

# Per una poetica del plagio: il caso di Kathy Acker

Claudia Cao

## Introduzione

Sin da una prima scorsa attraverso la produzione letteraria e saggistica di Kathy Acker (1948–1997), emerge come buona parte dei suoi titoli abbia origine dal riferimento esplicito a opere e autori di ampia notorietà<sup>1</sup>. Nella maggior parte dei casi, infatti, si ha a che fare con autobiografie fittizie o con la costruzione di personaggi di invenzione celati dietro nomi di artisti di vasta fama.

Quello del titolo, tuttavia, non è che il primo dei travestimenti di cui queste opere si servono. A caratterizzare la narrazione dell'autrice sono slittamenti identitari a vari livelli: dal carattere metamorfico dei suoi protagonisti – che si rileva a partire dalle diverse denominazioni che essi acquisiscono per estendersi anche al sesso – fino all'epoca, gli ambienti e all'intero sistema di personaggi che orbitano intorno a quelli principali. I medesimi tratti di discontinuità e instabilità, inoltre, arrivano a intaccare anche l'impalcatura formale di questi testi che si presentano perciò privi di un vero e proprio *plot*, oltre che slegati da un singolo genere. *Pastiche* di classici della letteratura occidentale – come quelli di Dickens, Proust, Sade, quelli di Cervantes, Melville e altri ancora – i testi di Kathy Acker alternano sezioni di autobiografismo alla forma ora diaristica, ora epistolare, o drammatica, pornografica,

---

<sup>1</sup> *The Adult Life of Toulouse Lautrec by Toulouse Lautrec* (1975), *Great Expectations* (1982), *My Death, My Life by Pier Paolo Pasolini* (1984), *Don Quixote* (1986). Tra i saggi si ricordino *Hannibal Lecter, My Father* (1991) ed *Eurydice in the Underworld* (1997).

elegiaca. Anche i temi ricorrenti, infine, mirano ai medesimi effetti di spaesamento e sorpresa del lettore, e ruotano intorno ad alcune questioni probabilmente cruciali nell'esperienza sia privata sia sociale dell'autrice, quali lo stupro, il suicidio, l'incesto<sup>2</sup>.

Non è difficile intuire lo stretto legame tra l'ampia esplorazione di questi temi e la critica femminista di cui Kathy Acker è stata una delle maggiori assertrici negli anni Ottanta, né cogliere lo stretto rapporto esistente tra una pratica come quella del plagio all'origine della sua scrittura e la lotta al predominio culturale maschile, di cui proprio il canone letterario è uno dei massimi emblemi. Tuttavia, in questa sede verranno tralasciate le implicazioni che la sua poetica assume in

---

<sup>2</sup> Quanto detto sinora sui metodi compositivi di Kathy Acker racchiude i tratti principali anche del testo qui preso in esame, *Great Expectations* (da questo momento GE). Per introdurre l'analisi dell'opera, per il momento specifichiamo che il "protagonista" maschile, Peter, si fa voce narrante dell'*incipit* del capolavoro dickensiano – da cui ha origine il titolo –, lo riutilizza interamente sostituendovi esclusivamente il nome di Pip con il proprio (non a caso il titolo di questa prima sezione è "Plagiarism"). Da qui ha apparentemente avvio la narrazione delle vicende personali di Peter: apparentemente perché, in realtà, buona parte del primo capitolo si incentra sul suicidio della madre di un nuovo personaggio di cui non viene resa nota l'identità, e sulla relazione tra Peter e Rosa. La seconda parte vede come protagonista Sarah, inizialmente alla ricerca della verità sulla morte della madre, poi moglie di Clifford, il migliore amico del padre. A seguire troviamo come protagonista la prostituta O e l'amante Sir S, e infine la storia d'amore tra due artisti della "Seattle Art Society". La terza parte del testo è invece incentrata sul rapporto tra Properzio e Cinzia, i cui dialoghi chiudono la rete intratestuale generata dal tema del suicidio materno. A questo si aggiunga che la maggior parte dei personaggi costituiscono con i loro nomi un riferimento costante a personalità della storia e dell'arte di diverse epoche. Per citare alcuni esempi troviamo menzionati: Susan Sontag, Sylvère Lotringer, Francis Ford Coppola, Steve Maas e, infine, Anwar Sadat insieme ad altri riferimenti a politici contemporanei statunitensi oltre che a Bruto, Cesare, Marco Antonio.

riferimento alla riflessione femminista, per privilegiare il legame tra il gesto del plagio e il significato della scrittura nella età contemporanea.

Un punto di partenza per avviare il percorso fin qui accennato, lo ha offerto la stessa Acker in un saggio del 1989, *A Few Notes on Two of My Books*, nel quale viene esplicitata la relazione presente tra l'origine della sua scrittura, il plagio e l'intento di critica sociale. Prendendo le mosse dall'impossibilità di sottostare alla nota ingiunzione del «MAKE IT NEW» (Acker 1997: 9) formulata da Pound, l'autrice afferma:

I wanted to be a writer; I didn't want to do anything else; but I couldn't find my own voice. The act of writing for me was the most pleasurable thing in the world. Just writing. Why did I have to find my own voice and where was it? [...] I suspected that the ideology of creativity started when the bourgeoisie [...] made a capitalistic marketplace for books. Today a writer earns money or a living by selling copyright, ownership to words. [...] Nobody really owns nothing. (Acker 1997: 9-10)

Già da queste prime parole, si evince con chiarezza la fitta interrelazione presente tra desiderio, piacere e scrittura alla base della sua esperienza di autrice e il modo in cui essi, al contempo, chiamino in causa concetti come quello di originalità, creatività e possesso. Procedendo nella riflessione intorno al ruolo dello scrittore, poco oltre Acker aggiunge:

I learned two things. First, in fiction, there is no "true" or "false" in social-realist terms. Fiction is "true" or real when it makes. [...] Fiction is magic because everything is magic: the world is always making itself. When you make fiction, you dip into this process. But no one, writer or politician, is more powerful than the world: you can make but you don't create. [...] When I copy I don't "appropriate". I just do what gives me most pleasure: write. (*Ibid.*: 10)

Queste nuove considerazioni introducono la concezione materialistica che fa da sfondo al senso della scrittura dell'autrice: è nel

processo di costruzione del reale che lo scrittore, infatti, ha la possibilità di intervenire con la sua stessa arte.

