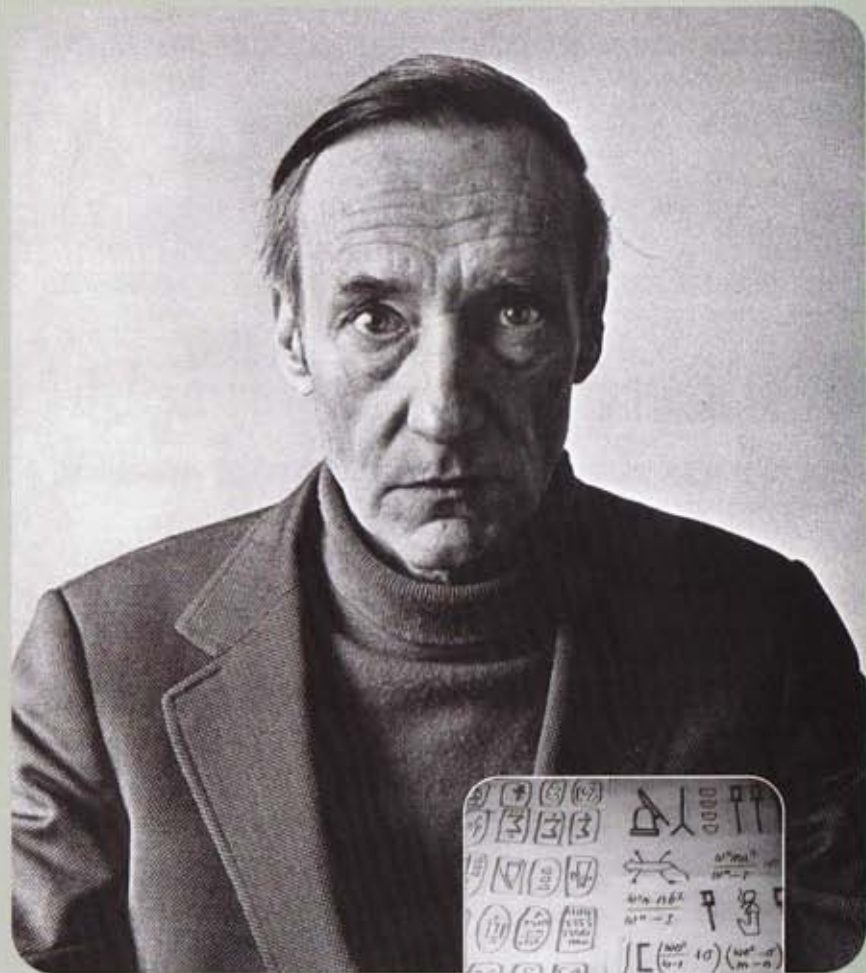
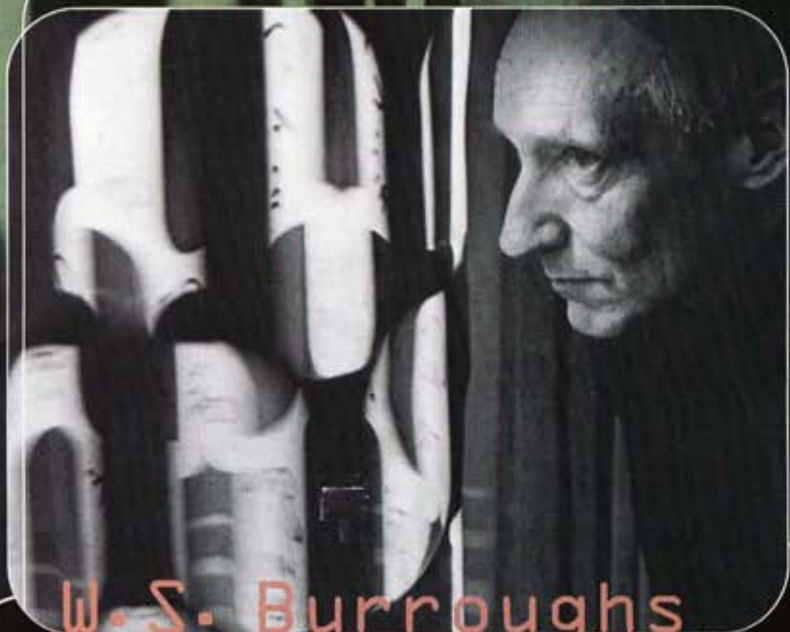


anche grazie all'utilizzo del *cut-up*, metodo elaborato nel 1959 da Gysin. Di nuovo a Tangeri tra il 1965 e il 1968, Gysin scrive il romanzo *The Process*, prefato da Burroughs. Negli anni '70 pubblica un altro romanzo, *Beat Museum-Bardo Hotel*, dedicato ai protagonisti della Beat Generation come Kerouac, Corso, Ginsberg, Burroughs e altri, di passaggio a Parigi tra il 1949 e il 1953.

Tangiers between 1965 and 1968, Gysin wrote the novel *The Process*, with a preface by Burroughs. In the 70's, he published another novel, *Beat Museum-Bardo Hotel*, dedicated to the leading characters of the Beat Generation such as Kerouac, Corso, Ginsberg, Burroughs and others, who passed through Paris between 1949 and 1953.



GIANLUCA & STEFANO CURTI **RARO VIDEO**  
Interferenze



W.S. Burroughs  
Cut-Up Films

a cura di/edited by Stefano Curti

38062005384827  
791.436 CUT





### William Buys a Parrot

1963, USA, 1'25", colore/colour  
regia/director Antony Balch  
sceneggiatura/screenplay William S. Burroughs



### Towers Open Fire

1963, UK, 9'29", bianco e nero/b&w  
regia/director Antony Balch  
sceneggiatura/screenplay William S. Burroughs  
cast Antony Balch, William S. Burroughs,  
David Jacobs, Bachoo Sen, Alexander Trocchi



### The Cut-Ups

1966, UK, 18'45", bianco e nero/b&w  
regia/director Antony Balch  
sceneggiatura/screenplay William S. Burroughs  
cast William S. Burroughs, Brion Gysin



### Bill & Tony

1972, UK, 5'11", colore/colour  
regia Antony Balch  
sceneggiatura/screenplay William S. Burroughs  
cast Antony Balch, William S. Burroughs



### Ghost at No. 9 (Paris)

1963-1972, UK, 45'07", colore e bianco e nero/colour and b&w  
regia/director Antony Balch  
sceneggiatura/screenplay William S. Burroughs

### LO SCHERMO NUDO Il cinema secondo Burroughs, Burroughs secondo il cinema

di Bruno Di Marino

Apparentemente il cinema non sembra essere stata una passione fondamentale nella vita e nell'opera di William S. Burroughs, anche se in realtà non sono poche le occasioni in cui il grande scrittore americano si è imbattuto con questo medium artistico, in veste di sceneggiatore ma anche di interprete. Certo esigui sono i film tratti da (o ispirati ai) testi letterari di Burroughs, e questo perché la sua opera è ben poco cinematografica nel senso classico del termine, a causa della scarsa importanza che lo scrittore attribuisce al plot narrativo. La sua è un'estetica non lineare, frammentaria, la sua è una scrittura affabulatoria e gergale, fatta di continue associazioni visive. Logico, quindi, che l'equivalente filmico della sua letteratura non può che avere uno stile "sperimentale" e fare uso del *cut-up*, un procedimento caotico e casuale, derivante dal collage dadaista, che consiste nel tagliare e incollare pezzi di testo alla ricerca di nuovi significati. Burroughs lavorò, come sappiamo, su questo procedimento a partire dal 1959 insieme a Brion Gysin, singolare figura di pittore sperimentale e romanziere, che ne è il vero scopritore; Gysin e Burroughs applicarono il *cut-up* a varie forme artistiche e a un po' tutti i supporti. Dalla pagina alla tela, dal nastro magnetico - lavorando su registratori e nastri con lo stesso piglio di un cyberpunk contemporaneo - al film. Nel campo cinematografico il risultato sono una serie di cortometraggi raggruppati sotto il titolo di *Thee Films*, realizzati con l'inglese Antony Balch tra la fine degli anni '50 e la fine degli anni '60. I primi due cortometraggi, *Towers Open Fire* (1963) e *The Cut-Ups* (1966) hanno una struttura piuttosto simile, infatti ritroviamo le stesse immagini con un montaggio sempre diverso ma rapido, seriale e frastornante, accompagnate da un collage sonoro altrettanto ossessivo. In entrambi

### THE NAKED SCREEN Cinema according to Burroughs, Burroughs according to cinema

by Bruno Di Marino

Apparently, cinema was not a great passion in William S. Burroughs' life and work. Even if in actual fact, the times this great American writer used this artistic medium were not few, as a scriptwriter and as an actor. There are not many films based on Burroughs' literary works and this is because his work is not really cinematographic in the classic sense of the term, due to the little importance the writer gives to the narrative plot. His visual style is not linear but fragmentary. His writing style is narrative and slang with constant visual associations. It is logical therefore, that the film version of his writing cannot avoid having an "experimental" style and uses the *cut-up*, a chaotic and random method which derives from the Dadaist collages. It consists of cutting up and sticking pieces of text together in order to find new meanings. Burroughs worked, as we know, on this method from 1959 together with Brion Gysin, a unique experimental painter and novelist who actually discovered it first; Gysin and Burroughs used the *cut-up* method for several different artistic formations. From paper to canvas, from magnetic tape - working on recorders and tapes with the same look as contemporary cyberpunk - to film. In the cinematographic field, the results were a series of short films grouped under the title *Thee Films*, made with the Englishman Antony Balch between the end of the 50's and the end of the 60's. The first two short films, *Towers Open Fire* (1963) and *The Cut-Ups* (1966) have a rather similar structure and the same images are seen with a different but fast serial and confusing editing accompanied by a musical collage which is just as obsessive. In both, for example, we see the *Dreamachine*, a device which produces dream-like and hypnotic images, adjusted by Gysin and Ian Sommerville in 1960. This machine, made up of a fretworked cylinder which creates



comparare per esempio la *Dreamachine*, un dispositivo per produrre immagini onirico-ignote, messo a punto da Gysin e da Ian Sommerville nel 1960. Tale macchina, composta da un cilindro traforato che ruotando crea effetti stroboscopici, consente a Balch e Burroughs di decostruire e ricostruire la realtà fino allo spasimo. In realtà la *Dreamachine* rappresenta il cinema stesso, la visione allo stato puro, poiché ricorda i brevetti dell'era pre-cinematografica, e in particolare lo zootropio. In questo senso l'operazione di Burroughs e Balch è un ritorno alle origini del movimento, dal punto di vista sia percettivo, sia concettuale.

