro che una biologia sotterranea, laterale, che ci restituisce un'«Immagine Deteriorata di quella [stessa] specie». Se, da un punto di vista biologico, il parassitismo e la virologia sono per Burroughs la "letteratura minore" di tutte le specie, gli scarti escrementizi che problematizzano dall'interno l'idea stessa di specie, da un punto di vista antropologico questa convivenza endemica tra migliaia di organismi differenti ci restituisce un'«immagine spezzata» di quel complesso virus che chiamiamo «Uomo»: «povertà, odio, guerra, polizia-criminali, burocrazia, follia sono tutti sintomi del Virus Umano» (Burroughs 2010a, 174), da sempre.

Nella sua intempestività, il parassita richiama la distinzione recentemente rievocata da Ubaldo Fadini – e già proposta da Pierre Lévy – tra processi di realizzazione, di attualizzazione e di virtualizzazione (Fadini 2020, 44-45): se la realizzazione indica l'accadimento di un possibile predefinito, necessariamente omologato alle condizioni di possibilità concesse da uno specifico organismo o stato di cose, e l'attualizzazione si produce nell'invenzione richiesta da un complesso problematico (una contingenza che rimane intestina allo *status quo*), la virtualizzazione è in tutti i sensi una contro-attualizzazione, «un passaggio dall'attuale al virtuale», un elevamento «a potenza» che rompe la tensione tra l'ordinario e lo straordinario. Come vedremo, se il parassita burroughsiano può codificare nuove virtualità è perché la sua slatentizzazione produce uno spostamento «ontologico» del centro di gravità (Fadini 2020, 45), un cambiamento le cui condizioni di occorrenza non eccedono solamente la gamma dei possibili, ma riscrivono le condizioni stesse di ciò che siamo soliti intendere come "possibile". Per saggiare la distanza critica che separa questa lettura da quelle postmoderne è sufficiente riferirsi alla celebre formula burroughsiana del «nulla è vero, tutto è permesso» (Burroughs 2010b, 18). Laddove infatti il criticismo postmoderno ha spesso letto questa sentenza attraverso le lenti di un desolante relativismo (per cui, semplicemente, non c'è nulla di reale), il parassita burroughsiano ci propone una reinterpretazione sostanziale, composita, che si muove lungo differenti gradi di realizzazione: nulla è vero perché, pur non esistendo una versione autorizzata della realtà, esiste un *surplus* di realtà, un suo eccesso asfissiante, sedimentato, un brodo virtuale in costante fermentazione. È Burroughs in persona che sottolinea questo punto, dicendo che

se tutto è un'illusione, allora tutto è permesso. Quando le cose diventano reali, definite, allora non sono più permesse. Ora, la nostra cultura [...] rovescia completamente questo detto: tutto è vero e niente è permesso. Ecco riassunta la posizione dell'establishment reazionario: rendi tutto vero e non permettere nulla (Burroughs & Lotringer 2018, 218).

---

<sup>6</sup> Come scrive Tiziano Cancelli, «l'iperstizione è una sorta di profezia autoavverante, un'idea sul futuro che prende forza e concretezza grazie alla propria capacità di operare sul presente». Un «loop temporale» attraverso cui il futuro crea «le condizioni per la sua manifestazione della realtà» (Cancelli 2019, 52-53).

Si tratta ora di presentare le due principali forme assunte dal parassita nella letteratura burroughsiana: la droga, una macchina del Controllo «al confine tra la materia viva e la materia morta», e il linguaggio, il più micidiale tra i virus umani.

### 2.1 Il Parassita Politico: l'oggetto-droga come paradigma del Controllo

Prima di occuparci del parassita della droga occorre disfarsi di un ingannevole *Leitmotiv*: l'idea che Burroughs profetizzi una sorta di edonismo psicotropo, o che egli sia in qualche modo un "profeta" della tossicodipendenza. Personalmente, Burroughs ha sempre rigettato questa accusa, dicendo chiaramente che «le droghe in sé non hanno alcuna importanza», e che sono soltanto una «scorciatoia» (Burroughs & Lotringer 2018, 189). Inoltre, non solo non esisterebbe una diretta compatibilità tra l'assunzione di sostanze e la produzione artistica (perché «la roba *rimpicciolisce* la coscienza» (Burroughs & Lotringer 2018, 91)), ma il ricorso stesso a termini come "droga" e "tossicomania" deve essere attentamente decostruito, separandoli dal loro vago riferimento a qualunque sostanza psicotropa<sup>7</sup>. Come sottolinea Fernanda Pivano, Burroughs non era un semplice drogato, ma un «raffinato esperto di droghe», che «consuma[va] la droga come un medico può iniettarsi un bacillo per vederne i risultati» (Pivano 1994 a, 5, 12).

Da un punto di vista teorico invece, la droga appare in Burroughs come un corpo nero, un vero e proprio iper-oggetto che, per dirla con Morton, è impenetrabile, non locale, intemporale (Morton 2018, 11), qualcosa che anziché galleggiare passivamente nello spazio e nel tempo plasma le condizioni stesse di qualsiasi logica spaziotemporale. Come scrive Burroughs, il tossicodipendente esiste in uno stato privo di «sofferenza, sesso e tempo», il suo corpo è un «orologio» attraverso cui la droga «passa in mezzo come una clessidra» (Burroughs 2010a, 219). Il parassita della droga non coincide con nessuna sostanza specifica, non si attualizza mai in un vero e proprio oggetto, né si estingue nel rimando simbolico alla tossicodipendenza come fenomeno biomedico mondiale. Anziché essere semplicemente inghiottito, iniettato, sniffato o masticato, il parassita della droga è un algoritmo, la formula più perfetta e inesorabile della manipolazione politica, qualcosa che «è sospesa nell'aria simile a una foschia grigia» (Burroughs 2010a, 45). In questo senso, la droga è una metonimia mortifera: essa è sostanza ma, per estensione, anche potere, denaro, merce, fino a lambire il concetto stesso di desiderio, trasformandolo in una tensione impersonale, che preme verso l'annientamento. Parafrasando Andrea Long Chu, la droga ci dimostra che «la maggior parte dei nostri desideri non sono desiderati», che ciò che riteniamo di bramare intimamente è in realtà «una lingua di fuoco», l'assoggettamento masochistico a un'«infezione» (Long Chu 2020, 93). Il desiderio della droga (sia essa sostanza, denaro, potere, o qualsiasi altra soddisfazione possibile) è un desiderio senza soggetto: anziché essere desiderio di *qualcuno* è sempre desiderio di *qualcosa*, «vampirismo allo stato puro» (Burroughs 2009, 62). Istituentosi come una forma di soggettivazione mancata, la tossicodipendenza assolve una funzione puramente reazionaria, di domesticazione biopolitica, che si estende brutalmente a tutta la società: «esistono diverse piramidi della droga, tutte ugualmente interessate a sfruttare i popoli della terra e tutte costruite sui principi di base del monopolio» (Burroughs 2010a, 240). Più che una sostanza,