Il quadro intorno alla sua esigenza di ricorrere al plagio si arricchisce all'interno del medesimo saggio quando Acker mette in evidenza il modo in cui questa subordinazione dell'artista al culto del "nuovo", anziché liberare l'arte dal peso della tradizione, non avrebbe fatto altro che creare una nuova forma di prigionia: «we have not "cut the fetters"» – scrive citando Stanislaw Lem – «but have made freedom into law» (*ibid.*). Da qui, la necessità di realizzare attraverso la letteratura un primo passo verso la rottura, "la ribellione", soprattutto in una società che ha posto al margine l'artista o l'ha messo al servizio del mercato capitalistico, vincolandolo a sempre nuove limitazioni. È questo il tema che Acker dice di aver voluto affrontare nell'opera successiva a *Great Expectations: Empire of Senseless* (1988). All'origine di questo testo, infatti, si trova il tentativo di analizzare una società basata sul tabù edipico «that is, by phallic centrality and total domination on the political, economic, social, and personal levels» (*ibid.*: 12).

Già queste prime considerazioni suggeriscono un parallelismo tra la riflessione di Acker intorno alla scrittura e l'elaborazione filosofica di Deleuze e Guattari nell'*Anti-Edipo* (1972), che è invero profondo e manifesto<sup>3</sup>.

Prima di avviare quest'analisi, si ricordi come la figura dell'Anti-Edipo abbia avuto origine dalla presa di coscienza di quell'asservimento delle scienze umane a certe autorità dispotiche, asservimento presente nella subordinazione del discorso a scopi di verità, potere e controllo sulla società. Se nella riflessione dei due

---

<sup>3</sup> Un riferimento esplicito alla sintonia tra la sua concezione dell'arte e il pensiero dei due filosofi francesi si trova in Acker 1997: 85, e in Acker 1992: 276. Proprio riguardo a GE (la prima opera in cui è stata sperimentata questa tecnica compositiva) l'autrice, infatti, ha dichiarato: «Deleuze and Guattari's work and Foucault helped me understand what I was writing» (Acker 1992: 276). In questa sede, tuttavia, verranno trascurati i chiari legami presenti tra la sua scrittura e il pensiero foucaultiano per concentrarci esclusivamente sull'opera di Deleuze e Guattari.

filosofi, infatti, l'Edipo si fa rappresentante di quel significante dispotico, della castrazione volta a limitare sotto il peso della legge il potere rivoluzionario del desiderio – e a confinarlo, come tanta critica psicanalitica ha voluto, a livello di inconscio – l'Anti-Edipo intende invece riportare il desiderio all'Io, al centro della produzione del reale e liberarlo dalla mole sovrastrutturale sotto la quale è stato imprigionato.

A questo proposito va evidenziato come anche Acker si sia espressa sullo stretto rapporto esistente tra discorso, società e dispotismo in merito all'uso del linguaggio:

Language, then, deeply is discourse: when I use language, I am given meaning and I give meaning back to the community. [...] Political, economic and moral forces are major determiners of meanings and values in society. Thus, when I use words, any words, I am always taking part in the constructing of the political, economic and moral community in which my discourse is taking place<sup>4</sup>. (Acker 1997: 4)

Poiché non sarebbe possibile in questa sede soffermarsi sugli innumerevoli spunti emergenti dalla lettura dell'opera della scrittrice americana attraverso la lente dell'*Anti-Œdipe*, ci si propone di prendere in considerazione un concetto chiave della logica schizofrenica, come quello di "macchina desiderante"<sup>5</sup>, al fine di illuminare alcuni congegni della pratica compositiva intertestuale di quest'autrice e illustrare in che modo la sua poetica costituisca forse il corrispettivo

---

<sup>4</sup> Una conferma di quanto qui asserito lo troviamo anche in GE quando leggiamo: «A language that I speak and can't dominate, a language that strives fails and falls silent can't be manipulated, language is always beyond me [...] Once there was truth» (*ibid.*: 96).

<sup>5</sup> Si ricordi come il sottotitolo dell'*Anti-Œdipe* sia *Capitalisme et Schizophrénie* e come i due autori intendano per schizofrenia «il processo della produzione del desiderio e delle macchine desideranti» (Deleuze – Guattari 1975: 27).

più prossimo sul piano letterario a quanto i due filosofi francesi avevano auspicato per una rivoluzione delle forme espressive.

Un presupposto indispensabile prima di introdurre le riflessioni di Deleuze e Guattari è generato dal significato che il plagio assume all'interno della scrittura di quest'autrice: se nella società contemporanea il plagio si fa trasgressione della legge del copyright, che postula anzitutto l'esistenza di una *proprietà* sul testo letterario e una sua *vendita* all'editore, il plagio e l'intertestualità estrema dei testi di Acker sono volti al rifiuto di questi postulati.