Di *Towers Open Fire* Balch - a quanto riportato da Lemaire - dà un giudizio piuttosto severo: «Una o due scene funzionano: il sensazionale crollo della borsa valori, le riprese della *Dreamachine* sono molto belle, la sala del consiglio è molto divertente. Era la sala del consiglio del British Institute, mi hanno consentito di girare la scena lì e tutti sono stati molto simpatici, non ci sono state lamentele. Mi dispiace soprattutto che le vignette sui registri del consiglio fossero state fatte da me con un *magic maker*, copiate in fretta e furia da un libro egiziano dei morti o qualcosa di simile. Quei terribili disegni sul muro furono tutti eseguiti da me all'ultimo momento»<sup>1</sup>.

Scritto da Burroughs insieme a Balch e Gysin, *The Cut-Ups* è suddiviso in quattro parti corrispondenti a quattro luoghi distinti. La lavorazione di *The Cut-Ups* - girato tra Parigi, Tangeri e New York - fu piuttosto complessa, poiché, come ricorda sempre Balch: «Il materiale in essa compreso fu montato a sequenze, in modo tale che quando finiva una sequenza ne avanzava un'altra e si sviluppava così fino alla fine. Io tagliai il materiale originale in quattro poi lo diedi a una signora che si limitò a montarlo. In realtà, non potevamo tagliare in quel modo il negativo per la semplice ragione che il

stroboscopic effects and permits Balch and Burroughs to deconstruct and reconstruct reality to the point of anguish. In actual fact, the *Dreamachine* represents cinema itself, vision in its purest state, as it reminds us of the inventions of the pre-cinematographic era and in particular the Zootrope. In this sense, Burroughs and Balch's operation is a return to the origins of movement, from both the perceptual and conceptual point of view. According to Lemaire, Balch gave *Towers Open Fire* a rather severe judgement, "One or two scenes work: the sensational collapse of the Stock Exchange, the shots of the *Dreamachine* are great, the committee's room is great fun. It was the committee room of the British Institute, they let me shoot a scene there and they were all really friendly, there were no complaints. I am especially sorry that the sketches on the committee registers were done by me with a *magic marker*, copied in a hurry from an Egyptian Book of the Dead or something like that. Those awful drawings on the wall were all done by me at the last minute".<sup>1</sup>

Written by Burroughs together with Balch and Gysin, *The Cut-Ups* is divided into four parts which correspond to four different places. The making of *The Cut-Ups* - shot in Paris, Tangiers and New York - was rather complicated because as Balch remembers, "the material contained was edited sequence by sequence in such a way that when one sequence ended, another one was always left over and so on until the end. I cut the material into four and gave it to a woman who edited it. In actual fact, we couldn't cut the negative in that way for the simple reason that the selector would have had too many changes in the selection to cope with. When the negative is printed, you have to adapt the light to compensate the photography in each different shot. Twenty minutes with changes every moment were really too much. And anyway, the changes in the selection were

selezionatore avrebbe dovuto affrontare troppi cambiamenti nella selezione. Quando il negativo viene stampato, bisogna adattare la luce per compensare la fotografia in ogni diversa inquadratura. Venti minuti con un cambiamento ogni momento era davvero troppo. E in ogni caso, i cambiamenti nella selezione erano abbastanza variati. Perciò decidemmo di ricavare una stampa di selezione a grana fine dalle sequenze montate e poi ne ricavammo un negativo semplice in modo tale che il film si stampasse a una luce sola»<sup>2</sup>.

Rispetto al precedente, *The Cut-Ups* presenta una colonna sonora particolarmente aggressiva dominata dall'iterazione e la sovrapposizione martellante di due parole "yes" e "hallo?". In molte immagini vediamo all'opera - anche se in modo frammentario - lo stesso Gysin mentre realizza le sue famose tele calligrafiche, che nascono dalla combinazione tra gli ideogrammi giapponesi (verticalità) e la scrittura araba (orizzontalità). I segni pittorici di Gysin creano così un ulteriore effetto di scomposizione e sdoppiamento iconico, che si aggiunge alle dissolvenze incrociate e alle doppie esposizioni di Balch.

Molto diverso è invece *Bill & Tony* (girato a colori nel 1972) interamente basato sui primi piani di Burroughs e Balch. In realtà il cortometraggio, filmato in 35mm ma stampato in 16mm, fu concepito per essere proiettato sui loro volti. Una sorta di film-performance quindi, ed è per questa ragione che è stato utilizzato un fondo nero, per consentire più facilmente la sovrapposizione dei volti filmati ai volti reali. «Per la verità», spiega sempre Balch, il film «non era affatto concepito per la proiezione in pubblico, era solo un esperimento per noi, per mostrarlo agli amici ed eventualmente usarlo un'altra volta in qualche altro contesto»<sup>3</sup>. Il film è suddiviso in due parti identiche, ma nella seconda le voci dei due vengono invertite.



varied enough. Therefore we decided to get hold of a selection print in fine grain from the edited sequences and then we got hold of a simple negative in such a way that the film would be printed with one light only.<sup>2</sup> In comparison with the previous one, *The Cut-Ups* presents an especially aggressive sound track dominated by repetition and the incessant superimposition of two words, "yes" and "hallo?". In many images we see in the work - even if in a fragmentary way - Gysin himself creates his famous calligraphic paintings which originate from the combination of Japanese ideograms (verticality) and Arabic scripture (horizontal). In this way Gysin's paintbrush marks create an ulterior effect of iconic decomposition and separation which adds to the crossover fade-outs and Balch's double expositions.

*Bill & Tony*, (filmed in colour in 1972) on the other hand, is very different. It was entirely based on close up shots of Burroughs and Balch. In actual fact the short film, filmed in 35mm but printed on 16mm, was conceived to be screened onto their faces. It is a sort of film-performance and it is for this reason that a black background was used, in order to consent an easier superimposition of the faces on film onto the real ones. "Actually", Balch explains, the film "was in no way conceived to be shown to the public. It was just an experiment for us, to show to our friends and maybe use some other time in a different context."<sup>3</sup> The film is divided into two identical parts but in the second one the voices are inverted.

The material in the medium length *Ghost at No.9* was in part used in the form of

1 Gérard-Georges Lemaire, *William Burroughs: una biografia*, Milano, SugarCo edizioni, 1983, p. 58

1 Gérard-Georges Lemaire, *William Burroughs: biografia*, Milan, SugarCo, 1983, pg. 58

2 Ivi, p. 59

3 *Ibidem*

2 Ivi, pg. 59

3 *Ibidem*



I materiali raccolti nel mediometraggio *Ghost at No. 9* sono in parte stati utilizzati, sotto forma di frammenti, sia in *Towers Open Fire* che in *The Cut-Ups*. Balch li ha qui rimontati integralmente, senza quindi il ritmo psichedelico tipico del *cut-up*, che invece è percepibile nell'incomprensibile e deformato commento sonoro. Le sequenze sono in parte solarizzate e stampate con filtri verdognoli, gialli, rosa e azzurri, in modo da restituire un maggior senso di straniamento. C'è poi un'ampia parte del film in cui Balch altera cromaticamente – probabilmente in fase di stampa – una serie di sequenze che ritraggono Burroughs in primo piano o in piano americano, rivolto silenzioso verso l'obiettivo; c'è anche un dettaglio della mano sinistra dello scrittore con parte del mignolo mutilato (Burroughs se l'era amputato molti anni prima con un coltello per fare colpo su un ragazzo). Soltanto nella parte finale del film Balch decide di rendere più caleidoscopica la *texture*; prima specularizzando e sovrapponendo in dissolvenza incrociata il corpo di Burroughs: una sorta di sdoppiamento che sembra alludere all'alterazione della proprioccezione (o della percezione dell'altro) sotto l'effetto di sostanze psicotrope; poi riproponendo gli spezzoni visti nella prima parte, anch'essi specularizzati e sovrapposti.

L'esperienza di Burroughs in veste di autore cinematografico non termina però con questi cortometraggi. Negli anni '70 lo scrittore lavora a due progetti di film. Il primo è *The Last Words of Dutch Schultz*, pubblicato nel 1970 a Londra; il secondo è invece *Blade Runner* (da non confondersi con il lungometraggio di Ridley Scott, tratto invece dal racconto di Philip Dick) scritto nel 1979. *Dutch Schultz* è la cronaca della morte di un personaggio realmente esistito, proprietario di un bar clandestino all'epoca del Proibizionismo negli Stati Uniti che, gradualmente, diventa un potente boss e arriva a controllare il mercato della birra facendosi strada nei racket sindacali. La sera del 23 ottobre 1935 viene colpito a morte. Morirà venti ore dopo, non senza consegnare un "testamento" di 1200

fragments, both in *Towers Open Fire* and in *The Cut-Ups*. Balch re-edited them in full without the typical psychedelic rhythm of *cut-up*, which is instead perceivable in the incomprehensible and deformed musical comment. The sequences are in part solarized and printed with greenish, pink and blue filters in such a way as to enhance the feeling of estrangement. There is also a large part of the film which chromatically alters – probably during the printing stage – a series of sequences that film Burroughs close up or with a close medium shot, silently facing the camera; there is also a detail of the writer's left hand with a mutilated part of his little finger (Burroughs amputated it himself many years before with a knife to impress a young man). Only in the final part of the film Balch makes the *texture* more kaleidoscopic; first experimenting and superimposing Burroughs' body using the cross-fade technique, a sort of separation which seems to allude to the alteration of one's perception (or another person's perception) under the effect of psychotropic substances; then showing once more the pieces seen in the first part, these too experimented with and superimposed. Burroughs' experience as a film maker does not however end with these two short films. During the 70's the writer worked on two film projects. The first is *The Last Words of Dutch Schultz*, published in London in 1970; the second one is *Blade Runner* (not to be mistaken with Ridley Scott's feature-length film, based on Philip Dick's novel) written in 1979. *Dutch Schultz* is the story of the death of a person who actually existed, an owner of an illegal bar during the Prohibition era in the United States who gradually becomes a powerful boss in control of the beer market, learning the ropes in the trade union rackets. On the night of the 23<sup>rd</sup> October in 1935 he is shot dead. He dies twenty hours later, not without delivering a "testament" of 1200 words. Unfortunately, the film does not go any further than the written stage. The film story *Blade Runner* is instead set in the future (the year 2014) in post-atomic New York which

parole. Il film resta purtroppo solo sulla carta. Il soggetto cinematografico *Blade Runner* è invece ambientato nel futuro (è il 2014) in una New York post-atomica che nella parte inferiore somiglia a Venezia e in quella superiore a Londra. Nella metropoli si aggirano contrabbandieri che commerciano in medicinali e medici che praticano terapie "underground"; il risultato è il diffondersi di un cancro fulminante per via dell'abbassamento delle difese immunitarie. Qualche anno dopo – con la diffusione dell'Aids – la storia di Burroughs si trasformerà in drammatica realtà e nel 1983 verrà finalmente tradotta in immagini dall'americano Tom Huckabee con il titolo di *Taking Tiger Mountain*.