---

<sup>7</sup> «Quando parlo di tossicomania non mi riferisco né al *keif*, né alla marijuana, né ad alcun preparato a base di hashish, mescalina, *Banisteriopsiscaapi*, LSD6, Funghi Sacri o qualsiasi altro allucinogeno» (Burroughs 2010a, 240).

la droga è allora l'*immagine* stessa del capitalismo, «una grande industria», «un affare colossale», «una piramide, in cui [ogni] livello divora quello sottostante» (Burroughs 2010, 242, 246, 240). Come spiega Burroughs, la droga è «una malattia che si sviluppa grazie all'offerta del mercato» (Burroughs 2003, 204), un corpo anatomo-politico la cui complessità si rispecchia nel modo in cui il capitalismo si rapporta contraddittoriamente alla questione della tossicodipendenza: da un lato infatti, quest'ultima è trattata come una piaga sociale, un male profondo e virale che rosicchia minacciosamente le fondamenta della società; dall'altro però, il governo non si impegna in nessuna reale misura risolutiva contro questo fenomeno (divulgando, come suggerisce ad esempio Burroughs, il trattamento con apomorfina), ma lo tratta come una condizione di devianza, un vero e proprio reato penale. È questa stessa contraddizione a dispiegare la dinamica implicitamente totalitaria del capitalismo: per Burroughs infatti, se l'*American Narcotics Department* «ha sempre ritenuto la tossicodipendenza un reato e di conseguenza ha insistito più sulla pena che sulla cura» è perché questo è «il mezzo più semplice [per un regime] di prendere il potere o di proclamarsi maggioritario» (Burroughs 2010a, 206). Il potere, in altre parole, ha *bisogno* della tossicomania per esercitare il proprio controllo. Il mercato della droga, «l'«ospite» più antica dell'industria» (Burroughs 2003, 200) è una piaga necessaria per il sistema, e la sua diffusione è un «pallido pretesto» per «aumentare i poteri della polizia», perché «la scusa di cercare droghe dà alle autorità il diritto di perquisire persone ed edifici in qualsiasi momento» (Burroughs & Lotringer 2018, 205)<sup>8</sup>.

Non è un caso che, discutendo il passaggio epocale dalle società disciplinari a quelle del controllo proposto da Foucault, Deleuze riconosca proprio in Burroughs il pensatore prediletto del Controllo, colui che per primo ha saputo vedere nelle sue logiche una svolta paradigmatica:

Riformare la scuola, riformare l'industria, l'ospedale, l'esercito, il carcere; ciascuno sa però che queste istituzioni sono finite, sono a più o meno breve scadenza. Si tratta unicamente di gestire la loro agonia [...]. Sono le società del controllo che stanno sostituendo le società disciplinari. Controllo è il nome che Burroughs propone per designare il nuovo mostro che Foucault riconosce come il nostro prossimo avvenire (Deleuze 1999, 201).

Rispetto all'internamento e alla repressione disciplinare, il Controllo è una macchina che opera «a breve termine e a rapida rotazione», in cui il soggetto non è più «rinchiuso», ma libero e «indebitato», proprio come un tossico. Alle dure barriere delle strutture disciplinari e ai loro confini *off-limits*, si sostituisce lo spazio aperto e sconfinato della sorveglianza informatica; all'omologazione diretta e autoritaria del censore subentrano il subdolo sguardo del controllore e il ricatto invisibile del burocrate<sup>9</sup>; alle succursali dell'internamento si sostituisce lo spazio assoluto della Zona, «un unico ampio edificio», le cui stanze «sono di un tipo di cemento plastico che si gonfia per accogliere sempre più gente» (Burroughs 2010a, 183). La vigilanza non è più claustrofobica, locale, ma irradiata in ogni poro della società, come un «ronzio» costante (Burroughs 2010a, 183). In questo scenario, l'oggetto-droga è il perfetto strumento del Controllo: un parassita silenzioso, che si incista segretamente nelle viscere del soggetto come un oscuro sorvegliante interno. Come scrive Burroughs descrivendo la personificazione diretta del Controllo, «la voce [del

---

<sup>8</sup> Si veda anche (Obsolete Capitalism 2016)

<sup>9</sup> «La burocrazia fa male come un cancro, si discosta dalla direzione assunta dall'evoluzione umana, basata su potenzialità infinite, sulla differenziazione e l'azione spontanea indipendente, per abbandonarsi all'assoluto parassitismo di un virus» (Burroughs 2010a, 141).

dottor] Benway si insinua nella coscienza da nessun posto particolare... una voce disincarnata a volte forte e chiara, a volte appena percettibile, simile a musica in una strada spazzata dal vento» (Burroughs 2010a, 40).