Come si vedrà attraverso quest'analisi, la sua scrittura mira infatti non solo a confutare l'esistenza stessa di questo legame tra l'autore e la "propria" opera – attraverso un uso esplicito di quei testi cui la sua scrittura è debitrice fino al gesto estremo del plagio –, ma soprattutto, con l'aperta violazione di opere altrui in questo riuso e nel loro accostamento, compie sulla pagina un atto rivoluzionario infrangendo quelle barriere che il copyright, in ossequio all'ideologia capitalista, ha stabilito tra le singole opere.

Nella concezione dell'arte – intesa come punto di partenza della costruzione del reale – su cui si intersecano il pensiero di Acker e dei due filosofi francesi, sarà possibile ritrovare il significato anzitutto ideologico e sociale che l'atto di semiotizzazione selvaggia messo in opera dal testo dell'autrice americana intende perciò assumere.

## Schizofrenia e plagio

Prima di avviarcì in questo esame è necessario sottolineare come i due autori, con questo volume, non abbiano inteso elaborare una teoria *tout court*, né tantomeno abbiano pensato la schizoanalisi in termini antitetici rispetto al pensiero psicoanalitico come per lungo tempo certa critica ha sostenuto. Al contrario, nel tentativo di rivitalizzare i principi della psicoanalisi, con la figura dell'Anti-Edipo Deleuze e Guattari hanno voluto portare avanti l'elaborazione di un inconscio libero dalle «esigenze della *rappresentazione*» (Deleuze – Guattari 1975: 57) e capace

di prendere parte a quel reale da cui fino quel momento era stato escluso. Se, come essi affermano,

la grande scoperta della psicoanalisi è stata quella della produzione desiderante, delle produzioni dell'inconscio [...], con Edipo, questa scoperta è stata presto occultata da un nuovo idealismo: all'inconscio come fabbrica si è sostituito un teatro antico, alle unità di produzione dell'inconscio si è sostituita la rappresentazione; all'inconscio produttivo si è sostituito un inconscio che non poteva più che *esprimersi* (il mito, la tragedia, il sogno...)<sup>6</sup>. (*Ibid.*: 26)

Ma qual è l'oggetto della produzione desiderante dell'inconscio una volta riportato al suo ruolo di «fabbrica», di «officina» (*ibid.*: 58)? La risposta è presto detta:

se il desiderio è produttore, non può esserlo se non in realtà, e di realtà. [...] il desiderio e il suo oggetto sono un'unica cosa, sono la macchina in quanto macchina di macchina. [...] L'essere oggettivo del desiderio è il Reale in se stesso. (*Ibid.*: 29)

Stabilita la consustanzialità del desiderio e del suo oggetto – il reale – e sottratto perciò il desiderio alla sola realtà mentale o psichica, quello che si ottiene sono macchine desideranti che possono non solo partecipare della stessa materialità delle «macchine sociali» (*ibid.*: 33) ma soprattutto incidere sul sociale stesso.

Partendo dall'assunto di Deleuze e Guattari per cui «l'artista è il signore degli oggetti» e «l'opera d'arte è macchina desiderante essa stessa» (*ibid.*: 34), non sarà difficile intuire sin da questi primi accenni in che modo il pensiero schizofrenico si applichi alla concezione della scrittura di Acker poc'anzi esposta: anche l'opera d'arte concepita da Deleuze e Guattari, infatti, sulla base di quella consustanzialità con il proprio oggetto «attraverso un duplice gioco – nella materia della lingua e nella storia sociale – [...] si pone nel reale che lo genera e, non

---

<sup>6</sup> Corsivo mio.

si limita – in quanto significato – ad autodescriversi o a sprofondare in una fantasmatica soggettiva, [ma] partecipa all'ampio processo del movimento materiale e storico» (Kristeva 1978: 21).

Per questo, prima di ritornare al testo di Acker sarà utile soffermarsi sulla composizione delle macchine desideranti e sul loro funzionamento al fine di ottenere una maggiore comprensione della logica schizofrenica in relazione alla poetica plagiaristica di quest'autrice.

Poiché la macchina costituisce «un sistema di tagli» ed «è in rapporto con un flusso materiale continuo nel quale essa recide» (*ibid.*: 38), il flusso associativo di cui ogni macchina è parte va considerato come «ideale flusso infinito» (*ibid.*: 39). Di conseguenza, l'innesto delle macchine su altre macchine in questo flusso materiale continuo nel quale esse si inseriscono fa sì che ogni macchina sia «taglio di flusso rispetto a quella su cui è innestata» e sia «essa stessa flusso o produzione di flusso rispetto a quella su cui è innestata» (*ibid.*). Quest'insieme di riferimenti risulterà indubbiamente più chiaro se si riporta il discorso all'opera di Acker e alle più ampie questioni generate dall'atto del ποιεῖν, del lavoro della parola in genere. L'immagine della macchina innestata su un'altra macchina che partecipa di quel flusso continuo (che potremmo intendere come il sistema letterario *tout court* sulla base della potenziale infinità della parola) può essere una metafora che ben si addice a esprimere il concetto di intertestualità come sin dalle sue origini è stato pensato<sup>7</sup>. Se quell'idea di "produzione di produzione" può rimandare alla nozione di testo letterario inteso – in termini di rapporti testuali – come prodotto e produttore a sua volta, è intuibile come il concetto di macchina desiderante porti alle estreme conseguenze l'idea di dialogo

---

<sup>7</sup> Quel flusso infinito di cui parlano Deleuze e Guattari, infatti, se letto in riferimento alla letteratura rimanda a quella definizione del «linguaggio poetico come infinità» di cui parla Kristeva, così come anche l'idea dell'ingiunzione delle macchine innestate su altre macchine, rimanda con evidenza al «dialogo tra testi» in cui «ogni sequenza *si fa* in rapporto ad un'altra proveniente da un altro corpus» (Kristeva 1978: 145- 49).



tra testi così come viene comunemente inteso. Nell'opera di Acker, infatti, le innumerevoli connessioni che si generano dall'accostamento di frammenti tratti dalle fonti più disparate – le note autobiografiche accanto a classici come quello dickensiano, personaggi della storia contemporanea accanto a Cesare, Bruto, Cinzia e Properzio – vanno a costituire l'impalcatura stessa dell'opera: quelle «sintesi trasversali» e quel «sistema di spostamenti e di estrazioni a sorte» (Deleuze – Guattari 1975: 42-43) di cui parlano i due filosofi, coincidono con l'opera stessa, in cui organicità e unità cessano di esistere<sup>8</sup>.