In più di un'occasione Burroughs auspicava che il metodo del *cut-up* fosse utilizzato per la versione cinematografica del suo romanzo più celebre, *Naked Lunch*. A dirigerlo ci aveva provato inutilmente lo stesso Balch, basandosi sul copione scritto da Gysin. Ci riuscirà nel 1992 David Cronenberg, che però dovrà ispirarsi anche ad altre opere di Burroughs come *The Exterminator* e *Queer*, oltre che a episodi della sua vita (a partire dall'omicidio involontario di sua moglie Joan) pur di conservare una struttura narrativa. Il regista canadese è stato indubbiamente il più adatto a visualizzare in modo mai banale l'immaginario delirante dello scrittore, grazie al suo spirito visionario e alla predilezione per le mutazioni organiche, evidenti in altri suoi film come *Videodrome* o *eXistenz*. Oltre a tentare di realizzare il film su *Dutch Schultz*, Burroughs desiderava portare sullo schermo un altro suo romanzo, *Junky*, anche se – come confessa in un'intervista – non pensò mai di mettersi dietro la macchina da presa, preferendo affidarsi comunque a cineasti professionisti. In un colloquio con Lemaire, che gli domanda della possibilità di trarre un film dal suo *Ragazzi selvaggi*, Burroughs risponde: «Oh sì, certo. Però, se lei scrive un romanzo e se vuol fare un film, lei parla di due cose completamente diverse. Un



resembles Venice in the lower part and London in the higher part. The city is filled with smugglers selling medicines and doctors who administer "underground" treatments. The result is the diffusion of a deadly cancer due to the weakening of the immune system. Some years later – with the spread of Aids – Burroughs' story transforms itself into a dramatic reality and in 1983 it is finally translated into images by the American Tom Huckabee with the title *Taking Tiger Mountain*. On more than one occasion Burroughs wished that the *cut-up* method be used for the film version of his most famous novel, *Naked Lunch*. Balch had tried with no success to direct it, using the script written by Gysin. David Cronenberg directs it in 1992 but has to take inspiration from other works by Burroughs like *The Exterminator* and *Queer*, as well as other events in his life (starting from the accidental murder of his wife Joan) in order to maintain a narrative structure. The Canadian director was undoubtedly the best choice, visualizing the delirious fantasies of the writer in an all but trivial way, thanks to his visionary spirit and to his predilection for organic transformations, evident in other Cronenberg films like *Videodrome* or *eXistenz*. As well as trying to make a film about *Dutch Schultz*, Burroughs wished to bring another of his novels to the screen, *Junky*, even if, as he confesses in an interview, he never thought of being behind the camera, preferring to rely on professional filmmakers. In an interview with Lemaire, who asked him about the possibility of making a film from *Ragazzi selvaggi*, Burroughs replies, "Oh, yes. Of course. But if you write a book and want to make a film, you're speaking of two completely different things. An endless number of films can be made from just one book."

numero inconcepibile di film può venire da un solo romanzo».

Anche l'animazione sperimentale ben si addice all'immaginario dello scrittore. Nel 1993 Burroughs scrive insieme a James Grauerholz un cortometraggio di animazione, *The Junky's Christmas* (1993), che viene realizzato da Nick Donkin e Melodie McDaniels, mentre l'anno successivo l'animatore inglese Philip Hunt trae un surreale cortometraggio da *Ah, Pook Is Here*, chiamando lo stesso Burroughs a recitare il commento: i personaggi sono una sorta di buffi polli spennati provvisti di ali di farfalla che vivono appollaiati sui rami degli alberi di uno strano pianeta.

La *liaison* tra "zio Bill" e il cinema non finisce qui. Lo scrittore americano si è divertito, in diverse occasioni, a interpretare ruoli in parte autobiografici. Lo ricordiamo in *Chappaqua* (1966) di Conrad Rooks, delirante resoconto di un giovane, Russell Harwick, ricoverato in una clinica parigina per disintossicarsi. In quello stesso anno Burroughs uscì dal tunnel della droga sottoponendosi a Londra alla terapia della apomorfina inventata dal dottor John Dent. Nel film Harwick ha sperimentato tutti gli stupefacenti possibili, come del resto Burroughs, che, nell'introduzione a *Naked Lunch*, ricorda: «Ho fatto uso di droga in molte forme: morfina, eroina, dilaudid, eukodon, pantopon, diocodid, diosane, oppio, demerol, dolofina, palfium. L'ho fumata, mangiata, sniffata, iniettata per via endovenosa, sottocutanea e intramuscolare, assunta per mezzo di supposte. L'ago non è importante. Che la roba uno la sniffi, fumi, mangi o se la ficchi su per il culo, il risultato è lo stesso: tossicodipendenza»<sup>4</sup>. In *Chappaqua* compare tra gli altri anche Allen Ginsberg, la fotografia è di Robert Frank, fotografo e cineasta molto vicino alla Beat

Even experimental animation suits the writer's fantasies. In 1993 Burroughs writes a short animation film, together with James Grauerholz, *The Junky's Christmas* (1993), which is made by Nick Donkin and Melodie McDaniels, while the next year the English animation artist Philip Hunt bases a surreal short movie on *Ah, Pook Is Here*, asking Burroughs himself to read the commentary: the characters are sort of scrawny chickens with butterfly wings that squat on the branches of trees on a strange planet. The *liaison* between "Uncle Bill" and cinema does not end here. The American writer enjoyed himself on several occasions playing roles in autobiographical parts. We remember him in *Chappaqua* (1966) by Conrad Rooks, a wild story about a young man, Russell Harwick, a patient in a Parisian drying-out clinic. In that same year, Burroughs came out of the tunnel of drugs by undergoing treatment in London using the morphine therapy invented by Dr. John Dent. In the film, Harwick experimented with all sorts of drugs, as did Burroughs, who in the introduction to *Naked Lunch*, remembers: «I used drugs in many different forms: morphine, heroin, dilaudid, eukodon, pantopon, diocodid, dosane, opium, demerol, dolophine, palfium. I smoked it, ate it, sniffed it, injected it into my veins, under my skin and into my muscles, by way of suppositories. The needle isn't important. Whether you sniff it, smoke it, eat it or stick it up your ass, the result is the same: you get hooked»<sup>4</sup>. In *Chappaqua* Allen Ginsberg appears among others. Robert Frank is in charge of the photography, being a photographer and filmmaker very close to the Beat Generation.<sup>5</sup> Ian Sommerville is in charge of the sound, therefore the film becomes a surreal reunion of friends tied to the same season and to the same movement which left its mark on American culture in the 50's and 60's.

<sup>4</sup> W. S. Burroughs, *Naked Lunch*, Milan, Adelphi, 2001, pg. 10

<sup>5</sup> Also *Pull My Daisy*; whereas in *Energy and How to Get It*, which Frank makes in 1981, Burroughs also appears

Generation, il suono inoltre è curato da Ian Sommerville, dunque il film diventa una surreale rimpatriata tra amici legati a una stagione e a un movimento che ha segnato la cultura americana degli anni '50 e '60.

Negli anni '70 compare in due film sperimentali: *Thot-Fal'N* (1978) di Stan Brakhage e *The Pirate Tape* (1982) di Derek Jarman, che documenta una sua visita londinese. Ma è negli anni '80-'90 che si moltiplicano le partecipazioni di "zio Bill" a film di vario genere, in alcuni casi in veste di narratore (quindi solo con la sua voce): da *Decoder* (1984) di Mischa a *Twister* (1990) di Michael Almereyda, da *The Dark Eye* (1995) di Russel Lees a *The Book of Life* (1998) di Hal Hartley e *Bloodhounds of Broadway* (1989) di Howard Brookner. Per non parlare poi degli oltre venti film e video di carattere documentaristico in cui appare o viene intervistato nei panni di se stesso. Un altro Burroughs inoltre stringe un rapporto particolare con Gus Van Sant che lo chiama a recitare in *Drugstore Cowboy* (1989), un altro film sul mondo della droga, dove lo scrittore interpreta il ruolo del prete tossicomane Tom Murphy e nel cortometraggio *A Thanksgiving Prayer* (1991), in cui recita un'amara (e davvero memorabile) preghiera per il giorno del Ringraziamento, mentre in dissolvenza scorrono le immagini dei soldati americani in azione e della bandiera a stelle e strisce che sventola vittoriosa: «Grazie per il Sogno Americano... per un continente da saccheggiare e avvelenare, per il Ku Klux Klan, per gli uomini di legge che uccidono i neri, per le discrete beghine di chiesa con le loro facce medie, emaciate, amare, brutte. Grazie per gli adesivi "Uccidi una checca per Cristo", per l'AIDS di laboratorio, per la proibizione e la guerra contro le droghe, per una nazione di infami. Grazie per l'ultimo e più grande tradimento dell'ultimo e più grande dei sogni dell'uomo».

È questo una sorta di testamento polemico e sarcastico recitato da uno degli scrittori più radicali e anticonformisti della storia. —



In the 70's he appears in two experimental films: *Thot-Fal'N* (1978) by Stan Brakhage and *The Pirate Tape* (1982) by Derek Jarman, which documents one of his visits to London. But it is in the 80's and 90's that "Uncle Bill's" participation to films of various genres multiplies, in some cases as a narrator (therefore only with his voice): from *Decoder* (1984) by Mischa to *Twister* (1990) by Michael Almereyda, from *The Dark Eye* (1995) by Russel Lees to *The Book of Life* (1998) by Hal Hartley and *Bloodhounds of Broadway* (1989) by Howard Brookner. Not to mention the more than twenty films and videos of a documentaristic nature in which he appears or is interviewed as himself. Burroughs also strikes up a special relationship with Gus Van Sant who asks him to play a part in *Drugstore Cowboy* (1989), another film about the world of drugs, where the writer plays the role of the junkie priest Tom Murphy, and in the short *A Thanksgiving Prayer* (1991), where he reads a bitter (and truly memorable) prayer for Thanksgiving Day while the images of American soldiers in action and of the stars and stripes flag wave victoriously: "Thank you for the American Dream... for a continent to pillage and to poison, for the Ku Klux Klan, for the men who work with the law who kill black people, for the quiet church-goers with their ordinary, emaciated, ugly faces. Thank you for the "Kill a faggot for Christ" stickers, for laboratory AIDS, for the prohibition and the war against drugs, for a nation of villains. Thank you for the last and biggest betrayal of the last and greatest dream belonging to man."

