

Marie Darrieussecq  
*Rapporto di polizia. Le accuse di plagio e  
 altri metodi di controllo della scrittura*  
 (2010)

(trad. it. Parma, Guanda, 2011, pp. 352)

My son  
 my only son,  
 the one I never had,  
 would be a man today.

He moves  
 in the wind,  
 fleshless, nameless.

.....  
 I think of the innocent lives  
 Of people in novels who know they'll die  
 But not that the novel will end. How  
 different they are  
 From us.

(Mark Strand, *My son e Fiction*)

A Marie Darrieussecq è successo qualcosa di strano. Non è il fatto di essere nata in Francia, a Bayonne, nel 1969. Né di essere una scrittrice (oltre che una studiosa di letteratura e una psicanalista), che ha pubblicato *fiction*, racconti autobiografici, saggi letterari. Questo non è così strano. Lo è invece il fatto che metà dei suoi romanzi siano stati considerati, da lettori diversi e soprattutto da altri scrittori, prodotti di «imitazione», «copia», «plagio psichico», o addirittura di «sottrazione di manoscritto». La prima a stupirsi di questa persecuzione è la stessa autrice, che ha scritto un libro a metà strada tra saggio e autobiografia, non tanto per difendersi dalle imputazioni dei presunti 'plagiati', quanto per indagare la fenomenologia della *plagiomnie* ('plagiunnia', neologismo che, spiega Darrieussecq, definisce il «desiderio di essere

plagiati» che «porta alla calunnia»). Il libro si intitola *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction* (Paris, P.O.L., 2010) ed è diventato un caso prima in Francia, poi in Italia dove è stato da poco tradotto (*Rapporto di polizia. Le accuse di plagio e altri metodi di controllo della scrittura*, trad. it. di Luisa Cortese, Parma, Guanda, 2011).

Da *Rapport de police* apprendiamo che accuse di plagio – false, strumentali, indimostrabili e talvolta perfino letali – hanno colpito molti autori moderni, da Zola ad Apollinaire, da Mandel'stam a Celan. La *plagiomnie*, insomma, è quasi un controgenere che, come un parassita, vive della carne e del sangue dell'opera e di chi la scrive. *Rapport de police* si propone, tra le altre cose, di ripercorrere la storia di questa 'letteratura' parassitaria. Ma la sua caratteristica più notevole consiste nel trattare il plagio come un problema di teoria letteraria: più precisamente, come il prodotto della reazione patologica tra realtà e finzione, e tra fiction e non fiction. Darrieussecq, cioè, si è resa conto che l'accusa di plagio, nelle forme che l'hanno direttamente coinvolta, può toccare un nervo scoperto della riflessione critica e teorica contemporanea. Ciò che sceglie di fare, allora, è di seguire i diversi impulsi che da quel nervo si diramano, attraverso il corpo della letteratura. E lo fa, per inciso, in modo più costruttivo e raffinato rispetto a un libro di poco precedente, che ha attirato l'attenzione su temi analoghi – il 'diritto' al plagio come effetto della falsificazione ontologica implicita nell'atto di ri-dire la realtà per mezzo della scrittura: mi riferisco a *Reality Hunger. A Manifesto* di David Shields (*Fame di realtà. Un manifesto*, trad. ital. di Marco Rossari, Roma, Fazi, 2010).

Proviamo a seguire quegli impulsi, a tracciare delle linee di tensione e a farle passare dai fuochi teorici della discussione. Per farlo, conviene restare sulla vicenda di Darrieussecq e, in particolare, sull'accusa più grave, o che ha avuto più risonanza, nel mondo letterario, quella di «plagio psichico» rivoltale da Camille Laurens nel 2007. Nel suo ottavo romanzo, intitolato *Tom est mort*, Darrieussecq si sarebbe 'appropriata' di una vicenda dolorosa già narrata da Laurens in un libro precedente (*Philippe*, Paris, P.O.L., 1995). L'accusa, tuttavia, non riguarda tanto l'eccessiva somiglianza tra la storia raccontata dalla collega e la propria: i passi paralleli che Laurens segnala (*Marie Darrieussecq ou Le syndrome du coucou*, in "La Revue littéraire" n°32, automne 2007: l'articolo si può leggere anche online, per esempio al link: <http://www.leoscheer.com/la-revue-litteraire/2009/12/15/22-camille-laurens-marie-darrieussecq-ou-le-syndrome-du-coucou>), del resto, sono abbastanza generici e autorizzano a pensare che la Darrieussecq, al massimo, si sia liberamente ispirata a Philippe. In