Per i due filosofi, infatti, è sulla base di questa «legge di produzione di produzione» (*ibid.*: 39) che secondo la logica schizofrenica ogni macchina desiderante può essere considerata «una formazione aperta e polivoca» (*ibid.*: 41) che bandisce ogni esclusione edipica lasciando che al suo interno tutti i segni possano parlare «ciascuno la propria lingua» e, a sua volta, ciascuna lingua possa intessere con le altre lingue «sintesi tanto più dirette in trasversale quanto più rimangono indirette nella dimensione degli elementi» così da formare «una catena [che] cattura frammenti d'altre catene da cui trae un plusvalore» (*ibid.*: 41-42).

La scrittura che da qui deriva è perciò una scrittura «polivoca» e «transcorsiva» che ben definisce il pluristilismo e la pluritonalità generati dalle operazioni di plagio di Acker che a breve andremo ad analizzare.

Prima di entrare nel vivo dell'analisi, tuttavia, procediamo con l'osservare quali siano i principi attraverso cui le macchine desideranti lavorano.

---

<sup>8</sup> Una conferma di ciò arriva in GE quando leggiamo: «Every part changes (the meaning of) every other part so there's no absolute» (*ibid.*: 8), frase, peraltro, in cui l'autrice stessa crea sul piano interpuntivo la dimostrazione di quanto sta affermando a riprova di come la sfida che la sua scrittura cerca costantemente di affrontare sia il superamento della barriera tra il piano testuale e quello del reale, dell'"al di fuori" per mezzo della sua scrittura, fino all'«accordo» (Kristeva 1978: 21).

Le operazioni esaminate da Deleuze e Guattari al riguardo, e i rispettivi prodotti cui darebbero origine, sono tre: gli oggetti parziali che vanno a comporre la macchina desiderante avrebbero origine da «tagli-prelievi» (*ibid.*: 42) dai flussi continui, il codice polivoco che informa la macchina sarebbe originato invece da un lavoro di «tagli-stacchi»<sup>9</sup> mentre l'ultima operazione è quella di «taglio-resto o residuo» (*ibid.*: 43) che produce ciò che resta "adiacente alla macchina" in quanto inutilizzato dalle operazioni precedenti.

La comprensione di queste sintesi sarà più chiara quando si farà ritorno all'opera letteraria. Tuttavia, prima di procedere oltre, è necessario sottolineare come Deleuze e Guattari distinguano un uso legittimo e uno illegittimo di queste sintesi: nell'uso illegittimo (detto anche edipico) «un regime di coniugazione delle persone si sostituisce alla connessione degli oggetti parziali». In questo modo «gli oggetti parziali sembrano ora prelevati su persone, invece di esserlo su dei flussi non personali che passano dagli uni agli altri» (*ibid.*: 78). Perché questo non si verifichi è necessario che il solo soggetto rimanga il desiderio che «consegna oggetti parziali e flussi, prelevando e tagliando gli uni cogli altri, passando da un corpo all'altro, secondo connessioni e affiliazioni che distruggono ogni volta l'unità fittizia d'un io possessore o proprietario (sessualità anedipica)» (*ibid.*: 79). Fuor di metafora – e alla luce di quanto Acker sosteneva all'interno del suo *A Few Notes on Two of My Books* poc'anzi citato – dal momento che «il testo è un dispositivo nel quale le unità semantiche della catena

---

<sup>9</sup> Il lavoro di prelievo e di successivo accostamento di frammenti provenienti da "flussi" diversi – si intenda con essi generi o testi differenti – porta necessariamente con sé anche la diversità di tono e di stile che sta alla base della polivocità del testo d'arrivo (cfr. Deleuze – Guattari 1975: 42-43: «come ci potrebbe essere un prelievo parziale su un flusso, senza stacco frammentario in un codice che informa il flusso? [...] un signficante dispotico schiaccia tutte le catene, le linearizza, le bi-univocizza, e si serve dei mattoni come di altrettanti elementi immobili per una muraglia di Cina imperiale. Ma lo schizo li stacca sempre, li porta con sé in tutti i sensi per ritrovare una polivocità che è il codice del desiderio»).

linguistica (parole, espressioni, frasi, paragrafi) si aprono a volume, mettendosi in relazione, attraverso la superficie strutturata della parola, con l'infinità della pratica translinguistica» (Kristeva 1978: 73), nessun autore può considerarsi unico autore della propria opera: da qui l'intento della scrittura di Acker di portare alle estreme conseguenze quel diritto di prescindere da qualsiasi proprietà e identità autoriali mettendo in opera come un unico soggetto che è quel desiderio stesso che Acker dichiarava essere all'origine della sua arte, un desiderio colto nella piena libertà di creazione di filiazioni trasversali, capace di superare le barriere imposte da qualsiasi copyright.