Nelle maglie del Controllo, la droga è l'incarnazione del passaggio dai regimi paranoici e autoritari dell'internamento a quelli sordidi e schizofrenici del tardo capitalismo, il marchio anonimo di una possessione reticolare, ubiqua e in continuo divenire: se prima, da internato, il soggetto era incapace di sottrarsi alla repressione perché costantemente braccato dall'occhio inquisitorio del sorvegliante, ora esso *non desidera* più la liberazione, perché sempre-già inchiodato al peso dell'astinenza, impedito nel corpo, che gli appare come una sostanza putrescente e gravosa.

## 2.2 Il Parassita Antropologico: fondamenti di una virologia linguistica

Il linguaggio è l'altra grande funzione parassitaria dell'immaginario burroughsiano, un organismo altrettanto bislacco quanto l'oggetto-droga, che infesta viralmente il sistema nervoso dell'animale umano. Pur rimanendo una costante della sua produzione letteraria, è tra le invasioni vesuviane e le città consunte di *Il biglietto che esplose* che Burroughs formalizza scrupolosamente le basi della sua virologia linguistica, la teoria secondo cui il linguaggio sarebbe l'«Altra Metà» del corpo umano, un micro-organismo che si aggancia avidamente al sistema nervoso:

La parola è ora un virus. Una volta forse il virus dell'influenza era una cellula polmonare sana. Ora è un organismo parassita che invade e danneggia i polmoni. [...] Una volta forse la parola era una cellula neurale sana. Ora è un organismo parassita che invade e danneggia il sistema nervoso centrale (Burroughs 2003, 59).

Se negli anni in cui Burroughs scriveva i suoi primi romanzi le scienze cognitive iniziavano a presentarci il linguaggio come una funzione corticale superiore, lo *scibboleth* che separa definitivamente l'animale umano dagli altri animali "muti", qui il linguaggio appare come qualcosa di irreversibilmente corrotto, un virus latente, incastonato in una specie ormai ridotta a vittima del proprio corpo. La parola è un carcere, un meccanismo cieco e insensato che ha raggiunto un tale stato di simbiosi con il proprio ospite da venire facilmente frainteso con uno strumento di cui disporre liberamente e secondo i propri fini. Nella loro natura normativa e omologante, le parole agiscono per via auto-selettiva, si propagano nell'organismo endemicamente, perseguendo interessi che non sono necessariamente compatibili con quelli umani. Per comprendere il meccanismo d'azione della parola, spiega Burroughs già in *Pasto Nudo*, è sufficiente capire che non esiste alcuna «parola viva», una parola che possa cioè esprimersi direttamente, senza il ricorso all'equivoco o a un «mosaico di giustapposizioni» (Burroughs 2010a, 124). Questa evidenza, sorprendentemente vicina alle tesi più estreme della psicoanalisi lacaniana, ci obbligherebbe a un importante rovesciamento di paradigma, per il quale la parola parlata precederebbe quella scritta: al contrario, è «la parola scritta» il «virus che ha reso possibile la parola parlata» (Burroughs 1984, 12, trad. mia).

Per formulare la sua virologia linguistica, Burroughs si affida agli studi di Kurt von Steinplantz, uno scienziato (fittizio) secondo cui la parola si sarebbe insediata nell'organismo umano come la secrezione di una zecca. Il linguaggio è un virus biologico che, iniettatosi nell'uomo migliaia di anni fa, ha causato una mutazione genetica senza precedenti, se non persino catastrofica. Penetrando nelle viscere dell'uomo-scimmia primitivo, la parola avrebbe prodotto un violento rimaneggiamento genetico, i cui primi

risultati emergerebbero dal cambiamento di conformazione della gola, ora ristrutturata in modo da formulare parole, e non versi. Secondo Steinplantz, con questa brusca riorganizzazione ossea e somatica, la diffusione della parola-virus deve avere avuto un elevatissimo grado di mortalità tra gli animali umani, soprattutto tra quelli di sesso maschile (la cui struttura muscolare sarebbe più rigida di quella femminile), finendo per causare «strangolamento» e «frattura delle vertebre» (Burroughs 1984, 13, trad. mia). Con il trasferimento di questa forma aliena nella specie umana, il corpo dell'animale parlante viene completamente devastato, accusando una complessa serie di complicazioni organiche, endocrine, cardiocircolatorie e respiratorie, di cui la più preoccupante rimane probabilmente l'acquisizione della postura eretta, necessaria al perfezionamento dell'articolazione verbale motoria. Quella del catastrofismo spinale<sup>10</sup> è una tesi particolarmente forte del Burroughs antropologo, che si basa sull'inversione dell'assunto tipicamente illuministico per cui la postura eretta costituirebbe l'alba della razionalità umana, la "liberazione" della specie dall'ottusa immediatezza animale. Per Burroughs al contrario, la postura eretta non è una conquista, ma una deformazione irreversibile, il più devastante sintomo di come «la parola [sia] giunta col suono degli intestini e del respiro col battito del cuore» (Burroughs 2003, 59). Dal punto di vista del linguaggio, non esiste elevazione antropocentrica dell'umano sul mondo animale, ma solo sprofondamento, complicazione, infezione: la glottogonia è, in ogni sua forma ed esito, una pandemia.

Il Verbo ti balzerà addosso con gli artigli di ferro dell'uomo leopardo, mozzerà dita di mani e piedi come un granchio di terra opportunista, ti strangolerà e si prenderà la tua sborra come un cane scrutabile, ti si attorciglierà intorno alle cosce come un crotalo muto iniettandoti ectoplasma rancido (Burroughs 2010a, 232).