un'intervista, la scrittrice francese ha parlato di «amitié entre les livres», e del piacere di «passeggiare di libro in libro» (<http://www.youtube.com/watch?v=kyNhuUefZ1k&feature=related>) : ecco, per quanto paradossale possa apparire visti i rapporti tra le rispettive autrici, la relazione tra i due libri di Darrieussecq e Laurens potrebbe essere definita come un'«amicizia».

Ma l'aspetto testuale, come dicevo, ha un rilievo in fondo secondario. I presunti contatti puntuali sono solo gli indizi rinvenuti sulla scena di un delitto più grave, il furto della memoria personale. Ciò che Laurens imputa all'autrice di *Tom est mort* è infatti un'*usurpation d'identité*; le contesta il diritto di raccontare, di far propria la vicenda attraverso la narrazione. Un diritto che Laurens rivendica a sé stessa, perché il suo racconto è autobiografico o, in altre parole, è *vero*. Quella di Darrieussecq, invece, è invenzione, *fiction*. In questo modo, la questione si sposta dal piano testuale a quello conoscitivo-morale. Se non hai vissuto le vicende di cui parli, come puoi comprendere ed esprimere i sentimenti dei protagonisti? Ci sono eventi così terribili (la morte di un figlio, nel caso specifico) da non poter essere semplicemente immaginati: chi ne scrive senza aver vissuto in prima persona quell'esperienza, non può che averla 'rubata' dalla vita (vera) raccontata da altre persone (vere). L'antico binomio aristotelico di *vero* e *verisimile* si colora ancora una volta, come è accaduto abbastanza spesso nella storia delle letterature e delle arti, di una tinta assiologica: *legittimo versus illegittimo, utile versus inutile*.

I cortocircuiti logici di quest'argomentazione sono abbastanza evidenti, così come la parzialità critica che ne è alla base. Eppure, non possiamo liquidare le ragioni di Laurens con un'alzata di spalle. Innanzitutto, perché una parte di ciò che viene imputato a Darrieussecq potrebbe riguardare anche altre narrazioni, recenti e importanti, che hanno contribuito a riorientare il dibattito sulla forma del romanzo contemporaneo. Per esempio, lo scandalo provocato da *Les bienveillantes* di Littell (libro citato, non a caso, anche da Darrieussecq), e da opere precedenti che hanno 'varcato i cancelli' del Lager con le risorse della *fiction* anziché con l'autorità della testimonianza, è legato allo stesso genere di obiezione mossa da Laurens a Darrieussecq: che diritto avete di raccontare una storia così terribile senza averla vissuta? Non sentite il pudore di trattenere l'immaginazione davanti all'inimmaginabile? Perché, come suggerisce Laurens a Darrieussecq nel finale della sua requisitoria, non «restate nella vostra stanza», comodamente seduti alla vostra scrivania, a coltivare le vostre nevrosi? Certo, il tono e la forma dell'esortazione che Laurens rivolge alla rivale sono odiosamente aggressivi; ma è possibile, mettendone da parte la venatura repressiva, comprenderne almeno in