In conclusione, per comprendere come questa produzione funzioni, va rimarcato che

nelle macchine desideranti tutto funziona contemporaneamente [...] in una somma che non riunisce mai le sue parti in un tutto. Qui i tagli sono infatti produttivi, essi stessi riunioni. Le disgiunzioni, in quanto disgiunzioni, sono inclusive. I consumi stessi sono passaggi, dei divenire e dei tornare. (*Ibid.*: 44-45)

Venuta meno qualsiasi forma di organicità e unità, solo la «categoria della molteplicità» (*ibid.*: 45) permette di pensare una macchina le cui parti sono in rapporto di differenza: «la produzione desiderante è pura molteplicità, cioè affermazione irriducibile all'unità» (*ibid.*).

### *Great Expectations*

Al fine di illustrare in che modo le parole dell'*Anti-Cedipe* possano illuminare il metodo compositivo adottato in *Great Expectations*, partiremo dall'illustrare come un concetto chiave del pensiero anedipico, il desiderio, costituisca un elemento portante di quest'opera, per poi mostrare in che modo il funzionamento di questo testo si possa

rapportare alla definizione di macchina desiderante e quali implicazioni tale parallelismo produca.

Si potrebbe iniziare col riferimento alle numerosissime occorrenze che la parola “desiderio” presenta nel testo nelle sue varie declinazioni<sup>10</sup>, per trovare conferma di quanto la voce narrante dichiara – «Desire is Master and Lord» (Acker 1982: 70) – e per comprendere il ruolo che esso gioca come elemento motore dell’opera. La maggior parte dei rapporti chiamati in causa, infatti, sono quelli di natura sentimentale tra uomini e donne, o tra omosessuali, cui si accostano quelli – spesso incestuosi – tra genitori e figli<sup>11</sup>.

Se questa evidente rilevanza del desiderio costituisce una spia di particolare peso, ulteriori conferme ci giungono dalle parole del narratore<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Su un totale di 127 pagine questo testo presenta: diciotto occorrenze per la parola “desire”, trentacinque per la parola “sex”, nove per la parola “rape”, ventisette per “fuck”. Altrettanto numerosi i riferimenti al corpo – con un particolare reiterarsi dei riferimenti agli organi genitali maschili e femminili – al piacere e alla prostituzione.

<sup>11</sup> Tra le relazioni presenti ricordiamo: quella tra Peter e Rosa, le avventure del personaggio anonimo della prima parte che va in Egitto per incontrare il suo avvocato, l’episodio tra Hubbie e la moglie, quello tra Anwar Sadat e il personaggio anonimo, la storia di O dall’esperienza di incesto alla relazione con Sir S, quella delle altre prostitute come lei, la vicenda di Sarah e Clifford, la coppia della Seattle Art Society, Peter e Kathy, Cinzia e Properzio.

<sup>12</sup> Prima di prendere in esame ulteriori porzioni testuali può essere utile menzionare un saggio della stessa Kathy Acker del 1990, *Critical Language* (ora compreso nella raccolta dal titolo emblematico *Bodies of Work*), in cui l’autrice opera una distinzione tra “theoretical language” e “the body”, termine con cui si intende l’arte, in particolare l’opera letteraria. Il motivo del corpo, inoltre, è stato ampiamente ripreso in tutta la sua riflessione sulla scrittura. Per questa ragione non è azzardato sostenere che un testo in cui la centralità del corpo è indiscussa, come GE, sia un’opera che parla ampiamente di arte e di scrittura, oltre che per la sua diffusa tematizzazione in tutta l’opera. Alla luce di quanto detto sinora, la centralità del desiderio si può rilevare anche nell’uso stesso del plagio e della ripetizione, dal momento

Si è già osservato nell'introduzione a questo lavoro lo stretto legame esistente tra desiderio, piacere e scrittura nelle riflessioni di Kathy Acker, ed è stata messa in luce la sua consapevolezza verso le numerose forme di castrazione cui l'arte è sottoposta nell'età tardocapitalistica.

Quando si prende in esame *Great Expectations*, si nota come queste considerazioni emergano con forza. In un passo del secondo capitolo leggiamo:

and "she was given the real names of things" means she really perceived, she saw the real. That's it. If everything is living, *it's not a name but moving*. And without this living there is nothing; *this living is the only matter matters. The thing itself. This isn't an expression of a real thing: this is the thing itself*. Of course the thing itself the thing itself is never the same. [...] This is the thing itself because I'm finding out about it it is me. *It is a matter of letting (perceiving) happen what will*<sup>13</sup>. (Acker 1982: 63)

Nonostante l'ampia risonanza culturale del riferimento alla "cosa stessa", è la voce narrante a suggerirci il significato attribuito alla locuzione più e più volte reiterata: si tratta di quel reale, quel vivere, colto in sé e per sé, non più mediato dal segno come semplice *representamen* ma carpito nella sua attualizzazione attraverso la parola stessa. Se, come affermavano gli stessi Deleuze e Guattari il desiderio e il suo prodotto coincidono, e oggetto della produzione del desiderio è il reale stesso, non sarà difficile rivedere anche qui la medesima esigenza di cogliere il desiderio in tutta la sua materialità, scevro dalle impalcature espressive che ne offuscano la vitalità: «non il nome ma il movimento» per riprendere le parole di Acker.

Una conferma di questo stretto legame tra scrittura desiderante e reale, ci giunge dallo stesso *Great Expectations* nella sezione che vede

---

che «repetition, as Gertrude Stein noted, is the language of sexual love» (Acker 1997: 173).

<sup>13</sup> Corsivo mio.

protagonista Properzio, non a caso in un confronto con Augusto e Mecenate:

AUGUSTUS (through the lips of his literary counselor Maecenas): You're not a poet, slime, because all your poems are about is emotion. A man who pays attention to emotions isn't a real man. We have the world to take care of: we have to make sure people have more than necessary access to food; we have to watch the greedy hawks who get into power or rape. We are teachers. If we teach these champagne emotions are worth noticing, we are destroying the social bonds people needs to live.