Contrariamente all'umanesimo strumentale delle scienze cognitive, per Burroughs il linguaggio non è semplicemente una funzione performativa, qualcosa che "si fa", ma un evento che accade, un accidente che "spezza" in due la presunta compattezza dell'umano. Anziché parlare, l'animale umano è parlato, le parole lo attraversano, lo divorano, lo rendono incapace di riprodursi e, soprattutto, lo *controllano*. Ecco perché l'altro grande referente della virologia linguistica è il filosofo e matematico polacco Alfred Korzybski, principalmente noto per la sua *General Semantics*. Nel suo libro più famoso, *Science and Sanity*<sup>11</sup>, Korzybski sostiene che anziché facilitare il nostro accesso al mondo, il linguaggio è una barriera che allontana irrimediabilmente l'uomo da ciò che lo circonda. A causa delle sue labirintiche astrazioni, il linguaggio separa il parlante dalla realtà circostante, facendogli perdere l'aderenza diretta con essa. Burroughs accoglie in modo del tutto personale questa tesi, così come la proposta di Korzybski di approdare a una logica non-aristotelica, libera cioè dal laccio cognitivo del cosiddetto "pensiero disgiuntivo dicotomico". Riprendendo esplicitamente *Science and Sanity*, Burroughs afferma che «la costruzione mentale aristotelica [...] è uno dei grandi vincoli della civiltà occidentale» (Burroughs & Lotringer 2018, 95), un sistema reazionario e impreciso, di cui occorre sbarazzarsi. In particolare, per superare questa logica difettosa, occorre abbandonare tre specifiche «falsificazioni linguistiche», che sono rispettivamente: il verbo essere come copula, che pretendendo di rendere la parola equivalente all'oggetto è a monte di una «confusione» totale, che va «dai disordini del pensiero e dei ragionamenti puramente verbali fino alla follia conclamata»; la disgiunzione binaria «o/o», la cui forma dicotomica

---

<sup>10</sup> Per la tesi del catastrofismo spinale si veda (Moynihan 2019).

<sup>11</sup> Cfr. (Korzybski 1995).



è in netto contrasto sia con la «struttura del nostro sistema nervoso», che con quella «a più livelli dell'universo fisico»; infine, l'articolo determinativo, una museruola grammaticale che «implica l'uno e l'uno soltanto» (Burroughs & Lotringer 2018, 220).

Radicalizzando i postulati di Korzybski, Burroughs afferma che i vincoli del linguaggio non si riducono a una costante antropologica dell'essere umano (al fatto cioè che l'animale umano sia puntualmente ingannato dallo strumento difettoso e poco pratico del linguaggio), ma anche che la loro persistente presenza dischiuda una desolante verità politica: se il linguaggio e le parole non ci appartengono, ma sono impianti parassitari, frutto di una massiccia colonizzazione dell'esterno verso l'interno, resta da chiedersi *chi* disponga di questa matrice discorsiva. Mentre nel *Pasto Nudo* il linguaggio si presenta come un'invasione aliena dallo spazio profondo, la successiva *Trilogia Nova* riformula la virologia linguistica *ex novo*, addebitandola direttamente al Controllo. In *Nova Express*, il romanzo che si dilunga maggiormente sull'ipotesi di un controllo biologico, psicologico ed ecologico totale da parte del linguaggio, Burroughs spiega che il parassita linguistico sarebbe stato dirottato e manipolato dai cosiddetti Nani della Morte, degli organismi microscopici che infestano l'ospite umano, sfruttandolo e controllandolo come se fosse una «ricetrasmittente» (Burroughs & Lotringer 2018, 113). Questi esseri rivoltanti «invadono [...] i Centri del Linguaggio» inserendo nelle stringhe di parole dei «messaggi subliminali» (Burroughs 2008a, 84) che plagiano e anestetizzano il soggetto, precludendogli la possibilità di ribellarsi. In *Nova Express*, il linguaggio assume le stesse caratteristiche e le stesse strategie del Controllo, al punto che è la stessa «Realtà» vissuta dal soggetto a trasformarsi in un gigantesco e manicomiale meccanismo di potere: sia la parola che l'immagine operano attraverso «linee di controllo» predefinite, creando associazioni algoritmiche fisse, che si diffondono in tutto lo spazio circostante, sia esso esterno e ambientale, sia esso interno e psicologico. Il risultato di questa diffusione molare del linguaggio è che la realtà si riduce a «una dose di immagine preparata», un copione di azioni e impressioni preregistrate che entra in circolo come una droga.

Al di sotto dell'immagine della realtà che ci trasmette la parola «non c'è nessuna realtà vera o reale» (Burroughs 2008a, 57), nessun substrato vergine che preesisterebbe in qualche modo alla contaminazione del virus. La realtà è un «film biologico» girato appositamente negli *Studios* del Controllo, e distribuito attraverso la pandemia del linguaggio. Non è un caso che, fuor di metafora, nei suoi interventi successivi Burroughs affermi esplicitamente che i Nani della Morte, i rivoltanti parassiti che dirottano la cognizione dell'animale umano, siano i nuovi media, degli strumenti di potere che riprocessano incessantemente la psiche dell'individuo e l'immagine della società. Il principale corollario del ragionamento di Burroughs è che, non esistendo alcuna realtà pregressa e incorrotta al di sotto del Controllo, nessuna inversione è possibile: non esiste una dis-alienazione totale dal Controllo, né un rovesciamento del potere che ci riporterebbe a uno stato incontaminato e libero dalla morsa del linguaggio. Che fare allora?