parte il senso? Un'opera, per di più di successo, che potrebbe essere ispirata a un'altra in cui sono raccontate le stesse vicende drammatiche, ma con un sicuro fondamento autobiografico, può essere *moralmente* accusata, se non di plagio, di speculazione sulle disgrazie altrui? È difficile rispondere di sì a questa domanda, perché rischieremmo di giudicare immorale ogni opera di *fiction* che parla di tragedie; perché quasi ogni autore che non abbia vissuto in prima persona le storie di cui scrive avrà tratto un'ispirazione più o meno chiara da racconti altrui, da cronache autentiche, da biografie o autobiografie. La questione di un'etica del pudore, di fronte a una materia troppo atroce e vera per essere messa in racconto, è stata sollevata poco tempo fa anche a proposito di *Elisabeth* di Paolo Sortino, libro ispirato alla vicenda della figlia di Josef Fritzl, segregata e violentata dal padre per più di vent'anni (rimando, tra gli altri, agli opposti commenti di Christian Raimo su *mimima & moralia*: <http://www.minimaetmoralia.it/?p=4413> e di Gianluigi Simonetti su *Le parole e le cose*: <http://www.leparoleelecose.it/?p=993>).

Si può essere tentati di scomodare *La critica del giudizio*, la differenza tra bello e piacevole, l'autonomia della sfera estetica rispetto a quella morale. Ma prima forse bisogna mettere a fuoco due semplici punti. Il primo è che *Tom est mort* (così come forse, anche se con un grado di ambiguità molto maggiore, *Elisabeth*: si vedano ancora le osservazioni di Simonetti) non va letto come fosse *non fiction*, né *autofiction*. *Tom est mort* è *fiction* e colei che dice *je* in quel libro è solo un'istanza narrativa, con la quale la persona empirica di Camille Laurens – qualsiasi cosa si pensi delle sue ragioni – non può entrare in competizione. Da parte sua Darrieussecq, accusata di essersi appropriata della biografia altrui per farne della falsa autobiografia, reagisce proprio contro l'idea di *autofiction*, o meglio a certi effetti dovuti all'abuso della forma e del concetto nella letteratura odierna. È una critica speculare a quella espressa di recente da Clotilde Bertoni: «ultimamente i diritti della finzione sconfinano spesso nell'arbitrio della falsità, il romanzo storico e l'*autofiction* puntano più che alla reinvenzione dei fatti a una loro distorsione tendenziosa, obbediente a vulgate di moda e a convenienze generali o personali: trincerandosi dietro l'autonomia della letteratura, non fanno che sabotarne la libertà e sottrarle il suo potere di problematizzazione per aggiogarla a scopi contingenti» (<http://www.leparoleelecose.it/?p=1042>). Se per Bertoni, il rischio di inerzia e impunità dell'*autofiction* è legato all'eccesso di licenza, per Darrieussecq, quasi all'opposto, dipende dalla pretesa di realtà e veridicità a cui il genere avrebbe abituato il pubblico e gli stessi scrittori. Una specularità significativa, che dice anche del grado di assuefazione al genere che esiste in Francia, dove l'*autofiction* si è

afferzata ed è stata codificata sul piano teorico prima che in Italia: si veda, per un'analisi della questione, la monografia di Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008. Peraltro, stando a quanto scrive Paolo Zanotti in un capitolo del suo *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi* (Roma-Bari, Laterza, 2011) ciò che in Francia viene definito *autofiction* sarebbe un genere un po' più inerte, sul piano delle implicazioni teoriche e della consapevolezza sociologica, rispetto all'omonima forma adottata in Italia. 'Autofiction', insomma, funzionerebbe come un'etichetta accattivante, preferita alla semplice (!) 'autobiografia' per il suo maggiore *appeal* anche merceologico. Forse anche in Italia comincia ad accadere la stessa cosa; ma le opere dei primi autori per cui la categoria è stata impiegata, su tutte quelle di Walter Siti, non possono essere pacificamente assimilate al genere autobiografico. A caratterizzarle è invece l'attrito tra invenzione ed esperienza, prodotto dalle piccole incongruenze, dalle sporgenze simboliche, dagli eventi inverosimili e dall'inserimento di brani eterogenei (come racconti, lettere, analisi e giudizi d'autore) di cui la narrazione è punteggiata. Forse, per fare un po' di chiarezza, potremmo riservare la definizione 'autofiction' alla sola narrativa capace di aderire alla realtà esibendo dei punti critici di scollamento.