PROPERTIUS: If my writing is going against social bonds, that's who I am. Shove your Empire and shove society.

[...]

The people talk either about how they earn money or who's becoming more famous. [...] Since the only ideas are for sale, none are mentioned. [...]

Well you can say I write stories about sex and violence, with sex and violence, and therefore my writing isn't worth considering because it uses contents much less lots of content and all the middle-ranged people who are moralists say I am a disgusting violent sadist [...]. (Acker 1982: 122-123)

Alle parole di Properzio l'autrice sembra qui affidare una vera e propria dichiarazione d'intenti: la sua scrittura prende le distanze, infatti, sia dalle autorità governative, cui rifiuta di asservirsi, sia dallo stesso pubblico di lettori, di cui non vuole assecondare i gusti e le tendenze in ossequio alle sole esigenze di mercato. Ma più di tutto, ciò che in questa sede ci interessa, è ciò che egli afferma in merito ai contenuti e agli strumenti della sua scrittura: la frase «write stories about sex and violence, with sex and violence» è quella che meglio fra tutte sembra illuminare il metodo compositivo di Acker. L'uso di quell'*unione* spesso violenta tra testi e la violazione delle opere altrui assumono una nuova valenza alla luce della stretta corrispondenza esistente nella poetica dell'autrice tra testo e corpo. È questa "unione

fisica” tra differenti materiali testuali che sulla pagina ha luogo a istituire un’affascinante continuità tra quanto il piano orizzontale del testo testimonia e quanto sul piano verticale si realizza, mostrando come realmente la sua scrittura sembri scrivere «about sex and violence, with sex and violence».

Quest’esigenza di liberazione dalle strutture rappresentative investe ogni livello di quest’opera che proprio nel suo funzionamento mostra una maggiore adesione al concetto di macchina desiderante. Il piano in cui questa liberazione si denota in modo più evidente è quello macrotestuale, in cui il lavoro di taglio-prelievo e di taglio-stacco si fa chiaro sia nella tecnica del riuso che sta all’origine di questo testo, sia nella sua frammentarietà più volte rimarcata. Se ciò che, inoltre, contraddistingue la “scrittura desiderante” è il fatto che le «disgiunzioni proprie a tali catene non implicano ancora alcuna esclusione» (*ibid.*: 42) ma anzi queste disgiunzioni risultino sempre inclusive<sup>14</sup>, ancora più suggestivo risulta allora definire l’effetto che questa tecnica compositiva procura a livello macrotestuale se si ripensa alla similitudine del viaggio ferroviario adoperata da Deleuze e Guattari quando dicono che nel viaggio

non c’è mai totalità di quel che si vede né unità dei punti di vista, se non nella trasversale che il viaggiatore sgomento traccia da un finestrino all’altro, “per accostare, rintelare i frammenti

---

<sup>14</sup> Uno stretto legame tra inclusione e pensiero anedipico è confermato in queste parole: «Divino è dunque solo il carattere di un’energia di disgiunzione. Il divino [...] è inseparabile dalle disgiunzioni nelle quali si divide in se stesso: imperi anteriori, imperi posteriori; imperi posteriori di un Dio superiore, e di un Dio inferiore» (Deleuze – Guattari 1975: 15). Così anche Acker: «Say that artists are those who create. Are they gods, for God is she or he who create» (Acker 1997: 172). Il rifiuto di una concezione della scrittura come “creazione” di cui si è parlato nell’introduzione, perciò, si presenta come un ulteriore gesto anedipico in quanto rifiuto di quella sintesi disgiuntiva da cui ha origine Edipo inteso come «forza pura della filiazione o della genealogia» (Deleuze – Guattari 1975: 171).

intermittenti e contrapposti". Accostare, rintelare è quel che Joyce definiva "re-embodiment". (*Ibid.*: 46)

Per comprendere in che modo questi principi operino invece a livello microtestuale, ci soffermiamo sull'*incipit* di *Great Expectations*, ovverosia la porzione in cui il plagio più marcato e manifesto ha luogo.

My father's name being Pirrip, and my Christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Peter. So I called myself Peter, and came to be called Peter.

I give Pirrip as my father's family name on the authority of his tombstone and my sister – Mrs. Joe Gargery, who married the blacksmith.

On Christmas Eve 1978 my mother committed suicide and in September of 1979 my grandmother (on my mother's side) died. (Acker 1982: 5)<sup>15</sup>

Se leggiamo queste righe alla luce della definizione di macchina desiderante come luogo in cui «io e non-io, esterno ed interno, non vogliono più dir nulla» (Deleuze – Guattari 1975: 4), è evidente come davanti a queste parole il lettore assista a un duplice abbattimento di frontiere che investe sia il piano formale che quello diegetico dell'opera. Non solo, infatti, la parola di Dickens viene qui sovrapposta a quella della voce narrante fino alla fusione (data dalla sostituzione del nome del protagonista dickensiano con quello del nuovo personaggio, Peter) ma, soprattutto, questa rottura delle barriere identitarie verrà portata alle estreme conseguenze dai successivi avvicendamenti di questo protagonista con sempre nuovi attori che impossibiliteranno la creazione di qualsiasi gerarchia tra i personaggi.

---

<sup>15</sup> Cfr. Dickens 1996: 23 «My father's family name being Pirrip, and my christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. So, I called myself Pip, and came to be called Pip. I give Pirrip as my father's family name, on the authority of his tombstone and my sister – Mrs. Joe Gargery, who married the blacksmith».