This is the controversial and sarcastic testament said by one of the most radical and unconventional writers in history. —

<sup>4</sup> W. S. Burroughs, *Il pasto nudo*, Milano, Adelphi, 2001, p. 10

<sup>5</sup> Suo è il formidabile *Pull My Daisy*; mentre in *Energy and How to Get It*, che Frank gira nel 1981, compare anche Burroughs



«Una delle caratteristiche dello stile di Burroughs è il reiterare in tutta l'opera molte frasi e immagini. Questo è in parte dovuto ai molteplici ricordi di Burroughs, in parte al caos dei brani di manoscritti, e in parte è inerente alla natura della tecnica del *cut-up*. Questa "ripetizione", o riappropriazione, può talvolta anche essere non intenzionale, ma nell'insieme unifica il lavoro di Burroughs e dà una qualità caleidoscopica alla sua scrittura – e cos'altro è un caleidoscopio se non un congegno per rimescolare all'infinito le stesse particelle? Quasi anticipando i moderni fisici atomici, il modello del suo mondo è un universo indeterminato di infinite permutazioni e ricombinazioni. Trovando la forma del romanzo convenzionale inadatta al suo scopo, Burroughs la smantella e la saccheggia, così che la sua forma è il riflesso del ventesimo secolo, mentre il suo contenuto ne è la profezia».

James Grauerholz, introduzione a *Interzone*, Milano, Sugarco edizioni, 1991, p. 13

«One of the hallmarks of Burroughs' style is the reappearance of many phrases and images throughout his work. This is partly the result of Burroughs' multifarious memory, partly due to the chaos of his manuscript drafts, and partly inherent in the nature of the *cut-up* technique. This "repetition", or self-appropriation, may even at times be unintentional, but overall it unites the whole of Burroughs' work and lends a kaleidoscopic quality to the writing – and what is a kaleidoscope but a device to reassemble endlessly the same particles? As is anticipating modern atomic physics, his world model is that of an indeterminate universe of endless permutation and recombination. Finding the conventional novel form inadequate to this task, he deconstructs and ransacks it so that his form is as reflective of twentieth-century life as his content is predictive of it».

James Grauerholz, introduction to *Interzone*, London, Picador, 1990, pg. XIV-XV

Ad un incontro surrealista negli anni '20 Tristan Tzara, l'uomo dal nulla, propose di comporre una poesia su due piedi pescando le parole da un cappello. Ne seguì una rissa che distrusse il teatro. André Breton espulse Tristan Tzara dal movimento e fece finire i *cut-up* sul lettino freudiano.

Nell'estate del 1959 Brion Gysin, pittore e scrittore, ritagliò articoli di giornale in frammenti e li riorganizzò casualmente. Da questo primo esperimento di *cut-up* risultò *Minutes to go*. *Minutes to go* contiene *cut-up* inediti e originali che risultarono una prosa abbastanza coerente e sensata.

Il metodo del *cut-up* porta gli scrittori al collage, una tecnica che è stata usata dai pittori per 50 anni. E dalla fotografia e dal cinema. Infatti tutte le immagini in esterni realizzate con macchine fotografiche o cineprese, per fattori imprevedibili e per i passanti non sono altro che sovrapposizioni di *cut-up*. E i fotografi vi diranno che spesso le loro migliori fotografie sono quelle scattate per caso... Gli scrittori diranno la stessa cosa. Gli scritti migliori sembrano essere prodotti quasi per caso ma gli scrittori, finché il metodo del *cut-up* non divenne esplicito – tutta la scrittura in effetti è una serie di *cut-up*, tornerò su questo punto – non avevano nessuna possibilità di produrre la spontaneità casuale. Non puoi volere spontaneamente. Ma si può introdurre l'elemento spontaneo ed imprevedibile con un paio di forbici. Il metodo è semplice. Ecco uno dei modi di procedere. Prendete una pagina. Per esempio questa. Adesso tagliatela nel senso della lunghezza e della larghezza. Ottenete quattro frammenti: 1 2 3 4... uno due tre quattro. Adesso riorganizzate i frammenti mettendo il frammento quattro con il frammento uno e il frammento uno con il frammento tre. Otterrete una nuova pagina. A volte vuole dire la stessa cosa. Altre qualcosa di totalmente diverso – fare un *cut-up* di discorsi politici è un esercizio dei più interessanti – e in ogni caso scoprirete che



At a surrealist rally in the 1920s Tristan Tzara, the man from nowhere, proposed to create a poem on the spot by pulling words out of a hat. A riot ensued which wrecked the theatre. André Breton expelled Tristan Tzara from the movement and grounded the *cut-ups* on the Freudian couch.

In the summer of 1959 Brion Gysin painter and writer cut newspaper articles into sections and rearranged the sections at random. "Minutes to Go" resulted from this initial *cut-up* experiment.

"Minutes to Go" contains unedited unchanged *cut-ups* emerging as quite coherent and meaningful prose.

The *cut-up* method brings to writers the collage, which has been used by painters for fifty years. And used by the moving and still camera. In fact all street shots from movie or still cameras are by the unpredictable factors or passers-by and juxtaposition *cut-ups*. Photographers will tell you that often their best shots are accidents... writers will tell you the same. The best writing seems to be done almost by accident, but writers, until the *cut-up* method was made explicit – all writings are in fact *cut-ups* – had no way to produce the accident of spontaneity. I will return to this point. You cannot will spontaneity. But you can introduce the unpredictable spontaneous factor with a pair of scissors.

The method is simple. Here is one way to do it. Take a page. Like this page. Now cut down the middle and across the middle. You have four sections: 1 2 3 4... one two three four. Now rearrange the sections placing section four with section one and section two with section three. And you have a new page. Sometimes it says much the same thing. Sometimes something quite different – cutting



significa qualcosa, e di ben determinato. Prendete un qualunque poeta o narratore che amate. La prosa o le poesie che amate. Quelle che avete letto più volte. Le parole hanno perso significato e vitalità nel corso di anni di ripetizione. Adesso prendete la poesia e ricopiate i passi scelti. Riempite una pagina di estratti. Adesso ritagliate la pagina. Otterrete una nuova poesia. Tutte le poesie che volete. Tutte le poesie di Shakespeare o di Rimbaud che volete.

Tristan Tzara disse: "La poesia è alla portata di tutti". E André Breton lo chiamò sbirro e lo espulse dal movimento. Ditelo ancora: "La poesia è alla portata di tutti". La poesia è un luogo ed è aperto ad ogni *cut-up*. Voi e Rimbaud siete al posto di Rimbaud. Ecco un *cut-up* di una poesia di Rimbaud.

Il *cut-up* è alla portata di tutti. Tutti possono fare un *cut-up*. È sperimentale nel senso che è qualcosa da fare. Si tratta di scrivere proprio qui e ora. Non è qualcosa di cui si parla e si discute. In base alla logica i filosofi greci assumevano che un oggetto pesante il doppio di un altro sarebbe caduto con una velocità doppia. Ma non gli venne in mente di far cadere due oggetti dal tavolo per vedere come cadevano. Ritagliate le parole e vedete come cadono. Shakespeare e Rimbaud vivono nelle loro parole.

Ritagliate una fila di parole e sentirete la loro voce. I *cut-up* spesso si rivelano messaggi in codice con un significato speciale per chi le ha ritagliate. Il tavolo si muove? Forse. Sicuramente un miglioramento delle abituali deprecabili performance dei poeti contattati attraverso un medium. È Rimbaud che si annuncia seguito da qualche straziante brutta poesia. Ritagliate le parole di Rimbaud e vi assicurate almeno una buona poesia se non addirittura una sua apparizione.

Tutta la scrittura in effetti è costituita di *cut-up*. Un collage di parole lette, sentite e risentite. Che altro? L'uso delle forbici rende il processo esplicito e soggetto a estensione e variazione. Una prosa classica e scorrevole può essere composta interamente di *cut-up*



up political speeches is an interesting exercise—in any case you will find that it says something and something quite definite. Take any poet or writer you fancy. Here, say, or poems you have read over many times. The words have lost meaning and life through years of repetition. Now take the poem and type out selected passages. Fill a page with excerpts. Now cut the page. You have a new poem. As many poems as you like. As many Shakespeare and Rimbaud poems as you like. *Cut-ups* are for everyone. Anybody can make *cut-ups*. It is experimental in the sense of being something to do. Right here, right now. Not something to talk and argue about. Greek philosophers assumed logically that an object twice as heavy as another object would fall twice as fast. It did not occur to them to push the two objects off the table and see how they fall. Cut the words and see how they fall. Shakespeare and Rimbaud live in their words. Cut the word lines and you will hear their voices. *Cut-ups* often come through as code messages with special meaning for the cutter. Table tapping? Perhaps. Certainly an improvement on the usual deplorable performance of contacted poets through a medium. Rimbaud announces himself to be followed by some excruciatingly bad poetry. Cut Rimbaud's words and you are assured of good poetry at least if not personal appearance.