Il secondo punto è che le accuse di Laurens, mentre si concentrano sulla legittimità e sul danno morale, non sono però indipendenti dal timore di un danno materiale e più precisamente economico. Per restare in un ambito tematico simile a quello dei libri di Laurens e Darrieussecq, ci sarebbe da chiedersi se il romanzo *The Child in Time* (1987) di Ian McEwan, che narra del rapimento irrisolto di una bambina, abbia ricevuto le medesime critiche di *Tom est mort*, da parte per esempio di famiglie inglesi a cui era sparito un figlio. Probabilmente no, a meno che tra quei genitori non vi fosse stato uno scrittore, che avesse pubblicato tempo prima un libro sulla propria vicenda. Magari per lo stesso editore di McEwan, come accaduto a Laurens e Darrieussecq, entrambe autrici per la parigina P.O.L, all'epoca dei fatti. Diversamente da quanto la stessa Darrieussecq sembra pensare, nelle accuse che la riguardano l'asse economico e quello antieconomico (Bourdieu, *Le regole dell'arte*) non corrispondono a due opposte visioni, interessata e disinteressata, della letteratura, ma sono tanto vicini da sovrapporsi.

Proprio il nodo che lega, anche impropriamente, forme e generi letterari, morale, mercato e legge è la seconda ragione che non permette di trascurare gli argomenti di Laurens. L'incoerenza e la parzialità, infatti, non riducono l'interesse del plagio come oggetto teoretico; anzi, l'aumentano perché ingrossano il gomito dei problemi

da affrontare. Innanzitutto, mettendo la letteratura davanti alla legge, sarebbe istruttivo misurare l'eventuale consistenza legale delle accuse. Per farlo, però, bisognerebbe probabilmente ripartire dai testi, provando o confutando *in re* il grado di somiglianza tra le narrazioni di Laurens e Darrieussecq. Come ho accennato sopra, i soli passi indicati dall'accusatrice non sembrano giustificare un sospetto così grave. Ma, se si volesse procedere a un esame sistematico, anche in sede legale si dovrebbe necessariamente ricorrere a uno strumento della critica letteraria: l'intertestualità, nelle forme e nei gradi diversi che la definiscono, dall'eco inconsapevole all'arte allusiva, dalla citazione alla parodia. Come ha sostenuto John Neubauer (*Quanto scandaloso è il plagio?*, in *Scandalo. Quaderni di «Sinapsys» VIII*, a cura di Rossella Carbotti, Firenze, Le Monnier, 2009, pp. 131-144), le accuse di plagio possono essere la conseguenza deteriorata di un'idea romantica di originalità e individualità dell'opera letteraria, non più del tutto giustificabile in epoca 'postmoderna', quando cioè la citazione o piuttosto l'immissione di un testo altrui nel proprio rientrano tra le risorse 'lecite' della creatività. Chi se non un critico può stabilire, se ci riesce, il confine tra un'invenzione di secondo grado e un'appropriazione dolosa del lavoro altrui? Chi può interpretare il senso delle relazioni tra racconti simili, invece di limitarsi a una semplice stima quantitativa?

Ecco un caso in cui la legge ha bisogno della letteratura; o meglio, di chi lavora con e per la letteratura.

## L'autore

**Niccolò Scaffai**

Professore associato presso la Facoltà di Lettere, Dipartimento di Italianistica, Università di Losanna.

E-mail: [Niccolo.Scaffai@unil.ch](mailto:Niccolo.Scaffai@unil.ch)

## Articolo

Data pubblicazione: 19/04/2012

## **Come citare questo articolo**

Scaffai, Niccolò, "Marie Darrieussecq, Rapporto di polizia. Le accuse di plagio e altri metodi di controllo della scrittura", *Between*, II.3 (2011), <http://www.between-journal.it/>