L'introduzione del frammento dickensiano a precedere il racconto delle esperienze della voce narrante è, inoltre, un ulteriore rimando a quell'abbattimento delle frontiere tra interno ed esterno di cui la sostituzione dei nomi dei protagonisti si era già fatta emblema poco prima.

A livello semantico, non è difficile intuire il nuovo senso che l'immagine di quelle tombe acquisirà in termini di liberazione anedipica, se letta in funzione della successiva morte della madre e della nonna del personaggio: si tratta del momento di rottura da qualsiasi forma di autorità genealogica, rimarcata dalla morte del padre cui da lì a breve il lettore assisterà<sup>16</sup>.

Una più chiara corrispondenza tra la morte della madre e la liberazione da ogni forma di repressione si trova qualche pagina dopo quando la voce narrante afferma: «My mother is a dummy and a piece of jellyfish. The most disgusting thing in this world is her. My worst nightmare is that I'll have some of that jellyfish in me» (Acker 1982: 24). Se la medusa, come ci suggerisce Martina Sciolino (1997), «is the prototypical symbol of castration» per il quale «fearing his link to this abundantly mother, Peter will fear all coupling» (*ibid.*: 261), è evidente come il primo gesto per dare avvio a una produzione desiderante – quale è quest'opera – sia la liberazione dall'autorità materna.

Oltre che su un piano diegetico, quest'*incipit*, tuttavia, evoca una violazione delle forme di rappresentazione convenzionali anche in relazione al genere letterario: inutile sottolineare come esso crei solo apparentemente una qualche forma di adesione al genere del *Bildungsroman*, ben presto elusa non solo dalla mancata maturazione

---

<sup>16</sup> Poiché alcuni di questi significati erano già presenti nel testo dickensiano – di cui è stato rimarcato sin da quest'*incipit* e a differenti livelli dell'opera il legame con il mito edipico – un'ipotesi è che la scelta di plagiare proprio la frase d'apertura di questo classico sia volta a manifestare l'intento di portare alle estreme conseguenze, nel nuovo contesto, il significato di quella scena in contrasto con il romanzo di Dickens che al contrario riconfermava l'autorità castratrice paterna conducendo allo scacco il protagonista che aveva scavalcato quell'*auctoritas*.

del protagonista – oltretutto indefinito – ma anche dall'accostamento a opere di generi differenti, scelta che ha al contempo l'effetto di trasgredire la convenzionale separazione tra letteratura alta e letteratura bassa<sup>17</sup>.

Se ci si sofferma sui personaggi, può essere interessante sottolineare come gli slittamenti di identità di questo "protagonista" siano il segno più lampante di quel rifiuto di un «uso esclusivo, limitativo, negativo, della sintesi disgiuntiva» (Deleuze – Guattari 1975: 83) tipicamente edipico: come lo schizofrenico, anche lui, «non è semplicemente bisessuato, né tra i due, né intersessuato, ma transessuato» (*ibid.*: 84)<sup>18</sup>.

Si può perciò rilevare come al pari dell'impalcatura macrotestuale dell'opera, in cui il «sia...sia schizofrenico» si sovrappone alla sintesi disgiuntiva dell'«e...poi» (*ibid.*: 14), anche gli altri livelli del testo rispondano al medesimo principio. Ne offre un esempio la stessa voce narrante quando dichiara: «Stylistically: simultaneous contrast, extravagancies, incoherences, half-formed misshapen thoughts, lousy spelling, what signifies what? What is the secret of this chaos?» (Acker

---

<sup>17</sup> Anche questo rifiuto dei generi o di tutte le etichette aprioristiche possono essere lette come negazione di quel "paralogismo dell'estrapolazione" edipico, consistente nell'«estrarre dalla catena significante un oggetto completo trascendente, come significante dispotico da cui tutta la catena sembrava allora dipendere, [...] saldando il desiderio a una legge» (Deleuze – Guattari 1975: 122). Come si è potuto evincere fin qui, la negazione di ogni trascendenza e una forte marca materialistica sono tra i maggiori punti di raccordo tra il pensiero anedipico e l'opera di Acker.

<sup>18</sup> Si ricordi che questa indefinibilità del personaggio viene portata alle estreme conseguenze dalla violazione di qualsiasi patto col lettore che spesso non viene messo al corrente sui cambi di sequenza e non può decifrare a chi attribuire la voce narrante (o almeno comprendere se sia un uomo o una donna che sta parlando). Inoltre è interessante osservare come anche l'indefinibilità del soggetto venga esasperata fino alla sua negazione anche a livello grammaticale: ne abbiamo un esempio in quegli spazi bianchi lasciati in uno dei dialoghi in cui si presenta solo il nome di uno degli interlocutori e per l'altro solo i due punti a introdurre le sue battute (cfr Acker 1982: 93-94).

1982: 107), ma lo si è constatato anche in merito alla (mancata) definizione dell'identità dei personaggi e di una loro gerarchizzazione.

Lo stesso si può dire anche riguardo al livello sintattico e semantico dell'opera in cui, negati i principi di una logica biunivoca, la contraddizione è ammessa in tutte le sue forme fino al *nonsense*. Di esempi ne è costellato l'intero testo. Alcuni si presentano tra locuzioni ravvicinate anche sintatticamente («there is no time; there is») (Acker 1982: 7); altre si creano a distanza («because I am hating my mother [...]») (*ibid.*: 6) e «my mother is the person I love most») (*ibid.*: 10). A questo si aggiunga – per comprendere in che modo il testo intenda rivoluzionare le convenzioni comunicative sulla base della negazione di ogni sintesi disgiuntiva – l'uso che viene fatto della ripetizione. Anche in questo caso nella forma più ravvicinata («Language is always beyond me, me me me») (*ibid.*: 96) o a distanza, come nel titolo delle due sezioni consecutive riportanti il medesimo titolo: “Portrait in Red” (*ibid.*: 90; 94)<sup>19</sup>.