All writing is in fact *cut-ups*. A collage of words read heard overhead. What else? Use of scissors renders the process explicit and subject to extension and variation. Clear

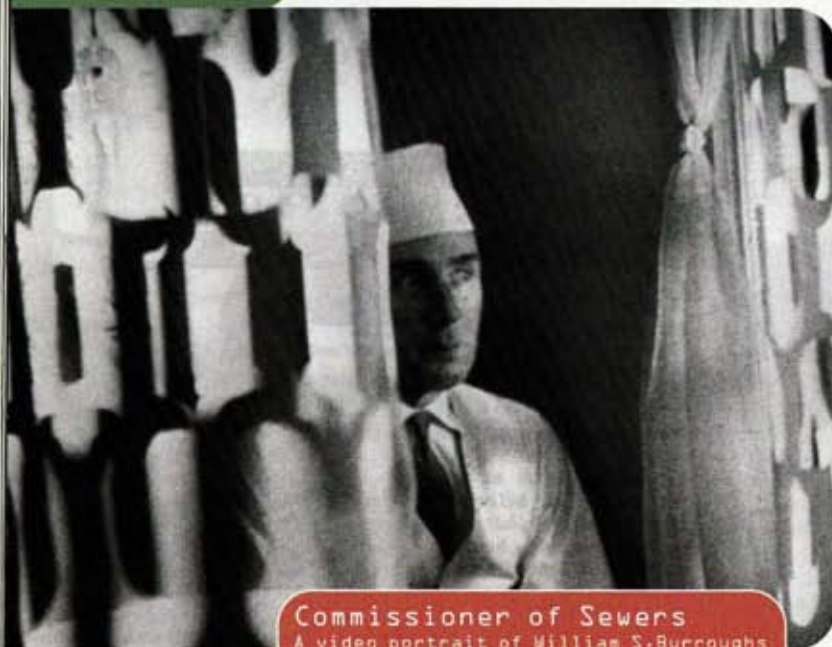
riorganizzati. Ritagliare e riorganizzare una pagina di parole scritte introduce una nuova dimensione della scrittura che permette allo scrittore di trasformare le immagini in una variazione cinematografica. Le immagini cambiano di senso sotto il taglio delle forbici, da immagini olfattive a visioni sonore, a suoni sonori, al cinestetico. È quello a cui voleva arrivare Rimbaud con i colori delle vocali. E il suo «sistematico sconvolgimento dei sensi». L'allucinazione della mescalina: vedere i colori, assaporare i suoni, odorare le forme. Il *cut-up* si può applicare ad altri campi oltre che alla scrittura. Il dottor Neumann nella sua *Theory of games and economic behaviour* introduce il metodo del *cut-up* dell'azione casuale nel gioco e nella strategia militare. Ponete per assunto che il peggio è accaduto e agite di conseguenza. Se la vostra strategia ad un certo punto diventa determinata... da un elemento casuale, il vostro avversario non otterrà nessun vantaggio dal conoscere la vostra strategia poiché non può prevedere la mossa. Il metodo del *cut-up* potrebbe essere usato a vantaggio dell'elaborazione dei dati scientifici. Quante scoperte sono state fatte per caso? Non possiamo programmare incidenti. I *cut-up* potrebbero dare una nuova dimensione ai film. Inserire migliaia di scene di gioco di tutti i tempi e in luoghi diversi. Togliere. Tagliare le strade della parola. Ritagliare e riorganizzare la parola e l'immagine nel film. Non c'è alcuna ragione di accettare un prodotto di second'ordine quando puoi ottenere il meglio. E il meglio è alla portata di tutti. «La poesia è alla portata di tutti».

W. S. Burroughs, *The Cut-up Method of Brion Gysin* in W. S. Burroughs, Brion Gysin, *The Third Mind*, Londra, John Calder, 1979, pg. 29-30



classical prose can be composed entirely of rearranged *cut-ups*. Cutting and rearranging a page of written words introduces a new dimension into writing enabling the writer to turn images in cinematic variation. Images shift sense under the scissors, smell images to sound, sight to sound, sound to kinaesthetic. This is where Rimbaud was going with his colour of vowels and his "systematic derangement of the senses." The place of mescaline hallucination: seeing colours, tasting sounds, smelling forms. The *cut-ups* can be applied to other fields than writing. Dr Neumann in his *Theory of Games and Economic Behaviour* introduces the *cut-up* method of random action into game and military strategy: assume that the worst has happened and act accordingly. If your strategy is at some point determined ... by random factor your opponent will gain no advantage from knowing your strategy since he cannot predict the move. The *cut-up* method could be used to advantage in processing scientific data. How many discoveries have been made by accident? We cannot produce accidents to order. The *cut-ups* could add new dimension to films. Cut gambling scene in with thousand gambling scenes all times and places. Cut back. Cut streets of the word. Cut and rearrange the word and image in films. There is no reason to accept a second-rate product when you can have the best. And the best is there for all. "Poetry is for everyone".

W. S. Burroughs, *The Cut-up Method of Brion Gysin* in W. S. Burroughs, Brion Gysin, *The Third Mind*, London, John Calder, 1979, pg. 29-30



### Commissioner of Sewers

A video portrait of William S. Burroughs

1991, GER, 60', bianco & nero/b&w

regia/director Klaus Maeck

cast William S. Burroughs, Jürgen Ploog

### IO E BURROUGHS

di Klaus Maeck

Essendo un appassionato di Burroughs sin dalla fine degli anni '70, ho sempre desiderato incontrare il mio idolo di persona e un giorno ho realizzato il mio desiderio fingendomi un giornalista che doveva fare un'intervista per la rivista tedesca "Zeitgeist". Ebbi molto tempo per prepararmi per questo evento eccezionale e in effetti lo feci fin troppo bene. Non avendo esperienza come intervistatore, le mie domande spesso includevano le risposte e quindi tutto quello che lui riusciva a dire era sì o no. Oppure, nervoso com'ero, mi affannavo a porgli la domanda successiva troppo in fretta senza lasciargli il tempo di andare al cuore dell'argomento.

### BURROUGHS AND ME

by Klaus Maeck

As I was a Burroughs addict since the late 70's I always wanted to meet my idol in person, and one day I achieved this by pretending to be a journalist doing an interview for a German "Zeitgeist" magazine. I had lots of time to prepare myself for this exciting event - well, in fact I prepared too well: having no experience as an interviewer yet, my questions often included the answers, and so all he could say was "yes" or "no" - or, nervous as I was I hurried to get to the next question too quickly without leaving him the time to get deeper into the subject. However, I had met him and kept in touch with him ever since. A few years later I asked him to participate in a movie I planned

In ogni caso, da allora ho continuato a vederlo e a tenermi in contatto con lui. Qualche anno dopo gli chiesi di partecipare a un film a cui stavo lavorando, che si basava sul mio libro preferito di Burroughs *The electronic revolution* ed ebbi ancora fortuna. Mentre era in visita a Londra per partecipare a *The Final Academy* nel 1982, aveva del tempo libero e così lo filmammo lì, per una sequenza chiave del mio film *Decoder*. Lui smontava un vecchio registratore e dava al protagonista dei consigli su come raggiungere il suo scopo: creare un anti-muzak. Quattro anni dopo era di nuovo in viaggio per l'Europa per quello che poi sarebbe stato il suo ultimo tour di letture. Io organizzai le letture in Germania e sfruttammo la tappa di Berlino per la prima di *Decoder* oltre che per le riprese di un video su Burroughs. Per ottenere un'intervista migliore questa volta, affidai il compito al mio amico scrittore e specialista di Burroughs, Jürgen Ploog e così fu lui ad occuparsene.

Ci sono due cose di questo evento che non scorderò mai. Quando gli chiesi che cosa potevo mostrargli di Berlino visto che lui non vi tornava da molti anni, tutto quello che volle vedere fu lo zoo, e in particolare le creature notturne che vivevano nei sotterranei dello zoo, e i lemuri. Lui stesso non era abituato a stare sveglio fino a tarda notte e poiché la lettura era programmata per le dieci di sera, andò a dormire per qualche ora dopo l'intervista. Subito dopo essersi svegliato si fumò due spinelli di hashish piuttosto forti che io non avrei mai potuto reggere, proprio prima che andasse sul palcoscenico per la lettura che abbiamo anche registrato. Sia l'intervista che la lettura vennero usate successivamente per il mio ritratto *Commissioner of Sewers*, di cui alcuni estratti sono inclusi in questo dvd.



which was based on my favourite Burroughs book "The Electronic Revolution". And I was lucky again: when he was visiting London for the "Final Academy" in 1982 he had some spare time and there we were filming him for a key sequence of my film "Decoder" - he was dismantling an old tape recorder and giving our protagonist some advice on how to solve his aim to create an anti-muzak. Four years later he was again travelling to Europe for what happened to be his last reading tour. I organised the readings in Germany and we used the Berlin event to promote the theatrical release start of "Decoder" as well as to shoot some footage for a video film about Burroughs. In order to have a better interview this time I asked my friend, the writer and Burroughs specialist Jürgen Ploog to do this, and so it happened. There were two things about this event I will never forget. When I asked him what I could show him of Berlin since he had not been there for many years, all he wanted to see was the zoo - especially the night creatures which have an underground space there, and the lemurs. He himself was not used to stay up long at night, and since the reading was planned for 10 pm, he went to sleep for some hours after the interview. Right after he woke up he smoked two strong hash joints I could never have handled, before he went on stage for the reading which we also recorded. Both the interview and the reading were then used for my portrait "Commissioner of Sewers" - excerpts of this are now included in this DVD.





### Thot-Fal'N

1978, USA, 9', colore/colour

regia/director Stan Brakhage

cast Jane Brakhage, Tom Bartek, Gloria Bartek, W. S. Burroughs, Allen Ginsberg, Peter Orlovski

## STRUTTURE DELLA MENTE

di Marilyn Brakhage

Per Stan Brakhage, rinomato per aver trasformato le tecniche della camera a mano in una traduzione precisa del significativo apporto di ogni minima variazione di movimento e del respiro del regista, la rigida struttura contenitiva della macchina da presa a treppiede può senz'altro rappresentare un'immagine da incubo. Un'immagine di questo tipo si può trovare nel suo *Nightmare Series* (1978) in cui egli usa le dure linee perpendicolari di un'ampia intelaiatura di una porta di legno – un'inquadratura nella inquadratura – per riprendere l'immagine dei ragazzi che suonano la chitarra. Mentre apre e chiude in dissolvenza su una serie di primi piani, il regista ritorna ripetutamente al lungo piano sequenza attraverso la porta, con una serie di brevi immagini ripetute che fanno pensare a una mente irretita. In un'altra sequenza dello stesso film, sebbene girata con camera a mano, persino un'immagine apparentemente così innocente come quella di un gruppetto di oche bianche inquadrata da vicino dal teleobiettivo, che scompaiono dalla macchina da presa nello spazio contenuto di una stretta inquadratura, crea una sensazione di profondo disagio e presagio. Ma nelle immagini iniziali di *Thot-Fal'N* un'efficace macchina da presa fissa è posizionata per riempire l'inquadratura con l'immagine ondeggiante dell'acqua di una piscina e i riflessi della luce sulla superficie.