### 3.1 Il soggetto-parassita: introduzione al sabotatore

Apparentemente, sembrerebbe che oltre alla droga e al linguaggio l'opera di Burroughs descriva anche altri tipi di parassiti, come ad esempio la sessualità, il tempo e la morte. In *È arrivato Ah Pook*, un piccolo libro illustrato sui superstiti codici Maya, il parassita è identificato direttamente con la morte, un virus polimorfo e indistruttibile che rappresenta il «prototipo di invasione ostile», «un'immagine vivente che fa se stessa usando voi» (Burroughs 1979, 44). A una più attenta analisi però, appare chiaro come qualunque altra figura propostaci da Burroughs sia un *derivato*, o tutto al più una variante, delle due unità

parassitarie descritte sinora, la droga e il linguaggio. La sessualità infatti, concepita inizialmente come una pesante «trappola temporale» che schiaccia l'individuo sul «presente» (Burroughs 2003, 80), è successivamente ricodificata come il risultato di un codice verbale, «un'emissione elettrica dell'organismo sotto forma di *messaggio ricevuto e trasmesso*» (Burroughs 2009, 86, corsivo mio). La «carica sessuale», in altre parole, è un dispositivo «controllat[o] da *parole sessuali*» (Burroughs 2008, 157, corsivo mio). Analogamente, il tempo è riconcepito ora come un prodotto della parola («il tempo significa [...] non le azioni ma le *parole*... Quel che *diciamo* a proposito di quel che facciamo» (Burroughs 2009, 124), ora della droga (l'uomo è un «drogato di tempo all'ultimo stadio» (Burroughs 2008, 21)). Infine, anche la morte, nella sua immediata imperscrutabilità, si pone come il punto terminale del «ciclo dell'azione nascita-morte», e cioè come un derivato alchemico di droga e linguaggio: «la morte è orgasmo è rinascita è morte nell'organismo è il loro antigienico trucco venusiano è l'intero ciclo d'azione nascita-morte» (Burroughs 2009, 62). Oltre tutto, da *Nova Express* in poi, vi sono delle curiose circostanze in cui Burroughs sembra voler ridurre entrambi i tipi di parassita a un unico e sovradeterminato mega-organismo virale, l'*immagine*. Questa sottile tentazione ricorre in un gran numero di interventi e scritti teorici, suggerendo la possibilità di riformulare la componente narrativa della parassitologia come una vera e propria teoria del cospirazionismo politico, in cui l'individuo appare perpetuamente braccato dall'asfissiante presenza delle immagini. Sempre in *Nova Express*, Burroughs scrive che «la roba è immagine», un'«immagine concentrata», tagliata come una dose. Più tardi, ribadendo il primato logico della scrittura, Burroughs afferma che anche «la parola scritta è un'immagine» (Burroughs 1985, 48). Infine, in *The Job*, probabilmente il suo lavoro teoricamente più completo, egli conclude che lo stesso «virus» non è altro che «una piccolissima unità di parola e immagine» (Burroughs 1984, 14, trad. mia). Ed è proprio in *The Job* che la parola diventerebbe un surrogato verbale dell'immagine perché, per proprietà transitiva, è la scrittura stessa a non essere altro che sequenze di immagini.

Eppure, lungi dal complicare la posizione di Burroughs, questa costante tensione tra le varie forme di parassita si rivela un prezioso lavoro di ri-concettualizzazione della parassitologia *tout court*, che certifica lo sforzo di Burroughs di voler formulare una teoria politica che possa disinnescare e volgere in senso emancipatorio la presenza strutturale del virus umano. Non solo infatti, come ha notato Fernanda Pivano, per Burroughs «millepiedi e scorpioni, [...] larve umane e mostri vaganti possono diventare oggetto di fantasia, di creatività e soprattutto di protesta» (Pivano 1994b, vii) ma, più radicalmente, la figura del parassita come molteplicità rizomatica e polimorfa non si esaurisce mai in una passiva funzione di minaccia endemica, di squilibratore interno dell'animale umano. In altre parole, è possibile riformulare la precedente decostruzione del parassita in senso *attivo*, come manifesto della sola soggettività politica dell'immaginario burroughsiano. In tal senso, l'apparente inaridimento politico degli scritti di Burroughs può essere colmato dal parassita come itinerario di una «macchina da guerra» (Deleuze & Guattari 2017, 485, 581). Per Burroughs infatti, i veri rivoluzionari, coloro che si dimostrano capaci di manomettere le dinamiche del Controllo, sono sempre dei soggetti parassitari: coloro che, divenuti immuni al contagio diretto del virus, riescono a *fare uso* del proprio parassita, indirizzandolo verso una specifica azione di sabotaggio. Ecco spiegato il ruolo preponderante delle spie, degli infiltrati e dei disertori nei suoi romanzi. Stando alla parassitologia, la soggettività burroughsiana non precede mai l'individuo come condizione a priori, ma emerge soltanto nell'atto irrepresentabile e inimmaginabile della rivolta, e cioè nella produzione di nuove linee metamorfiche, di pratiche che rielaborano il modo in cui il parassita abita e manipola il corpo dell'ospite. Per rompere il circolo vizioso tra realizzazione e attualizzazione, l'uomo deve farsi egli stesso parassita, infettare la sua

stessa specie con nuovi tipi di virus. Questa prospettiva non suggerisce soltanto che in Burroughs non si dà soggetto senza parassita, ma implica anche che ciascun soggetto sia tale proprio perché divenuto esso stesso un parassita, e cioè un sabotatore: «tutti gli Agenti disertano e tutti i Resistenti tradiscono», leggiamo nel *Pasto Nudo* (Burroughs 2010a, 209). Secondo Burroughs, al di fuori delle strumentalizzazioni ideologiche, sia i parassiti sia la tecnologia sono qualcosa di essenzialmente *neutro*, che può viaggiare in entrambe le direzioni, dal Controllo alla sovversione e viceversa: «alcuni dei nostri agenti migliori» dice un membro della Mafia Nova, «furono reclutati tra i ranghi di coloro che su questo pianeta sono bollati come criminali» (Burroughs 2009, 66). La costitutiva presenza del parassita nella specie umana può allora essere riconcepita come un'arma, processo che in *Il biglietto che esplose* prende il nome di *inoculazione*: «l'inoculazione è l'arma per eccellenza per combattere un virus e [...] può avvenire solo esponendo il soggetto [...] ai piaceri offerti dalle condizioni del nemico» (Burroughs 2009, 20).