L'analisi fin qui condotta si potrebbe estendere ad altre porzioni testuali per illustrarne i meccanismi messi in funzione e il senso che essi acquisiscono alla luce del pensiero anedipico. Tuttavia, gli spunti rilevati ci consentono di abbozzare già alcune ipotesi di lettura alla luce di quanto emerso finora.

Possiamo affermare che se nell'opera di Acker, in quanto macchina desiderante, il prodotto viene a coincidere con il momento del montaggio e della produzione, ciò cui assistiamo è innanzitutto un tentativo di abbattere quelle barriere presenti tra l'atto di lettura (alla base della sua scrittura) e l'atto stesso della produzione. La metafora della nave pirata con cui Acker ha comunemente definito la propria

---

<sup>19</sup> Questi pochi accenni meriterebbero un approfondimento in relazione alla centralità che ripetizione e contraddizione svolgono in quella che Barthes definisce l'“opera di godimento” (cfr. Barthes 1973), soprattutto in riferimento a un testo come GE in cui lettura e scrittura sono strettamente interrelati.

scrittura<sup>20</sup> – in quanto emblema di quella libertà di movimento con cui nelle sue incursioni si inoltra verso lidi sconosciuti – è particolarmente adatta a rendere il modo in cui sulla nave l'esperienza della scoperta (lettura) si fa parte dell'esperienza stessa del viaggio (scrittura)<sup>21</sup>.

Infine, sulla base di quell'abbattimento delle divisioni convenzionali tra io e non io, e di quell'atto di innesto tra macchine desideranti all'origine della sua opera, il metodo compositivo di Acker sortisce un duplice effetto: quello più immediato di trasgredire ogni senso di alterità – e con esso di proprietà – e di cessare di essere, perciò, una scrittura/lettura intesa in termini di "furto" e "saccheggio" come specificano le parole dell'autrice nell'introduzione.

Al contempo, nel portare alle estreme conseguenze quella contraddizione ontologica che si cela dietro qualsiasi forma di copyright firmando un testo che può essere inteso in buona parte come superficie di registrazione di opere altrui, l'effetto che raggiunge è quello di smascherare e di sottrarsi a quelle catene edipiche di cui l'industria letteraria è per lei la maggiore responsabile.

Sarà negli anni successivi, infatti, con saggi come *Writing, Identity, and Copyright in the Net Age* (1995) che la stessa Acker illustrerà alcune delle finalità cui mira il suo metodo compositivo, basato sull'esigenza di mettere in discussione i principi su cui per lei si fonda l'esistenza del copyright :

Copyright's existence, I believe, is based on the following assumptions or sentences: An author is the only person who has written her or his own work; an author owns her or his own work. Now in the first sentence – an author is the only person who has written his or her own work – the assumed definition of identity is

---

<sup>20</sup> Si noti come questo riferimento alla pirateria si discosti sensibilmente dal *topos* dantesco della barca adoperato in riferimento all'atto della sua creazione letteraria.

<sup>21</sup> A questo proposito cfr. Carratello 1999: 205 («Tutti i miei scritti sono nel profondo degli atti di lettura») e Acker 1997: 66 («The more that I write my novels, the more it seems to me that to write is to read»).

questionable. For instance, I do not write out of nothing, or from nothing, for I must write with the help of other texts [...]. In the second sentence, an author owns her or his own work, the verb to own must be questioned. In other words, as writers we depend economically on copyright, its existence, because we are living and working, whether we like or not, in a bourgeois-industrialist, in a capitalist society, based on ownership. (Acker 1997: 100-101)

## Bibliografia

- Acker, Kathy, *Great Expectations*, New York, Grove Press, 1982.
- Id., "Kathy Acker interviewed by Rebecca Deaton", *Textual Practice*, 6.1 (1992): 271-282.
- Id., *Bodies Of Work*, London, Serpent's Tail, 1997.
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte* (1973), trad. it. *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.
- Carratello, Mattia, "Postfazione. Kathy Acker e il linguaggio della meraviglia", *Don Quixote* (1986), trad. it. *Don Chisciotte*, Kathy Acker, Milano, Shake, 1999.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie* (1972), trad. it. *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975.
- Dickens, Charles, "Great Expectations" (1861), *Great Expectations. Complete Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*, Ed. Janice Carlisle, Boston – New York, St. Martin's Press, 1996.
- Hulley, Kathleen, "Transgressing Genre: Kathy Acker's Intertext", *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Eds. Patrick O'Donnell – Robert Con Davis, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1989: 171-190.
- Kristeva, Julia, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse* (1969), trad. it. *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Sciolino, Martina, "The 'Mutilating Body' and the Decomposing Text: Recovery in Kathy Acker's *Great Expectations*", *Textual Bodies: Changing Boundaries of Literary Representation*, Ed. Lori Hope Lefkonvitz, New York, SUNY Press, 1997.

## **L'autrice**

### **Claudia Cao**

Claudia Cao è iscritta al terzo anno della Scuola di Dottorato in Studi Filologici e Letterari dell'Università di Cagliari dove sta lavorando ad un progetto sulle riscritture di *Great Expectations*. Fa attualmente parte della redazione di "Between" e collabora con "Oblio" (Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-Novecentesca).

Email: cao.claudiac@gmail.com

## **L'articolo**

Data invio: 26/03/2012

Data accettazione: 08/10/2012

Data pubblicazione: 08/10/2012

## **Come citare questo articolo**

Cao, Claudia, "Per una poetica del plagio: il caso di Kathy Acker", *Between*, II.3 (2012), <http://www.Between-journal.it/>