## FRAMES OF MIND

di Marilyn Brakhage

For Stan Brakhage, who was renowned for having turned the techniques of the hand-held camera into a precise translation of the meaningful import of every small shift of movement and very breath of the filmmaker, the rigidly contained framing of a tripod-fixed camera might well present a nightmarish image. One such image can be seen in his film *Nightmare Series* (1978), where he uses the strong perpendicular lines of a large wooden doorframe – a frame within the frame – to enclose the images of the guitar-playing teenagers. While fading in and out on a variety of close-ups, he repeatedly returns to this longer shot through the doorway, in a sequence of briefly repeating images that suggest a mind entrapped. In another section of the same film, though the camera is hand-held, even so seemingly innocent an image as that of a small group of white geese – close-cropped with a telephoto lens, as they waddle away from the camera within the tight containment of the frame – creates a feeling of deep foreboding and unease. But in the opening images of the film *Thot-Fal'N*, an effectively static camera is positioned to fill the frame with the wavering image of water in a swimming pool and the reflections of light upon its surface. No edge of the pool is visible; there are no defined limitations to this watery field. And when a foamy disturbance arises on the surface, followed by the entrance

dei bordi della piscina non sono visibili, non ci sono limiti definiti a questa distesa d'acqua. E quando una perturbazione schiumosa sorge in superficie seguita dall'apparizione della testa capelluta di un nuotatore (la prima moglie del regista, Jane), l'esatta struttura dell'immagine diventa ancor più significativa, essendo posizionata ad un'inclinazione leggermente fuori dalla perpendicolare, in questo caso, in modo che la testa entra nell'angolo superiore sinistro dell'inquadratura, scivolando lentamente in basso e verso destra e uscendo quindi dall'inquadratura vicino alla metà del lato destro. Seguono tre stacchi veloci con la terza ripresa che inquadra Jane che passa ancora una volta nuotando, nella stessa direzione di prima, restituendo l'effetto di un nuotatore che viene trascinato via e poi viene trascinato ancora via – questa volta dalla sua parte – con un movimento verso il basso in combinazione con i movimenti verso l'esterno dell'inquadratura, creando la sensazione di qualcosa che è andata via e che viene momentaneamente ritrovata, ma poi va via di nuovo.

Proiettando *Thot-Fal'N* a 18 frame al secondo in base alla preferenza indicata dal regista, la lentezza dei movimenti dell'acqua nella piscina accentua la sua densità, il suo flusso pesante e rotatorio. E la figura, come altre figure riprese altrove nel film, sembrano muoversi con un ritmo onirico e languido. La compressione della profondità ottenuta ancora una volta dall'uso del teleobiettivo, fa sì che l'immagine alluda ancora di più a un contesto al di fuori dalla realtà e aumenti il suo carattere onirico.

Nello stesso anno in cui girò sia *Nightmare Series* che *Thot-Fal'N*, Brakhage fece uscire il film *Burial Path* in coppia con *Thot-Fal'N* affermando, nel suo commento al film, che allo stesso modo quest'ultimo «tratteggiava graficamente il processo della dimenticanza». Ma *Burial Path* parla anche della morte. Il film inizia con l'immagine del corpo senza vita di un pettirosso dal petto arancione, dall'aspetto

1 Stan Brakhage, note per il catalogo on-line della Canyon Cinema ([www.canyoncinema.com](http://www.canyoncinema.com))



of the bobbing head of a swimmer (the filmmaker's first wife, Jane), the exact framing of the image becomes even more significant, as being positioned at a slight tilt off the perpendicular, in this case, so that the head enters into the top left corner of the frame, gliding slowly downwards and to the right, and leaving the frame, then, near the middle of the right side. Three quick cuts follow, with the third shot showing Jane swimming past once again, in the same direction as before, giving the effect of a swimmer who drifts away, and then drifts away again – this time on her side – with the downward motion, in combination with the movements out of frame, creating a sense of something that is gone, momentarily retrieved, and then gone again.

Screening *Thot-Fal'N* at the filmmaker's indicated preference of 18 frames per second, the slowness of the water's movements in the swimming pool accentuates the density of it, the heavy, rolling flow of it. And the figure, as with figures pictured elsewhere in the film, appears to move with a languorous, dream-like rhythm – the compression of depth that results from the use of a telephoto lens again, further lifting the image out of any real-life context and increasing its dream-like quality. In the same year that he made both *Nightmare Series* and *Thot-Fal'N*, Brakhage also released his film *Burial Path* (USA, 1978), pairing it with *Thot-Fal'N*, in his commentary on the film, noting that it similarly "graphs the process of forgetfulness."<sup>1</sup> But *Burial Path* is also about death. Beginning on the image of the softly feathered and fragile-looking body of a dead, orange-breasted robin, the film cuts to a cold image of snow-covered branches. Later, we

1 Stan Brakhage, notes for the on-line catalogue of Canyon Cinema ([www.canyoncinema.com](http://www.canyoncinema.com))

fragile e dalle soffici piume, per poi staccare su una fredda immagine di rami ricoperti dalla neve. Più tardi vediamo uccelli in volo - piccoli animali che attraversano lo sfondo blu del cielo - e un'immagine brevemente ripetuta dell'uccello morto enfatizza la fragilità delle loro vite. Durante la maggior parte del film vediamo dei fugaci blu e verdi attraverso il movimento occasionale della lente ondulata, che alludono alla dissoluzione, nell'acqua o nell'aria stessa. Due mani posano gentilmente mucchi di terra scura sul pettirosso morto, e verso la fine del film, la scatola bianca che trasportava l'uccello viene bruciata e tutto si consuma in una fiamma arancione. Queste evocazioni delle proprietà di trasformazione di "terra, aria, fuoco e acqua" possono essere lette come la metafora delle proprietà di trasformazione della mente umana, poiché «la mente tende a dimenticare così come a ricordare»<sup>2</sup>.

Allo stesso modo *Thot-Fal'N* rappresenta i processi di dissoluzione. Ma in questo lavoro, ci sono meno riferimenti a qualsiasi perdita drammatica di una persona o un evento nell'ambito del nostro mondo sociale. (Il film *Burial Path* venne girato in effetti in seguito alla morte dell'amico del regista, lo studioso Donald Sutherland). Invece il film medita sulla perdita del pensiero cosciente, di quelle immagini mentali precarie che abbiamo del mondo, poiché esse vengono costantemente sostituite da altre immagini, altre sensazioni. Il film si svolge come in un sogno. Ma diversamente dallo stato onirico che si immagina in *Nightmare Series* - da cui ci si potrebbe svegliare con uno spaventoso senso di presenza- il processo di dimenticanza esplorato in *Thot-Fal'N* rimanda allo scivolar via, alla perdita dell'immagine che noi sperimentiamo svegliandoci dagli altri nostri sogni presentati con meno forza. Il primato dell'immaginazione resta comunque, allorché questo allontanamento non viene rappresentato semplicemente come una perdita, ma ancora una volta come trasformazione - con immagini che non solo

see birds in flight - small animals that wing across the background blue of the sky - and a briefly repeated image of the dead bird re-emphasizes the fragility of their lives. Through much of the film we see ephemeral blues and greens, with occasional movement through rippled glass, all of which is suggestive of dissolution - into water, or the very air. A pair of human hands gently places patches of rich dark earth over the dead robin, and towards the end of the film the white box in which the bird was carried is burned - everything consumed in a red-orange flame. These evocations of the transformative properties of 'earth, air, fire and water,' can be seen to metaphor the transformative properties of the human mind, as "the mind moves to forget, as well as to remember."<sup>2</sup>

*Thot-Fal'N* similarly presents us with processes of dissolution. But in this work, there is less consideration of any dramatic loss of person or event within our social world. (The film *Burial Path* was made, in fact, in response to the death of the filmmaker's friend, the scholar Donald Sutherland.) Instead, the film meditates on the loss of conscious thought itself, of those precariously retained mental images we have of the world, as they are constantly being replaced by other images, other sensations. The film exists as in a dream. But unlike the dream state that is imagined in *Nightmare Series* - which one might awake from with a frightful sense of presence - the process of forgetfulness explored in *Thot-Fal'N* is mindful of that slipping away, that loss of image, that we experience upon waking from our other, less forcefully presented dreams. The primacy of Imagination remains, however, as this falling away is pictured not simply as loss, but as transformation once again - with images that not only 'float' off-screen, but that constantly metamorphose, through a filmic equivalent of associative thinking - as intricate passages of visual rhymes and plastic cutting reveal multitudinous shapes and colours that foreshadow, suggest, fade in and out, or cut directly from one to the next.

2 Ibidem

"galleggiano" fuori dallo schermo, ma che si metamorfizzano costantemente attraverso l'equivalente filmico dell'associazione dei pensieri - allo stesso modo in cui passaggi intricati di rime visuali e ritagli plastici rivelano una moltitudine di forme e colori che anticipano, suggeriscono, si dissolvono, o tagliano direttamente dall'una all'altra. Soffermandosi brevemente sul blu della piscina, la macchina da presa comincia a muoversi, l'inquadratura inizia a dissolversi, e c'è un taglio sull'arancione. Le case si stagliano sullo sfondo del cielo illuminato dal tramonto prima che il fuoco si smorzi nelle forme arancioni della luce riflessa e si torna a vedere l'acqua della piscina. I toni gialli e arancioni tornano a predominare mentre dalla macchina da presa relativamente fissa le immagini della piscina vengono ripetutamente sostituite da rapidi spostamenti della telecamera, tagli veloci, e un'ampia gamma di esposizioni e messe a fuoco, che creano la sensazione di ondeggiamento e scintillio, come di un mondo sommerso sott'acqua di figure e forme che sfuggono ogni tentativo di definizione, ma che sono di tanto in tanto montate a incrocio con scene più riconoscibili - un paio in un negozio di riviste, passanti e veicoli su una strada di città, o la presenza di William Burroughs, Allen Ginsberg e altri apparentemente riuniti in un incontro amichevole. E si vede Burroughs che fa partire una mongolfiera rossa che noi seguiamo con lo sguardo rivolto in alto solo per vederla esplodere un momento dopo.

Ad ogni ritorno all'acqua della piscina la sua immagine diventa sempre più instabile e le strade cittadine raffigurate vengono allo stesso modo appiattite dal teleobiettivo, mentre figure che camminano riflesse sulle finestre scivolano come se galleggiasse, e riverberano con l'immagine sia delle figure umane distorte dalle lenti, che sembrano fantasmi e sia delle immagini infantili più fuggevoli, di luce che sembra correre, o svolazzare, da sinistra a destra lungo lo



Lingering briefly on the blue of the pool, the camera begins to move, the shot begins to fade out, and there is a cut to orange. Houses are seen against a sky aflame with sunset, before the focus softens into orange shapes of refracted light, and the waters of the pool return to view.