Seguendo questa logica, il parassita della droga può essere convertito in uno strumento di guerriglia che destabilizza e amplifica l'esperienza cosciente, un processo che consente al soggetto di cogliere «l'istante raggelato in cui si vede quello che c'è sulla punta della forchetta» (Burroughs 2010a, 239), scrutare il fondo opaco, vincolante e coercitivo su cui si edifica ciascuna presunta “realtà”. Tuttavia, come specifica Burroughs, questa operazione non è che un primo e inaugurale passo, perché «l'Lsd e tutte [le] droghe allucinogene ti permettono semplicemente di fare qualcosa che potresti comunque fare se non fossi stato condizionato a non farlo» (Burroughs & Lotringer 2018, 171). In altre parole, non solo la droga consentirebbe soltanto di *simulare* il superamento dei limiti della coscienza – simulazione per altro limitata a pochi tipi di allucinogeni –, ma questa stessa espansione può essere raggiunta solo disintossicandosi, e cioè rinunciando attivamente al ricorso alle droghe. Sabotare il parassita della droga vuole allora dire comprendere come questa estensione della consapevolezza avvenga necessariamente *senza* sostanze, uscendo cioè dal circolo droga-merce-potere («la roba è il marchio distintivo del monopolio e della possessione [...]. Più se ne fa uso meno se ne ha più se ne ha e più se ne fa uso» (Burroughs 2010a, 241)). Tagliare le linee del Controllo vuol dire prima di tutto evadere dall'*Algebra del Bisogno*<sup>12</sup>, perché è solo vincendo la tossicodipendenza in ogni sua forma che si può comprendere come *anche* il Controllo sia intimamente vulnerabile. Come nota Burroughs, la presunta ubiquità del Controllo è solo apparente, e man mano che i suoi strumenti sembrano diventare più sofisticati ed efficaci, diventano anche più fragili: la diffusione di una sorveglianza totale, la sua estensione incondizionata, si rovesciano sempre in un paradossale stato di aumentata vulnerabilità. Questo perché, a sua volta, è lo stesso apparato del Controllo a essere un *junkie*, un tossicomane. Il Controllo è un dispositivo intrinsecamente stupido, e la sua massiccia capacità di colonizzare e infettare l'immaginario dei soggetti non è garantita da alcuna super-intelligenza aliena, ma perpetrata da una macchina idiota, mortificante, che lotta ciecamente per tutelare solo e soltanto la propria insostenibile esistenza. Già nel *Pasto nudo*, Burroughs osserva che «il controllo non può mai essere un mezzo per perseguire un fine pratico... Non può mai essere un mezzo per perseguire qualcosa che non sia un controllo maggiore... Come la droga» (Burroughs 2010a, 169). Il Controllo persegue unicamente la propria fallimentare reiterazione, esso sta al potere come il *junkie* sta alla sua dose. L'intrinseca stupidità del Controllo viene ribadita in un breve saggio significativamente intitolato *The Limits of*

---

<sup>12</sup> «La faccia del male è sempre la faccia del bisogno assoluto. Il drogato è qualcuno che ha un bisogno assoluto di droga [e] il bisogno non conosce nessun limite né controllo». Si veda (Burroughs 2010a, 241).

*Control*, in cui Burroughs spiega che, per offrire l'illusione della propria onnipotenza, il Controllo non ha bisogno solo di parole<sup>13</sup>, ma anche di «acquiescenza» e «opposizione», e dunque di «tempo». Senza opposizione, il Controllo «si trasforma in una proposizione priva di senso», lasciando emergere la sua costituzione «parziale e incompleta» (Burroughs 1985b, 117, trad. mia). Esso non è un'ombra che aleggia imperturbabilmente al di sopra e al di sotto delle cose, né un mega-cervello plastico e flessibile, quanto piuttosto una macchina difettosa, che sopravvive solo riproponendo la propria insanabile contraddizione. Se infatti il Controllo raggiungesse il suo scopo apparente, se riuscisse a farsi totale, «non [avrebbe] più nulla da controllare», e collasserebbe su se stesso. Descrivendo le società del controllo, anche Deleuze sembra arrivare a due conclusioni simili. Primo, «non si tratta di capire se [la società del controllo] è peggio» (Deleuze 2017, 28) della sua forma precedente. Secondo, occorre guardare ai limiti e alle debolezze di questa nuova forma di potere con occhi completamente nuovi: al rischio dell'entropia e della manomissione dei macchinari delle società disciplinari, subentrano il pericolo dell'«interferenza» e della «pirateria» e, soprattutto, quello dell'«introduzione di virus» (Deleuze 1999, 203). E come propagare il virus una volta scoperti i limiti del Controllo? Tagliando le linee del linguaggio, ovviamente.

Anche il parassita del linguaggio può essere riprogettato attraverso un'operazione di pirateria, un *hacking* di suoni e luci che mischia la tecnologia con la biologia, il naturale con l'artificiale. Il linguaggio del potere può essere sminuzzato e riprogrammato, una pratica inventiva che per Burroughs equivale a una vera e propria "metamorfosi". Nei primi romanzi, il sabotaggio linguistico assume due nomi ben precisi: *cut-up* e *fold-in*. Queste due tecniche, ispirate dal pittore americano Brion Gysin, e che mettono a disposizione degli scrittori una procedura che in pittura esisteva già da «cinquant'anni» (Burroughs & Lotringer 2018, 80), si basano sul taglio e sul riarrangiamento della materia testuale, in modo che essa formi nuove combinazioni di parole e immagini. Con il *cut-up*, la sequenzialità logica della sintassi si spezza, lasciando emergere un «tripudio» di coincidenze e linee di fuga che restituiscono al linguaggio il suo «valore profetico» (Burroughs & Lotringer 2018, 44). La pagina di un testo viene tagliata con le forbici, solitamente in quattro parti, e le parole vengono ricombinate per dare vita a sequenze nomadi, non vincolate all'irreggimentazione ordinaria della sintassi. Per dirla alla Deleuze e Guattari, quella del *cut-up* è «una carta che deve essere prodotta, costruita, sempre smontabile, connettibile, rovesciabile, modificabile» (Deleuze & Guattari 2017, 61). Nel *fold-in* invece, una variante o persino un'estensione del *cut-up*, le pagine del testo non vengono tagliate, ma piegate le une sulle altre, dando vita a un testo «composito», partorito dall'intersezione di due metà differenti (Burroughs & Lotringer 2018, 80). Ribadendo la natura immaginaria del parassita, il fatto cioè che la virologia linguistica e l'Algebra del Bisogno rispondano a una logica delle immagini, «il *fold-in* introduce anche nella scrittura il flashback che si usa nel cinema, consentendo allo scrittore di spostarsi in avanti o indietro sulla linea del tempo» (un'operazione che si radicalizzerà nei romanzi successivi, sostituendo le pagine con nastri e registratori) (Burroughs 1985b, 116, trad. mia). Per Burroughs ogni pagina scritta, «qualsiasi forma di scrittura» può essere un *cut-up*, purché vi sia «qualcuno» che «programmi la macchina», qualcuno cioè che «fa il cut-up» (Burroughs & Lotringer 2018, 98).