Orange and yellow tones continue to predominate as the relatively static-camera images of the pool are repeatedly replaced by fast shifts of the camera, quick cutting, and a wide range of exposures and focus, creating the sense of a wavering, shimmering, as-if-underwater world of shapes and forms that mostly defy any attempts to name them, but which are occasionally inter-cut with more recognizable scenes - a couple in a magazine shop, people and vehicles on a city street, or the appearance of William Burroughs, Allen Ginsberg, and others, apparently socially gathered, wherein Burroughs is seen setting alight and adrift a red balloon, a balloon which we follow upwards, only to see it burst a moment later.

With each return to the waters of the pool, its image appears to become increasingly unstable. And the pictured city streets are similarly flattened with a telephoto lens, as walking figures reflected in store front windows glide by as-if-aft, reverberating with both the image of lens-distorted human shapes that look like ghostly apparitions, and the more fleeting, child-like shapes of light that appear to run, or flit, left to right across the screen against a green and golden ground. The most 'abstract' sections of the film become the dancing of pure refracted shapes of light, at times in dramatic-seeming, contesting movements against each other, at other times more peacefully evolving, and



schermo contro un terreno verde e dorato. Le parti più "astratte" del film diventano la danza delle pure forme riflesse della luce, a volte in apparenze drammatiche contendendosi l'un l'altra i movimenti, altre volte evolvendosi pacificamente e diventando di nuovo le luci danzanti sulla superficie della piscina. La macchina da presa apre e chiude in dissolvenza ripetutamente su quest'acqua con queste bianche luci danzanti, trasformando i blu in neri e tingendo i riflessi di rosso. I raggi del sole attraversano gli alberi, seguiti da sagome di alberi in lontananza e poi il film si sposta su altre trasformazioni di rossi e neri scintillanti, fino a un soffice e vivace campo visivo giallo e alla mongolfiera rossa di Burroughs. Lo "scoppio" della mongolfiera è seguito da una varietà di volti. Una sagoma di pallone gialla che "ale lentamente, una reminiscenza" della mongolfiera, "diventa" la fronte di un uomo, seguita da un volto con gli occhiali, altri riflessi danzanti e soffici astrazioni, foglie gialle che svolazzano tra i raggi del sole, un bicchiere d'acqua, una mano proiettata uno sfondo... mentre le immagini si spostano, cambiano continuamente o si dissolvono in altre immagini. Riflessi acquosi sul nero vengono seguiti da un primo piano del naso di un uomo che rima con le forme di quei riflessi ora sul blu. La testa di Jane galleggia, capelluta nell'acqua, va via, appare di nuovo, e di nuovo scompare, in una sequenza di tagli veloci in cui la macchina da presa ora si muove, vibra od ondeggia con l'acqua, e alla fine si dissolve nel nero. In quanto equivalente filmico del processo del pensiero, *Thot-Fal'N* si colloca in un punto di evoluzione cruciale nell'opera di Brakhage. Le considerazioni estetiche di questi film del 1978 possono forse risalire più direttamente al suo film *The Process* del 1972. Poiché fu in *The Process* che Brakhage probabilmente per la prima volta si è rivolto all'attività mentale e all'interazione delle fonti interne ed esterne dell'immaginazione come unico "soggetto" di un film. In quel film, le immagini mentali

becoming again the dancing lights on the surface of the pool. The camera repeatedly fades in and out on this water with its dancing white lights, changing the blues to blacks, and tingeing the reflections with red. There is sunlight through trees, followed by more distant tree shapes, and then the film moves through further transformations of shimmering reds on black, to a softly bouncing visual field of yellow, and to Burroughs' red balloon. The 'pop' of the balloon is followed by a variety of faces. A slowly rising yellow ball shape, reminiscent of the balloon, 'becomes' a man's forehead, followed by a face with glasses, more dancing reflections and soft abstractions, yellow leaves flickering in the sunlight, a glass of water, a silhouetted hand... as images continually shift, change, or dissolve into other images. Watery reflections on black are followed by a close-up of a man's nose that rhymes with the shapes of those reflections, now on blue. Jane's head is afloat, bobbing in the water, is gone, is seen again, and gone again, in a sequence of quick cuts in which the camera now moves, vibrates, or wobbles with the water - and finally fades to black. As a filmic equivalent of thought process, *Thot-Fal'N* is positioned at a crucial point of evolution in Brakhage's oeuvre. The aesthetic considerations of these films of 1978 can perhaps be traced back most directly to his film *The Process*, of 1972. For, it was in *The Process* that Brakhage had arguably first addressed mental activity and 'the interaction of internal and external sources of imagery as the sole "subject" of a film. In that film, superimposed negative and positive imagery, and full fields of pulsating colour suggest a simultaneous awareness of different aspects of the perceptive, contemplative, and recollecting mind. Drawing on both *The Process* and *The Text of Light* (USA, 1974) - with its reflections and refractions through a glass ashtray creating abstracted light-likenesses of landscapes, seascapes and cosmic intimation - the thought-process films of 1978 (and *Thot-Fal'N*

negative e positive sovrapposte e il colore pulsante a tutto schermo suggeriscono una simultanea consapevolezza dei diversi aspetti della mente percettiva, contemplativa e che ricorda. Prendendo spunto sia da *The Process* che da *The text of light* (USA 1974) - con i suoi riflessi e rifrazioni di un posacenere di vetro che creava astratte immagini di luce rassomiglianti a paesaggi terreni e marittimi e segni cosmici - i film sul processo del pensiero del 1978 (e *Thot-Fal'N* in particolare) possono essere visti come un ponte tra quei lavori iniziali e i cosiddetti "Imagistic film", *Roman Numeral* e poi *Arabic Numeral Series*. Poiché è stato con queste opere dei primi anni '80 che Brakhage avrebbe fatto il suo successivo salto nell'orchestrazione della luce pura e dei colori riflessi - prendendo spunto dai percepibili movimenti interni del cervello umano, le qualità della musica e la natura insita del film per presentarci poi «la grammatica intrinseca della più profonda (forse pre-natale) struttura del pensiero stesso»<sup>3</sup>.

### SU THOT-FAL'N

di Stan Brakhage

Questo film descrive uno stato psicologico simile a quello di una persona "stregata dalla luna". Le sue immagini sono l'emblema (e non esattamente il simbolo) della sospensione del sé all'interno della coscienza e quindi di quella sensazione dell'assenza stessa del pensiero conscio. Di questo film si può solo dire che "descrivere" o è l'emblema di questo stato, perché non riesco ad immaginare di simboleggiare o altrimenti rappresentare un equivalente dell'assenza stessa del pensiero. Di conseguenza gli "attori" nel film, Jane Brakhage, Tom e Gloria Bartek, William Burroughs, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky and Philip Whalen, sono frammenti di questo "processo di allontanamento dal pensiero" quanto le loro immagini nel film, se stessi mentre vengono fotografati.

3 Ibidem



in particular), can be seen as a bridge between those earlier works and the so-called "Imagistic Films" of the *Roman Numeral* and then *Arabic Numeral Series*. For, it was with these works of the early 80's that Brakhage was to take his next leap into the orchestration of pure light and refracted colours - drawing on the perceived inner movements of the human brain, the qualities of music, and the inherent nature of film, to present us, then, with "the intrinsic grammar of the most inner (perhaps pre-natal) structure of thought itself."<sup>3</sup>

### ON THOT-FAL'N

di Stan Brakhage

This film describes a psychological state akin to "moon-struck," its images emblems (not quite symbols) of suspension-of-self within consciousness and then that feeling of "falling away" from conscious thought. The film can only be said to "describe" or be emblematic of this state because I cannot imagine symbolizing or otherwise representing an equivalent of thoughtlessness itself. Thus the "actors" in the film, Jane Brakhage, Tom and Gloria Bartek, William Burroughs, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky and Philip Whalen, are figments of this Thought-Fallen Process as are their images in the film to themselves being photographed.

3 Ibidem



## WILLIAM S. BURROUGHS

William S. Burroughs nasce nel 1914 a St. Louis nel Missouri da una famiglia borghese. Animale letterario con pulsioni omosessuali e una naturale inclinazione ad abbattere tutte le regole. Dopo la laurea ad Harvard si reca nel 1943 a New York ed entra in contatto tra gli altri con Allen Ginsberg e Jack Kerouac. Nel 1944 comincia ad assumere droghe e viene ben presto perseguitato dalla legge. Nel 1946 è costretto a lasciare la città per aver falsificato una ricetta medica, si reca, con la moglie Joan Vollmer ed i figli, prima verso l'East Texas, poi a New Orleans e infine in Messico, dove scrive il suo primo libro, l'autobiografico *Junkie*, in cui parla della sua esperienza di tossicodipendente. Nel marzo 1952 uccide accidentalmente sua moglie in un tragico gioco in cui emula Guglielmo Tell. Resta in prigione per due mesi. Lasciata nel 1953 Città del Messico, Burroughs ritorna a New York per un mese, per poi recarsi a Roma, Atene e infine a Tangeri, città dove presto si rifugiarono anche altri scrittori. Sono gli anni cruciali in cui diventa scrittore. Nasce in questo periodo *Queer (Diverso)*, i racconti di *Interzona* e il suo romanzo più celebre, *Naked Lunch (Il pasto nudo)* - che in un primo tempo è intitolato *Big Table, No. 1* - la cui pubblicazione sulla "Chicago Review" viene vietata dalla University of Chicago. Il libro compare in volume nel 1959, anno in cui Burroughs si disintossica, grazie ad una cura di apomorfina, uscendo quasi definitivamente dalla spirale della droga. Il libro ottiene un grande successo e Burroughs diviene una celebrità. Difficile districarsi nel caos di testi da lui redatti negli anni '50, poiché la demarcazione tra diari, lettere e scritti veri e propri è piuttosto confusa. Seguono processi per oscenità negli Stati Uniti, che si concludono però con sentenze favorevoli. Burroughs passa un periodo a Parigi vivendo con lo scrittore e pittore Brion Gysin; qui esplora il metodo compositivo del "cut-up" e l'emergere di una "Terza Mente" tramite la collaborazione. I risultati sono *The Soft Machine (La macchina molle)*, *The Ticket That*

## WILLIAM S. BURROUGHS

William S. Burroughs was born in 1914 in Missouri into a middle-class family. He was a literary animal with homosexual tendencies and a natural inclination for breaking rules. Following his degree at Harvard he moved to New York in 1943 and made friends with Allen Ginsberg and Jack Kerouac. In 1944 he started taking drugs and was soon pursued by the law. In 1946, he was forced to leave the city after having faked a medical prescription. Along with his wife, Joan Vollmer and his children, he moved first towards East Texas, then to New Orleans and finally to Mexico, where he wrote his first book, the autobiographical *Junkie* where he talks about his experience as a drug addict. In March 1952, he killed his wife by accident during a tragic game where he was imitating William Tell. He spent two months in prison. After leaving Mexico City in 1953, Burroughs returned to New York for one month then went to Rome, Athens and Tangiers, the city where soon other writers sought refuge. Those were the most significant years which contributed to him becoming a writer. During this period he wrote *Queer*, the *Interzona* stories and his most famous novel *Naked Lunch*, which at first had the title *Big Table, No. 1*. The publishing of this novel in "Chicago Review" was banned by the University of Chicago. The novel was published in 1959, the year in which Burroughs dried out thanks to a treatment using morphine, coming out almost for good from the spiral of drugs. The book was a great success and Burroughs became a celebrity. It is difficult to unravel the chaos of his writing during the 50's as the demarcation between diaries, letters and actual writing is rather confused. He was put on trial for obscenities in the United States but he ended up with favourable sentences. Burroughs spent some time in Paris living with the writer and painter, Brion Gysin; he explored the cut-up compositional method and the "Third Mind" emerged from their collaboration. The results are *The Soft Machine*, *The Ticket That*

*Exploded (Il biglietto che esplose)* e *Nova Express* romanzi che, insieme a *Naked Lunch*, formano una tetralogia. Per tutti gli anni '70 e '80 le sue terribili visioni di uno stato tecnopoliziesco hanno influenzato generazioni di scrittori, pittori e musicisti. Burroughs è morto il 4 agosto 1997 nel Memorial Hospital di Lawrence (Kansas) per un attacco cardiaco all'età di 83 anni.

## ANTONY BALCH

Figura leggendaria nella distribuzione cinematografica negli anni '60 e '70, l'inglese Antony Balch divenne famoso per aver dato a molti *exploitation* d'artista europei nuovi titoli inglesi altisonanti (*Weird Weirdo, Don't Deliver Us From Evil*), ed anche per aver curato la versione sonora del leggendario *Haxan - La stregoneria attraverso i secoli* di Benjamin Christensen, dove gli intertitoli furono sostituiti dal commento del suo amico William S. Burroughs. Con il celebre scrittore americano iniziò la sua carriera di regista lavorando ai corti *Towers Open Fire* e *The Cut-Ups*, utilizzando su entrambi la tecnica di scrittura di Burroughs. I suoi unici due lungometraggi furono *Secret of Sex* (1969), influenzato dal surrealismo di Burroughs e la commedia *Horror Hospital* (1973).

## BRION GYSIN

Pittore e scrittore americano legato al movimento surrealista, dopo aver rotto con Breton si dedica alla rappresentazione di paesaggi aerei in decalcomania. In seguito si interessa alla lingua giapponese e alla scrittura araba, realizzando tele calligrafiche dove lettera e pittura trovano una perfetta fusione. Successivamente inserisce nei suoi dipinti anche fotografie. L'amore per il Marocco lo spinge nel 1959 a stabilirsi a Tangeri, dove conosce Burroughs; i due si frequentano nuovamente a Parigi, presso il Beat Hotel, scoprendo un'affinità estetica,

with *Naked Lunch*, make up a tetralogy. In the 70's and 80's, his terrifying visions of a techno-police state influenced generations of writers, painters and musicians. Burroughs died on the 4th August 1997 at the Lawrence Memorial Hospital (Kansas) following a heart attack, aged 83.

## ANTONY BALCH

A legendary figure in film distribution during the 60's and 70's, the Englishman Antony Balch became famous for having given to many European *sexploitation* and art house films new, magniloquent English titles (*Weird Weirdo, Don't Deliver Us From Evil*), and also for having supervised the sound re-release of the legendary *Haxan - Witchcraft Through the Ages* by Benjamin Christensen, where the intertitles were substituted by his friend William S. Burroughs's comment. Along with the famous American writer, he began his career as a director working on the short films *Towers Open Fire* and *The Cut-Ups*, using on both, the Burroughs' writing technique. His only feature-length films were *Secret of Sex* (1969) influenced by Burroughs' surrealism and the comedy *Horror Hospital* (1973).

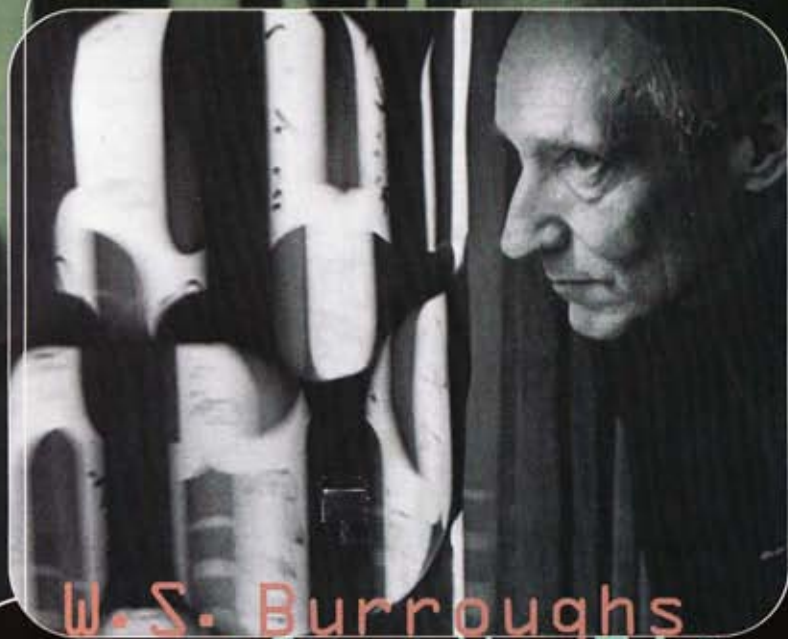
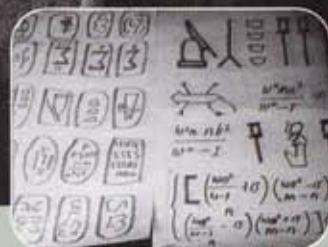
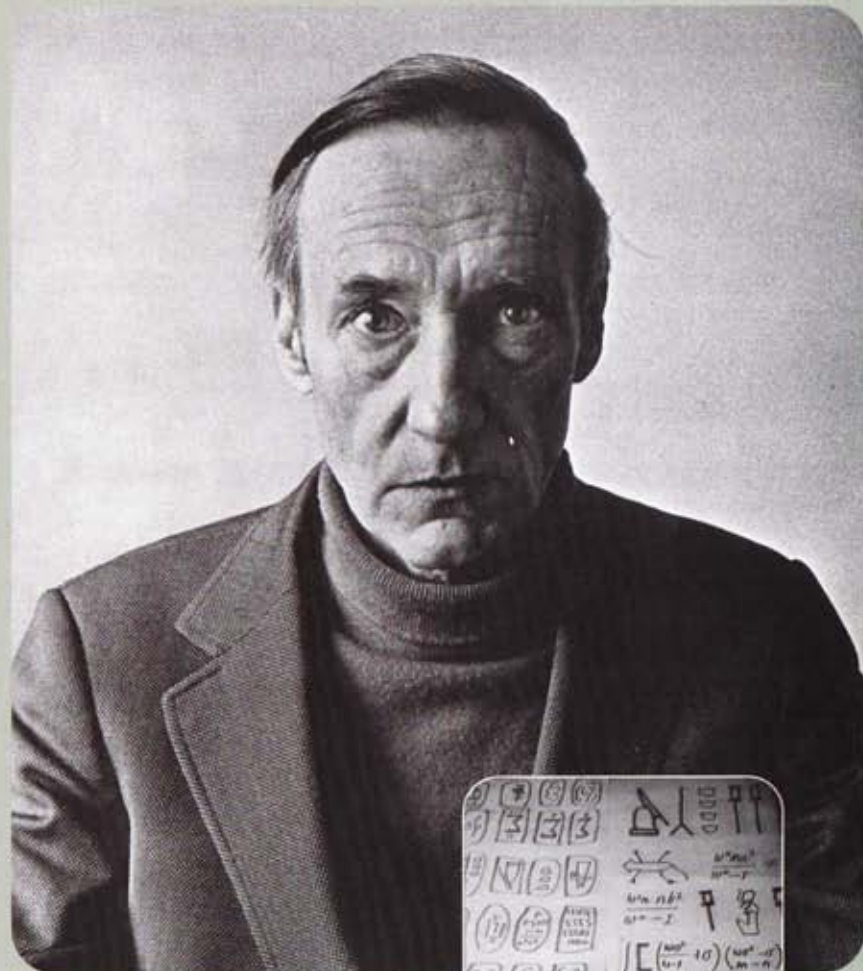
## BRION GYSIN

An American writer and painter linked to the surrealist movement. After having broken off his friendship with Breton, he dedicated himself to the representation of skies in transfer. He then went on to study Japanese and Arabic scripture, making calligraphic paintings where words and paint come together in a perfect fusion. He also went on to add photographs to his paintings. His passion for Morocco drove him to move to Tangiers in 1959 where he met Burroughs; the two artists met each other again in Paris at the Beat Hotel, discovering an aesthetical affinity, thanks also to the *cut-up*, a method elaborated in 1959 by Gysin. Again in



anche grazie all'utilizzo del *cut-up*, metodo elaborato nel 1959 da Gysin. Di nuovo a Tangeri tra il 1965 e il 1968, Gysin scrive il romanzo *The Process*, prefato da Burroughs. Negli anni '70 pubblica un altro romanzo, *Beat Museum-Bardo Hotel*, dedicato ai protagonisti della Beat Generation come Kerouac, Corso, Ginsberg, Burroughs e altri, di passaggio a Parigi tra il 1949 e il 1953.

Tangiers between 1965 and 1968, Gysin wrote the novel *The Process*, with a preface by Burroughs. In the 70's, he published another novel, *Beat Museum-Bardo Hotel*, dedicated to the leading characters of the Beat Generation such as Kerouac, Corso, Ginsberg, Burroughs and others, who passed through Paris between 1949 and 1953.



# W.S. Burroughs Cut-Up Films

a cura di/edited by Stefano Curti

3806200 5384827  
791.436 CUT