---

<sup>13</sup> «La suggestione è in parole. La persuasione è in parole. Gli ordini sono in parole» (Burroughs 1985b, 116, trad. mia).

L'aspetto più importante del *cut-up* è che esso non costituirebbe soltanto una particolare tecnica di scrittura, un modo creativo di riarrangiare pagine di testo, ma sarebbe anche «un'arma totale» (Pivano 1994a, 17), che rinvia a un principio cosmologico ben preciso, intriso di tutto il fatalismo burroughsiano, e che prende il nome di *Teoria magica dell'universo*, la convinzione che «nel nostro universo non accada nulla senza una forza – o un individuo – che lo facciano accadere» (Burroughs & Lotringer 2018, 111)<sup>14</sup>. L'unico modo di combattere il virus del linguaggio è di sfruttare sino in fondo la sua capacità di «sputare fuori» la parola (Burroughs 2008, 83) e di compiere attraverso di essa montaggi e fratture narrative, e dunque di turbare lo stato simbiotico del parassita accelerandone i processi di secrezione. Questo modo singolare e idiosincrasico di concepire il sabotaggio è altamente in linea con la concezione generale della rivoluzione burroughsiana. Nessuna operazione rivoluzionaria diretta è realmente concepibile: il comunitarismo della dottrina marxista è inaccettabile, in quanto si affida a un'idea di rivoluzione utopistica, dove gli ideali dei singoli si sublimerebbero in un improbabile obiettivo comune. Al contrario, la rivoluzione è sempre una *rivolta*, nel senso stirneriano del termine: l'unico modo per veicolare un'azione trasformativa è quello di accordarla con una composizione singolare, in-condivisibile, perché qualunque progetto collettivo ricadrebbe nell'impianto alienante di un linguaggio universale, ricapitolando indirettamente il soggetto rivoluzionario in un'ennesima forma di Controllo. Analogamente, anche l'idea di una sovversione totale è pericolosa, perché la prospettiva dell'emancipazione ingenua, slegata da un'opportuna mutazione biologica, condurrebbe inevitabilmente a una catastrofe, come mostra la prospettiva della dis-alienazione immediata dal parassita del linguaggio: «liberare questo virus dal mondo potrebbe risultare più letale che liberare la potenza dell'atomo. Perché tutto l'odio, il dolore, la paura, il godimento [della razza umana] sono contenuti nella parola» (Burroughs 1984, 15, trad. mia).

La sola forma ammissibile di rivoluzione, semmai, dovrebbe passare per un'inaudita riprogrammazione della specie, un processo di simbiosi radicale, consapevole, che schiuderebbe la precarietà stessa del genere umano:

La specie umana è in uno stadio di neotenia. Si tratta di un termine biologico usato per descrivere un organo che è relegato in quello che normalmente sarebbe uno stadio larvale o di transizione. Questo è molto importante; l'evoluzione è una strada a senso unico: una volta perse le tue branchie, non potrai mai più riaverle indietro. In qualunque modo avvenga la mutazione è irreversibile. Ora, se consideri queste tappe evolutive, ne ricavi l'impressione che una creatura sia fregata. Per esempio, con riferimento al pesce, perdere le branchie è stato un passo involontario. Non direi in avanti, ma è un passo: cercando l'acqua, ha trovato l'aria. Forse gli esseri umani faranno il loro prossimo passo nello stesso modo (Burroughs & Lotringer 2018, 712-713).

Non è un caso che nei suoi tardi romanzi, dove abbandona il *cut-up* e il *fold-in* e ritorna a un tipo di prosa più convenzionale, Burroughs sostituisca la prassi del sabotaggio con un «utopismo irrancidito» (McCarthy 1991, 37, trad. mia), in cui l'effettualità della scrittura-guerriglia viene superata da proposte dichiaratamente post-umane: è sufficiente pensare al protagonista di *Strade Morte*, Kim Carsons, il quale sogna che la specie umana muti attraverso la diffusione di un'infezione virale (Burroughs 2008b). Nei suoi ultimi lavori,

---

<sup>14</sup> Per Burroughs, il caos è una strategia che il Controllo può sfruttare in termini politici: «gli estremisti radicali danno sempre per scontato che gli eserciti mantengano l'ordine. Non pensano mai che *il caos può benissimo venire dalle istituzioni*. Il sistema stesso potrebbe indurre il caos» (Burroughs & Lotringer 2018, 783, corsivo mio).

Burroughs non vede più l'uomo come un semplice soggetto sabotatore, un parassita del Controllo allo stato latente, ma un "artefatto" costruito per viaggiare nello spazio attraverso l'assimilazione di nuovi virus. Tagliare le linee del linguaggio, attentare all'apparato del Controllo, disintossicarsi dalle "sostanze" del potere non è più sufficiente a compiere un atto realmente trasformativo. La virtualizzazione del parassita umano come capacità di produrre effetti impensabili e incommensurabili con le condizioni di possibilità offerte dal "film della Realtà" divengono delle pratiche dopotutto indifferenti rispetto al vero problema politico: l'umano in quanto tale. Ma il pessimismo e l'anti-umanismo dell'ultimo Burroughs non sono assoluti. Non occorre estinguere l'umano, né arrendersi alla reiterazione virale del potere. Quel che bisogna fare è immaginare nuovi spazi e nuovi scenari, mondi possibili che non siano modellati dalla «malattia» del tempo e dell'«umano». «Parlo di uscire dal tempo ed entrare nello spazio» (Burroughs & Lotringer 2018, 866), dice Burroughs in una delle sue ultime interviste. Questa viscosità del tempo ci dimostra come l'umano non sia forse altro che un *momento* di un passaggio evolutivo più complesso e inglobante, un dispositivo imperfetto che sarà necessariamente superato dalla diffusione finale del virus:

Non credo che siamo fatti per rimanere in questo stato. Il nostro corpo è un dispositivo piuttosto scomodo. Se pensiamo alle prestazioni fisiche, gli animali fanno tutto decisamente meglio: corrono meglio, combattono meglio. Mi chiedo davvero perché cerchiamo la competizione. Ma a meno che la razza umana non cambi da un punto di vista biologico, non resterà ancora in giro per molto (Burroughs & Lotringer 2018, 844).

#### Riferimenti bibliografici

- Bachtin, M. (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, tr. it. di M. Romano, Torino: Einaudi.
- Burroughs, W.S. (1979), *È arrivato Ah Pook*, tr. it. di G. Saponaro, Carnago (VA): Sugarco.
- Burroughs, W.S. (1984), *The Job*, London: John Calder.
- Burroughs, W.S. (1985a), *Ten Years and a Billion Dollars*, in Burroughs W.S., *The Adding Machine*, London: John Calder.
- Burroughs, W.S. (1985b), *The Limits of Control*, in Burroughs W.S., *The Adding Machine*, London: John Calder.
- Burroughs, W.S. (2003), *La macchina morbida*, tr. it. di K. Bagnoli, Milano: Adelphi.
- Burroughs, W.S. (2008a), *Nova Express*, tr. it. di C. Borriello, Milano: Adelphi.
- Burroughs, W.S. (2008b), *Strade morte*, tr. it. di G. Saponaro, Roma: Elliot.
- Burroughs, W.S. (2009), *Il biglietto che esplose*, tr. it. di A. Tanzi, Milano: Adelphi.
- Burroughs, W.S. (2010a), *Pasto nudo*, tr. it. di F. Cavagnoli, Milano: Adelphi.
- Burroughs, W.S. (2010b), *Le città della notte rossa*, tr. it. di G. Saponaro, Roma: Elliot.
- Burroughs, W.S. (2016), *Doing Easy*. <https://tayiabr.wordpress.com/2016/07/01/doing-easy-william-s-burroughs/>
- Burroughs, W.S. & Lotringer S. (a cura di) (2018), *Interviste*, tr. it. di S. Albesano e A. D'Onofrio, Milano: Il Saggiatore.
- Cancelli, T. (2019), *How to Accelerate. Introduzione all'accelerazionismo*, Roma: Tlon.
- Deleuze, G. (1999), *Pourparler*, tr. it. di S. Verdicchio, Macerata: Quodlibet.
- Deleuze, G. (2017), *Che cos'è un dispositivo?*, tr. it. di A. Moscati, Napoli: Cronopio.

- Deleuze, G. & Guattari, F. (2017), *Mille piani*, tr. it. di G. Passerone, Napoli-Salerno: Orthotes.
- De Sutter, L. (2018), *Narcocapitalismo. La vita nell'era dell'anestesia*, tr. it. di G. Morosato, Verona: Ombre Corte.
- Douglas, A. (2000), "Punching a Hole in the Big Lie": *The Achievement of William S. Burroughs*, in Grauerholz J., Silverberg I. (a cura di), *Word Virus. The William Burroughs Reader*, New York: Grove Press.
- Fadini, U. (2020), *Velocità e attesa. Tecnica, tempo e control in Paul Virilio*, Verona: Ombre corte.
- Jameson, F. (1992), *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Oxford: Blackwell.
- Kerouac, J. (2016a), *La città e la metropoli*, trad. it. di B. Armando, Milano: Mondadori.
- Kerouac, J. (2016b), *Sulla strada*, tr. it. di M. de Cristofaro, Milano: Mondadori.
- Korzybski, A. (1995), *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, New York (NY): Institute of General Semantics.
- Long Chu, A. (2020), *Femmine*, tr. it. di C. Ciccioni, Roma: Nero.
- McCarthy, M. (1991), *Burroughs' Naked Lunch*, in Skerl J. & Lydenberg R. (a cura di), *At the Front. Critical Reception, 1959-1989*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- McConnell, F.D. (1991), *William Burroughs and the Literature of Addiction*, in Skerl J. & Lydenberg R. (a cura di), *At the Front. Critical Reception, 1959-1989*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Morton, T. (2018), *Iperoggetti*, tr. it. di V. Santarcangelo, Roma: Nero.
- Moynihan, T. (2019), *Spinal Catastrophism. A Secret History*, Cambridge (MA): Urbanomic.
- Obsolete Capitalism (2016), *Controllo, modulazione e algebra del male in Burroughs e Deleuze. La Deleuziana*, 3, 121-141, <http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2016/12/Obsolete-Capitalism.pdf>.
- Pivano, F. (1994a), *Introduzione*, in Burroughs W.S., *La scimmia sulla schiena*, Milano: Bur.
- Pivano, F. (1994b), *Introduzione all'edizione BUR*, in Burroughs W.S., *La scimmia sulla schiena*, Milano: Bur.